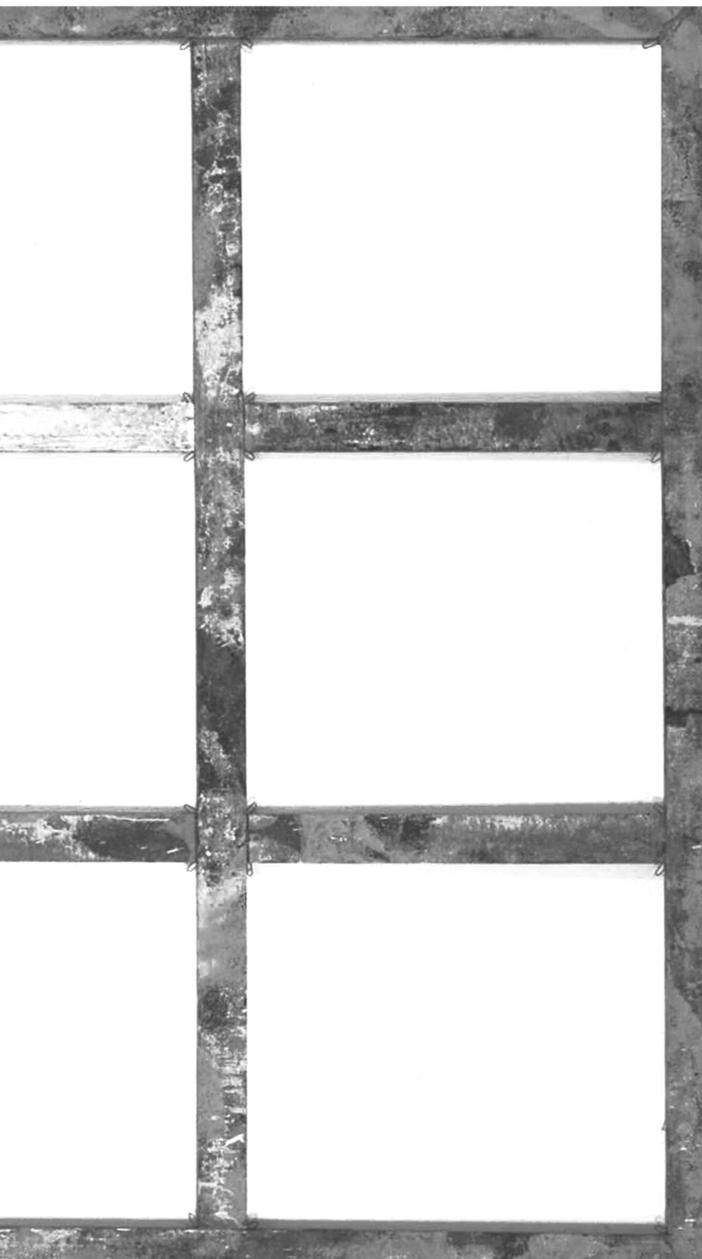




UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



LOS LÍMITES DE LA OBRA PICTÓRICA

El cuadro objeto, una respuesta
al grado cero en pintura

Proyecto Final de Máster

Un proyecto de

Tatiana Muñoz López

Bajo la dirección de

José Galindo Gálvez

MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología de proyecto:

2. Desarrollo de un trabajo original de investigación
en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto
o teoría artística.



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia,
Septiembre 2011

Quiero agradecer a José Galindo, por su dedicación e implicación en esta investigación.

A todos aquellos que me han animado a estar donde estoy, a los que me han ofrecido todo el apoyo y la paciencia necesarios para realizar el proyecto que hoy vemos y, más aún, a quienes confían en mí para que dicho proyecto sea sólo el principio de lo que está por venir.

ÍNDICE

Introducción	4
1. Aproximación al origen de la concepción objetual de la obra pictórica	13
1.1 Los límites de la pintura: el grado cero.....	14
1.1.1 El agotamiento de la pintura. Malevich y el fin de la representación.....	14
1.1.2 La esencia irreductible de la pintura en Clement Greenberg y Michael Fried: la literalidad del soporte.....	21
1.1.3 La revalorización del espacio real: el objeto <i>minimal</i>	25
1.2 El cuadro objeto: una pintura no es diferente de las demás cosas del mundo.....	27
2. Desarrollo histórico de la objetualidad en pintura	30
2.1 La pintura se hace cuadro.....	32
2.2 El cuadro se hace superficie.....	36
2.2.1 Manet: la planitud primera.....	36
2.2.2 De la superficie plana al <i>principio collage</i> en el Cubismo.....	38
2.3 El cuadro se hace objeto: Constructivismo y Dadá	49
2.3.1 El <i>ready-made</i> de Duchamp.....	56
2.3.2 Las construcciones de Tatlin.....	59
2.3.3 Los relieves y ensamblajes de Schwitters.....	64
2.3.4 El objeto surrealista.....	69
2.4 La recuperación del cuadro como superficie.....	74
2.4.1 Entre el Expresionismo abstracto y el Espacialismo de Lucio Fontana.....	74
2.4.2 La Abstracción postpictórica: la <i>estructura deductiva</i> y la <i>shaped canvas</i>	80
2.5 La afirmación del cuadro como objeto.....	91
2.5.1 El objeto <i>minimal</i>	91
2.5.2 El proceso en la Abstracción excéntrica, la Antiforma y el arte <i>Povera</i>	101
2.5.3 El <i>assemblage</i> neodadá y el objeto <i>pop</i>	106
2.5.4 <i>Objet trouvé</i> en el Nuevo Realismo.....	116
2.6 El objeto se hace pintura: La materialidad en BMPT y <i>Supports-Surfaces</i>	122
Conclusiones: el cuadro objeto en la práctica	130
Bibliografía	153

INTRODUCCIÓN

Este estudio se presenta como un Proyecto Final de Máster en el marco del Máster en Producción Artística, bajo la tipología número dos: aquella que promueve el *desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística*. En nuestro caso, el concepto a investigar es el de cuadro objeto, resultado de una interpretación objetual de la obra pictórica.

La investigación que llevaremos a cabo está guiada por una premisa de marcado carácter objetual: la consideración del cuadro en tanto que objeto físico como una posible respuesta a la búsqueda del grado cero en pintura. Así mismo, centramos nuestra atención en la noción de cuadro como elemento irreductible de la obra pictórica, cuyas propiedades físicas dirigen el discurso hacia la importancia del potencial expresivo y configurador del soporte y de la materialidad de todos los elementos que la constituyen.

Este proyecto se plantea con el propósito de elaborar una base teórica en torno a la cuestión de la objetualidad en pintura con el fin último de configurar un telón de fondo sobre el que poder ubicar la propia práctica artística. Desde tal motivación, el presente estudio representa un punto de encuentro con aquellos intereses artísticos que, en el transcurso de los años, han ido configurando progresivamente nuestra producción plástica, así como la concepción de la obra pictórica y el modo de abordarla en la práctica. Supone el inicio de una labor investigadora en la que los aspectos del tema principal, así como los parámetros históricos en los que se desarrolla, se han acotado para establecer el punto de partida de una futura tesis doctoral. Así pues, esta primera aproximación constituye un trabajo de carácter abierto susceptible de aceptar ampliaciones, modificaciones y/o vinculaciones con otras cuestiones desarrolladas en el seno de una profundización posterior.

Con esta investigación tenemos por objeto articular una nueva propuesta acerca del modo de abordar y entender la obra pictórica a través del concepto clave de cuadro objeto en relación a sus propiedades físicas como respuesta al grado cero en pintura. De modo similar, a lo largo de la misma se persiguen una serie de objetivos específicos:

1. Considerar el cuadro objeto como el elemento irreductible de la obra en el contexto de un nuevo grado cero en pintura como posible vía de creación pictórica.
2. Crear un espacio de reflexión en el que concebir la obra pictórica desde su estatuto material, a partir del análisis de las implicaciones de las propiedades físicas del cuadro en tanto que objeto a través de las diferentes interpretaciones históricas de la objetualidad en pintura en el marco acotado que va desde la aparición del cuadro hasta las propuestas surgidas en la década de 1960.
3. Ofrecer una solución concreta al problema de cómo reconocer la objetualidad de la obra pictórica a través de la defensa de las propiedades físicas del cuadro: favorecer las características literales del soporte, así como la materialidad de los elementos añadidos en tanto que procesos activos en la configuración de la obra.

Para llevar a cabo esta investigación hemos recurrido a una metodología de carácter deductivo, en la que, siguiendo un método analítico, se ha realizado un estudio y posterior análisis de aquellas fuentes, procedentes de la historia del arte y de la estética, que abordan las áreas de interés en las que se centra nuestro estudio. Tras señalar inicialmente, de un modo aproximado, estas áreas—agotamiento de la pintura, grado cero, reduccionismo, límites de la pintura, objetualidad en la obra artística, cuadro objeto, propiedades físicas, importancia de las características

literales del soporte y la materialidad, etc.—, se han efectuado unas lecturas de carácter general y un estudio de las diferentes corrientes del siglo XX que pudieran tener relación con el tema, escogiendo aquellas que reflejasen alguna implicación o su práctica pudiera abordarse desde el ámbito objetual. Así, hemos seleccionado los textos que trataban el tema central de manera explícita, estudiándolos en profundidad para más tarde acudir a todas las demás fuentes bibliográficas específicas y a documentos de apoyo como monografías, catálogos de exposiciones, prensa escrita, páginas web, etc.

Hemos de señalar que el punto de partida de nuestra investigación lo ha conformado el programa de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro*, impartida por el profesor Ricardo Forriols en el Máster Oficial en Producción artística durante el curso académico 2009/2010. Esta asignatura nos ha servido como guía en relación a los diferentes momentos del siglo XX en los que se ha advertido sobre la cuestión del agotamiento de la pintura, así como de las soluciones propuestas por multitud de artistas para indagar sobre los límites de la obra pictórica.

La base de nuestro estudio se configura a partir del trabajo con una serie de textos fundamentales en torno a los temas principales. En relación a las cuestiones referidas al grado cero en pintura, ha sido imprescindible el ensayo de Miguel A. Hernández Navarro titulado *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*. En él, se pone de manifiesto cómo el reduccionismo, inaugurado por Malevich en tanto que método relacionado con un descrédito hacia la imagen, abriría el camino a las diferentes búsquedas posteriores del grado cero en pintura.

En relación a la objetualidad en la obra pictórica, hemos utilizado en primera instancia el libro del historiador y crítico de arte Michael Fried, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, elaborado a partir de un

compendio de textos de este autor en los que analiza cuestiones relativas a la pintura modernista. Uno de los textos más importantes aquí recogidos, y que da título al libro, *Arte y objetualidad*, de 1967, constituye un análisis de la objetualidad en la pintura modernista, a partir del cual contrapone las prácticas de la Abstracción postpictórica a las de los artistas *minimal*. En unos parámetros similares, nos ha sido fundamental el ensayo *La crisis de la pintura de caballete*, escrito por Clement Greenberg en 1948, en el que este autor expone la idea de la planitud de la superficie del soporte como aquello específico de la pintura, al mismo tiempo que realiza, de modo breve, un desarrollo de la evolución de dicha característica en Manet así como a través de los pintores impresionistas, postimpresionistas y cubistas. Finalmente, hemos recurrido al ensayo de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, que además de constituir un estudio sobre diversas de las corrientes analizadas, incluye un capítulo fundamental titulado *El principio collage y el arte objetual*, a través del cual realiza un breve desarrollo evolutivo de la objetualidad desde el *collage* cubista hasta los objetos del Nuevo Realismo.

Por otro lado, es importante reseñar que, para el estudio de aquellas corrientes artísticas desarrolladas en la década de 1960, nos hemos basado en el libro de Simón Marchán Fiz que acabamos de señalar, así como en el de Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. El resto de las fuentes, debido a su carácter específico, han sido empleadas en relación a cada corriente artística tratada, haciendo especial hincapié en aquellos textos que remitían a la objetualidad de las mismas.

Es necesario puntualizar que se han seleccionado aquellos artistas o movimientos más representativos para nuestro estudio, de igual manera que la cantidad de información ofrecida al respecto está en función de su relevancia en relación al tema. La investigación en torno a la objetualidad constituye una aproximación histórica, y debido a que se quiere ofrecer

una visión global del tema a lo largo del siglo XX, no hemos considerado necesario profundizar en aspectos concretos de cada artista o corriente más allá de lo que se ha hecho.

Para desarrollar la investigación en torno a los objetivos mencionados, el cuerpo del trabajo se estructurará en dos capítulos:

El primero de ellos, *1. Aproximación al origen de la concepción objetual de la obra pictórica*, atiende al origen a partir del que la obra es concebida en nuestro estudio en tanto que objeto físico. Nos situará ante el agotamiento de la pintura como punto de partida del grado cero responsable de tal interpretación y ofrecer un contexto histórico en el que se desarrollarán diferentes visiones acerca de los límites de la pintura. Así mismo, se propondrá un ejercicio de carácter reductivo que, basado en las experiencias de diferentes artistas y corrientes artísticas —Malevich, Abstracción postpictórica y *Minimal Art*—, remita a la interpretación de la obra desde sus pilares más básicos: su condición de objeto.

El segundo, *2. Desarrollo histórico de la objetualidad en pintura*, tiene por objeto investigar las referencias históricas del cuadro objeto y ofrecer una visión panorámica de la objetualidad en pintura desde la aparición del cuadro, alrededor del siglo XV, hasta las corrientes surgidas a lo largo de la década de 1960. En él, se abordará dicha objetualidad desde las implicaciones de las propiedades físicas de la obra en relación al soporte y a la materialidad, y se analizará la evolución de estos elementos hacia un papel más activo en la elaboración de la obra.

Este segundo capítulo se modulará según una estructura a modo de palíndromo, los movimientos y corrientes artísticas a estudiar se agruparán según el grado en el que reconozcan sus implicaciones objetuales, respetando la evolución cronológica a la que responda cada uno. Las divisiones efectuadas en cada caso corresponderán a un reflejo

de la evolución del cuadro en su estatuto material desde la mera condición de soporte hasta planteamientos más relacionados con la importancia de sus propiedades físicas, así como las transgresiones que haya sufrido durante ese camino: el cuadro se eludirá, se anulará, se recuperará o se transfigurará en diferentes identidades.

Esta sección distará mucho de ofrecer una clasificación general, sistematizada y concluyente, de aquellas corrientes artísticas que remiten a la objetualidad en alguno de sus aspectos. No supone más que una tentativa de agrupar varias de estas experiencias dentro de una serie de categorías, bajo un patrón común, respetando las particularidades de cada una de ellas. Con ello se propondrá crear una perspectiva general, que ofrezca un amplio campo de visión, así como una multiplicidad de referentes artísticos caracterizados por parámetros históricos, geográficos, ideológicos ó circunstanciales diversos.

En último lugar, creemos conveniente realizar unas apreciaciones acerca de dos de los conceptos clave que guían esta investigación: la objetualidad y el cuadro objeto. La noción de objetualidad, así como la de arte objetual, a la que hace referencia Simón Marchán en unos de los libros a los cuales hemos recurrido para investigar esta idea —*Del arte objetual al arte de concepto*¹—, se centra más bien en hacer referencia a las técnicas artísticas que han hecho uso del objeto como principio activo en la configuración del cuadro. Aunque la incorporación de objetos a la superficie del cuadro, o incluso la sustitución del mismo por dichos objetos, haya sido motivo para concebir la obra de arte como un objeto, la noción de objetualidad no es utilizada aquí con el mismo fin. Por ese motivo, a lo largo de este estudio, dicha noción, así como todas las referencias a la misma, está fundamentada en la idea que remite a la consideración de la obra como un objeto físico cuya esencia responde a

¹ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994.

su existencia material y que comparte unas cualidades de existencia mayormente idénticas con el resto de objetos del mundo.

La objetualidad, como característica que hace que una cosa real se convierta en objeto, está basada en las ideas del filósofo Xavier Zubiri en torno a su elaboración de una nueva idea de realidad. En ellas, la realidad no queda representada por lo ya existente sino que es conocida por nosotros a través de nuestra percepción, de la interpretación del *logos* y la razón en base a la aprehensión de la realidad y de lo propio que tiene ésta como suyo. Como asegura José Florentino Pino Canales en su investigación acerca de este autor, para Zubiri

“la objetualidad es el primer momento de la intelección racional, y consiste en que la cosa real campalmente aprehendida, en cierto modo, se transforma al quedar puesta sobre el fondo de realidad profunda que la fundamenta. Esa transformación consiste en el modo de quedar puesta: resaltando desde el fundamento de realidad profunda como ámbito de intelección y apuntando hacia él. La cosa queda transformada en objeto”².

Así, en el contexto de la realidad profunda que sustenta a la cosa real, y debido a nuestra percepción de ella, se convierte en objeto, cuya característica principal es la de *estar presente*.

Por el contrario, la noción de cosicidad, remite a la acción de cosificar, que según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, significa: “1. tr. Convertir algo en cosa. 2. tr. Reducir a la condición de cosa aquello que no lo es”³. Sin embargo, como hemos visto en Zubiri, el objeto sí es cosa real física, por lo que debemos rechazar este término en nuestra investigación.

² Pino Canales, José Florentino, *Inteligencia y tiempo en Xavier Zubiri. La estructura tempórea de la intelección*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1992, p. 189. Disponible en <http://www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1203356016.pdf>.

³ Definición del término *cosificar* ofrecido por la RAE.

En este sentido, la obra entendida como real, existente, física, y por lo tanto, en su condición de objeto, se convierte en la base teórica sobre la que se asienta nuestra concepción de la misma. Así mismo, empleamos esta idea en concordancia con lo que Clement Greenberg⁴ entiende por esencia del arte —hacer uso de la *especificidad del medio*—: la obra de arte, y en concreto la obra pictórica, responde al medio físico de la realidad percibida, que es el medio a partir del cual se manifiesta y del que la interpretamos. El “medio que impone las leyes de la obra” es el medio físico a través del cual la obra se nos presenta como un objeto físico, y a la que reconocemos a partir de sus propiedades físicas en cuanto a tal.

El modo de llevar a cabo esta interpretación a la práctica es hacer evidente, a través de diferentes procedimientos, “la comprensión literal de las limitaciones físicas y características del medio”. En este sentido, el cuadro objeto se encarga de hacer efectiva dicha empresa a través de la explotación de sus propiedades físicas. Por un lado, se reconocen las características literales del soporte así como su papel en tanto que elemento configurador de la obra. Por el otro, se toma la materialidad de los elementos incorporados al mismo o que forman parte de su constitución como característica imprescindible en relación al potencial expresivo del cuadro. Ambos procedimientos están encaminados a devolver a la obra pictórica su condición de objeto físico perteneciente al medio de la existencia real.

⁴ Greenberg, Clement, citado en Blasco, Selina, “A vueltas con Clement Greenberg. La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York”, *Acto*, n.º 2-3, 2005, p. 5.

1. APROXIMACIÓN AL ORIGEN DE LA CONCEPCIÓN OBJETUAL DE LA OBRA PICTÓRICA

1.1 LOS LÍMITES DE LA PINTURA: EL GRADO CERO

1.1.1 El agotamiento de la pintura. Malevich y el fin de la representación

“Después de los grandes impresionistas, dijeron: «¡Se acabó la pintura!» Lo volvieron a decir aún después de Van Gogh y después de Gauguin. Pero entonces surgieron los Bonnard, Maurice Denis, Roussel y Vuillard. Entonces exclamaron: «¡Caramaba!, nos habíamos equivocado. Pero esta vez sí que se ha terminado». Sin embargo, el dios de la pintura, como para demostrar que en arte *nunca se ha terminado*, hizo aparecer una nueva floración de pintores: Derain, Marquet, Matisse y Vlaminck, para no citar más que algunos”⁵.

El agotamiento de la pintura ha sido una idea que ha acompañado al trabajo de los artistas desde finales del siglo XVI. No en vano, dicha cuestión no se pone de relieve hasta finales del XIX, momento en el que comienzan a tener lugar los primeros cuestionamientos de la representación pictórica en lo relativo a su condición de ventana hacia el mundo, enfocados a argumentar en contra de la tarea de reflejar de manera fiel la realidad que rodea al autor. Paralela a esta cuestión, y probablemente como consecuencia de ella, surge la necesidad de emprender una búsqueda del grado cero inspirada en lo que Miguel A. Hernández-Navarro denomina un “impulso reductivo en tanto que tabula rasa respecto al lenguaje heredado”⁶, con el fin de eliminar aquellas convenciones a las que se encuentra sometida la pintura que impiden que sea considerada como un modo de creación autosuficiente.

Este impulso simplificador que guía la búsqueda del grado cero está dirigido, en sus inicios, a cuestionar el poder ilusionista de la pintura y está basado por lo tanto en “un descrédito del mundo visible y la negación

⁵ Vollard, Ambroise, *Memorias de un vendedor de cuadros*, Destino, Barcelona, 1983, p. 210.

⁶ Hernández-Navarro, Miguel A., “El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible”, *Imafronte*, nº. 19-20, 2007-2008, p. 120.

del placer de la mirada”⁷, una idea, según el mismo autor, “que tiene que ver con una profunda reordenación de la visión a lo largo del siglo XIX que evolucionará conforme avance el siglo XX”⁸. Por ello,

“(…) en el fondo de todos los experimentos artísticos realizados durante las tres primeras décadas del siglo pasado, se puede encontrar una tendencia hacia la depuración lingüística de la tradición heredada que, en algunos casos, conduce directamente a la tabula rasa. (...) En esta búsqueda de la reducción esencial, los artistas modernos «quisieron remontarse, en el plano de la expresión, al mítico punto cero: el de la elocuencia desnuda, no asistida por la retórica o el artificio del estilo»⁹.

Estos primeros acercamientos, desde Manet y los impresionistas, postimpresionistas y fauves, hasta Matisse, constituyen las primeras experiencias en las que los artistas utilizan la pintura como medio para expresar la realidad de una manera más subjetiva, dejando de imitar la naturaleza para, en su lugar, interpretarla.

Más adelante, en el cubismo, observamos que la cuestión del agotamiento de la pintura va adquiriendo una importancia gradual en la medida en que se aleja de la representación pictórica de la realidad hacia una creciente toma de consciencia de sí misma y del cuadro a través de la importancia que adquieren sus materiales constituyentes. Por medio de la anulación de la perspectiva, y aunque todavía sujeto a otras normas de la representación, en el desarrollo de su fase analítica el cubismo se adentra considerablemente en un terreno hasta ese momento desconocido y cercano a la abstracción, en el que se percibe la amenaza del abismo y de un posible punto de inflexión. Sin embargo, llegados a esta situación, “incapaces de traspasar los umbrales de la inobjetividad”¹⁰, los artistas no continúan el camino seguido hasta el momento y lo abandonan, planteándose otras respuestas que les llevarán a la fase sintética.

⁷ Ibidem, p. 119.

⁸ Ibidem, p. 119.

⁹ Ibidem, p. 120.

¹⁰ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 28.



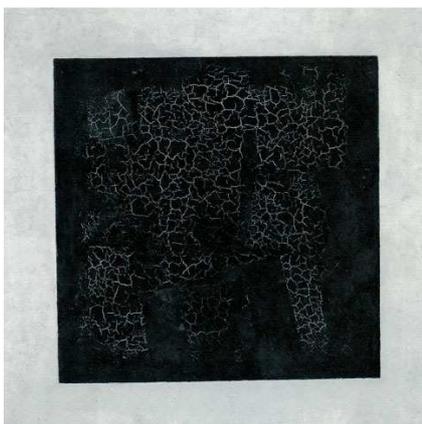
Pablo Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*, 1910.



Pablo Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910.

Más radicales son, en este sentido, los planteamientos de Malevich, quien profundiza en las cuestiones que estamos tratando hasta alcanzar sus últimas consecuencias: la anulación de la representación y la consecución de la autonomía de la pintura.

“Me he metamorfoseado en el cero de las formas, he ido más allá del cero, hasta la creación, es decir hasta el suprematismo, nuevo realismo pictórico, creación no objetiva”¹¹.



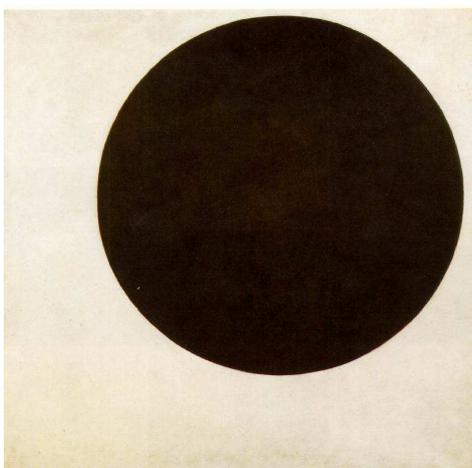
Kazimir Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1914, 1915.



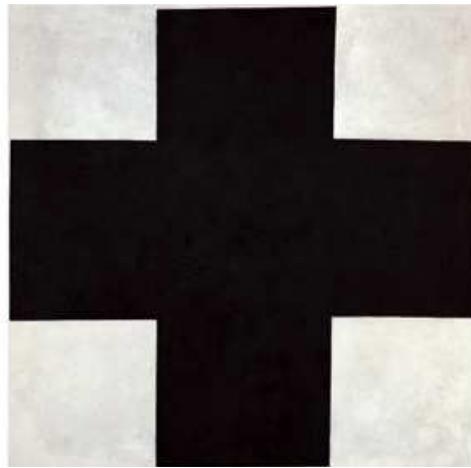
Fotografía de la exposición *0.10 Última exposición de cuadros futuristas*, Petrogrado, 1915, en la que Malevich presentó una treintena de obras suprematistas.

¹¹ Malevich, Kazimir, citado en VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 207.

Férreamente asentado en el convencimiento de no querer reproducir la realidad en la pintura ni representar lo verdadero u objetivo, asumió el agotamiento de la pintura a través de la incapacidad que presentaban las formas artísticas del momento para articular un cosmos pictórico de carácter no objetivo. Éste debería encarnar como ideal el espíritu de un mundo diferente en el que la pintura, liberada de las formas naturales, pudiese hablar su propio lenguaje¹². Para ello, abordó la búsqueda del grado cero desde una reacción contra el repertorio formal tradicional basada en la representación de las formas naturales independientes. Estas formas, llevadas hacia formulaciones propias de índole mística, se materializaban en el elemento básico del cuadrado como símbolo y como forma, así como en la representación pictórica del desarrollo del cuadrado en el espacio, el cual daba origen a las figuras del círculo y la cruz. A este prodecimiento lo denominó el “cero de las formas”¹³.



Kazimir Malevich, *Círculo negro*, 1923.

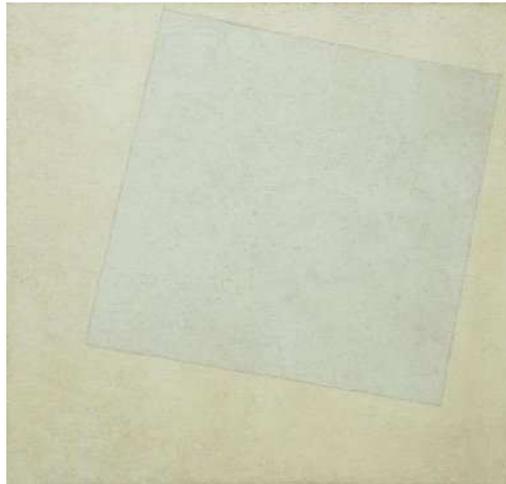


Kazimir Malevich, *Cruz negra*, 1923.

¹² Simón Marchán Fiz, en “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”, *Arte y Parte*, nº. 61, febrero/marzo, 2006, pp. 19-20, afirma que la pintura de Malevich anuncia y prefigura “una victoria sobre el pasado y, todavía más, la conquista de una nueva tierra prometida, destinada a ser poblada por formas autónomas, irreductibles a otro discurso a no ser el de su propia organización inmanente”.

¹³ Hernández-Navarro, Miguel A., *Op. Cit.*, p. 132. “Y dicho «cero de las formas» era para el pintor ruso sinónimo de la creación pura, sin objeto, que contrastaba con la representación del mundo objetivo y la *mimesis*, que reducía el acto artístico al «cero de la creación», ya que, en ese caso, el artista era prisionero del mundo de las apariencias, mientras que, en el otro, era completamente libre y la tiranía de las cosas llegaba a la desaparición”.

Estas formulaciones conducen posteriormente al Suprematismo blanco, a la última consecuencia de la no objetividad de Malevich, condensada en la obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918. A partir de unas consideraciones de carácter espiritual relacionadas con la calma meditativa como una especie de tensión interior dirigida a la concentración en los sentimientos, llegará a una serie de conclusiones plásticas que serán decisivas para la pintura y sus implicaciones futuras.



Kazimir Malevich, *Cuadrado blanco sobre blanco*, 1918.

Nos encontramos así con esta “nada en la nada”¹⁴, mística y de esencia imprecisa, en la que confluyen de manera ambigua logros y contradicciones, en la que la sublimación del suprematismo y la culminación de todas las aspiraciones no objetivas de Malevich se topan con la imposibilidad manifiesta de seguir pintando:

“en efecto, esta serie blanca, más y más desmaterializada, no sólo parece clausurar el último estadio de la pintura suprematista, sino a toda aventura pictórica en cuanto tal. El suprematismo blanco y, a través del mismo, la vanguardia soviética propician el triunfo de la pintura, pero, una vez alcanzado, la empujan hacia el filo de su propia muerte, anticipándose así, aunque por motivos bastante distintos, a las tesis posteriores de un Arvatov o Tarabukin”¹⁵.

¹⁴ Simmen, Jeannot y Kohlhoff, Kolja, *Kasimir Malevich. Vida y obra*, Barcelona, LocTeam, 2000, p. 63.

¹⁵ Marchán Fiz, Simón, *Op. Cit.*, p. 20.

Frente a las teorías del fin de la pintura preconizadas por la culminación que supuso el cero de las formas de Malevich, sería quizás más oportuno considerar este hecho como un momento de inflexión a partir del cual tenemos la ocasión de reflexionar acerca de las verdaderas implicaciones del agotamiento o la muerte de la pintura. De este modo, podríamos interpretar el grado cero no como un punto sin posible retorno, sino como una ocasión de poner a examen las convenciones preestablecidas con el objetivo de permitir a la pintura deshacerse de aquello que no necesite:

“el cuadrado negro es el primer intento logrado de «liberar al arte de la objetividad». Es, por tanto, el fin de algo. Pero no el fin de la pintura, sino el fin de la representación, el fin de la apariencia... el fin de lo visible. Y es también el comienzo de una nueva era en la que el arte, la pintura, ya no está obligada a representar lo visible, sino todo lo contrario”¹⁶.

El grado cero, entendido así como punto de partida, lleva implícito en sus planteamientos el binomio destrucción-creación: “establece una destrucción para volver a crear, un cero a partir del cual poder evolucionar, porque en el fondo, el cero no es una negación, sino un valor”¹⁷. Según Roland Barthes, en el cero como origen, encarnando en sí una doble postulación de complementarios paradójicos, “está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento”¹⁸.

Para llevar a cabo la búsqueda del grado cero, Malevich recurrió a un “vaciamiento de lo simbólico para llegar a lo real”¹⁹, procedimiento que discurre paralelo a la reducción formal que efectuó en el ámbito de lo pictórico. Ambos planteamientos siguen una estructura de carácter reduccionista en las que, partiendo de una premisa, se van depurando y suprimiendo de manera progresiva los aspectos que más alejados queden de aquellas convicciones que la sustentan. De este modo, en esta suerte de metodología de la reducción que inicia el pintor ruso se realiza un trabajo de índole reductiva en el que la anulación de la representación

¹⁶ Hernández-Navarro, Miguel A., *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*, p. 134.

¹⁸ *Ibidem*, p. 135.

¹⁹ Idea desarrollada por Gérard Wajcman, citado en *ibidem*, p. 136.

ilusionista nos aparecería como una consecuencia lógica de este proceso depurador. Así, “para Malevich, más que para ningún otro, la historia del arte moderno se trataba de la historia de la reducción, de una reducción que pasaba por un progresivo alejamiento de la mimesis para llegar a la creación pura”²⁰.

En este punto se hace necesario resaltar la importancia que adquiere este método reductivo como pieza clave en el desarrollo de la búsqueda del grado cero pictórico, ya que este proceso implica la desarticulación de la obra en sus múltiples aspectos y defiende el cuestionamiento de todos ellos. Como asegura Miguel A. Hernández-Navarro,

“en Malevich se produce un vaciamiento de pintura de la pintura, una «reducción que abrirá el camino a todas las formas de minimalismo». Si utilizamos (...) el argumento de Richard Wollheim, hablaríamos de un minimalismo, no tanto histórico como procedimental, en el que la obra se reduce *ad-minimum*”²¹.

Podría parecer que el término *ad-minimum* es demasiado amplio y ambiguo en sus interpretaciones, por lo que se hace preciso especificar que, a través del nombrado proceso de reducción, la búsqueda del grado cero está encaminada a reducir la obra al mínimo siempre en el contexto de sus propios límites. Pero, ¿qué queremos decir con “sus propios límites” cuando la tarea del grado 0 es precisamente cuestionar la verdadera ubicación de éstos así como su importancia para la obra? A lo que nos estamos refiriendo es a descubrir cuáles son esos límites de la pintura que, una vez reducidos lo más posible, todavía le permiten seguir siendo pintura. Tal es el caso de Malevich en relación a la “creación pura que llamó el «cero de las formas», el grado cero de la pintura, el grado mínimo de la pintura para seguir siendo pintura”²².

²⁰ Ibidem, p. 132.

²¹ Ibidem, p. 136.

²² Ibidem, p. 132.

1.1.2 La esencia irreductible de la pintura en Clement Greenberg y Michael Fried: la literalidad del soporte

Dejando a un lado a Malevich como pionero del grado cero, para indagar sobre el cuestionamiento de los límites de la pintura se hace preciso hablar de las teorías de Clement Greenberg y Michael Fried, las cuales constituyen el reflejo del creciente interés que se podía observar desde finales de los años cincuenta hasta entrados los setenta en lo relativo a una búsqueda sin precedentes de las cuestiones referidas al grado cero.

La teoría de la esencia irreductible de la pintura ocupa un lugar importante en el pensamiento de Greenberg, quien reconoce la importancia de esta cuestión al afirmar, en su conocido artículo *After Abstract Expressionism*, que

“al someterlas a prueba con el modernismo²³, las convenciones del arte de la pintura han demostrado ser, cada vez con más frecuencia, innecesarias, accesorias. Hasta el momento se pensaba, al parecer, que la esencia irreductible del arte pictórico consistía en dos convenciones o normas constitutivas: el carácter plano y la delimitación del carácter plano; y que la observancia de estas dos normas era suficiente para crear un objeto que pudiera experimentarse como cuadro²⁴.”

De esta manera, Greenberg afirma que tras librarse progresivamente de aquello que no necesita a través del proceso de reducción que supusieron las distintas vanguardias, la pintura llega a poder fundamentarse sobre dos bases irreductibles que mantienen su estatus de cuadro, aunque como veremos más adelante, estas convenciones por sí mismas no garantizan su éxito como obra pictórica.

²³ Se hace preciso señalar que las nociones de *modernismo*, así como de *pintura modernista*, *pintor modernista* y todo lo relativo a tal término, se emplean en este estudio no como una referencia histórica sino tal y como eran usados por Clement Greenberg, quien afirma: “el modernismo no se concreta simplemente al arte y a la literatura. Por el contrario, se extiende a casi la totalidad de lo que es verdaderamente vivo en nuestra cultura [...]. Asimilo el modernismo a la intensificación, incluso exacerbación, de esta tendencia autocrítica que inauguró el filósofo Kant”, citado por Anna María Guasch en *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 29.

²⁴ Greenberg, Clement, citado en Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 298.

Es por esta razón que Michael Fried considera preciso revisar la noción de esencia irreductible a partir de estas dos convenciones, y señalar que, más concretamente, “el carácter plano y la delimitación de dicho carácter no debería concebirse como «la esencia irreductible del arte pictórico», sino, más bien, como algo parecido a las *condiciones mínimas que debe reunir algo para que se considere una pintura*”²⁵ y que, en un sentido estricto, “la cuestión crucial no es cuáles son esas condiciones mínimas y, por así decirlo, eternas, sino, más bien, qué es aquello que es capaz, en un momento dado, de crear una convicción, de tener éxito como pintura”²⁶.

No debemos olvidar que Fried interpreta la concepción de la pintura modernista “como un tipo especial de empresa cognitiva (...) cuyo éxito y, en realidad, su existencia, depende del descubrimiento de convenciones capaces de suscitar una convicción”²⁷. Esta concepción le sirve para fundamentar los planteamientos de varios artistas que tuvieron que lidiar con las problemáticas derivadas del reconocimiento del carácter plano de la superficie.

Son varios los artistas que, a partir de una convención de carácter objetual, dan respuesta al conflicto del reconocimiento de la superficie plana del cuadro en el contexto de la Abstracción postpictórica. De entre ellos, nos centraremos en los que otorgan mayor protagonismo al soporte, y pueden “ofrecer soluciones coherentes a un problema formal particular —más o menos—, cómo llevar a cabo pinturas en las que tanto la

²⁵ Fried, Michael, Op. Cit., p. 177.

²⁶ Ibidem, p. 177. A propósito de esto, Fried matiza: “esto no equivale a decir que la pintura *no tiene* esencia; es afirmar que dicha esencia —esto es, lo que crea una convicción—, está fuertemente determinada por, y por tanto, cambia continuamente como respuesta a, la obra vital del pasado reciente. La esencia de la pintura no es algo irreductible. Más bien, la tarea del pintor modernista es descubrir aquellas convenciones que, en un momento dado, son capaces *por sí solas* de proporcionar a su obra una identidad como pintura”.

²⁷ Ibidem, p. 166.

estructura pictórica como los elementos pictóricos concretos hagan un reconocimiento explícito del carácter literal del soporte del cuadro”²⁸.

Nos encontramos ante la búsqueda de la esencia irreductible de la pintura o de sus condiciones mínimas de existencia. Una dirección que nos muestre hasta donde puede ser capaz de llegar en el empeño por deshacerse de todo aquello que no precisa y, aún así, mantenerse dentro de sus límites. En este sentido, artistas como Barnett Newman, Kenneth Noland o Frank Stella experimentarán la posibilidad de hacer del soporte un elemento más activo dentro de la obra, reconociendo por ello como valiosas las propiedades físicas del cuadro en tanto que objeto.

Fried no duda en poner de relieve la magnitud de las implicaciones de estas experiencias, situadas en la estela de la búsqueda del grado cero que se inició con Malevich, al afirmar que

“lo que está en juego en la obra de Newman, Stella y Noland es la ruptura más radical hasta la fecha con las convenciones de la pintura de caballete, junto con la posibilidad de reemplazar esas convenciones por nuevos modos de organización y de ver – basadas en un reconocimiento explícito de que el borde del marco es el factor concreto más importante a la hora de determinar la estructura pictórica-, modos que crearán un espacio de libertad tan grande como el que han gozado los pintores tradicionales durante los cinco siglos anteriores”²⁹.

Es en este contexto, quizás a modo de respuesta a las conjeturas premonitorias de Fried que auguran la posibilidad de una nueva vía hacia unas maneras de interpretación pictórica de carácter objetual, donde podemos situar los intereses que sirven de punto de partida del presente estudio, enfocado a articular un discurso artístico basado en la convención del cuadro en su condición de objeto real como elemento irreductible de la obra pictórica.

²⁸ Greenberg, Clement, citado en Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 295. Esta idea es la que defiende la estructura deductiva, basada en una fuerte conciencia de la orientación hacia un modo deductivo de organización pictórica que tiene una intención expresiva relacionada con la búsqueda de un conjunto de constricciones formales en las que el pintor pueda confiar.

²⁹ Fried, Michael, Op. Cit., p. 349.

Como hemos visto, estas primeras experiencias, al dirigir la atención hacia el centro, el borde o las esquinas del cuadro, empiezan a reconocer la importancia de las propiedades físicas que corresponden al objeto. Sin embargo, este hecho surge como resultado del empeño de reconocer la figura del soporte en la estructura pictórica, por lo que la cuestión de la importancia de lo relativo al soporte todavía está supeditada a aquello que se quiere pintar sobre la superficie.

No debemos olvidar que la objetualidad suponía para aquellos pintores a los que se refiere Fried, un problema que había que solucionar para que las obras no perdieran su identidad como pinturas en su condición natural de meros objetos y que, en su opinión, “la diferencia fundamental entre las pinturas y los objetos es, probablemente, que una pintura es, por así decirlo, *totalmente* superficie, que *no es sino* superficie, mientras que ningún objeto cotidiano, sea plano o poco denso, puede describirse en estos términos”³⁰.

Enlazando pues con la idea de Greenberg en la que la esencia irreductible de la pintura corresponde al carácter plano y su delimitación, Fried defiende la planitud y el carácter de superficie como característica propia e intrínseca de la obra pictórica y rechaza la posibilidad de entender dichas cualidades como una propiedad física del objeto a partir del que está realizada. Por ello alude a una

“apelación implícita a dicha diferencia y no simplemente a través del continuo reconocimiento de que las pinturas tienen superficies, o de que estas superficies son planas, resistentes al tacto y orientadas hacia el espectador, sino de que consisten en o se limitan a superficies de una manera que permite distinguirlas, prácticamente de una forma absoluta, de otros tipos de objeto del universo”³¹.

Esta postura acerca de la obra no está exenta de cuestionamiento al ignorar por completo el hecho de que dicha superficie no existe por sí

³⁰ Ibidem, p. 243.

³¹ Ibidem, pp. 243-244.

misma sino que forma parte de un soporte cuya naturaleza se corresponde con la de un objeto que forma parte de esos *otros tipos de objeto del universo* a los que se refiere. El error principal al que la lógica de la postura de Fried nos conduce es a identificar el concepto de superficie con el de cuadro y creer así que como la superficie es plana, el cuadro en sí también debe serlo, obviando la necesaria tridimensionalidad relativa a la que obedece el cuadro en tanto que objeto físico existente.

1.1.3 La revalorización del espacio real: el objeto *minimal*

Estas consideraciones o argumentaciones que realizamos en contra de la visión de Fried encuentran respaldo en las cercanas posiciones teóricas del *Minimal Art*, surgido paralelamente a las experiencias de los pintores de la abstracción post pictórica. Este movimiento interpretó el problema de la organización de la superficie pictórica al que aquellos se enfrentaban y sus restringidas vías de solución como el anuncio de un nuevo agotamiento de la pintura. Bajo una consideración cercana a nuestros planteamientos, en la que “el espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura sobre una superficie plana”³², decidieron renunciar a trabajar en un único plano en beneficio de las tres dimensiones.

A estos efectos, la consideración del cuadro como objeto que proponemos en este estudio puede relacionarse con la idea de Donald Judd, en la que “una pintura es casi una entidad, una cosa, y no la suma indefinible de un grupo de entidades y relaciones”³³. Este concepto de

³² Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 175.

³³ *Ibidem*, p. 174. Según Donald Judd, “cuando comienzas a relacionar unas partes con otras, estás asumiendo, en primer lugar, que dispones de una totalidad imprecisa –el

entidad, asociado al de presencia, representa una de las principales implicaciones que supuso el trabajo minimalista para desarrollos artísticos posteriores: buscaba el trato directo con la naturaleza de la experiencia. Así, según Simón Marchán, “(...) la economía de la forma y las dimensiones provoca *efectos de presencia, de evidencia*”³⁴ los cuales, en opinión de Ana María Guasch, alteraban las convenciones tradicionales afectando “(...) 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”³⁵.

Son estas implicaciones las que evidencian que el cuadro, en tanto que objeto real, tiene una existencia concreta, ocupa un volumen en el espacio y comparte la misma realidad física con el espectador.

De esta manera, el trabajo de Judd, entre otros, supone el triunfo de la presencia objetual sobre la representación pictórica en el marco de una objetualidad planteada por Fried como “un conflicto en el que la condición última de la existencia de la pintura en el mundo (que haya pintura) se enfrenta a la condición última de la existencia del propio mundo (que haya objetos)”³⁶. Podemos afirmar así que el *Minimal Art* resuelve esta problemática al integrar en sus planteamientos la conclusión de la evolución lógica de la pintura modernista desde Manet, en lo que respecta

rectángulo del lienzo— y unas partes bien definidas, ensambladas entre sí, porque en realidad disponías de una totalidad bien definida y tal vez no tenías partes o bien muy pocas”.

³⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 104.

³⁵ Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 29. A propósito de esta idea, encontramos un paralelismo en las reflexiones de Greenberg, citado en Fried, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 178: “no obstante no importa cuán simple pueda llegar a ser el objeto, permanecen las relaciones e interrelaciones entre la superficie, el contorno y el intervalo espacial. Las obras minimalistas son legibles como arte, como lo son casi todas las cosas hoy en día – incluyendo una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco—...Podría parecer, sin embargo, que no sería concebible ni imaginable, en este momento, un tipo de arte más próximo a la condición de no-arte”.

³⁶ Fried, Michael, Op. Cit., p. 171.

a la “comprensión progresiva de la «verdad» fundamental, de que las pinturas no son, en ningún aspecto esencial, diferentes de las otras clases de objetos del mundo”³⁷.

1.2 EL CUADRO OBJETO: UNA PINTURA NO ES DIFERENTE DE LAS DEMÁS COSAS DEL MUNDO

El objetivo del presente estudio es, precisamente, reflexionar acerca de esa *verdad fundamental* que afirma que “las pinturas no eran más que una subclase particular de cosas, a las que la tradición había conferido ciertas características convencionales (...) cuya arbitrariedad, una vez reconocida, aboga por la eliminación de estas”³⁸. Lo que aquí nos interesa, pues, es el cuadro como cosa, como objeto construido y manufacturado, elaborado por el hombre a modo de un bricolage, creado como una pieza, en tanto que un objeto más del mundo, que posee unas propiedades físicas concretas, las cuales comparte con el resto de objetos físicos que habitan la realidad. Como ellos, como entidad material que supone una presencia física y real, posee una apariencia física y unas cualidades propias visibles determinadas por su soporte.

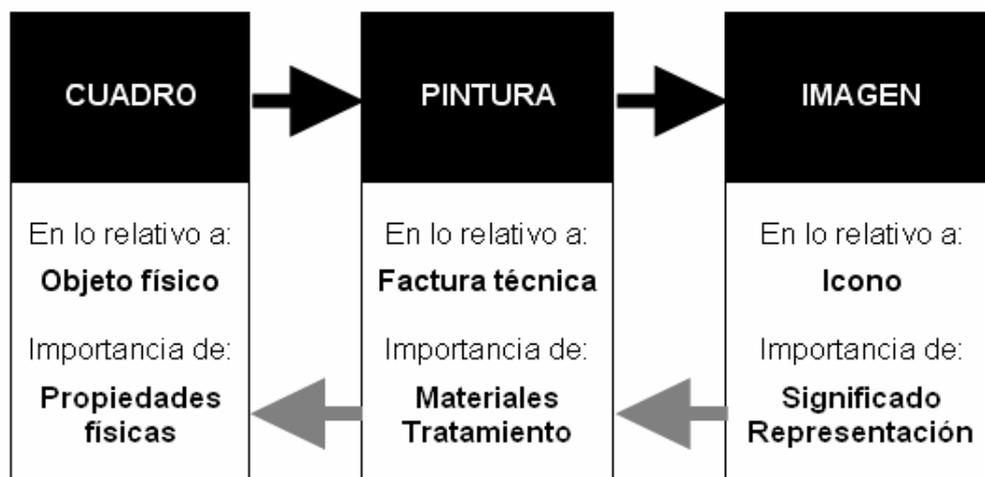
Esta consideración acerca del cuadro se propone desde la búsqueda de un nuevo grado cero en pintura, que nacido de una fuerte convicción del presente agotamiento de la pintura, aboga por abordar la obra desde sus pilares más básicos. El cuadro en tanto que objeto se nos presenta como elemento irreductible de la obra, resultado de un proceso reductivo efectuado a nivel físico, que responde a una clasificación en los diversos

³⁷ Ibidem, p. 296.

³⁸ Ibidem, p. 295.

estadios que atraviesa la obra pictórica en su materialización a partir de la figura clave del soporte.

De esta manera, la obra se clasifica en tres niveles o estadios en relación al proceso de realización: en primer lugar, en su estadio como objeto, consiste en un soporte, generalmente compuesto por un bastidor al que se le añade una tela o una tabla; posteriormente, el estadio intermedio corresponde al de la pintura como técnica, en el que, sobre la superficie de ese soporte, se organiza una composición a partir de la forma, el color y la textura de la pintura u otros elementos aplicados; finalmente, esta pintura, a través de la representación pictórica basada en el trampantojo, refleja una imagen que remite a otra cosa que no es el cuadro mismo.



Representación de los estadios que atraviesa la obra pictórica en su realización (flechas de color negro), así como el ejercicio reductivo que proponemos (flechas de color gris), basado en un esquema realizado por Ricardo Forriols, profesor de la asignatura citada en la introducción, adaptado a nuestros objetivos.

El ejercicio reductivo propuesto actúa de manera inversa, eliminando los estadios de imagen y de pintura hasta llegar a la noción de cuadro objeto, cuyas propiedades físicas dirigen el discurso hacia la importancia del potencial expresivo y configurador del soporte. El estadio de la obra como imagen o icono resta toda importancia al soporte como entidad física, se centra en ser una ventana al mundo, y está basado en las nociones de representación y significado. Su supresión se puede abordar a partir de

un primer grado en el que Malevich ya renunciaba a la representación ilusionista, a través de la reducción formal a la que sometió a la pintura en la tarea de librarla de aquello que no necesita: “esta reducción, desde un principio estuvo también relacionada con un impulso antivisual, con una desconfianza de lo visible y, sobre todo, un descrédito casi iconoclasta de la imagen”³⁹. El cero de las formas que alcanzó, sin embargo, está lejos de considerar el cuadro en tanto que objeto ya que su trabajo se mantiene en el ámbito de la pintura a nivel de superficie.

Prosiguiendo el ejercicio de reducción que este mismo artista comenzó, podemos ir más allá para adentrarnos en el estadio de la obra como pintura o superficie, lo que se correspondería a la pintura autorreferencial en la que lo que se tiene en cuenta es la factura y la técnica en relación a los materiales y a su tratamiento. En la devaluación de este estadio, hemos de considerar de nuevo las mencionadas teorías de Greenberg y Fried en las que, al reconocer tanto la planitud como esencia intrínseca de la pintura, como las características literales del soporte para hallar una estructura pictórica válida, el cuadro empieza progresivamente a cobrar importancia en relación a sus propiedades físicas como objeto pero, sin embargo, todavía se mantiene en el estadio en el que la supremacía corresponde a la pintura mientras que el soporte se supedita a ella.

Finalmente, como último peldaño de esta clasificación, nos encontramos con el estadio en el que la obra reconoce su condición de objeto y el cuadro se puede interpretar a partir de todas sus propiedades físicas, y no sólo las de la superficie (en relación a las características literales del soporte, su materialidad, o la relación con el espacio y el espectador, entre ellas). En este punto, el soporte alcanza un mayor protagonismo como proceso activo en la configuración del cuadro, rechazando la postura que tradicionalmente se le había asignado como soporte del verdadero arte.

³⁹ Hernández-Navarro, Miguel A., “El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible”, *Imafronte*, nº. 19-20, 2007-2008, p. 121.

2. DESARROLLO HISTÓRICO DE LA OBJETUALIDAD EN PINTURA

Como Juan-Eduardo Cirlot asegura, a principios del siglo XX, sobre todo en los años que van de 1910 a 1935, se produce una “creciente *objetización* del mundo artístico”⁴⁰ que da cuenta del interés por el objeto físico en sí. Siguiendo sus palabras,

“en el siglo XX oímos hablar del «cuadro-objeto» (...) u «objeto construido». Se quiere, en el primer caso, patentizar el carácter de cosa física del cuadro, sometiendo la imagen a la materia que la soporta y expresa; para ello se acentúan los componentes materiales (...) y así resulta, en un momento dado, una pintura que se aparta enteramente de la confusión con el muro y surge como cosa aplicada a él, o como agujero que rompe la pared para abrir una lejanía dotada asimismo de plena objetividad”⁴¹.

La materialidad a la que este autor se refiere se pone de manifiesto, sobre todo, en la aparición de la técnica del *collage* y de sus implicaciones respecto a la pintura tradicional, basada en la imagen y el trampantojo. Como afirma Emmanuel Guigon,

“este gesto estaba cargado de consecuencias al mismo tiempo que marcaba el final, o al menos un momento crucial, de una larga evolución de la pintura occidental al afirmarse como el cuestionamiento de lo que constituía su base misma. Y es que es la imagen misma lo que aquí se cuestiona, amenazada de desaparición, la sacrosanta imagen pictórica, lo que se opone a la evidencia palpable de la materia”⁴².

El *collage*, desde sus incios a partir de la invención del *papier collé* hasta sus derivaciones en el *principio collage*, constituye el origen desde donde la obra pudo asentar las bases para su condieración objetual. En palabras de Emmanuel Guigon,

“desde principios de siglo, la introducción en el cuadro de elementos tomados directamente de la realidad cotidiana y más tarde la siempre exhibición del objeto banal, se han convertido en el centro de un debate primordial. Más exactamente, podemos decir que el objeto ha sustituido a la obra de arte en el momento mismo en que la obra, huyendo de la figuración, se ha convertido en cierto modo en objeto entre los objetos”⁴³.

⁴⁰ Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 58.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁴² Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p.11.

⁴³ *Ibidem*, p. 9.

2.1 LA PINTURA SE HACE CUADRO

“No hay «cuadros» antes del siglo XIV en términos generales; o, si se prefiere, en tanto que concepto, no existe el cuadro autónomo. Hasta este siglo, con algunas excepciones como los iconos bizantinos, la pintura se realizaba sobre los muros del templo si era de gran formato e importancia, o entre las páginas de un libro si se trataba de una estampa. De manera que no cabía la menor duda: la pintura estaba al servicio de la arquitectura o de la letra; el pintor tenía por obligación añadir su parte a una construcción más vasta, fuera ésta un edificio o un discurso lingüístico en el que su pintura actuaba como un simple elemento de refuerzo. La pintura no era soberana. Pero entre el siglo XIV y el XVI alcanza su soberanía mediante una rapidísima conversión en mercancía de fácil traslado”⁴⁴.

Como nos explica Félix de Azúa en *Diccionario de las artes*, la pintura se manifiesta en sus orígenes en la técnica del fresco sobre el muro de piedra, atravesando posteriormente un largo periodo en el que se emancipa de la pared para constituirse sobre el soporte del retablo, el cual, en su opinión, encarna todavía referencias arquitectónicas⁴⁵. Sin embargo, poco después, a partir de las exigencias derivadas de la condición de mercancía que adquiere, termina asentándose sobre un soporte móvil que facilitaba su libre distribución e intercambio. Esto favoreció que la pintura de caballete adquiriese una importancia sin precedentes hasta el momento, consiguiendo así imponerse de manera triunfal sobre las demás categorías de arte pictórico.

Como resultado de esta separación de la pintura de los muros que la sustentaban y del retablo, surge el objeto cuadro en su condición de

⁴⁴ De Azúa, Félix, “Cuadro”, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 115. Este desarrollo hacia la comercialización es explicado por Pierre Francastel en este mismo libro, pp. 115-166, en el que concluye que, “a partir del momento en que se concibe el cuadro como un valor en sí, independiente del lugar donde se encuentre, su comercialización no sólo era posible sino inevitable”.

⁴⁵ Félix de Azúa, en Op. Cit., p. 116, apunta que “es curioso que entre el muro de piedra pintado al fresco y la tela sobre caballete, haya un largo periodo en el que la pintura se sostiene sobre la madera en forma de retablo, como si al arrancarse del templo y de la construcción se hubiera llevado, como memoria, una reproducción del templo en miniatura. Pero pronto se sacudiría ese resto de arquitectura de los hombros, y se instalaría sobre un caballete”.

soporte móvil de la misma. Este acontecimiento es interpretado por dicho autor como el punto de inflexión que propició la primera de las autonomías de la pintura:

“(…) el fragmento de visualidad enmarcado por el cuadro poseía leyes de construcción propias, independientes de las leyes del soporte arquitectónico (aunque todavía sometidas al soporte lingüístico), por lo que puede afirmarse que la pintura había accedido a su (primera) autonomía tras hacerse «cuadro»⁴⁶.

El cuadro nos aparece, según este autor, “(…) «como un recorte de visibilidad en la ceguera de la vivienda», pues tal era el cuadro en su concepción renacentista: un pedazo de mundo visible instalado en el interior de la estancia”⁴⁷. Se gesta así la concepción del cuadro como imagen, basado en la representación pictórica de aquellos motivos perceptibles en la realidad a través de su reproducción fiel en un soporte.

Esta idea, vinculada a la interpretación del cuadro como ventana al mundo, tiene su origen en el pensamiento del humanista y arquitecto italiano Leon Battista Alberti, quien llegó a calificar el cuadro como un vano de contemplación a partir de la invención del *velo*, un instrumento que facilitaba la tarea de la transposición del natural al dibujo⁴⁸:

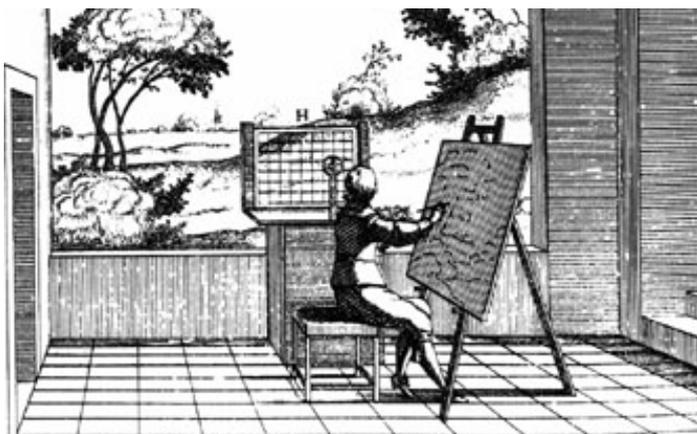
“Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un cuadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner”⁴⁹.

⁴⁶ Ibidem, p. 117.

⁴⁷ Ibidem, p.117.

⁴⁸ “El velo de Alberti es un aparato que permite la reducción de escala del natural al dibujo, por medio de una cuadrícula interpuesta formada por hilos gruesos en un tejido de gasa: se colocaba una tela transparente (de ahí el nombre de velo) estirada en un bastidor y se dividía con varios hilos formando cuadrados iguales. Esta cuadrícula permitía situar todos los contornos con exactitud y con toda facilidad trasladarlos al soporte (papel, madera...), poniendo igual división de cuadros en dicho soporte”. Esta definición responde a la ofrecida por Ricardo Forriols, profesor de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro* en el marco del Máster Oficial en Producción Artística, impartida en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos durante el curso académico 2009-2010, citada en las fuentes empleadas en esta investigación.

⁴⁹ Alberti, León Bautista, “Los tres libros de la pintura”, citado en el material de apoyo de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro* ya mencionada.

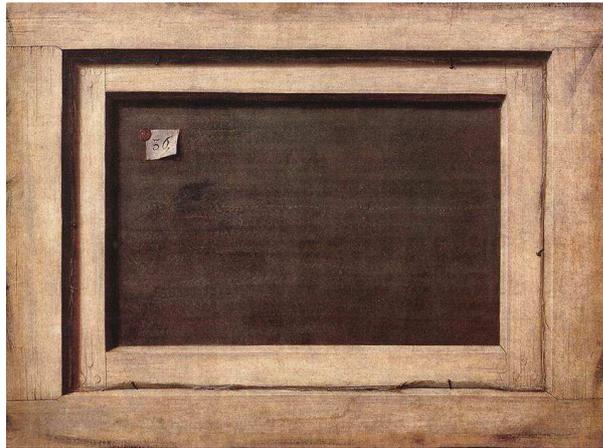


Representación del *velo* de Alberti.

No obstante, y aunque todavía le esperaban siglos de hegemonía, podemos observar ya a finales del siglo XVII que el cuadro como representación objetiva de la realidad empieza a perder muchas de sus posibilidades, debido a la repetición continuada de los mismos temas y lo oficialmente establecido por la Academia.

Surgen entonces experimentos aislados que, de manera incipiente, exploran ideas alejadas de los cánones establecidos para la pintura y que centran su interés en cuestiones que no se dirigen exclusivamente a la pura representación de la realidad. De entre ellos, nos centramos en algunos ejemplos cuyas implicaciones, de una manera u otra, se acercan a planteamientos de carácter objetual, pudiendo ser considerados como el reflejo de una preocupación prematura hacia los aspectos más literales del cuadro.

El caso más antiguo al que nos referiremos es el del cuadro de Cornelius Norbertus Gijsbrechts titulado *Reverse side of a painting* y fechado en 1670. Este cuadro, pintado al óleo a la manera de un *trampantojo*, reproduce con un detalle y precisión milimétricos la apariencia que por lo general presenta la parte posterior de un cuadro: el reverso del lienzo y el del marco que lo envuelve.



Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Reverse Side of a Painting*, 1670.

En sus detalles, un trozo de papel que numera el lienzo, los clavos que lo sujetan al marco y, sobre todo, las sombras arrojadas de éste último, nos siembran la duda de si lo que estamos observando es realmente una representación pictórica o un objeto real. Esta confusión es precisamente la que quería provocar en la reacción de los espectadores que acudían al salón de las curiosidades en el que estaba expuesto. Para aumentar más si cabe esta sensación, el cuadro estaba colocado de modo oblicuo a la pared con la intención de avivar la idea de que, efectivamente, el cuadro había terminado situado accidentalmente del revés y que era necesario girarlo para ver la representación pintada en el anverso.

No debemos olvidar que esta experiencia aislada, junto a otras similares⁵⁰, corresponden a una época en la que la mimesis gobernaba por entero la representación pictórica, por lo que la pintura habría de recorrer todavía un largo camino, no siempre lineal, en la evolución hacia una consideración objetual.

⁵⁰ Dos siglos más tarde, en 1870 y 1883, encontramos dos ejemplos en los que el cuadro ya no se limita a la representación pictórica sino que se emplea para referirse a cuestiones que nada tienen que ver con la realidad extra-plástica. El primero de ellos, realizado por Louis Ghémar, se titula *Toile Blanche* y presenta una frase pintada (*Peinture du Jour, Commande du Gouvernement*) en el plano que corresponde a la superficie de la representación. El segundo, de Mey-Sonier, se titula *Tableau d'à Venir* (cuadro del futuro) y, tras eliminar el lienzo, presenta únicamente el marco en su función alegórica.

2.2 EL CUADRO SE HACE SUPERFICIE

2.2.1 Manet: la planitud primera

El cuadro como imagen, basado en la idea de Alberti del cuadro como ventana, agota sus posibilidades progresivamente dando paso a nuevas consideraciones acerca de la pintura que comienzan con el trabajo de Manet y que se desarrollan a lo largo del siglo posterior. Éstas estarán orientadas a hacer de sí misma un modo de creación autosuficiente, y sus implicaciones darán lugar a planteamientos que desembocarán en un cambio de rumbo hacia los aspectos más objetuales del cuadro. En palabras de Fried, quien ve en Manet, al igual que Greenberg, el inicio de la pintura moderna⁵¹,

“la historia de la pintura desde Manet, pasando por el cubismo sintético y Matisse, se puede caracterizar en términos del abandono gradual, por parte de la pintura, de la tarea de representar la realidad –o del poder real de la pintura para representarla– a favor de una preocupación creciente por los problemas intrínsecos a la propia pintura”⁵².

Este abandono gradual de la representación pictórica de la realidad al que Fried se refiere surge, efectivamente, y en última instancia, como consecuencia de una consideración de carácter objetual, es decir, del reconocimiento de las propiedades físicas a partir de la toma de conciencia de la planitud de la superficie del cuadro. Siguiendo con Miguel A. Hernández-Navarro,

“para Greenberg, y también para Fried, en la obra de Manet comienza la toma de conciencia, según la célebre afirmación de Maurice Denis, de que «un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden». Esta «purificadora» toma de conciencia de la «planitud» y

⁵¹ Esta idea se extrae de sus reflexiones al respecto en Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 177.

⁵² Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, pp. 258-259.

superficialidad del soporte –de la actividad artística en sí y sus límites, como hará Mallarmé en poesía– será la base de la reflexión, mediante un proceso reductivo, acerca de los fundamentos de la pintura efectuada por el cubismo y el expresionismo, reflexión que conducirá irremisiblemente hacia la abstracción”⁵³.

Como explica Greenberg en *La crisis de la pintura de caballete*, el proceso que inicia Manet, y en el que trabajan posteriormente impresionistas, neo-impresionistas y post impresionistas, constituye el núcleo de la evolución de la pintura moderna que está basado, a nivel plástico, en la progresiva disminución de la profundidad en el cuadro. La pintura de carácter ilusionista “excava en la pared que hay detrás la ilusión de una cavidad en forma de caja y dentro de ésta, como una unidad, organiza apariencias tridimensionales”⁵⁴. Sin embargo, desde Manet, y a partir del reconocimiento del carácter plano de la superficie, “el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad”⁵⁵, de manera que el fondo del cuadro pasa a un primer plano y la simulación desaparece⁵⁶.

En la base de los planteamientos de Manet reside, pues, el germen de lo que puede ser un incipiente interés por las propiedades físicas del cuadro ya que, mirando más allá de la imagen representada, se empieza a considerar el soporte físico del mismo en tanto que superficie plana sobre la que organizar la estructura pictórica. Así, la ilusión es desplazada por aquello que es propio del objeto y los discursos de la pintura empiezan a volverse sobre sí mismos y sus elementos constitutivos, en este caso, sobre el soporte y una de sus cualidades.

⁵³ Hernández-Navarro, Miguel A., “El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible”, *Imafronte*, nº. 19-20, 2007-2008, p. 121.

⁵⁴ Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 177.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 177.

⁵⁶ Para más información acerca del trabajo de reducción de la profundidad ficticia de la pintura desde Manet a Monet, Pissarro, Sisley, Seurat y, posteriormente, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, y Matisse, véase Greenberg, Clement, “La crisis de la pintura de caballete”, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 177-180.

Aunque es Manet quien descubre la condición de carácter plano de la superficie y la pone de manifiesto, esta idea no se desarrolla de manera plena y consciente hasta el cubismo, donde la cuestión llega a constituir el centro de interés del discurso artístico. En su búsqueda de romper con la perspectiva tradicional renacentista, los pintores cubistas introducen el problema de la representación simultánea de un objeto desde sus múltiples puntos de vista. Se adopta así la llamada perspectiva múltiple: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano a través de planos-faceta, dando lugar a toda una serie de problemáticas relativas a la representación de la planitud en la superficie.

Si bien es cierto que debido a los géneros que aborda nunca deja de informar sobre el mundo, en su tratamiento de la superficie podemos observar los primeros cambios de rumbo hacia una nueva objetualidad: el cuadro cobra importancia como objeto en sí, como superficie sobre la que se construye y se interpreta la realidad, produciéndose en este momento una toma de contacto con las propiedades físicas del soporte.

Según Greenberg, cerca de 1911 esta planitud “(...) no sólo había invadido el cuadro cubista, sino que estaba amenazando con anegarlo”⁵⁸. Esta afirmación propicia la idea, tanto en Picasso como en Braque, de que

“el problema principal en esta situación era impedir que el «interior» del cuadro –su contenido– se fundiera con el «exterior», con su superficie literal. La planitud *representada* –o sea, los planos-faceta– había de mantenerse lo bastante separada de la planitud *literal* para permitir que sobreviviera entre ambas una ilusión mínimas de espacio tridimensional”⁵⁹.

Sin embargo, la literalidad no resultó tan fácil de eludir. Greenberg afirma por ello que, ubicada entre “la planitud cubista representada y la planitud

⁵⁸ Ibidem, p. 86.

⁵⁹ Ibidem, p. 87.

literal de la superficie pintada, la ilusión se hace un poco más presente y al mismo tiempo más ambigua aún”⁶⁰, concluyendo, finalmente, que

“el efecto que permanece es el de un constante ir y venir entre superficie y profundidad, en el que lo no representado «infecta» la planitud representada. La vista, más que engañada, queda perpleja; en lugar de ver objetos en el espacio no ve más que... un cuadro”⁶¹.

Es en este contexto, en el empeño por enfatizar la superficie para que no pudiera fundirse de ninguna manera con la ilusión, donde se enmarca la aparición de la técnica del *papier collé*⁶². Según Greenberg, y aunque encontramos ejemplos similares durante la misma época en el trabajo de Picasso, fue Braque el primero que, por esa razón, introdujo un material ajeno sobre la superficie del cuadro⁶³. Tras varias experiencias con tipografía e imitación de los impresos que no hicieron sino evocar de manera explícita la planitud literal, Braque llegó a añadir trozos reales de papel de pared a un dibujo en papel a modo de método o artificio afirmador de la superficie, el cual, sin embargo, volvió a fracasar de nuevo en sus objetivos:

“(...) el papel segado establece *corporalmente* una planitud no representada, y no se limita a indicarla o señalarla. La planitud literal tiende ahora a afirmarse como el principal hecho del cuadro, y el artificio se vuelve contra su inventor como un *boomerang*: la ilusión de profundidad resulta aún más precaria que antes. En lugar de aislar la planitud literal especificándola y circunscribiéndola, el papel pegado o la tela la liberan y la extienden, y el artista parece no quedar con otra cosa entre las manos que esa planitud no representada con la que acaba y

⁶⁰ Ibidem, p. 89.

⁶¹ Ibidem, p. 89.

⁶² Podemos definir esta técnica a partir de “la elección e inclusión en la superficie de un cuadro de un fragmento de material (incluso un objeto) tomado de la realidad externa, revelándose así la propia constitución material del soporte-cuadro”, en: Puelles Romero, Luis, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Murcia Cultural, 2005, p. 96. En este punto se hace necesario diferenciar el *papier collé* como técnica respecto del *collage* como concepto o categoría artística, al que haremos referencia más tarde.

⁶³ Respecto a quién corresponde la invención de esta técnica, Greenberg opina que fue Braque quien, en septiembre de 1912, “dio el paso radical y revolucionario de pegar trozos auténticos de un papel de pared que imitaba madera a un dibujo sobre papel, en lugar de intentar simular su textura pintándolo”, citado en: Greenberg, Clement, Op. Cit., p. 90.

comienza su cuadro. La superficie real se convierte en primer plano y fondo”⁶⁴.

Esta lucha por diferenciar la planitud representada de la literal, avivada por la introducción del *papier collé*, concluye de manera lógica en una visión unificadora y recíproca de ambas posturas en la que la literalidad del soporte queda, por fin, plenamente reconocida:

“la planitud cubista, representada, queda ahora casi totalmente asimilada a la planitud literal no representada, pero al mismo tiempo reacciona y transforma en gran medida la no representada, consiguiéndolo además sin privar por ello a esta última de su literalidad; en lugar de ello, subraya y refuerza esa literalidad, la recrea”⁶⁵.

Como vemos, gracias al *papier collé*⁶⁶ y la consecuente aparición del *principio collage*, a través del reconocimiento de la planitud literal que identifica la superficie como una propiedad física del cuadro, éste cobra finalmente autonomía como objeto con independencia de lo que represente. Asimismo, en opinión de Simón Marchán, en su “acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura cosa”⁶⁷ el *collage* nos aparecería así como la “consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado”⁶⁸.

⁶⁴ Greenberg, Clement, Op. Cit., pp. 90-91.

⁶⁵ Ibidem, p. 92.

⁶⁶ Es preciso mencionar que, en este estudio, nos referimos al *papier collé* como técnica introducida por Braque, cuya experimentación derivó en el *collage*, impulsado y reconocido a través de Picasso en su obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de 1912. Mientras que el *papier collé* sólo fue el primer paso hacia el *collage*, éste se desarrolló ampliamente en varias direcciones generando lo que Louis Aragon denomina el *principio collage*, cuyas consecuencias fueron decisivas en la evolución de la pintura del siglo XX. Respecto a la diferenciación entre *papier collé* y *collage*, este autor concluye: “hay que precisar desde ahora que el colage tal y como hoy se entiende es algo totalmente diferente del papel pegado del cubismo. Pero éste planteaba ya algunas cuestiones que aquel aún plantea”, en: Aragon, Louis, “El desafío a la pintura”, *Los colages*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 39.

⁶⁷ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 159.

⁶⁸ Ibidem, p. 159.



Georges Braque, *Violin y pipa*, 1913.



Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912.

Esta opinión es igualmente compartida por Juan Antonio Ramírez, que explica el *collage* a partir del cuadro *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, en el que Picasso incorporó un trozo de hule impreso con la apariencia de una rejilla de caña. Considera que, a través de esta obra, “Picasso abrió la vía para los *collages* y para las construcciones cubistas, que son objetos hechos con otros objetos”⁶⁹.

El *collage*, a partir de un interés centrado en la materia, operaba según un procedimiento a través del cual “los objetos reales sustituían a los ilusorios”⁷⁰ y, sin intentar simular aquello que no eran, funcionaban en el contexto de la obra de arte “como planos o como piezas figurativas de una construcción plástica”⁷¹.

La consecuencia más inmediata de este procedimiento, que influyó de manera decisiva en el desarrollo posterior de la pintura, radica en que, una vez eliminada la necesidad de imitación, la representación pictórica del objeto se sustituye por la presentación misma del objeto o por otra representación convencional (codificada) de éste. De esta manera,

⁶⁹ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 109.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁷¹ *Ibidem*, p. 109.

“pasamos del universo de la pura ilusión y del *trompe-l'oeil* a un mundo en que la materia se declina en términos de textura real, como si la pintura, en busca de una nueva expresión de la realidad, decidiese convocar, ya no la representación de las cosas del mundo exterior, sino los originales mismos, en su banalidad, en su insostenible verdad, y con ello nos obligase a dedicarles una atención, si no admirativa, al menos asombrada y encantada”⁷².

Paralelamente, también supuso un cambio en el repertorio material del cuadro. “El collage revolucionó el concepto de lo que constituía una obra de arte, probando que «ese monstruo, la belleza, no es eterno» y ampliando la gama de materiales aceptados para la ejecución de una obra de arte”⁷³. El *collage* se nos aparece así, desde una postura opuesta a la pintura, como una técnica pobre, destinada a revelarse contra aquella pintura lujosa ejecutada a partir de una maestría técnica que obedece al dictado de la mimesis⁷⁴.

Los nuevos materiales utilizados carecían en su mayor parte de todo valor y provenían de restos heterogéneos de objetos del día a día. Sin embargo, esa misma inutilidad e incompetencia y su condición de deshecho parecían obedecer eficazmente a las pretensiones cubistas⁷⁵: “tratábamos de expresar la realidad mediante materiales que no sabíamos cómo utilizar, y que apreciábamos precisamente porque sabíamos que su

⁷² Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 11.

⁷³ Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1987, p. 9. Como dirá G. Apollinaire: “se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos”, en: Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 11.

⁷⁴ Véase: Aragon, Louis, Op. Cit., pp. 47-48. Aragon opina que el *collage* requiere nuestra atención por lo que tiene de “absolutamente opuesto a la pintura. Por lo que representa de posibilidad humana. Porque sustituye un arte envilecido por una forma de expresión de una fuerza y un alcance desconocidos” y que, en cuanto tal, debe rescatar a la pintura de la servidumbre en la que ha caído: “el estilo del Café de Dôme o de los pisos burgueses no puede tener otro complemento que Brancusi o Miró. Es extraño, injusto, pero no puede negarse. La pintura va hacia lo confortable, adula al hombre de buen gusto que la ha pagado”.

⁷⁵ Como apunta Aragon, tal era “la grandeza del cubismo en esa época: cualquier cosa, sin preocuparse por si era perecedera, les sirve a esos pintores para expresarse, y tanto mejor si no tiene valor, si desagrada a su mundo”, en: Aragon, Louis, Op. Cit., p. 40.

ayuda no nos era indispensable, que no eran los mejores ni los más adecuados”⁷⁶.

Al hilo de lo mencionado, es preciso volver sobre estas palabras para señalar la importancia del concepto *expresar la realidad* al que alude, lo que constituye la clave para ilustrar cómo el pensamiento cubista se mantiene todavía atado a una cierta interpretación de la realidad extra-plástica. Pero lo importante es la obra, y no los materiales en sí, lo que introduce una diferencia primordial sobre los movimientos posteriores a los que estas innovaciones materiales dieron paso⁷⁷.

No obstante, respecto a esta visión de la pintura, existe una diferencia fundamental entre los precursores de esta categoría. Como señala Simón Marchán, “si Braque subrayaba aún su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones”⁷⁸.

Esta diferenciación nos sirve de introducción a la visión de Louis Aragon, quien, en 1930, establece una clasificación del *collage* que concluye en dos vertientes diferenciadas: “de los primeros colages surgen dos categorías de obras muy distintas, unas en que elemento pegado vale por la forma, o más exactamente por la representación del objeto, otras en que entra por su materia”⁷⁹. Esta distinción es fundamental para entender el devenir y funcionamiento de lo que a partir de este momento denomina *principio collage*.

⁷⁶ Lodder, Christina, Op. Cit., p. 9.

⁷⁷ Me estoy refiriendo, en concreto, al culto al material que guía la práctica de constructivistas y dadaístas, el cual desarrollo en el subcapítulo siguiente.

⁷⁸ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 159.

⁷⁹ Aragon, Louis, Op. Cit., p. 41. En su opinión, respecto a estas dos categorías, “(...) estas últimas no constituyen más que obras pictóricas en las que se debate un problema de color, todo se resume en un enriquecimiento de la paleta, y a veces en una crítica de la paleta, en una ocurrencia. Por el contrario, las primeras hacen prever los colages por llegar, donde lo expresado pesa más que el modo de expresar, donde el objeto figurado desempeña el papel de una palabra”.

Las implicaciones de la aportación cubista del *collage*, no obstante, van más allá de considerarlo una mera técnica pictórica, y como afirma Simón Marchán, llegan a constituirlo como una “categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días”⁸⁰. El *collage*, entendido así “en cuanto principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instauro”⁸¹, se proclama como el origen unívoco de muchas de las prácticas objetuales surgidas posteriormente:

“estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del «principio collage» que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (*ready-made*, *objet trouvé*, surrealista, construcciones y «*assemblage*»), del «collage», de acontecimientos como el «*happening*» a los espaciales como los «*ambientes*» objetuales”⁸².

Este paradigma *collage*, en opinión de Luis Puelles Romero, se fundamenta sobre dos cualidades específicas: ser *heterogéneo*, es decir, conformado por elementos de diferente índole y procedencia —como diría Gómez de la Serna, “lo heterogéneo se mezcla y éste es el mayor triunfo de lo actual”⁸³— y ser *imprevisto e imprevisible*, “ni visto antes «así» (y de ahí el valor antiperceptualista del *collage* cubista y no sólo cubista) ni previsible, ya que no responde a órdenes de habituación de realidad; subersivo en tanto que inesperado: (...) introduce en la realidad realidades inesperadas”⁸⁴.

Los primeros ejemplos de estas dos direcciones a las que se dirige el *principio collage*, tal y como es entendido por Aragon, podemos encontrarlos ya en algunos trabajos de Picasso. Como explica Juan Antonio Ramírez, una muestra referida a la primera de ellas, a aquella

⁸⁰ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 159.

⁸¹ Ibidem, p. 159.

⁸² Ibidem, p.160.

⁸³ Gómez de la Serna, Ramón, citado en: Puelles Romero, Luis, Op. Cit., p. 93.

⁸⁴ Puelles Romero, Luis, Op. Cit., p. 95. Este autor complementa dicha idea con la hipótesis de que “crear lo inesperado frente a esperar lo necesario es un modo estricto de ser moderno, un programa de «filosofía de la historia» con el que el *sapere aude* se completaría con un «atrévete» a crear no ya sólo objetos artísticos sino ante todo realidades inesperadas”.

categoría que “insistía en la integridad de los componentes originales pese al nuevo contexto en el que el artista los insertaba”⁸⁵, puede ser identificada en la obra *El vaso de absenta*, de 1914, en el que incorpora sin modificación alguna una cucharilla a la obra, abriendo el camino al *ready-made* y sus derivados.



Pablo Picasso, *Vaso de absenta*, 1914.



Pablo Picasso, *Mandolina y clarinete*, 1913.

Por otro lado, afirma que aquella vertiente que “entendía la obra de arte como cosa construida (ni pintura ni escultura en sentido estricto) que no reconocía claras filiaciones y afirmaba su singularidad entre los objetos del mundo físico”⁸⁶ se reconoce en las construcciones cubistas que Picasso ejecutó prestando atención al objeto como material de la obra. Este hecho enlaza con la importancia que Simón Marchán otorga a dicha cuestión: “otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por el *material* en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. No sólo en sus aspectos visuales, sino en todas sus cualidades sensibles”⁸⁷.

⁸⁵ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 110.

⁸⁶ Ibidem, pp. 109-110.

⁸⁷ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 159. A propósito de sus cualidades sensibles, apunta Juan Antonio Ramírez: “las maderas de sus esculturas-ensamblajes (como Mandolina y Clarinete, de 1913) no están pulidas ni apenas pintadas: era importante que las cosas conservasen su naturaleza primaria”, en: Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 109.

Sobre este tipo de trabajos, los primeros de los cuales fechados aún en 1912, en los que experimenta por vez primera con la tridimensionalidad abordando la obra desde su faceta más constructiva, nos cuenta Greenberg,

“en algún momento de 1912, Picasso recortó y plegó un trozo de papel dándole forma de guitarra; pegó a ese trozo otros y cuatro cuerdas tensas, creando así una secuencia de superficies planas que daban lugar a un espacio escultórico real al que añadió sólo el vestigio del plano de un cuadro. Los elementos añadidos del *collage* eran excluidos, por decirlo así, y apartados de la superficie pictórica literal para constituir un bajorrelieve. Con este acto, Picasso fundaba una nueva tradición y un nuevo tipo de escultura, el que se ha venido a llamar «construcción»⁸⁸.



Pablo Picasso, *Maqueta de guitarra*, 1912.



Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912.



Pablo Picasso, *Guitarra*, 1914.

Estas “(...) construcciones realizadas en materiales frágiles e insólitos: cartón, chapa, alambre, papel, arena, piezas de pasamanería, trozos de madera, de estaño, clavos, envoltorios de paquetes de tabaco, otros tantos fragmentos de realidad a los que concedió un nuevo sentido”⁸⁹ proceden, según Emmanuel Guigon, “de la pura fantasía manual, a un tiempo brillante e inspirada, del deseo de hacer la obra más sofisticada

⁸⁸ Greenberg, Clement, Op. Cit., p. 95.

⁸⁹ Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 11.

con los materiales más ténues y más incongruentes, pero también más familiares⁹⁰. Vinculada a esta idea, André Breton explica la impresión de su primer contacto con dichas construcciones:

”cuatro de ellas consistían en un ensamblaje de materiales de carácter residual (...) tomados de la vida de todos los días. Al choque provocado por lo nunca visto le sucedía el sentimiento de un soberano equilibrio de la obra realizada, elevada —quíerese o no— a la vida orgánica y que con ello justificaba su necesidad⁹¹.

De esta manera, quizá todavía limitado por el carácter plano y con un afán por ampliar la presencia física del *collage*, Picasso se lanza a la conquista del espacio real explorando una de las condiciones esenciales del objeto físico, el volúmen que ocupa en el espacio:

“Picasso había atisbado y penetrado por un instante en un sendero revolucionario que nadie había pisado nunca. Fue como si en ese momento hubiese percibido la planitud del *collage* como algo demasiado restrictivo y hubiese intentado súbitamente escapar de ello recorriendo todo el camino hacia atrás —o hacia adelante— en busca de una tridimensionalidad literal. Lo hizo empleando medios absolutamente literales para meter el *collage* (y el cubismo en general) *literalmente* en el espacio literal, enfrente del plano del cuadro⁹².

El *principio collage* se constituye así como el origen de aquellas prácticas de naturaleza objetual, en las que las propiedades físicas del objeto son tomadas en cuenta de una manera tal que la propia materialidad del objeto introducido llega en muchos casos (*ready-made*, *objet trouvé*, objeto surrealista, construcciones y *assemblage*) a sustituir o desplazar al objeto cuadro hasta prescindir de él: “(...) el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte, dándose así los primeros pasos para el *arte objetual independiente*⁹³.

⁹⁰ Ibidem, p. 12.

⁹¹ Bretón, André, citado en Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 12.

⁹² Greenberg, Clement, Op. Cit., pp. 94-95.

⁹³ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 159.

2.3 EL CUADRO SE HACE OBJETO: CONSTRUCTIVISMO Y DADÁ

Así, habiendo trabajado con el concepto de *construcción*, que encierra en sí los principios de la obra objetual, Picasso abre una nueva vía de experimentación que, bajo límites insospechados, sirve de influencia para toda una serie de artistas y movimientos artísticos posteriores que encuentran en sus trabajos ideas afines acerca de la concepción objetual de la obra de arte.

Las experiencias de dadaístas y constructivistas, aunque a simple vista parezca que siguen presupuestos artísticos de índole muy diferente, e incluso divergentes o antagónicos, comparten posturas muy cercanas en sus temas y preocupaciones plásticas, tal como nos hace ver Andrei Nakov en el catálogo de la exposición itinerante *Dada y constructivismo*⁹⁴, organizada con el firme propósito de poner de relieve las desconocidas similitudes que los relacionan.

A partir de un interés común basado en el rechazo a la mimesis y a la representación del mundo extra-artístico y bajo la tarea de hacer tabula rasa respecto a la anterior historia del arte que no había conducido sino a una catástrofe de consecuencias funestas, ambos movimientos se plantean una búsqueda de carácter ontológico o existencial de la esencia del arte: mientras Tatlin busca la esencia de la materia, Dadá lo hará con la del gesto, Malevich con la de la forma, etc.

Dedicados a esta búsqueda e influenciados por el procedimiento de fragmentación cubista, ambos movimientos llegan a la conclusión de que el simple fragmento de algún objeto o forma basta para representarlo en

⁹⁴ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

toda su dimensión —“el fragmento adquiere así una existencia autónoma igual a la de las formas completas”⁹⁵— y para dotar a la obra de pleno sentido: “el elemento en su estado mínimo de existencia (formal y material) bastará para llenar el contenido de una obra de arte”⁹⁶. Como nos cuenta Andrei Nakov,

“(…) para introducir una forma en la nueva representación pictórica, (...) ya no hace falta representarla por completo, es inútil ilustrarla íntegramente, basta con que figure en una composición la esencia de su principio constitutivo, el principio generador de la forma, el procedimiento de su constitución, o sea, la razón de su existencia”⁹⁷.

Este principio constitutivo de la obra significaba para ellos una ruptura con los planteamientos artísticos dominantes hasta la fecha, así como la instauración de una nueva forma de arte basada en la búsqueda de su esencia física: “arrancado brutalmente de su contexto habitual, este fragmento revela la esencia de las cosas de un modo mucho más profundo e incluso violento, efecto que hacía ya mucho tiempo los antiguos convencionalismos representativos «normativos» no producían”⁹⁸.

De esta manera,

“la sublimación del fragmento llevará a los artistas modernos a reflexionar indefectiblemente sobre la cuestión del *elemento*, y en este aspecto, dadaístas y constructivistas llegarán rápidamente a un acuerdo. (...) serán los primeros en tomar conciencia de la fuerza virginal de la materia, así como del valor conceptual del elemento”⁹⁹.

⁹⁵ Ibidem, p. 18.

⁹⁶ Ibidem, p. 19. Asimismo, Andrei Navok afirma: “(...) la razón de ser del fragmento consiste en testimoniar, gracias a una cantidad mínima de materia, la identidad casi molecular y al mismo tiempo universalmente conceptual, del elemento de la forma. (...) Así, forma y materia se equilibran en cada etapa del diálogo creador”.

⁹⁷ Ibidem, p. 18. De manera similar nos cuenta Louis Aragon, en relación a la importancia del fragmento en el *papier collé* cubista, “he oído hablar a Braque de lo que entonces se llamaba una *certeza*, y que era el elemento pegado, alrededor del cual debía constituirse el cuadro” en: Aragon, Louis, Op. Cit., p. 40.

⁹⁸ Ibidem, p. 43.

⁹⁹ Ibidem, p. 19. A partir de ahora, “el elemento, su definición, su revalorización, su manipulación, se convierten en los sujetos principales de sus investigaciones”, gestándose todo un postulado elementalista compartido por ambos movimientos. Tal son las declaraciones al respecto firmadas por integrantes de ambos, R. Hausmann, H. Arp, I. Puni, L. Moholy-Nagy: “Luchamos por el arte elementalista. El arte es elemental”.

La importancia concedida al material junto al abandono de la representación mimética favorecen nuevas relaciones entre la forma y la materia en el cuadro, que a su vez influirán de manera decisiva en su condición objetual y ocasionarán el consecuente surgimiento de técnicas como la construcción o el montaje. Hasta ese momento, el material del cuadro se encontraba destinado y, por tanto, subordinado a la representación de la realidad extra-plástica, pero sin embargo, en la búsqueda de las formas de una nueva representación no imitativa, el material ya no necesita obdecir estas leyes impuestas y puede manifestar su personalidad en toda su libertad. En palabras de Andrei Nakov, “la revalorización de la forma pura acarrea la emancipación del material (...)”¹⁰⁰, siendo, por tanto, “esta relación de interdependencia dialéctica entre forma abstracta (independiente) y material liberado de la función ilustrativa (luego personalizada al máximo) [lo que] caracteriza a la nueva creación no objetiva y dadaísta desde los albores de su existencia”¹⁰¹. Así, cumpliendo con su empresa de dotar a la representación de completa autonomía, es a estos artistas a quien corresponde la tarea de

“destacar la naturaleza auténtica del material, de explotar sus cualidades originales e inimitables. Poner de relieve este aspecto del material aparece como la consecuencia inmediata –por no decir inevitable- del rechazo a la antigua filosofía de las artes plásticas, la de la representación mimética”¹⁰².

En este sentido, ambos movimientos pretenden “activar la nueva materialidad hasta instaurar unas nuevas relaciones inéditas entre sus elementos. Por ello mismo, el «material» no se reduce a sus virtualidades físicas, sino que se expande en todas sus potencialidades estéticas, en sus activaciones”¹⁰³.

cuando no hace filosofía sino que se constituye partiendo tan sólo de sus propios elementos”, en el *Manifiesto del arte elementalista* de 1921, citado en: VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, Op. Cit., p. 209.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 16.

¹⁰¹ Ibidem, p. 16.

¹⁰² Ibidem, p. 40.

¹⁰³ Ibidem, p. 31.

No obstante, la liberación del material de la que ambos movimientos participan está vinculada al desarrollo del *principio collage* en sus dos direcciones diferenciadas, posteriormente acuñadas por Louis Aragon. Esto introduce una diferenciación en el modo de entender la obra entre constructivistas y dadaístas: mientras los primeros abordaban la inclusión de los objetos en el cuadro desde el reconocimiento de sus características matéricas, los dadaístas tendían a valorarlo a partir de su forma y función de representación.

En los primeros, la cuestión de la materialidad constituía un núcleo de interés particular de la obra. Tanto es así que, para ellos, “el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar”¹⁰⁴. Estas propiedades, según Nikolai Tarabukin, merecían un estudio propio:

“en cuanto al problema del material en sí mismo (...) puede ser considerado de una manera autónoma en la medida en que el artista-pintor debe desarrollar su sentido de la materia, debe sentir las cualidades inherentes a cada material que por su propio carácter condicionan la construcción del objeto. Es el material el que dicta la forma al artista, y no a la inversa. La madera, el hierro, el vidrio, etc., determinan construcciones diferentes. En consecuencia, la organización constructivista del objeto pasa por el material: el estudio de los diversos materiales constituye una cuestión autónoma e importante”¹⁰⁵.

Por otro lado, los dadaístas, “no se privaron en absoluto de conferir valores alegóricos o simbólicos a sus obras-objeto”¹⁰⁶. Por ello,

“despojados de su antigua función ilustrativa y realista, los fragmentos de la realidad inmediata —ya sean fragmentos de objetos o fragmentos de formas— se ven elevados a una escala simbólica superior (...) [que] da pie a una nueva conciencia de su realidad interna”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 160.

¹⁰⁵ Tarabukin, Nikolai, “Por una teoría de la pintura”, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 132.

¹⁰⁶ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 110.

¹⁰⁷ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, Op. Cit., pp. 42-43. Sin embargo, a diferencia de los surrealistas, que generaban toda una cadena de significados nuevos para el objeto, “los dadaístas seguirán siempre vinculados a la realidad intrínseca —totalmente material— de los objetos (o de los fragmentos de objetos) que utilizan”.

Al margen de la nueva esfera de significados en las que los dadaístas comienzan a introducir sus obras, lo que dará pasó a la interpretación surrealista de los objetos, nos centraremos en las implicaciones referidas a su trabajo con el material, cuyo empleo basan en la sublimación de la forma accidental y del concepto de azar.

Como extraemos del *Manifiesto dadaísta de Berlín*, “Dadá quiere el aprovechamiento del nuevo material en la pintura”¹⁰⁸, por lo que, partiendo del empleo del deshecho material, exploran y amplían el supuesto cubista del *collage* a partir del cual cualquier cosa, objeto o material pueden ser sujetos artísticos. Así, como apunta Andrei Navok, “el *montaje*, en sus diversas variantes, será su plasmación dadaísta; los géneros híbridos, sus derivaciones”¹⁰⁹.

La idea de la liberación y veneración del material, compartida por ambos movimientos y cuyo origen se sitúa en el principio *collage*, introduce una nueva forma de interpretar la obra de arte, modificando la noción de cuadro al reflexionar sobre los cambios que puede experimentar.

“El dadaísmo y los diversos constructivismos extraen las consecuencias más radicales de la revolución artística desde la infraestructura cosal de las obras, desde una materialidad plural y heterogénea. Frente a la pasividad que se venía atribuyendo a la misma, ambos exacerbaban hasta límites insospechados su activación, provocando con ella no sólo cambios formales, sino conmociones más profundas en el propio estatuto físico y estético de las obras”¹¹⁰.

Estos cambios en el estatuto físico de la obra a los que se refiere se sitúan análogos a la aparición de nuevas categorías y técnicas de origen objetual: la de la construcción a través de las experiencias del constructivismo y el montaje y sus derivados como aportación del dadaísmo.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 29-30.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 30. Así, “los dadaístas convirtieron la práctica del *collage* cubista (siempre imitativo) en ensamblajes de materiales múltiples y más tarde en instalaciones ambientales”, p. 40.

¹¹⁰ Ibidem, p. 30.

La construcción surge en el periodo prerrevolucionario del constructivismo, que se inicia con Vladimir Tatlin en 1913 y que abarca hasta 1917, año en que estalla la Revolución Rusa, y en el que aparecen las primeras obras con función utilitaria pertenecientes a la fase productiva que caracteriza la base ideológica del constructivismo. En esta etapa aparecen las primeras experiencias con *construcciones no utilitarias*¹¹¹, concebidas sin compromiso social ni industrial y que constituyeron la base de lo que sería el lenguaje material y formal del constructivismo. En relación al lenguaje material, las experiencias de Tatlin tienen como objetivo trabajar con obras realizadas a partir de materiales reales enfatizando sus interrelaciones en el espacio, mientras que el lenguaje formal se desarrolló a través de Puni, Bruni y Klyun, al ensayar con formas suprematistas en el espacio empleando el objeto encontrado y el principio del *collage* en relación al relieve.

La construcción, como estructura formal, sigue el principio de la *ordenación dinámica de los conjuntos*¹¹², basado en una creación de unidades formales elementales y de la posterior organización de las relaciones entre estas unidades, y de esta manera, “hace posible el funcionamiento de los elementos, lleva a la creación de esos nuevos objetos plásticos cuya existencia debe ser autónoma pero real a la vez”¹¹³.

Esta actitud con la que se aborda el acto creativo está ligada al problema de la búsqueda de la esencia del arte, manifestada en lo auténticamente real, y responde al deseo de los artistas de *producir*. “la producción de bienes artísticos reales (obras verdaderas y no tan sólo teóricas) viene a ser la palabra clave de este comienzo de los años veinte. Ya no se tratará

¹¹¹ Concepto acuñado por Christina Lodder, cuando se refiere a aquellas obras tridimensionales del periodo prerrevolucionario, en: Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

¹¹² VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, Op. Cit., p. 41.

¹¹³ *Ibidem*, p. 43.

de reproducir una ficción, sino de producir obras —y objetos— inéditos”¹¹⁴.

Así, observamos de manera concluyente que a partir de su realización como construcción el cuadro queda finalmente reconocido en su *status* de objeto real. Como se extrae de las ideas del teórico del constructivismo Nikolai Tarabukin, en su ensayo *Del caballete a la máquina*,

“(…) en estas construcciones el artista puede considerar íntegramente superado el ilusionismo de la representación porque no reproduce en ellas la realidad, pero constata el objeto como valor plenamente autónomo. En las construcciones espaciales del volumen, el creador que trabaja con madera, hierro, vidrio, se relaciona siempre con materiales auténticos y no artificiales. En consecuencia, el problema del espacio tiene, por mediación de su construcción en tres dimensiones, una solución real y no arbitraria como sobre el plano de la tela de dos dimensiones. En una palabra, tanto por las formas como por la construcción y los materiales que utiliza, el artista constituye un *objeto auténticamente real*”¹¹⁵.

Dadá, por su parte, basado en esta nueva estética matérica, contribuyó a aumentar el carácter objetual del cuadro introduciendo la categoría del montaje en sus diversas variantes: desde los *ready-made* de Marcel Duchamp y Man Ray ó los relieves en madera de Hans Arp, a los montajes objetuales de Raoul Hausmann y los ensamblajes de Kurt Schwitters, por citar algunos ejemplos.

A excepción del trabajo de Kurt Schwitters, en el que profundizaremos más adelante, el empleo del montaje estaba determinado en su mayor parte en función de unos planteamientos alegóricos y simbólicos que hacían uso del material en lo relativo a sus aspectos significantes. En este estudio, sin embargo, nos limitaremos a hacer referencia a las implicaciones objetuales que se extraen de estas prácticas.

¹¹⁴ Ibidem, p. 41.

¹¹⁵ Tarabukin, Nikolai, “Del caballete a la máquina”, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 41.

2.3.1 El *ready-made* de Duchamp

En primer lugar debemos mencionar a Marcel Duchamp, cuyo trabajo con el *ready-made* nos refleja la evidencia de que ha sido, como asegura Juan Eduardo Cirlot, “el hombre que con mayor intensidad y pureza ha sentido el problema del objeto”¹¹⁶.

Para poder hablar acerca del procedimiento del *ready-made*, una práctica que tuvo su momento estelar entre 1913 y 1921, hemos de dejar al margen todo lo que supone la obra de Marcel Duchamp en torno al trabajo con el objeto en la esfera de los significados, o, como bien afirman varios autores, como “equivalente plástico”¹¹⁷ y “proyección tridimensional de los juegos de palabras”¹¹⁸. En su lugar, nos centraremos en interpretar sus experiencias como el camino que llevó al objeto a su *independización*, a su *objetividad pura*¹¹⁹.

Como nos cuenta Juan Antonio Ramírez, en 1912 abandonó la pintura y “(...) muy poco después de que Picasso elaborase esa primera pintura «construida» de la historia, Duchamp hizo un equivalente escultórico del *collage* ensamblando dos objetos ya contruidos, un taburete y una rueda (1913)”¹²⁰. Con esta obra, aunque todavía no fuera consciente de la técnica que estaba inaugurando, da cuenta incipiente de sus intereses objetuales: como afirma Cirlot, aparte de desorientar y provocar al público o sugerir nuevas relaciones entre el objeto y el sujeto, abriendo así el

¹¹⁶ Cirlot, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 77.

¹¹⁷ Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 31.

¹¹⁸ Mundy, Jennifer, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2008, p. 127.

¹¹⁹ Cirlot, Juan Eduardo, Op. Cit., p. 79. Cirlot afirma que la obra *Portabotellas* significa la culminación del objeto en su total independización respecto del sujeto espectador. Sin embargo, como afirmaría más adelante en este mismo estudio, la independización del objeto era sólo una posible hipótesis, pues llega a concluir que todo objeto que alcance la objetividad pura se erigiría automáticamente en sujeto. Para que sea objeto necesita de un sujeto que lo tenga en cuenta, en pp. 117-119.

¹²⁰ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p.111.

panorama al objeto surrealista, Duchamp quería “probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente”¹²¹. Con este gesto, dedica una atención importante a la cotidianidad de su alrededor —“las situaciones ordinarias me dan un terreno infinito de alegrías, siempre a mano”¹²²— generando un arsenal ilimitado de posibilidades sobre los objetos cuyo potencial oculto a partir de su mirada puede convertirlos en una obra de arte.



Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913.



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

Aunque esta técnica ha tenido muchas repercusiones en el arte contemporáneo, nos interesa especialmente en relación a la transgresión que realiza sobre el formato del cuadro en tanto que lo elimina en su forma tradicional, sustituyéndolo por un objeto real ya existente y de carácter cotidiano. Como afirma Octavio Paz: “los *ready-made* fueron un puntapié al «objeto de arte» para colocar en su lugar a la cosa anónima que es de todos y de nadie”¹²³. De esta manera, más allá incluso que las construcciones tridimensionales de Tatlin, realizadas con materiales reales, la obra queda encarnada en el objeto real mismo, proclamando por entero su total cosificación.

¹²¹ Cirlot, Juan Eduardo, Op. Cit., p. 79.

¹²² Duchamp, Marcel, citado en: Mundy, Jennifer, Op. Cit., p. 128.

¹²³ Paz, Octavio, Op. Cit., p. 108.

El procedimiento del *ready-made*, en palabras de Simón Marchán,

“(...) instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística (...). De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esta operación se convierte en el pionero del arte «*objetual*»¹²⁴.

Por todo ello, más allá de considerar sus logros uniformemente bajo la visión unívoca de que el *ready-made* elevó cualquier objeto a la categoría de obra de arte, Luis Puelles Romero se hace eco de sus implicaciones objetuales al asegurar que “la *Fontaine* de Duchamp es también la reducción de la obra artística a su condición objetual, y no sólo, como es común considerar, la elevación de cualquier objeto al Olimpo ocupado por el arte”¹²⁵.

Paralelamente, esta misma operación de sustitución la encontramos en Man Ray, quien, influido por Duchamp, realiza toda una serie de obras a partir de utensilios de la vida cotidiana en las que el objeto sustituye por completo a la figura del cuadro.



Man Ray, *Regalo*, 1921.



Man Ray, *Objeto indestructible*, 1964 (réplica del original, 1923).

¹²⁴ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 161.

¹²⁵ Puelles Romero, Luis, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Murcia Cultural, 2005, pp. 109-110.

Al margen de su práctica en el campo de la fotografía, trabaja a partir de combinaciones de objetos que siguen la estela de los *ready-made* ayudados de Duchamp, llegando a experimentar con una gran variedad de materiales en obras de este tipo. En sus propias palabras, “bajo cualquier forma que se presente finalmente, el objeto debe divertir, alegrar, aburrir o inspirar una reflexión, pero nunca despertar admiración por la perfección técnica que se exige habitualmente de una obra de arte”¹²⁶. Es por ello que

“el valor de los «objetos de mi afecto», como los llama, y la fascinación que ejercen no residen en la habilidad necesaria para su creación, sino en el choque de sorpresa que provocan, en su poder de suscitar «la alucinación simple», en el humor y en la economía de medios”¹²⁷.

En opinión de Simón Marchán, “ha sido uno de los manipuladores más atrevidos del «*ready-made aidé*»”¹²⁸, y añadiendo que, en la obra *Regalo*, de 1921, en la que ha añadido una fila de clavos a la base de una plancha, “inaugura una *desfuncionalización* del objeto de uso, siendo un predecesor del «*objet désagréable*» u «*objet dangereuse*» del surrealismo”¹²⁹.

2.3.2 Las construcciones de Tatlin

El *collage* cobra un interés especial a partir del momento en el que se desvincula de la representación, y empieza a explorar las cualidades

¹²⁶ Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 23.

¹²⁷ Ibidem, p. 25. Jannifer Mundy, sin embargo, opina a tal respecto: “con todo, al igual que las máquinas sexuales de Picabia, las esculturas-objeto de Man Ray carecían de la clásica ambigüedad duchampiana, lacónica y cerebral, y no iban más allá de una agudeza visual que se captaba a primera vista, sin apenas hacer mella en el cerebro”, en: Mundy, Jennyfer, Op. Cit., p.189.

¹²⁸ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 162.

¹²⁹ Ibidem, p. 162.

materiales y estéticas que se desprenden de los diferentes objetos utilizados en su composición y a expandirse en la creación de nuevas relaciones entre sus elementos.

Como antecedentes a lo que será el lenguaje formal y material del constructivismo, encontramos las primeras experiencias cubistas rusas ya en el trabajo de Malevich, quien emplea elementos ajenos de *collage* en pinturas suprematistas en 1914; así como en ilustraciones abstractas y trabajos con recortes de papel de seda de Rozanova poco después, en 1916; o en *collages*, poemas y escritos sobre periódicos realizados por Stepanova unos años más tarde, en 1919.

Bajo las influencias, por tanto, del cubismo ruso, así como de sus propios experimentos de inspiración cubista, aunque también por cuestiones como la materialidad presente en la tradición del icono ruso o la extensión en el espacio proclamada en el manifiesto de la escultura futurista, los primeros relieves pictóricos de Vladimir Tatlin, que “explotan y amplían el principio del collage tal como lo desarrolló el cubismo, podrían verse como una continuación lógica de estos intereses cubistas”¹³⁰.

Estos relieves “explotan las propiedades inherentes de los materiales utilizados, sus interrelaciones y las características de sus texturas de superficie”¹³¹. Constituyen una de las primeras experiencias en las que, a partir de una materialidad conscientemente manifestada, el cuadro se transmuta en una unidad configurada a partir de varios elementos que interactúan entre sí en la que el soporte pierde su condición de elemento pasivo para formar parte de manera activa e integrada de una construcción de carácter más general.

Bajo la perspectiva de Christina Lodder, la evolución de la obra de Tatlin en el periodo aproximado de 1913 a 1920 está caracterizada por un

¹³⁰ Lodder, Christina, Op. Cit., p. 11.

¹³¹ Ibidem, p. 13.

progresivo aumento de la dimensión espacial de sus obras resultado de su interés en las calidades materiales y su yuxtaposición e interacción en el espacio. Estas van desde unos primeros relieves de carácter pictórico cuya atención se centra en el estudio de los materiales utilizados hasta aquellas construcciones en las que cada vez se evidencia con más fuerza la relación que guardan con el entorno espacial en el que se sitúan. En su opinión, Tatlin pudo haber tomado esta idea de las propuestas del *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* (1912):

“Debemos crear el objeto que deseamos crear y comenzar por su núcleo central. De este modo descubriremos nuevas leyes y nuevas formas que lo enlazan invisible pero matemáticamente a un *infinito plástico exterior*. Esta nueva arte plástica será entonces una traducción en yeso, bronce, cristal, madera o cualquier otro material de aquellos planos atmosféricos que unen e interseccionan las cosas...”¹³².

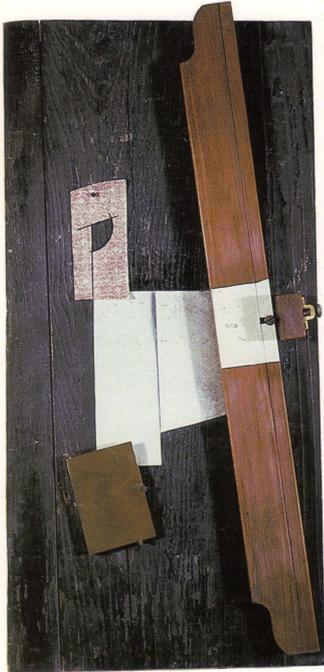
En su primer relieve, fechado en 1913, todavía se reconoce la figura representada de una botella que se ha dispuesto fragmentada a la manera cubista. Su fin es analizar el material que la conforma de manera tridimensional. Sin embargo, los posteriores, fechados entre 1913 y 1914 y abandonando ya toda representación mimética, están más comprometidos con las propiedades inherentes de los propios materiales, sus texturas de superficie y sus interrelaciones. Estos últimos se organizan todavía dentro del formato del cuadro, estableciendo de esta manera una limitada relación con el espacio circundante, que podría responder al motivo por el que Tatlin, según la autora, “descartó por completo el marco rectangular y abandonó por entero la práctica de utilizar como base una superficie plana que lo limitaba a una relación con el espacio básicamente unidireccional”¹³³.

Más tarde, a partir de 1914, adopta el término *contrarrelieve* para denominar un tipo de construcciones en las que se intensifica la interrelación de la obra con el espacio tridimensional que ocupa. Estas

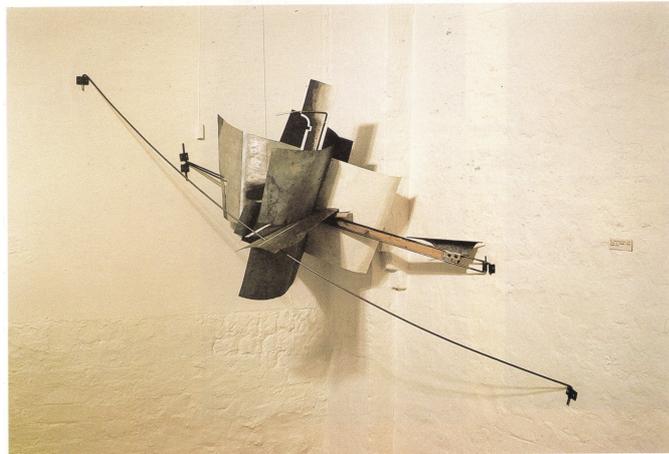
¹³² Ibidem, p. 15.

¹³³ Ibidem, p. 15.

obras, quizá las que gozan de mayores implicaciones futuras, “se desarrollaron hacia fuera en el espacio, dando como resultado la completa liberación de la obra respecto de la pared y su suspensión casi totalmente libre en el espacio”¹³⁴.



Vladimir Tatlin, *Relieve pictórico*, 1913.



Vladimir Tatlin, *Relieve de rincón complejo*, 1915.

En este contexto cabe citar de nuevo a Tarabukin, quien todavía hace una diferenciación más precisa entre los contrarrelieves de esquina y los centrales, opinando que los angulares están destinados a observarse desde un sólo punto de vista, de igual manera que se haría con una pintura plana. No obstante, afirma que es en los centrales donde se da una especie de síntesis de las tres disciplinas artísticas que aúnan los supuestos artísticos que garantizan la identidad de la obra como objeto con valor autónomo: “los procedimientos constructivos y las relaciones llenos/vacíos (arquitectura), la construcción en volumen de las masas

¹³⁴ Ibidem, p. 15.

(escultura) y la expresión de color, de textura y de composición (pintura)”¹³⁵.

No obstante, existen otros artistas que trabajaron en el ámbito de la tridimensionalidad, y aunque sus obras no evolucionaron hasta el punto de conformar composiciones exentas, investigaron con éxito en el campo del relieve. Pese a no conseguir una relación activa con el entorno, esta técnica reconoce, de igual manera, la condición objetual de la obra, debido tanto a la materialidad de sus elementos como a la importancia de la figura del soporte, el cual, a diferencia de las construcciones, todavía conserva.

Como principal exponente es necesario mencionar este aspecto a Ivan Puni, quien, lejos de seguir a Tatlin, trabajó influido por el *collage* cubista y, en especial, por su etapa sintética. Estaba interesado principalmente por experimentar con la forma pictórica extrapolada al ámbito tridimensional. Los relieves que configuró dirigían su atención hacia las relaciones formales entre los elementos de la composición más que hacia el potencial interno del material utilizado. En sus palabras, “una pintura es una nueva concepción de unos elementos reales abstractos y desprovistos de significado”¹³⁶. Sin embargo, es importante llamar la atención sobre la novedad que supuso el hecho de que en algunas de sus obras de 1914-1915 apareciesen objetos intactos y sin manipular como parte de la composición, lo que nos conduce de manera inmediata a la idea del *objet trouvé*.

¹³⁵ Tarabukin, Nikolai, “Del caballete a la máquina”, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 41.

¹³⁶ Lodder, Christina, Op. Cit., p. 20.



Ivan Puni, *Bodegón-relieve con martillo*, 1914.



Ivan Klyun, *Terrain*, 1916.

Klyun empleó también el objeto encontrado para realizar composiciones figurativas de análisis cubista, y relieves suprematistas cuya composición es pictórica y donde la tridimensionalidad da una condición espacial a la obra sin abrirla a relaciones con el espacio circundante, y además sin investigar acerca del material. Bruni, por su parte, influenciado por Tatlin, si investigó el material, pero volvió posteriormente a las composiciones de carácter figurativo y pictórico.

2.3.3 Los relieves y ensamblajes de Schwitters

“La lógica superior del material, tanto en la forma mitificada de Tatlin como en la practicada de forma mucho más intuitiva y simple por Schwitters en sus ensamblajes condujo a resultados, si no idénticos, al menos directamente equiparables”¹³⁷

¹³⁷ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 44.

Una figura central en la misión de liberar al material dentro del contexto histórico en el que nos encontramos es la de Kurt Schwitters. Si bien es cierto que el empleo del montaje y sus derivados estaba determinado en su mayor parte en función de unos usos alegóricos y simbólicos que respondían a la actitud crítica propia de Dadá, la obra de este autor constituye una excepción dentro de este movimiento. Como afirma Simón Marchán, a diferencia de muchos de sus contemporáneos dadaístas, “la provocación de K. Schwitters se mantuvo celosamente en el reino del arte”¹³⁸.

El afán más constructivo que destructivo con el que aborda sus composiciones lo aleja de los postulados dadaístas al mismo tiempo que acorta distancias respecto a los planteamientos constructivistas del momento. Y, sin embargo, sus obras mantienen la actitud crítica que se esperaba de toda obra dadaísta:

“(…) la ironía y la sátira son utilizadas en sus obras como estrategias para dotarlas de un carácter mordaz. La ironía surge de la transformación de todos esos materiales no artísticos de origen banal, de la utilización de elementos y acontecimientos efímeros. En la revalorización de los residuos reside parte de su actitud crítica”¹³⁹.

Estas características, junto con las múltiples influencias y relaciones que había establecido con artistas de los dos movimientos, sitúan a dicho artista a caballo entre estas dos corrientes. Así, “Kurt Schwitters fue, a su manera, un dadaísta y un constructivista”¹⁴⁰ cuya obra se caracteriza por estar “ (...) situada entre el espíritu irónico del dadaísmo y la voluntad estructurada del constructivismo”¹⁴¹.

Además de las experiencias en torno al material que llevaron a cabo los dadaístas, Schwitters se interesó por los contrarrelieves de Tatlin y los

¹³⁸ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 161.

¹³⁹ VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 9.

ensamblajes de materiales diversos de Ivan Puni, y a partir de descubrir el *collage* gracias a Jean Arp, lo explotó y renovó en el plano de la representación. Sus *collages* ya no representan objetos ni se refieren a ellos, a diferencia de los de Picasso o los dadaístas, sino que son completamente abstractos y dirigen el interés hacia las cualidades del material incorporado y otros aspectos compositivos de la propia obra: “Schwitters escoge sus materiales en función, no sólo de su carga poética, sino también de su aspecto estético y de su papel como estructura para la composición”¹⁴². Este modo personal de trabajar el *collage* y el nuevo enfoque con el que otorgaba valor al objeto encontrado hizo que el material se alzase como protagonista del cuadro. Como apunta Emmanuel Guigon,

“siete años separan los primeros *papiers collés* de Braque y de Picasso de las primeras construcciones de Schwitters, siete años de transformación radical: el objeto incorporado pasó de la fase de complemento a la de elemento principal, la imagen se convirtió en el material”¹⁴³.

Toda su obra responde a unos planteamientos de carácter más general cuyo germen reside en la idea vanguardista de la transformación del mundo, fundamentados en el arte *Merz*, término que él mismo acuñó para definir su propio movimiento, reflejo de “(...) la manifestación personal de un «arte total» formado por fragmentos de materiales reales que, una vez despedazados y separados de su ámbito habitual, se componen para mostrar un nuevo orden de las cosas que surge como reflejo de un nuevo mundo”¹⁴⁴.

Sobre el origen de esta nueva forma de interpretar el discurso artístico, Javier Maderuelo nos cuenta que fue en 1919 cuando, al utilizar un anuncio impreso de un banco alemán llamado *Kommerz-und Privatbank* para realizar un collage, Schwitters se encontró con que uno de los

¹⁴² Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 81.

¹⁴³ Ibidem, p. 12.

¹⁴⁴ VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Op. Cit., p. 9.

fragmentos que acababa de recortar contenía el monosílabo *merz*, adoptando ese título para la obra así como para toda su actividad artística. Y afirma que,

“cualquiera, después de haber leído su contenido, habría rasgado el anuncio bancario y lo tiraría a la papelera, pero Kurt Schwitters encuentra algo en la tipografía, en el color, en la calidad del papel o en la sonoridad del fonema, que le induce a tomar las tijeras y recortar un fragmento de esa realidad desechable para incluirla en el caudal de la vida y convertir una banalidad encontrada por casualidad en el objeto de contemplación estética. Este gesto describe por completo el concepto de *Merz*. Es como si el mundo, con toda su complejidad, se reprodujera en cada uno de sus fragmentos, que, a su vez, son consecuencia de él. Elijiendo uno cualquiera de esos fragmentos, Kurt Schwitters fija su atención en lo banal e insignificante y lo hace trascendente (...)”¹⁴⁵.

Con esta acción, centrada en la atención al material, continúa la corriente inaugurada por el *collage* cubista en la que la belleza no se corresponde con los cánones tradicionales de la pintura. Así, Schwitters “relaciona y «compone» de un modo consciente con la mirada puesta en articular una nueva belleza con los restos y desperdicios de la civilización y la cultura modernos”¹⁴⁶, manteniendo así “los derechos propios de cada fragmento encontrado, conservando la identidad del material, para, a continuación, neutralizarlos ópticamente, transfigurarlos estéticamente”¹⁴⁷.

Kurt Schwitters no sólo se sirve del *collage*, sino que a través de la incorporación progresiva de materiales con mayor presencia física, llega a realizar obras con una gran tridimensionalidad, debido a los objetos que utiliza. Como afirma Javier Maderuelo, a través de

¹⁴⁵ Ibidem, p.10.

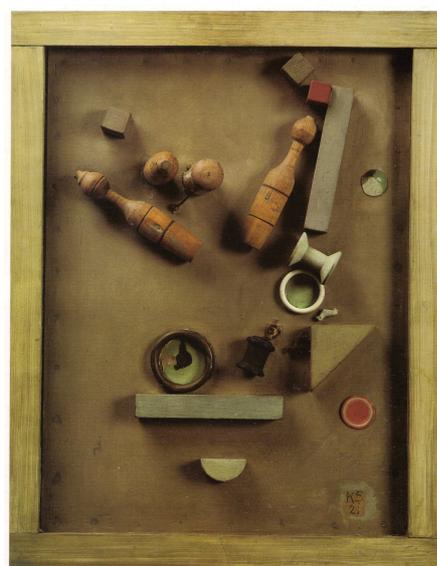
¹⁴⁶ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, Op. Cit., p. 31. En palabras de Schwitters, “por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con residuos, y eso fue lo que hice encolándolos y clavándolos. [...] De cualquier modo, todo estaba destrozado y lo que correspondía, pues, era crear algo nuevo con los residuos. Y eso es *Merz*”, citado en: VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Op. Cit., p. 11.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 31. Esta dedicación al objeto desechado está en relación con el *objet trouvé* del surrealismo. Así, “aportaba a cualquier objeto encontrado un nuevo significado estético dentro de su obra”, en: VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Op. Cit., p. 69.

“estos objetos absurdos que exceden del plano del cuadro confiriéndole relieve y esos clavos que, sobresaliendo, amenazan la tersura que caracterizaba la belleza plástica académica, (...) los *collages* de Kurt Schwitters han dejado de ser un trabajo de confección para convertirse en un trabajo de construcción. Al sustituir el papel por los objetos y la cola por los clavos, los *Merzbilder* se han convertido en *ensamblajes*”¹⁴⁸.



Kurt Schwitters, *Mz Herbin*, 1923-24.



Kurt Schwitters, *Merzbild 46^a - El cuadro bolos*, 1921.

El carácter de construcción así como su gran presencia volumétrica hacen de los ensamblajes de Schwitters obras eminentemente objetuales. Estas mismas características, además de la atención dedicada a los materiales, cada vez más heterogéneos, crean un paralelismo con la obra de Tatlin. Sin embargo, existe una diferencia fundamental para nuestro estudio en relación al modo de elaborar dichos ensamblajes: mientras Tatlin construye sus *contrarrelieves* a la manera de una construcción que carece de base y en la que todos los elementos se relacionan entre sí formando un conjunto unificado, Schwitters utiliza los materiales para incorporarlos a la superficie del cuadro¹⁴⁹. De esta manera, el soporte de la obra se

¹⁴⁸ VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Op. Cit., p. 11.

¹⁴⁹ Nos estamos refiriendo, evidentemente, al caso de los *Merzbilder*. Schwitters dará un paso más hacia la presencia volumétrica en el paso decisivo hacia la tridimensionalidad con los *Merzbauer*. Paramás información acerca de los *Merzbauer*, acudir al capítulo dedicado a ellos en: VV. AA., *Kurt Schwitters*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, pp. 89-102.

mantiene, y, a diferencia del caso de Tatlin, todavía se puede hablar de *cuadro*:

“Kurt Schwitters «clava sus cuadros», es decir, además de encolar papeles estampados, cartones y trapos más o menos planos, *lleva a la superficie* del cuadro fragmentos de objetos tridimensionales, como maderas, botones, latas, monedas, arandelas, carretes, rejillas metálicas e incluso objetos más complejos y específicos, como una rueda de un carrito o una pipa de fumar, que son realmente clavados con tachuelas de cabeza gruesa o con clavos de carpintero de manera que, en algunos casos, estos últimos han quedado sin introducirse totalmente en el soporte, siendo utilizados no como simple medio de sujeción sino como elemento expresivo de la obra, de la que pasan a formar parte esencial”¹⁵⁰.

2.3.4 El objeto surrealista

“Recuerdo un tiempo muy vacío (fue entre 1919 y 1920) en el que toda clase de objetos usuales, contrariados a propósito en sus sentidos, en su aplicación, rechazados del recuerdo y como calcados sobre sí mismos, nacían y morían sin cesar en varias existencias; en el que la palabra que hasta entonces había servido para designarlos ya no parecía adecuada para ellos, en el que las propiedades que generalmente se les atribuyen ya no eran las suyas con total evidencia; en el que una voluntad de control pesimista, y que algunos juzgarán absurda, exigía que se tocara lo que basta para caracterizarse a través de la vista, que se intentase percibir en sus detalles más extremos lo que exige ser presentado solamente en su conjunto, que no se distinguiese más lo necesario de lo accidental”¹⁵¹.

El interés dadaísta por el material derivó progresivamente hacia una nueva consideración (desrealizadora) de los objetos que determinó el origen del movimiento surrealista.

¹⁵⁰ VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Op. Cit., p. 10. La cursiva es mía.

¹⁵¹ Breton, André, citado en Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 14. Según Guigon, “Presentada aquí más bien bajo una luz más bien sombría, no obstante, la época dadá permitió asentar algunos hitos esenciales que contribuyeron a establecer la concepción surrealista del objeto”.

El *collage*, en especial en la manera en que era practicado por Max Ernst, fue un factor decisivo en este sentido. Según André Breton, la importancia radicaba en las implicaciones de esta técnica a partir de las cuales “el objeto exterior había roto con su campo habitual, sus partes constituyentes se habían emancipado de él, mantenía con otros elementos unas relaciones completamente nuevas, escapando del principio de realidad pero sin dejar de tener importantes consecuencias en el plano real”¹⁵². Estas consideraciones prefigurarán la base del pensamiento surrealista, que, basado en nuevas formas de asociación de carácter arbitrario, contrarias a la lógica del reconocimiento y a los sistemas de identificación y significación racionalistas, insisten en una nueva visión del mundo en la que varias realidades distintas conviven entre sí bajo el marco de otra realidad común que las sustenta¹⁵³.

El surrealismo promueve una actitud de acercamiento a la realidad cotidiana basada en modelos diferentes de conocimiento en los que prima lo afectivo sobre lo racional. Del mismo modo, alude a la necesidad de una mirada nueva hacia el objeto que lo desvincule de aquellos principios de identidad que basan el conocimiento del objeto únicamente a partir de la función específica para la que fue creado. Negando su realidad y “liberado de sus servidumbres utilitarias, cada objeto es susceptible de cambiar de sentido y de utilización”¹⁵⁴, lo que genera toda una serie de posibilidades ilimitadas en torno a la interpretación del objeto. Así, como afirma Juan Antonio Ramírez, “podría decirse que el objeto aparece ante los surrealistas como un puente o un descarrilador poético que reubica las

¹⁵² Ibidem, p. 17.

¹⁵³ Esta idea se basa en la frase más que conocida del conde de Lautreamont: “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser [sobre una mesa de disecciones]”, citado en: Cirlot, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 67.

¹⁵⁴ Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 30. Como este autor opina, según Gaston Bachelard “la idea de realidad consiste en la convicción de que una entidad cualquiera existe más en relación con su esencia (real escondido) que en su aspecto (dato inmediato, percepción). Esta idea basta, según Breton, para justificar la empresa surrealista, revolución total del objeto”.

relaciones entre la creación artística, el mundo exterior y el sujeto como ente proyectivo”¹⁵⁵.

El surrealismo constituyó un capítulo muy importante en los primeros desarrollos del arte objetual independiente. Desvinculándose totalmente del cuadro, la práctica artística surrealista convierte el objeto en obra con el objetivo de hacerle formar parte de una realidad compartida con el resto de objetos cotidianos. La creación o elección de estos objetos se aborda con arreglo “a ser puestos en circulación, es decir, a intervenir, a entrar corriente, cotidianamente, en colisión con los otros, en la vida, a plena luz de la realidad”¹⁵⁶. Así, el objeto no se incorpora al cuadro, ó como asegura Luis Puelles Romero,

“(…) no será la cosa la que ocupe la obra (parcial o íntegramente), sino la obra la que se apropie de los lugares de las cosas con la intención perversa y subversiva de confundirse con ellas y hacerles perder la confianza que la lógica del uso y del sentido común les confiere con los ojos cerrados”¹⁵⁷.

Para hacer efectivo este dispositivo subversivo es necesario hacer hincapié en la noción de presencia en tanto que concepto opuesto a la representación ilusionista. Por ello, como nos cuenta este autor,

“la manera en que los surrealistas hacen uso de la materia, entendida en su acepción de materialidad (*collage*) o matericidad (eligiendo o construyendo cosas matéricas), se acomete con la pretensión de dar el mayor crédito ontológico y estético (sin predominio de la forma) a la presencia. Basta con tomar la obra o el objeto en su estatuto material para hacer caer la ilusión de la representación”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 116. Así, “(…) los «objetos encontrados» surrealistas pueden entenderse como objetivaciones de deseos, materializaciones en el ámbito de la realidad fenoménica de fantasías y anhelos escondidos”, p. 122.

¹⁵⁶ Dalí, Salvador, citado en: Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 9.

¹⁵⁷ Puelles Romero, Luis, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Murcia Cultural, 2005, p. 97. Como afirma este autor, el concepto de subversión del objeto era ya latente en Ernst, que aunque le atribuye la característica de irracional más que de arbitrario, afirma que “el collage se ha introducido solapadamente en nuestros objetos usuales”.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 144.

A partir de esto, “en coherencia con la ontología de la presencia, la acción surrealista destina sus esfuerzos a la *mostración de los objetos*”¹⁵⁹, en un intento de expresar lo que Breton denomina *modos específicos de existencia surrealista del objeto*, que remite más a la interpretación libre hacia los objetos que a la simple presentación de los mismos. Para ello desarrolla una práctica generalizada del *collage* material¹⁶⁰, dentro de la cual destacamos el trabajo con el objeto encontrado. Aunque los surrealistas escogen los objetos según el choque de asombro que les produce y atendiendo a las asociaciones que generan de manera subconsciente, se hace preciso valorar el trabajo con el *objet trouvé* en relación a su condición material, operación que se lleva a cabo a través del azar objetivo.

El objeto encontrado, tal y como es empleado por el surrealismo, está directamente relacionado con un tipo de mirada especial hacia la realidad, en la que de manera inocente y asombrada, a través de una nueva interpretación de los objetos que la pueblan, se busca desbaratar el orden de lo evidente sin perder la lógica de la realidad ni sumirse en la fantasía.

“Se debe a Aragon —con anterioridad en Apollinaire— la actitud de atención a lo maravilloso cotidiano y que, con categoría de propuesta ética, consiste en la actitud que preserva un cierto misterio, siempre subjetivista y nunca trascendente, y cierta posibilidad de sorpresa, encantamiento y sospecha suscitado por un modo de la mirada capaz de trastocar el orden habitual de lo real”¹⁶¹.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 87.

¹⁶⁰ Luis Puelles Romero señala que “estas obras (...) son construcciones equiparables al dispositivo del *collage*: los objetos surrealistas son *objetos de objetos*, objetos hechos de objetos (...) *collages* de objetos, si excluimos de sus taxonomías imposibles aquellos que lo son por pura elección y aislamiento: los *ready-made* (puros), los *objets trouvés*..., de los que justamente nos perturba su «uni-objetualidad», en Op. Cit., p. 94.

¹⁶¹ Puelles Romero, Luis, Op. Cit., pp. 129-130. De esta manera, afirma, “el surrealismo promueve una cierta transgresión o perversión de la reacción que llamamos de asombro haciendo que ésta se origine no desde lo instituido culturalmente como digno de asombro sino a partir de objetos, gestos o acciones hasta ahora ajenos a la sugestión que nos hace sentir asombro. Esta ética consiste en la renovación de los motivos de asombro para generar nuevos horizontes en las relaciones con la aparente nada asombrosa realidad conocida”, p. 126.

El objeto encontrado en cuanto técnica responde perfectamente a las preocupaciones surrealistas relativas a este cambio de actitud. Gracias al procedimiento de aislamiento al que se somete, "(...) el objeto está desvinculado de su contexto designativo, está enajenado, privado de su sentido, sacado de su marco habitual, alienado de su utilidad. En cuanto «*trouvé*» se encuentra liberado de toda determinación específica funcional, rechazando cualquier residuo de operaciones instrumentales racionales, orientadas a un fin"¹⁶². Liberado de todo ello, se nos presenta como un objeto nuevo cuya esencia y procedencia desconocemos, y que nos obliga a mirarlo como nunca antes, sin atender a más consideraciones que las implicaciones poéticas que inspiran nuestras reacciones.

Es difícil aclarar los diferentes modos en que se manifiesta el objeto encontrado surrealista debido a su propio rechazo a las clasificaciones de orden lógico y racional. Tal y como asegura Juan Antonio Ramírez: "no hay posibilidad razonable de clasificarlos, pues cualquier cosa, manufacturada o no, de todos los reinos de la naturaleza, con o sin modificaciones, es susceptible de ser reconocida por su valor poético"¹⁶³, en consonancia con el pensamiento de Breton: "todo resto al alcance de nuestras manos puede ser considerado como un precipitado de nuestro deseo"¹⁶⁴.

Sin embargo, entre los *objet trouvé* pueden destacarse otra serie de objetos que Juan Antonio Ramírez, apropiándose de la terminología de los *ready-mades*, llamará *objetos encontrados rectificadas*¹⁶⁵. Estos falsos objetos encontrados, manipulados a conciencia y compuestos en ocasiones de varios materiales, promueven visualmente efectos de

¹⁶² Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 163.

¹⁶³ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 122.

¹⁶⁴ Breton, André, citado en Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 254.

¹⁶⁵ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 123.

paradoja y sorpresa, en los que podemos apreciar una cierta influencia de Man Ray.



Marcel Mariën, *L'introuvable*, 1937.



Meret Oppenheim, *Objeto*, 1936.

2.4 LA RECUPERACIÓN DEL CUADRO COMO SUPERFICIE

2.4.1 Entre el Expresionismo abstracto y el Espacialismo de Lucio Fontana

A modo introductorio, aunque no supusiera una época de grandes repercusiones de carácter objetual, se hace necesario abordar esta segunda etapa del siglo XX desde la óptica del expresionismo abstracto americano. En este movimiento son pocas las referencias al estatuto material de la obra, ya que una de sus principales características, la concepción de la superficie de la pintura como *all over*, promueve la continuidad de la misma más allá de los límites del soporte, pasando por alto la existencia real del cuadro y dirigiendo la mirada más allá de las propiedades físicas del objeto que la *contiene*.

De modo concreto, en relación al *action painting*, del que Jackson Pollock fue el mayor representante, esta cuestión se pone de manifiesto a partir

del empleo de la técnica del *dripping*, que en su ejecución requería desvincularse del objeto cuadro para utilizar únicamente la tela desplegada en su condición de soporte, o como tanto se ha comentado, como una arena sobre la que actuar. Como él mismo afirma:

“mi pintura no procede del caballete. Por lo general, apenas tenso la tela antes de empezar, y, en su lugar, prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo es donde me siento más cómodo, más cercano a la pintura, y con mayor capacidad para participar en ella, ya que puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro. Se trata de un método similar al de los pintores de arena de los pueblos indios del oeste”¹⁶⁶.

De esta manera, a través de la importancia del gesto y del instante, la tela que recibía la pintura se convertía en un soporte pasivo, sirviendo como medio para un fin y sin que, en ningún caso, el cuadro resultante alcanzase relevancia como objeto.

Sin embargo, por otro lado, en la corriente denominada *color-field painting* o pintura de campos de color, encontramos una dedicación especial a aquellos aspectos del cuadro que tienen que ver con las dimensiones y el formato del soporte. Los artistas de esta facción (M. Rothko, B. Newman, Ad Reinhardt, C. Still, entre otros), centrados en las posibilidades expresivas del color, aumentan considerablemente el tamaño de sus lienzos con la intención de envolver al espectador y despertarle una experiencia visual motivada por las grandes áreas cromáticas, muy en relación con lo que posteriormente será la pintura ambiental y los postulados minimalistas en torno a la experiencia artística. Como afirma Simón Marchán, esta cuestión se relaciona con la intención de conferir a la obra un valor de *realidad*, además de “(...) subrayar la naturaleza *objetual* del cuadro y debilitar el aspecto ilusionista”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Fride R. Carrassat, Patricia, *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Larousse, 2008, p. 151.

¹⁶⁷ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, pp. 91-92. Esta idea de presencia está en coherencia con lo que señala Greenberg: “El tamaño garantiza la pureza, así como la intensidad necesarias para sugerir un espacio



Barnett Newman, *Voice of fire*, 1967.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51.

En coherencia con la importancia de la dimensión espacial de la obra, y muy emparentado con esta corriente, surge en Europa el denominado *espacialismo* italiano de la mano de Lucio Fontana. Abandonando las formas de representación tradicionales, aboga por una nueva materialidad que fomente un arte *tetradimensional*. Como explica en el *Manifiesto Blanco* de 1946:

“tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas. El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. (...) abandonamos la práctica y las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio”¹⁶⁸.

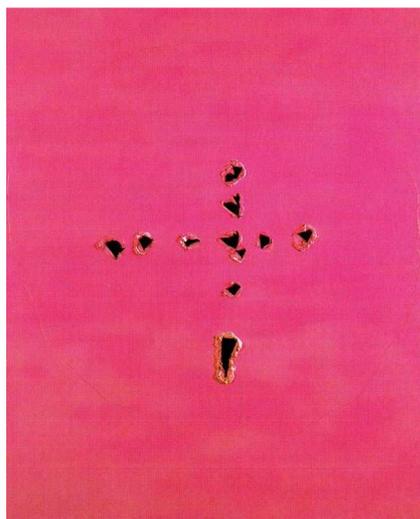
Estas ideas se materializan en una de sus series más representativas, *Concepti spaziali* (Concepto espacial), cuya práctica desarrolló a partir de dos procedimientos similares destinados a poner en evidencia el soporte

indeterminado: una mayor cantidad de azul hace, simplemente, que algo sea más azul que si tiene una menor cantidad de azul”, en: Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 161.

¹⁶⁸ Texto citado en la página web: <http://descontexto.blogspot.com/2006/11/el-manifiesto-blanco-de-lucio-fontana.html>. Continúa: “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”.

de la pintura y la condición objetual del cuadro: los *buchi* (agujeros realizados sobre el lienzo) y, posteriormente, los *tagli* (incisiones).

El primero de ellos, que comenzó a explorar en torno a 1949, consiste en la práctica de una serie de agujeros que Fontana realizó de modo sistemático sobre papel y más tarde sobre lienzo, con la intención de experimentar la infinitud del espacio existente detrás y más allá de la superficie de la obra. Estos experimentos tienen su base en la consideración de tales soportes no como elementos bidimensionales sino como materiales plásticos imbuídos de posibilidades espaciales sobre las que investigar: Fontana percibió la realidad física y material de estos soportes y la variedad de volumen, textura y espacialidad que generaban las operaciones realizadas sobre ellos según se procesase de una u otra manera diferente (agujeros del reverso anverso, materiales...).



Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1962.



Lucio Fontana, *Concepto espacial: expectativas*, 1965.

Más tarde, en 1958, este artista comenzó a sustituir los agujeros practicados en el lienzo por incisiones que realizaba de manera precisa atendiendo a la fuerza y la longitud del corte o la humedad de la superficie. Confiriendo valor plástico a estas acciones en tanto que aspectos configuradores del relieve real de la pintura, y sustituyendo el

espacio ilusorio por el real, pervierte la idea de representación el renunciar al procedimiento del trampantojo.

“Cuando Fontana convierte al cuadro en un campo de color y luego lo raja con un corte neto, demuestra que el signo (el corte) es incompatible con una delimitación del espacio: fuera y dentro, más aquí y más allá del cuadro. Hay, sin embargo, un aspecto operativo de la máxima importancia: Fontana no se contenta con señalar el signo, sino que lo actúa, pues raja realmente la tela con un corte que tiene la medida adecuada y se practica en el punto adecuado. Con este acto proporciona al campo una dimensión tan precisa como el espacio”¹⁶⁹.

En opinión de Simón Marchán, los presupuestos de Lucio Fontana “anuncian con timidez la crisis de la pintura de caballete, [con] la introducción de la tercera dimensión a través de los agujeros y los cortes”¹⁷⁰. Efectivamente, en 1948, Clement Greenberg da a conocer uno de sus artículos más famosos, *La crisis de la pintura de caballete*, en el que desarrolla una crítica hacia la pintura de caballete en relación a aquellas obras en las que prima la representación de carácter ilusionista y el trampantojo, por medio del empleo de la perspectiva tradicional renacentista y la recreación ficticia de la ilusión de profundidad. Así, concibe la evolución de la pintura desde finales del siglo XIX como una “rendición progresiva a la resistencia de su medio, siendo esta resistencia principalmente la negación del plano pictórico a los intentos de perforarlo para conseguir un espacio realista en perspectiva”¹⁷¹.

Así procede la pintura más reciente, en especial la que tiene que ver con la estructura del *all over* empleada en el expresionismo abstracto. Trata la superficie de modo frontal y sin jerarquía entre las partes, de un modo *polifónico* y *descentralizado*, es decir, basado “en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se

¹⁶⁹ Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1998, citado en: <http://caleidoscopio-estudio.blogspot.com/2010/01/los-buchi-de-lucio-fontana.html>.

¹⁷⁰ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 84.

¹⁷¹ Greenberg, Clement, citado en: Blasco, Selina, “A vueltas con Clement Greenberg. La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York”, *Acto*, n.º 2-3, 2005, p. 6.

repiten sin variación apreciable desde un extremo al otro”¹⁷². Es por ello que Greenberg llega a afirmar que el cuadro *all over* “si tiene éxito, se aproxima mucho a la decoración, al tipo de decoración que vemos en los empapelados domésticos, que se repiten indefinidamente. En la medida en que el *all over* sigue siendo pintura de caballete, y en alguna medida lo es, inyecta en el concepto de este género una ambigüedad fatal”¹⁷³.

En consonancia con sus ideas, la condición esencial de la pintura y la especificidad de su medio es la planitud y “su explotación, los recursos plásticos que la afianzan: la neutralización o desaparición del tema, la pureza o abstracción, la afirmación de la bidimensionalidad y opacidad del soporte, etc, etc”¹⁷⁴. Por ello, podemos afirmar que la importancia de todo el discurso de Greenberg, centrado en la planitud que le es propia e inherente a la pintura en relación al medio físico a través del cual se manifiesta, reside en la figura central del soporte.

A través del reconocimiento de su bidimensionalidad se da un primer paso hacia una consideración más amplia del soporte en tanto que elemento activo dentro de la configuración del cuadro. Según Simón Marchán, “(...) desde Pollock, Newmann y M. Louis emerge un modo nuevo, exclusivamente visual, de ilusionismo. Este se reconoce ante todo en el *carácter literal*, propio del soporte físico de la pintura, en su bidimensionalidad”¹⁷⁵. Atendiendo a esta propiedad fundamental, no obstante, el soporte queda únicamente reconocido en lo relativo a su condición de superficie *para* la pintura: “no se niega el carácter literal

¹⁷² Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 178.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 178. Como señala Greenberg, la crisis de este tipo de pintura ilusionista y el procedimiento que siguen los planteamientos relativos al *all over* quedan plasmados en la siguiente afirmación: “La pintura de caballete subordina lo decorativo al efecto dramático. Excava en la pared que hay detrás la ilusión de una cavidad en forma de caja y dentro de ésta, como una unidad, organiza apariencias tridimensionales. Cuando el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete — que no debe confundirse con su calidad— se ve comprometida”.

¹⁷⁴ Blasco, Selina, *Op. Cit.*, pp. 5-6.

¹⁷⁵ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 90.

superficial del soporte material, sino que la experiencia de este carácter remite a las propiedades de los diferentes pigmentos, sustancias aplicadas a la *superficie* de la pintura, de la longitud del lienzo y, sobre todo, del color”.

2.4.2 La Abstracción postpictórica: la *estructura deductiva* y la *shaped canvas*

Si bien la actitud que se le atribuye al soporte sigue siendo, en esencia, pasiva, a partir de 1960 se produce un cambio fundamental que influirá de manera decisiva en la manera de concebir la obra: el soporte comienza a adquirir importancia en tanto que elemento capaz de tomar parte en la elaboración de la estructura pictórica. Su carácter de superficie se desestima en beneficio del reconocimiento de aquellas cualidades físicas (dimensiones, formato) que el soporte tiene por sí mismo en tanto que objeto físico particular.

“A partir de 1960, en especial en las obras de Stella y Noland, se instaura una nueva modalidad de estructura pictórica, del formato. Este se basa más en la forma —*shape*— del soporte físico material que en el carácter de superficie. Este fenómeno desembocó en una primacía de la forma literal —*literal shape*— del soporte físico material, de su silueta, sobre la forma pintada —*depicted shape*—, es decir, los contornos de los elementos simples en una pintura dada. Existe una relación progresiva y mutua entre forma literal y forma pintada. En Stella, Noland y otras figuras destacadas la forma literal del soporte físico material somete a la forma pintada”¹⁷⁶.

Estos aspectos caracterizan la tendencia pictórica para la que Greenberg acuñó en 1964 el término de *Abstracción post-pictórica*. Aunque derivada del expresionismo abstracto americano, los artistas aquí englobados no compartían las mismas preocupaciones plásticas que los expresionistas

¹⁷⁶ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 91.

abstractos, sino que éstas reflejaban una voluntad de cuestionamiento y análisis de la propia práctica pictórica que en algunos casos (Stella y Noland) dirigían sus intereses hacia una consideración de las características literales del cuadro.

Según Michael Fried, sin embargo, es Barnett Newman, uno de los principales exponentes del *color-field painting* del expresionismo abstracto, quien inicia una exploración pionera en torno al nuevo modo de estructura pictórica, que, *deducida* de la figura literal del soporte, pone en relación los elementos pintados con los del soporte físico¹⁷⁷. Así, las *zips* o *cremalleras* de sus composiciones,

“(…) proporcionan un elemento crucial de la estructura pictórica, mediante lo que quiero denominar su relación «deductiva» con el borde del marco. Es decir, las bandas equivalen a ecos, dentro de la pintura, del borde del marco de los dos lados; se relacionan originariamente con dichos bordes, y al hacer esto realizan un reconocimiento explícito de la figura del lienzo. Hay que contemplarlas como si derivasen del borde del marco —como si se hubieran «deducido» de éste—¹⁷⁸.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, 242,2 x 513,6 cm.

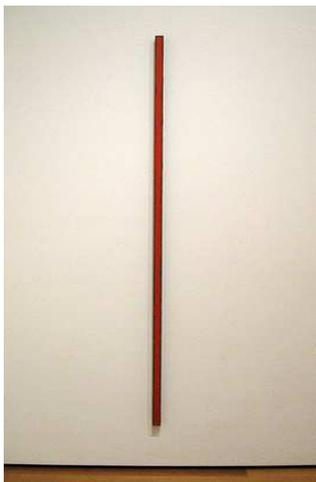
¹⁷⁷ Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 277. Este autor señala: “la exploración pionera que llevo a cabo Newman de la estructura pictórica «deductiva» representa un nuevo e importante desarrollo en la evolución de una de las preocupaciones principales de la pintura modernista desde Manet, a través del Cubismo Sintético y de Matisse: a saber, el reconocimiento, cada vez más explícito, de las características físicas del soporte del cuadro”.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 277.

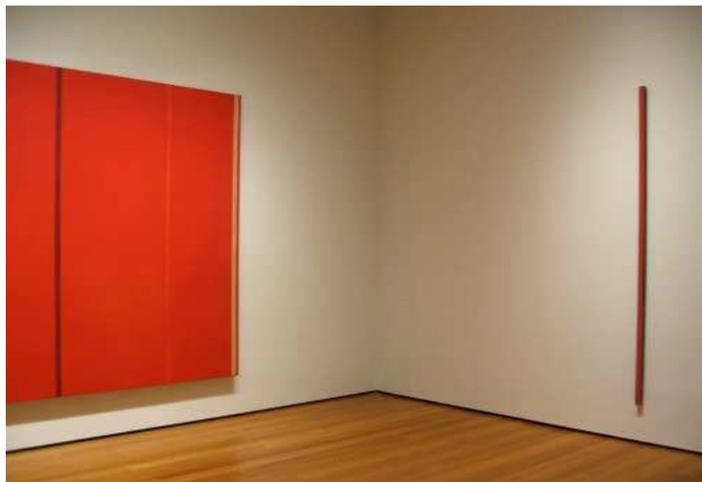
Greenberg va más allá de lo que es la relación deductiva o el reflejo de esos bordes en el interior de la pintura afirmando que la integración del borde del cuadro en la pintura supone asimismo la anulación del marco como elemento delimitador. Según su criterio, las líneas de las *cremalleras*

“no reflejan las del marco pero hacen una parodia de él. El cuadro de Newman se convierte todo él en un marco... Lo que se destruye es la idea y la sensación cubista e inmemorial del borde del cuadro como límite; con Newman, el borde del cuadro se repite en su interior, y *forma parte* del cuadro, en vez de *reflejarse* meramente en él. (...) los bordes limitantes de los lienzos más grandes de Newman actúan del mismo modo que las líneas que hay dentro de ellas: dividen, más no para separar, encerrar o confinar cosas; delimitan pero no limitan”¹⁷⁹.

Para ilustrar esta idea, Greenberg alude al formato de algunas de las obras presentadas en la primera exposición individual de este artista en 1951: “(...) El cuadro de Newman se hace todo él marco en sí mismo, como el propio artista deja claro en tres pinturas especiales que ha hecho, pinturas de más de un metro de longitud y sólo cinco o siete centímetros de anchura, que están cubiertas con sólo dos o tres bandas verticales de color”¹⁸⁰.



Barnett Newman, *The Wild*, 1950, 242,2 x 3,8 cm.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis* junto a *The Wild*.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 330.

¹⁸⁰ Fried, Michael, citado en Blaso, Selina, “A vueltas con Clement Greenberg. La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York”, *Acto*, n.º 2-3, 2005, p. 17.

Esta toma de conciencia del modo en que el formato llega a configurar la obra fundamenta la teoría de Fried con la que pretende mostrar cómo “(...) la figura e incluso las dimensiones precisas del soporte del cuadro, (...) han llegado a jugar un papel de gran importancia en la determinación de la estructura pictórica modernista desde Newman”¹⁸¹. Así es como “(...) esa nueva y más acusada conciencia de la figura del soporte, incluyendo la de sus proporciones y dimensiones exactas, se convierte en la base de la estructura de las pinturas de Noland y Stella”¹⁸².

Aunque pueda parecer contradictorio, Kenneth Noland, “(..) a diferencia de Stella, nunca ha estado interesado propiamente por la estructura, sino que, más bien, se ha ocupado siempre fundamentalmente del color”¹⁸³. Según Fried “es su profundo y apasionado compromiso con el hecho de hacer del color el principal responsable de la pintura lo que le ha impulsado a descubrir estructuras en las que la figura del soporte sea lo suficientemente clara y explícita como para resultar convincente”¹⁸⁴, hecho que, en su opinión, “pone de manifiesto la necesidad profunda de dichas estructuras, algo que no consiguen las preocupaciones exclusivamente estructurales de Stella”¹⁸⁵.

Su trabajo con el reconocimiento de la importancia del soporte tiene su origen alrededor de 1958-59, a partir del hallazgo de una solución formal basada en el descubrimiento del centro físico del cuadro: “en la práctica esto consistió (...) en localizar el punto central de elementos concéntricos o radiantes en el centro exacto de un lienzo cuadrado”¹⁸⁶, lo cual “ponía en relación la figura depictada con la figura literal por medio de un foco de

¹⁸¹ Fried, Michael, Op. Cit., p. 278.

¹⁸² Ibidem, p. 165.

¹⁸³ Ibidem, p. 166.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 114.

¹⁸⁵ Ibidem, pp. 166-167.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 166.

simetría compartido¹⁸⁷, es decir, el centro de la composición pictórica es también el centro del lienzo cuadrado.

De esta manera, al considerar el centro exacto del lienzo como el punto central en el que basar la estructura pictórica, Noland otorga la máxima importancia a algo que es, en principio, extra-pictórico, dirige la responsabilidad de la composición hacia un aspecto que no está relacionado con las cualidades tradicionales de la pintura (plano, forma, color..) sino que, más concretamente, corresponde a las propiedades físicas del cuadro en tanto que objeto.

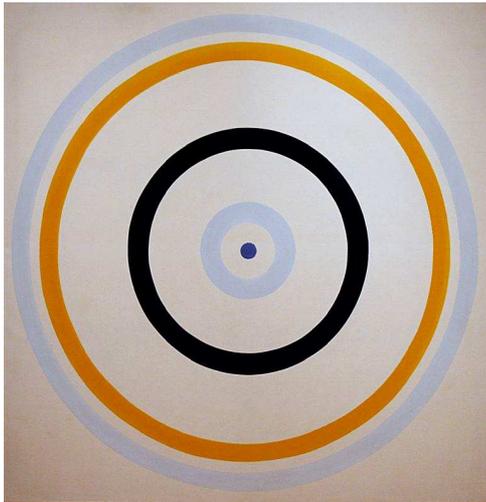
Retomando la concepción de la pintura tal y como es entendida por Fried, el empleo del centrado en el lienzo como potencial generador de la obra supuso en Noland el descubrimiento de la convención capaz de generar una convicción que le sirvió para conferir un nuevo valor a sus planteamientos pictóricos¹⁸⁸.

De este modo, las siguientes series de pinturas que realizó estaban asimismo basadas en principios estructurales que para reconocer la figura del soporte, recurrían a relacionar la estructura interna de la pintura con sus cualidades físicas como objeto, lo que le llevó a desplazar los anillos concéntricos por motivos elipsoides que “podía desplazar por encima o por debajo del centro del lienzo, sin que se perdiera con ello la coherencia estructural del cuadro”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 114.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 114. Fried cree en la importancia de la convicción generada ya que, según él, “lo que Noland encontró cuando descubrió el centro del lienzo fue, nada menos, que la manera de hacer pinturas en cuya calidad e importancia creía”, p. 166.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 283.



Kenneth Noland, *Turnsole*, 1961.



Kenneth Noland, *Quiet night*, 1963.

Más tarde, en opinión de Fried, abandonó el centrado y los motivos radiantes inspirado por la necesidad de experimentar con formatos rectangulares diferentes del cuadrado, que favorecieran una relación más deductiva del soporte que la que existía en el formato cuadrado a partir únicamente de la simetría —“(...) como si la simetría no bastase para proporcionar esa estricta lógica estructural que las propias pinturas parecen exigir, en el contexto de la evolución de Noland”¹⁹⁰—.

Una primera serie, ejecutada en 1962, consistía en la imagen de varios galones (franjas en ángulo) apilados de diferentes colores que descansaban sobre la base de la horizontal física del lienzo, el más externo de los cuales apoya su extremo en el punto medio exacto del borde inferior del cuadro. Sin embargo, la relación que guardan estos elementos con el borde del marco sigue partiendo de la idea de simetría:

“de hecho, a pesar de la diferencia de estructura aparentemente radical entre los primeros galones y las pinturas iniciales basadas en los motivos del anillo concéntrico y de la elipsoide, la relación de la imagen con el borde del marco es, esencialmente, la misma en todos ellos: a saber, la simetría. De este modo, en las primeras pinturas de galones los motivos de los galones vienen a relacionarse con el borde del marco,

¹⁹⁰ Ibidem, p. 284.

principalmente, al estar alineados con un eje vertical que pasa por el centro de la pintura”¹⁹¹.

No obstante, en la siguiente serie, en lugar de anclarlos al punto medio del borde del marco inferior, estos galones eran suspendidos desde los dos esquinas superiores del lienzo. Esta evolución parecer responder a

“la conclusión de que las dos esquinas superiores del lienzo eran mucho más importantes, para sus propósitos, desde el punto de vista estructural, que el punto medio del borde del marco inferior —por la simple, aunque fuerte, razón de que mientras este último pone en relación los galones con el soporte del cuadro únicamente a fuerza de simetría (es decir, a una cierta distancia), las esquinas son precisamente rasgos físicos, inmediatos y de primera mano del propio soporte del cuadro—”¹⁹².



Kenneth Noland, *Este-Oeste*, 1963.



Kenneth Noland, *Bridge*, 1964.

Junto con la forma, otra de las características fundamentales del soporte como objeto son las dimensiones que éste puede adoptar. Es preciso señalar en el caso de estas pinturas cómo, en opinión de Fried,

“(…) las dimensiones exactas del soporte llegaron a ser importantes a este respecto: porque si el borde del último galón no intersecaba *exactamente* con los bordes superiores del lienzo, la relación de *todos* los galones —esto es, de las figuras depictadas— con la figura del soporte llegaba a ser profundamente problemática y la capacidad de la

¹⁹¹ Ibidem, p. 284.

¹⁹² Ibidem, p. 284.

pintura como un todo para resultar convincente sería puesta en cuestión”¹⁹³.

La cuestión de cómo abordar la estructura pictórica para obtener resultados de garantía guía las preocupaciones de Frank Stella, “en efecto, el único pintor en cuya obra uno encuentra un enfrentamiento explícito y plenamente consciente del problema”¹⁹⁴.

“Al igual que Newman y Noland, Stella trata de derivar o deducir la estructura pictórica de las características literales del soporte del cuadro; pero su obra difiere de la de aquellos, al proclamar que la estructura deductiva es en sí misma suficiente para proporcionar la sustancia, y no sólo el andamiaje o sintaxis, de un arte de entidad”¹⁹⁵.

En 1958-1959, en relación a la obra de Barnett Newman por un lado, y como reacción frente al Expresionismo Abstracto en figuras como Kline o De Kooning por otro, “Stella comenzó a realizar pinturas en las que unas franjas paralelas de pintura negra, cada una, aproximadamente, de dos pulgadas y media de ancho, reflejan repetidamente la figura rectangular del soporte del cuadro hasta llegar a llenar todo el lienzo”¹⁹⁶.

Estas franjas, que actúan a modo de eco del borde del cuadro, están realizadas en base al grosor de las brochas empleadas en su ejecución, entre las cuales se ha dejado un espacio correspondiente a la superficie del lienzo sin pintar encarnado en una línea vacía que se dibuja por la acción de pintar. El desarrollo de estas franjas negras se convierte en un recurso estructural que reconoce en la franja pintada el borde físico del cuadro y lo establece como un módulo compositivo mínimo y básico a partir del cual configurar el resto del cuadro: el grosor del mismo se proyecta al interior de la pintura en una especie de juego de ondas.

¹⁹³ Ibidem, p. 114.

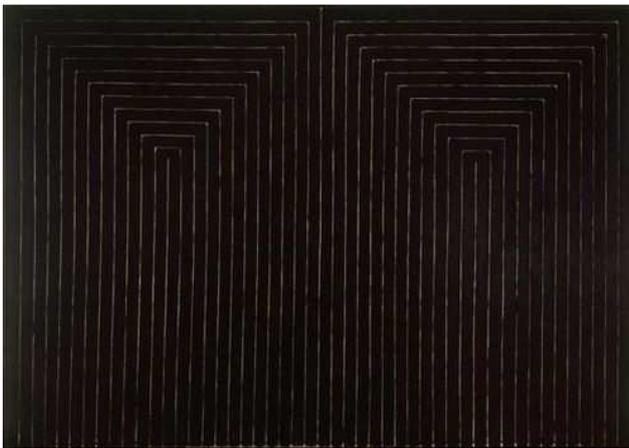
¹⁹⁴ Ibidem, p. 331.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 292.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 292.

A partir de una actitud crítica autoconsciente y autoreferencial, que defiende la existencia objetual de la obra, cuestiona el papel de la representación pictórica en base a unas reflexiones que responderían a inquietudes del estilo -¿qué pinto en el cuadro? Un bodegón, un paisaje... Mejor pinto el cuadro¹⁹⁷. En opinión de Fried, “estas primeras pinturas negras (...) representaban la declaración más extrema realizada hasta el momento en defensa de la importancia de las características literales del soporte del cuadro para la determinación de la estructura pictórica”¹⁹⁸. En ellas,

“Stella fue capaz de hacer que la figura literal determinase la estructura de la pintura en su integridad, de una forma completamente clara. Es decir, en cada pintura, las franjas parecen haber sido generadas por el borde del marco y, a partir de allí, haber tomado posesión del resto del lienzo, como si la pintura, en su integridad, no sólo continuara de manera autoevidente la figura del soporte, sino también sus límites físicos reales”¹⁹⁹.



Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959.



Frank Stella, *Six Mile Bottom*, 1960.

¹⁹⁷ Palabras transcritas de una de las clases teóricas con Ricardo Forriols, profesor de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro*, citado en las fuentes consultadas a propósito del presente estudio.

¹⁹⁸ Fried, Michael, Op. Cit., p. 292.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 113.

Mas tarde, entre 1960 y 1963, realizó varias series de obras con pintura metálica de color aluminio, cobre y púrpura en las que "(...) su dominio de la estructura deductiva creció cada vez con más fuerza, hasta que las pinturas llegaron a surgir en su integridad, por así decirlo, de las diferentes figuras que adoptaba el borde del marco"²⁰⁰. Así surgió la *shaped canvas*, que, como explica Simón Marchán, es la

"(...) forma del cuadro configurada, producida por su propio desarrollo; la forma es idéntica a la configuración tematizada por el pintor. Esta identificación atenta al formato tradicional y manifiesta aún más el carácter objetual. En el cuadro tradicional la forma exterior determinaba la estructura interna. En la «*shaped canvas*», en cambio, la estructura interna, por ejemplo la forma de V, determina la forma externa"²⁰¹.

Con estas obras, el cuadro alcanza el carácter objetual que ya venía insinuando: "el carácter objetual se manifiesta claramente en que la configuración del contorno total del cuadro es una consecuencia de constelaciones de formas internas y no algo normativo e ideal, como en la obra tradicional"²⁰².



Frank Stella, *Empress of India*, 1965.

Otro artista que experimentó con variaciones del formato fue Ellsworth Kelly, quien, a partir de la presentación del color en tanto que entidad más que sustancia, trabaja la superficie pictórica de manera que la forma de lo

²⁰⁰ Ibidem, p. 293. Según Fried, "una de las consecuencias de este cambio es que ha hecho hincapié en la condición de cosa de las pinturas, acercándolas a la órbita del Constructivismo", p. 309.

²⁰¹ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 92.

²⁰² Ibidem, p. 92.

pintado condiciona la forma del cuadro. Así, contrapone la idea de presentación a la de representación y, en obras como *Black square with blue*, no nos muestra un cuadro negro junto a otro azul, sino un cuadrado negro y un rectángulo azul. Aquí los paneles *son* el color. De igual manera, en lugar de representar cinco colores sobre una tela, en *Tiger*, forma una obra con cinco lienzos, cada uno de los cuales es un color.



Ellsworth Kelly, *Black Square with Blue*, 1970.



Ellsworth Kelly, *Tiger*, 1953.

Además del formato, en este tipo de obras cobran mucha importancia las dimensiones: tal y como apunta Simón Marchán, “la *shaped canvas* remite al espacio ambiente o sus formatos son tan grandes que sólo pueden ser aprehendidos recorriéndolos casi de un modo físico o a larga distancia”²⁰³, lo que la pone directamente en relación con la obra del posterior *minimal art*.

“la posición del espectador en el espacio es cada vez más decisiva. La obra deja de ser un sistema de relaciones extraplásticas. La experiencia completa será la propia obra, el espectador y el medio ambiente. El espectador orienta de este modo su reflexión a la realidad circundante, como tendremos ocasión de ver con más claridad en el arte — «minimal»²⁰⁴.

²⁰³ Ibidem, p. 95.

²⁰⁴ Ibidem, p. 95.

2.5 LA AFIRMACIÓN DEL CUADRO COMO OBJETO

2.5.1 El objeto *minimal*

Si tenemos en cuenta la evolución de la objetualidad en pintura a partir de las características literales del soporte, en lo que respecta a su forma y dimensiones, desde que fueran exploradas por Barnett Newman, su desarrollo interno nos lleva a la conclusión de que la obra debe ser interpretada a partir del trato directo con la naturaleza de su experiencia. Esta es la máxima que guió las prácticas de los artistas *minimal*:

“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”²⁰⁵.

No obstante, Michael Fried se opone a esta interpretación alegando que son precisamente todas esas circunstancias, en principio ajenas a la obra, las que interfieren con la verdadera interpretación de la obra de arte, que debe manifestarse independientemente de la situación concreta bajo la cual uno se encuentra con ella: “mientras que en el arte anterior «lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro de ella», la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una *situación (...)* que *incluye al espectador*”²⁰⁶. Fried asocia la experiencia concreta de una situación a una característica teatral, considerando el teatro, en este caso, como algo opuesto al arte. Como asegura Anna María Guasch, “según él, un arte que depende cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo es un arte teatral («el teatro es en estos momentos la negación del arte») y, como tal, atenta contra la

²⁰⁵ Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 29.

²⁰⁶ Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 179.

autonomía de la auténtica obra moderna —sea pintura o escultura—, la cual debe manifestarse independientemente de quien la contemple”²⁰⁷.

La idea de presencia, atribuída desde un principio a la obra literalista ó *minimal*, está relacionada con el no-arte, término que acuñó Greenberg para denominar aquellas obras que constituyen objetos no artísticos, es decir, objetos físicos reales que no alcanzan la categoría de obra de arte. Greenberg señala que

“las obras minimalistas son legibles como arte, como lo son casi todas las cosas hoy en día —incluyendo una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco—... Podría parecer, sin embargo, que no sería concebible ni imaginable, en este momento, un tipo de arte más próximo a la condición de no-arte”²⁰⁸.

Esta idea es secundada por Fried, que denomina objetualidad a todo aquello que conlleva dicha condición cercana a la interpretación literal de la obra de arte. Para él, la principal característica de la pintura modernista es que debe suspender o anular tal objetualidad si quiere conservar su identidad como pintura y no ser percibida únicamente como un objeto. Por ello, el problema parte de la “adopción literalista de la objetualidad casi como si se tratase propiamente de arte”²⁰⁹, como si “la objetualidad, por si sola, pudiera en las presentes circunstancias garantizar la idea de algo”²¹⁰.

En este contexto, lo que para Fried suponía la cuestión principal en la pintura de Newman, Noland y Stella, es decir, el problema de la objetualidad entendida a través del conflicto de si las pinturas se percibían como pinturas o como objetos, se suprime en el caso de los minimalistas, ya que a sus ojos, “(...) todos los conflictos existentes entre las características literales del soporte y cualquier tipo de ilusión son intolerables y, por consiguiente, para ellos el futuro del arte reside en la

²⁰⁷ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 29.

²⁰⁸ Greenberg, Clement, citado en Fried, Michael, Op. Cit., p. 178.

²⁰⁹ Fried, Michael, Op. Cit., p. 178.

²¹⁰ Ibidem, 178.

creación de obras que son, más que cualquier otra cosa, *completamente literales*²¹¹. A tales efectos, estas obras se perciben por completo como objetos, además de que lo pretenden. Para explicar esto, continúa:

“la literalidad aislada e hipostasiada en la obra de artistas como Donald Judd y Larry Bell no es, de ningún modo, la literalidad (...) *del soporte*. Además, hacer hipóstasis no equivale a reconocimiento. El continuo problema de *cómo* reconocer las características literales del soporte — de *qué se considera* dicho reconocimiento— ha sido, al menos, tan crucial para el desarrollo de la pintura modernista como el hecho de su literalidad, y ese problema ha sido eliminado, no resuelto, por los artistas en cuestión. No se puede decir que sus obras reconozcan la literalidad; *son simplemente literales*²¹².”

Una muestra de esta literalidad a la que hace referencia Fried, en la que la objetualidad de la obra queda totalmente reconocida, se encuentra en la obra de uno de los artistas minimalistas más importantes, Donald Judd. En sus *Objetos específicos*, obras que, en tanto que objetos, podrían considerarse esculturas pero no lo son²¹³, se manifiesta el hecho de que “«las obras nuevas (esto es, literalistas) se parecen a la escultura más que a la pintura, pero están más próximas a la pintura»; (...) concepción en la que se basa, en general, la sensibilidad literalista²¹⁴”. En relación a tales disciplinas,

“el arte literalista no se concibe, propiamente, ni de una forma ni de otra; está motivado, por el contrario, por las reservas concretas o cosas peores que alberga hacia ambas, y aspira a reemplazarlas, tal vez no

²¹¹ Ibidem, p. 121.

²¹² Ibidem, p. 63.

²¹³ Se hace necesario mencionar, tal y como afirma Fried, en Op. Cit., p. 175, que Judd estaba en contra de la escultura ya que “como la mayoría de las pinturas, estaba «hecha parte por parte, por adición, compuesta» y en la que «los elementos específicos... están separados de la totalidad, creando de esta forma relaciones dentro de la obra». Así mismo, también lo estaba de la pintura por considerarla “insoportablemente ilusionista o naturalista”, tal y como afirma Daniel Marzona en *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2009, p.18.

²¹⁴ Judd, Donald, citado en Fried, Michael, Op. Cit., p. 186. Para Fried, estas prácticas están cercanas a la pintura en tanto que “la sensibilidad literalista es, por tanto, una respuesta a los *mismos* desarrollos que han obligado enormemente a la pintura modernista a perder su objetualidad —de forma más precisa, los mismo desarrollos *vistos de manera diferente*, es decir, en términos teatrales, por una sensibilidad que *ya* es teatral, que ya está (por decir lo peor) corrompida o pervertida por el teatro”.

exactamente, o de un modo inmediato, pero, en todo caso, a constituirse como arte independiente en pie de igualdad con cualquier otro”²¹⁵.

Esto tiene su origen en varios planteamientos que derivan de las experiencias más objetuales de Stella. Como señala el propio Fried, “debido a que las pinturas de franjas de Stella, especialmente aquellas que han sido realizadas con pintura metálica, representan el reconocimiento más inequívoco e indiscutible de la figura literal en la historia del modernismo, han tenido una importancia crucial para la concepción literalista”²¹⁶ de la obra. Así, tanto Judd como otros artistas, ubican en su práctica el punto de partida a partir del que experimentar la pintura en todas sus posibilidades objetuales, aunque la consecuencia de ello sea el abandono del cuadro y su tranfiguración en objeto: tal y como se permite añadir Fried, las pinturas de franjas de Stella “se encuentran entre las últimas pinturas que los literalistas como Judd son capaces de admitir, más o menos, sin reservas, en gran parte porque el deseo de ir más allá de ellas —de seguir sus consecuencias aparentes— contribuyó al total abandono de la pintura por parte de esos mismos artistas”²¹⁷.

En opinión asimismo de Daniel Marzona, el arte minimalista se ve influido, además de por la condición objetual que Stella otorga a sus *Black Paintings* a través tanto del aumento del grosor del bastidor como de la adopción de las *shaped canvas*, por el empleo de técnicas de producción y materiales ajenos al mundo del arte. Sin embargo, reconoce la influencia principal en su concepción antiilusionista de la pintura en base a la cual da a sus cuadros “(...) un carácter totalmente plano, poniendo de manifiesto sin ningún disimulo su carácter de objeto y negando desde un principio cualquier referencia de la representación. «Lo que ves es lo que ves»”²¹⁸.

²¹⁵ Fried, Michael, Op. Cit., p. 174. Según Judd, véase Marzona, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2009, p. 11, “la mitad o más de las mejores obras de los últimos años no han sido ni pinturas ni esculturas”.

²¹⁶ Ibidem, p. 122.

²¹⁷ Ibidem, p. 122.

²¹⁸ Marzona, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2009, p. 10.

Aunque su interés, a partir de 1963, fue distanciarse de la pintura y crear un arte con presencia física en el espacio, se hace necesario señalar en Judd el trabajo con una serie de obras que mantienen cierta conexión con planteamientos de tipo pictórico. Ya sea por su emplazamiento, destinadas a colocarse sobre la pared, como por las formas bajo las que se presentan o el juego de color que en ocasiones se ofrece con ellas, los *Stacks* de Judd recuerdan de algún modo a la figura del cuadro, no tanto en relación a su apariencia tradicional sino más bien en una recreación de su esencia. Surgidos en 1965, los *Stacks* están “formados por cajas de metal fijas a la pared de forma vertical separadas a la misma distancia unas de otras [sobre las que] algo más tarde, Judd dispuso en el fondo y la parte superior (...) plexiglás transparente de diversos colores”²¹⁹.



Donald Judd, *Sin título*, 1969.



Donald Judd,
Untitled, 1970.

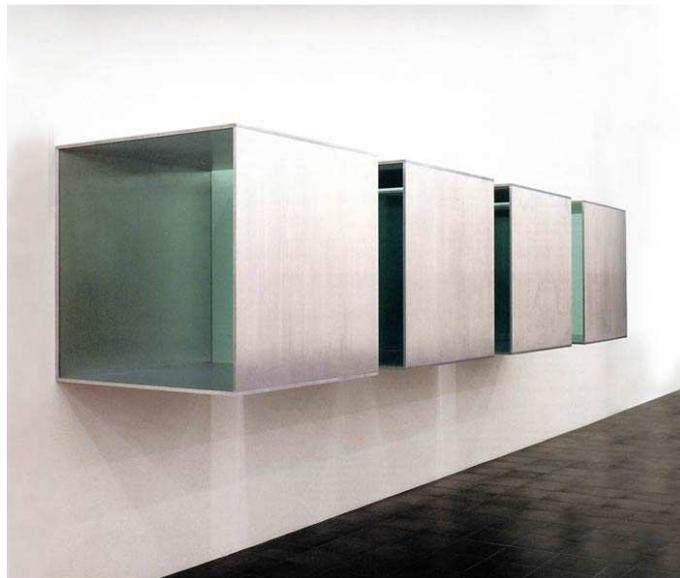
Donald Judd,
Large stack, 1968.

En el empeño por analizar la objetualidad de las obras de arte *minimal*, además de la mencionada tridimensionalidad, es necesario señalar la importancia que adquiere el trabajo con el material en este sentido. A

²¹⁹ Ibidem, p. 19.

modo de cierto parentesco con el Constructivismo ruso en relación a la dedicación creciente al material de la obra (aunque desdeñando por completo el modo de creación relacional), Fried nos explica que “el interés de una obra determinada reside, en opinión de Judd, tanto en sus características globales como en la *especificidad* absoluta de los materiales de los que está hecha”²²⁰, de empleo inédito en el ámbito artístico, que estén libres de toda carga representativa y que su utilización sea pura y sin modificaciones:

“la mayoría de las obras exigen nuevos materiales, bien sean invenciones recientes o cosas no usadas con anterioridad en el arte... Los materiales varían enormemente y son, simplemente, materiales — formica, aluminio, laminado en frío, plexiglás, cobre rojizo, etcétera—. Son específicos. En el caso de que sean usados directamente, son aún más específicos. Son también generalmente agresivos. Hay una objetividad para la inexorable identidad de un material”²²¹.



Donald Judd, *Untitled*, 1984.

Fried interpreta esa *inexorable identidad* a partir de la idea de una objetividad inherente a cada material que puede ser mil veces experimentada pero nunca agotada o limitada a un significado concreto y univalente o unívoco: “al igual que la forma de un objeto, los materiales no

²²⁰ Fried, Michael, Op. Cit., p. 190.

²²¹ Judd, Donald, citado en Fried, Michael, Op. Cit., p. 190.

representan, ni significan ni aluden a nada; son lo que son y nada más. Y lo que son no es, estrictamente hablando, algo susceptible de ser comprendido, intuido, reconocido o incluso visto de una vez por todas²²². De esta manera, garantiza la posibilidad ilimitada de que “el material mismo se le presente a uno con toda su literalidad, con toda su «objetualidad», sin que aparezca en ésta ninguna otra cosa al margen de ella misma”²²³.

Como señala Simón Marchán, debido al repertorio material de origen industrial, se han querido ver en el arte *minimal* influencias de tipo dadaísta, en especial en lo relativo al culto al *objeto encontrado* de Marcel Duchamp. Aunque el empleo del material en la obra *minimal* responde en ocasiones a *objetos encontrados* industriales, la intención con la que esta técnica se aborda en ambos casos no podría ser más divergente: “el dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como ha señalado H. Rosenberg, «le convierte en un esteta»”²²⁴.

Uno de los artistas a los que se le ha asociado esta técnica es a Dan Flavin. En sus obras más representativas, este artista emplea tubos de neón industriales prefabricados que dispone en el espacio de la sala según diferentes grados de complejidad, con la intención de interactuar tanto con la arquitectura del lugar como con el espectador, en tanto que sujeto que experimenta la influencia directa de la obra sobre y desde sí mismo²²⁵. Utiliza los tubos o “lámparas fluorescentes corrientes como material y como medio. Se trata de objetos encontrados, *ready-mades* industriales de los que no altera ni estructura ni funcionalidad alguna, muy al contrario, este artista aprovecha las limitaciones del medio para

²²² Ibidem, 190.

²²³ Ibidem, 190.

²²⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 99.

²²⁵ Daniel Marzona, en Op. Cit., p. 16, afirma que estas obras “(...) obligaban al espectador a involucrarse: ya no le transmitían la sensación de que estaba delante de un objeto visible, sino que le hacían sentirse a sí mismo, bañado en luz, como una parte de la situación perceptible visualmente”.

extender el concepto de luz”²²⁶. Es por esto que los tubos, en tanto que *objetos encontrados*, “le servían sencillamente como elementos formales de su arte. En la obra de Flavin, el *ready-made* ya no es ninguna especie de gesto antiartístico, sino que constituye el punto de partida y, al tiempo, el único medio para lograr un proceso creativo innovador”²²⁷.

Su trabajo con los postulados minimalistas parte de unos planteamientos pictóricos evidentes. En el marco de la influencia de las *Combined Paintings* de Robert Rauschenberg, que aseguran que la acción de pintar puede llevarse a cabo a través de casi cualquier material (esmaltes sintéticos, objetos de cualquier procedencia y naturaleza...) Flavin repara en la posibilidad de pintar con objetos nuevos, es decir, de adquisición previa, comprados deliberadamente para tal uso.

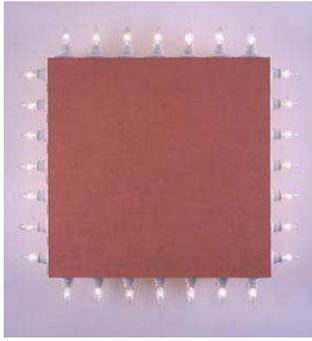
Por medio de planteamientos de este estilo, llega a utilizar objetos lumínicos en la serie *Iconos*, concebida entre 1961 y 1964, con la que pretende pintar a través de la interacción entre color pictórico y color luz. “Los ocho objetos que componían la serie eran cajas fijas a la pared, en su mayoría pintadas de un sólo color, a cuyos lados Flavin adosó bombillas y tubos de neón”²²⁸, las cuales recuperan la figura del cuadro para realizar todo un juego de análisis formal de este elemento, basándose en el cuestionamiento de su papel actual en la pintura. De este modo, “estos primeros experimentos con luz artificial no sólo respondían abiertamente a la tendencia del «cuadro como objeto», por aquel entonces muy extendida, sino que la sobrepasaban”²²⁹ en tanto que la luz emitida disolvía la forma de los cuadros a la vez que se reflejaba en la pared, influyendo y generando relaciones con el espacio.

²²⁶ Ibidem, p. 50.

²²⁷ Ibidem, p. 15.

²²⁸ Ibidem, p. 14.

²²⁹ Ibidem, p.14.



Dan Flavin, *Icon V*, 1962.

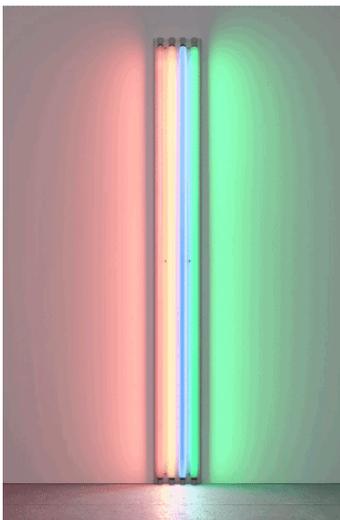


Dan Flavin, *Icon IV*, 1962.



Dan Flavin, *Icon II*, 1961.

A partir de 1963, *descubre* la opción mediante la cual tiene la posibilidad de operar únicamente con tubos fluorescentes colocados en la pared, los cuales *dibujaban* por sí mismos una línea que tenía un color determinado, el cual se expandía en el espacio creando un ambiente pictórico a partir de la luz emitida. Con ello, la figura del cuadro desaparece aunque la idea pictórica del color se mantiene en el tratamiento de los espacios a configurar, resultando una nueva consideración de la arquitectura desde una perspectiva pictórica. Ejemplo de esto serían piezas como *Untitled (to Henri Matisse)*, entre otras, las cuales “(...) parecen aún ancladas en la tradición pictórica”²³⁰.



Dan Flavin, *Untitled (to Henri Matisse)*, 1964.



Dan Flavin, *The Nominal Three*, 1963.

²³⁰ Ibidem, p. 15.

Más adelante, señala Daniel Marzona, Dan Flavin “fue consciente de que sus sistema era perfecto para hacerse con la arquitectura del espacio de exposición y cambiar la percepción que de ellos se tenía” por lo que, “a partir de 1966, el artista empezó a concebir sus obras cada vez más a menudo para un lugar específico y éstas fueron adquiriendo de forma progresiva el carácter de instalación”²³¹. Su intención con dichas instalaciones, más allá de proyectar la luz en la creación de nuevos modos pictóricos, es la de modificar y alterar, con estos elementos, el espacio de la sala a la que va destinada la obra. Como ejemplo, la obra *The nominal Three*, “(...) marca la transición del uso más bien pictórico de la luz a otro íntimamente relacionado con el espacio que habita y que altera”²³².

Entre otras, estas investigaciones en torno al objeto *minimal*, concebido por Judd como un “«objeto específico» con capacidad de no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas”²³³, dan cuenta progresiva del riesgo que corre el objeto de desaparecer, de ser relegado y anulado en tanto que el interés comienza a dirigirse hacia el aspecto procesual de la obra y las características de su realización. Como pone de relieve Anna María Guasch, en la actitud creativa del minimalista Sol LeWitt, “para quien la idea se convirtió en una máquina de hacer arte, se manifestaron síntomas tempranos de que el arte comenzaba a reflexionar sobre el propio arte y que el concepto empezaba a suplantar al objeto”²³⁴.

Por otro lado, con el empleo de sus luces fluorescentes, Dan Flavin llega a “desmaterializar la fisicidad real”²³⁵ de la obra, prescindiendo del objeto en la práctica. Del mismo modo, aquellas prácticas minimalistas que ponen en relación el objeto con el espacio y el espectador en el contexto

²³¹ Ibidem, p. 15.

²³² Ibidem, p. 48.

²³³ Judd, Donald, citado en Guasch, Anna Maria, Op. Cit., p. 27.

²³⁴ Ibidem, pp. 28-29.

²³⁵ Marzona, Daniel, Op. Cit., p. 48.

de una situación determinada por dichas condiciones, colaboran de igual manera en un proceso basado en lo que Guasch, parafraseando a Fried, denomina la “progresiva erosión de la pureza «de la obra en tanto que obra»”²³⁶. Así, según este autor, “el objeto, no el espectador, debe continuar siendo el centro o foco de la situación”²³⁷, muy al contrario de lo que Robert Morris opina al afirmar, concluyentemente, que “la mejor de las nuevas obras crea relaciones fuera de la obra y hace que éstas sean una función del espacio, de la luz y del campo de visión del espectador. El objeto no es nada más que una de las condiciones dentro de la estética más novedosa”²³⁸.

2.5.2 El proceso en la Abstracción excéntrica, la Antiforma y el arte

Povera

El interés en el proceso de elaboración de la obra, así como de su carácter situacional y la relación con el espectador, influyeron en varios discursos artísticos posteriores dando origen a la Abstracción excéntrica (1966) y la Antiforma (1968), también relacionada con el arte *Povera* (1967). Estas corrientes parten del *minimal art* pero se encargan de atribuir un papel más activo a los materiales configuradores de la obra y a su tratamiento durante la ejecución de la obra. Aunque no les interesa la obra en tanto que proceso terminado, el resultado de sus experiencias se manifiesta de manera evidente en una obra con gran peso objetual.

La abstracción excéntrica, antecedente del antiforma, representó la primera manifestación de la voluntad de desvinculación del riguroso formalismo del arte minimal, centrando sus intereses “(...) en la desviación

²³⁶ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 29.

²³⁷ Fried, Michael, Op. Cit., p. 180.

²³⁸ Ibidem, p. 179.

de lo minimalista hacia lo exótico y lo excéntrico y en la reivindicación de que la obra de arte contuviera componentes vitalistas y sensuales²³⁹. Para ello se centraron en las posibilidades expresivas del material, en concreto de aquellos cuya principal propiedad fuese la flexibilidad (látex, plásticos transparentes, sacos, cuerdas, vinilos, cauchos, etc.), que estructuraban en base a formas indeterminadas.

La interpretación objetual de las obras de esta corriente tiene su origen en la ambigüedad que despierta el empleo de estos elementos de tipo vitalista y sensual en función de un procedimiento de índole surrealista en el que se explora la posibilidad combinatoria de realidades que facilitaba la reconciliación de efectos formales diferentes²⁴⁰. Por ello, “(...) a pesar de que la abstracción excéntrica pretendiese abrir nuevas vías en lo que a materias, formas y cromatismo se refiere²⁴¹, la

“pretendida ausencia de interferencias emocionales y de asociaciones freudianas no evitó que la abstracción excéntrica plantease una cierta perversidad metafórica (...) que inducía a que las obras recreasen experiencias sensitivas y que antes de ser objeto de lectura o interpretación intelectual fuesen objeto del deseo de apropiación física²⁴²”.

Entre los artistas más representativos de esta corriente encontramos a Eva Hesse, quien trabaja el objeto como huella, *como materialización del gesto*²⁴³, como marca evidente y resultado de aquellas acciones que ha efectuado sobre el material y cuyo resultado se ha obtenido como consecuencia directa de las propiedades físicas concretas de cada uno

²³⁹ Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 30.

²⁴⁰ Ibidem, p. 30. En su objetualidad cómplice, el deseo de incluir esos elementos de tipo vitalista y sensual y aunque puedan hacerlo, estas obras no deben recordarnos a los objetos de funcionamiento simbólico, de origen surrealista, o a otros tantos, a través de los que el surrealismo generaba toda una cadena de asociaciones inconscientes que despertaban sensaciones en el espectador motivadas por el objeto en cuestión.

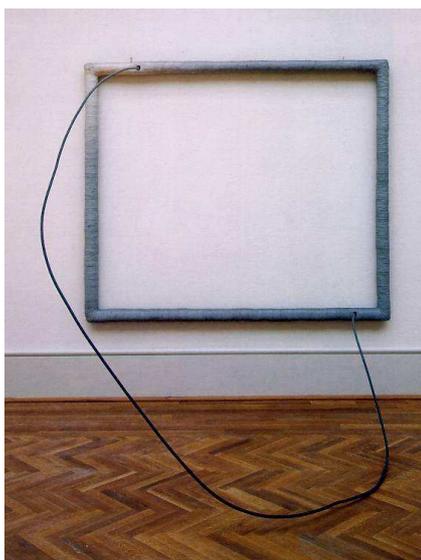
²⁴¹ Ibidem, p. 31.

²⁴² Ibidem, p. 31. Como defendía Lucy R. Lippard, “un saco es un saco y no se convierte en útero, un tubo es un tubo y no un símbolo fálico, una semiesfera es lo que es y no un seno. La asociación libre no está fomentada”, en: Lippard, Lucy, *Eva Hesse*, New York, New York University Press, 1976, citado en: <http://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/05/abstraccion-excentrica.html>.

²⁴³ Ibidem, p. 36.

después de su manipulación: la obra resultante da fe del “gesto de colgar los objetos, de dejar que éstos resbalen, caigan, se deformen e incluso se descompongan y se destruyan bajo los efectos del peso”²⁴⁴.

Según A. M. Guasch, las piezas de esta artista expresan ese “(...) partir de lo minimalista para traicionarlo” en base a lo que denomina una *geometría desmoralizadora*, en la que manteniendo sus estrategias formales —repetición, serialidad, orden, seriación, estructuralización, sistemas modulares— “Eva Hesse antepone la expresión directa del «sujeto que se imprime en el corazón de la materia», ya sea manipulando compulsivamente los materiales o recuperando una gestualidad elemental y primaria”²⁴⁵.



Eva Hesse, *Hang Up*, 1966.

Una de las obras que ilustra todo esto es *Hang Up* (Colgado, 1966) que nos interesa por partida doble ya que, además, denota un marcado carácter objetual al remitir en toda su integridad a la figura del cuadro a través de la referencia al marco, elemento que da existencia a un cuadro

²⁴⁴ Ibidem, p. 36.

²⁴⁵ Ibidem, pp. 36-37.

en principio ausente, pero que reconocemos gracias a la acción de acotación y delimitación que efectúa el marco sobre la obra²⁴⁶.

El concepto de antifirma, en sus bases teóricas, supone la desvinculación y anulación del cuadro como objeto pictórico, “lo que está siendo atacado —escribe R. Morris— es algo más que el arte como icono. Lo atacado es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado”²⁴⁷. Aunque pudiera parecer contradictorio, no obstante, esta corriente nos interesa en relación al trato con el material, en sus diferentes manifestaciones y manipulaciones, el cual consideramos en tanto que elemento que refuerza la objetualidad de la obra. Asimismo, el acercamiento de estas propuestas hacia la obra, aún desdeñando el producto acabado, siempre fue desde una óptica pictórica en relación al material. Como asegura Anna María Guasch, “(...) las nuevas obras dejaban de asociarse a la arquitectura o al mobiliario para acercarse a lo pictórico desde una valoración de lo táctil, lo frágil, lo caduco en incluso lo íntimo”²⁴⁸, en lo que podemos considerar una recuperación de lo pictórico que había perdido el *minimal art*.

Los materiales empleados son escogidos en función de sus características inherentes y están relacionados con la introducción del concepto de tiempo en el discurso de la obra, con lo *percedero* o *intransportable*: estos artistas “(...) exaltaban las cualidades táctiles y la naturaleza física de los distintos materiales, algunos deliberadamente inelegantes y humildes (látex líquido, neón, vidrio, plomo, hielo, hojas secas, etc.) y despreciaban por completo la noción de estilo”²⁴⁹.

²⁴⁶ Tal y como es descrita por A. M. Guasch, en Op. Cit., p. 37, consiste en “(...) un marco de madera de gran formato (1,82 x 2,13 m.) que enmarca tan sólo el fragmento de muro del que está colgado, marco cuyos largueros y travesaños aparecen envueltos ceñidamente, como si estuviesen heridos, por un vendaje de tela abierto por dos agujeros, uno en el travesaño superior y otro en el inferior, en los que se incrustan los extremos de una varilla metálica de unos 3 m. de largo que se puede curvar fácilmente en el espacio o hacer descansar parte de ella en el suelo”.

²⁴⁷ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 215.

²⁴⁸ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 41.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

Rechazando las formas geométricas del *minimal* y los materiales rígidos que las encarnaban, aquí “era preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la inderterminación y el azar, lo que comportaría que la obra de arte se convirtiera en algo impreciso e imprevisible”²⁵⁰.

En relación con la disposición hacia una estética material de la obra —a partir de la cual “cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas”²⁵¹— el antifoma está íntimamente ligado con el arte povera europeo, aunque éste radicaliza aún más su conexión con las transformaciones del material en la naturaleza. Como explica Anna María Guasch, parafraseando al principal teórico de este movimiento, el crítico Germano Celant,

“el artista povera debe trabajar sobre las cosas del mundo, (...) descubrir las raíces de los acontecimientos partiendo siempre de materiales (cobre, zinc, tierra, agua, nieve, grasa, aire, piedras, etc...) y principios que se dan o pueden darse en la naturaleza (fuego, gravedad, altura, desarrollo, etc.) para poder así describirla, representarla o presentarla. El artista povera no expresa juicios morales sobre su entorno: participa de él, de los acontecimientos naturales y se identifica con éstos sobre la base de revivir la organización de las cosas vivas. De este modo, en ese revivir la naturaleza en su estado elemental y pobre, se descubre a sí mismo, (...) y al hacerlo, adquiere la capacidad necesaria para dominar lo sensorial, lo impresionable y lo sensual”²⁵².

En opinión de Simón Marchán, visto desde la perspectiva de su infraestructura cosal, de la importancia de sus materiales constitutivos, el arte povera remite a una nueva modalidad de arte objetual, el cual está a punto de superar²⁵³. De igual manera, en relación al material encontrado, Anna María Guasch afirma que, “de hecho, el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready made subtecnológico y romántico (...)

²⁵⁰ Ibidem, p. 40.

²⁵¹ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 212.

²⁵² Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 131.

²⁵³ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., pp. 211-212.

cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad”²⁵⁴. Así, en relación al material encontrado, no se distingue de otras facetas del arte objetual. Sin embargo, como Simón Marchán se encarga de señalar,

“la diferencia estriba en el hecho de que los neodadaísmos «objetuales» confían aún en la configuración de lo informe, ofrecían como resultado algo terminado, se detenían en los materiales encontrados en su estado de quietud. El arte «povera», en cambio, no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como *hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia*. (...) No se interesa tanto por lo seleccionado como por el *modo de manifestarse de cada elemento*”²⁵⁵.

2.5.3 El *assemblage* neodadá y el objeto *pop*

En la corriente que se inicia con el Expresionismo abstracto americano, desde la Abstracción post-pictórica hasta el *Minimal art* o la Antiforma, la objetualidad se desarrolla en relación al propio cuadro y su transfiguración progresiva en objeto, obviando aquellas prácticas objetuales relacionadas con la incorporación de material u objetos al cuadro para acentuar su carácter cosal. Esta característica, no obstante, guía la praxis de una serie de artistas y corrientes que, a partir del *principio collage*, exploran en la segunda mitad del siglo XX el mundo del objeto, introduciendo importantes consecuencias a nivel del cuadro como objeto: del Neodadá hasta el *Pop art* y el Nuevo realismo.

En el contexto norteamericano, a modo de puente de unión entre el uso dadaísta del objeto o las asociaciones irracionales de índole surrealista y la recuperación que efectuó el Neodadá de tales cuestiones, encontramos al artista Joseph Cornell, cuyo trabajo discurrió paralelo al desarrollo del

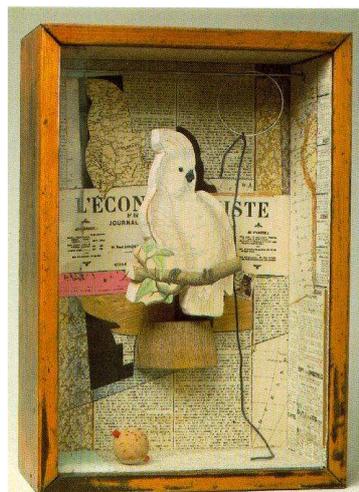
²⁵⁴ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 126.

²⁵⁵ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 212.

Expresionismo abstracto, y a quien se le considera predecesor del *Pop art*. Las obras que realizó desde finales de 1930, y reconocidas de manera pública sólo a partir de 1948, consisten principalmente en elaboraciones de cajas de madera en las que reunía todo tipo de objetos cotidianos organizados según un procedimiento más o menos irracional, configurando poemas-objeto que pueden ser interpretados como “(...) territorios acotados en los que las cosas exhiben sus insólitas conexiones, destilando sentidos imprevistos”²⁵⁶. En opinión de Juan Antonio Ramírez, a partir de su condición objetual, de la mostración de los objetos, “(...) las palabras y las cosas experimentan todo tipo de maridajes y colisiones demostrándonos que sí era posible hacer de la presentación misma de los objetos un drama tan intenso como el de las más acreditadas representaciones”²⁵⁷.



Joseph Cornell, *Sin título, (Set de burbujas de jabón)* 1936.



Joseph Cornell, *Un loro para Juan Gris*, 1953-54.

Más tarde, paralelamente al desarrollo y apogeo del expresionismo abstracto americano de la década de 1950, surge una serie de artistas — Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine— que rechazan la carga emotiva de la obra como reflejo de la subjetividad y expresividad del artista que la realiza. En su práctica, efectúan una recuperación del

²⁵⁶ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 124.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

trabajo en torno al objeto a partir de una actitud irónica y subversiva respecto al papel en la sociedad masificada, actitud que entronca con el espíritu Dadá, aunque difieran de éste en que su provocación se mantiene en los parámetros de lo artístico. Instauran el *shock* como valor en sí y no como una provocación antiarte.

El Neodadá tiene su origen en el redescubrimiento del Dadaísmo a partir de varios acontecimientos como la publicación en 1951 de la antología de R. Motherwell *Pintores y Poetas Dadá*, la exposición de Kurt Schwitters en Hannover en 1956, o la muestra dadaísta de 1958 de Düsseldorf, además de la expansión de dicho movimiento en norteamérica por la presencia de Marcel Duchamp y Francis Picabia.

Guiados por retomar el vínculo con el exterior que los expresionistas habían roto, los artistas Neodadá trabajaron el cuadro y el objeto desde una actitud crítica que promovía la reintegración del arte y la vida, reflejada en el empleo del *assemblage* y en la apropiación de los elementos presentes en su contexto, la sociedad de consumo.

Alrededor de 1955, como reacción antiexpresionista, Jasper Johns comienza a trabajar en motivos fríos e impersonales, como la imagen de la bandera estadounidense, entre otros —dianas, números y letras del alfabeto escolar—, que realiza aplicando gruesas capas de encáustica de manera tal que el propio cuadro se convierte en un objeto y no en la reproducción de un objeto reconocible. Con las pinturas de banderas inicia toda una serie de cuestionamientos acerca de la obra en tanto que objeto, debido a que el cuadro en el que éstas se representan tiene más entidad tridimensional que la bandera como objeto bidimensional. Estos planteamientos se observan de manera definitiva en aquellas obras en las que superpuso banderas-cuadro unas sobre las otras así como en aquellas en las que introdujo materiales reales sobre el lienzo.



Jasper Johns, *Tres banderas*, 1958.



Jasper Johns, *Diana con cuatro caras*, 1955.

En el intento de fusionar arte y vida, el Neodada denota un interés por la *estética del desperdicio*, ya que, como ha señalado Simón Marchán, “el objeto cotidiano, y aún más sus fragmentos, volvió a ser objeto de una atención especial tras el paréntesis del expresionismo abstracto. La vuelta a un comportamiento «natural» con las cosas fue la chispa del renacimiento del arte objetual, convencido de la fuerza expresiva de la propia cosa”²⁵⁸. Así, según Sam Hunter,

“(…) los materiales de deshecho que colocaban en un nuevo contexto artístico se podían interpretar como un símbolo de la alienación, a partir de las pautas colectivas dominantes, de una sociedad agresiva y consumista, que concedía un valor excesivo a la novedad resplandeciente y ficticia. Al forzar una confrontación con fragmentos de objetos desechados y despreciables, estos artistas se opusieron eficazmente a una cultura maniáticamente ávida de productos nuevos y pronto abandonados. Sus estrategias planteaban ingeniosas e inquietantes preguntas acerca de la naturaleza de la experiencia artística y de la cultura de masas que dieron origen a descaradas violaciones de la integridad tradicional del medio”²⁵⁹.

En este contexto, se hace necesario destacar la figura de Robert Rauschenberg, cuya aportación principal en el ámbito en el que nos encontramos reside en el trabajo efectuado en los límites de la pintura con

²⁵⁸ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 164.

²⁵⁹ Hunter, Sam, *Robert Rauschenberg*, Barcelona, Polígrafa, 1999, p. 80.

sus *combine painting*, obras que, haciendo gala de esa estética del desperdicio, reconocen su condición objetual en una “síntesis de pintura y de montajes materiales”²⁶⁰. En ellas,

“Rauschenberg presenta grandes acumulaciones de información visual, al parecer no digeridas, pero en el contexto del plano pictórico, y en el ámbito del arte, se reconfiguran a sí mismas y estimulan la interpretación, la búsqueda de símbolos y metáforas. Por otra parte, también están en un entorno más neutral, sin ninguna carga emocional concreta, y son accesibles a todo aquel que quiera interactuar con ellas. Son, en definitiva, objetos estéticos y, por eso mismo, obras de arte tradicionales”²⁶¹.

Con estas obras, Rauschenberg desafía a las teorías vigentes, como una vez hizo el dadaísmo y el constructuismo, sobre qué materiales son o no idóneos para el arte. Así, para una de sus *combine painting* más representativas, titulada *Bed* (Cama), utilizó el ropaje de su propia cama sobre la que añadió esmalte de uñas, pasta de dientes y pintura. Como nos cuenta Sam Hunter,

“escaso de telas en el momento en el que hizo la *Cama*, decidió utilizar la almohada, la sábana y la colcha de cuadros de su casa. Luego colgó directamente la obra en la pared a la manera de una tela convencional extendida, en contradicción con la función original como ropa de cama, creando así uno de sus primeros y más provocadores *assemblages*”.

En ella, estos elementos de la cama “(...) actúan ambiguamente como elementos pictoricistas del expresionismo abstracto y como objetos literalmente abandonados”²⁶², y de esta manera, como confirma Simón Marchán, “los fragmentos pegados, construídos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico, incluso a veces se convierten en elementos pictóricos, fomentando las interferencias y superposiciones continuas”²⁶³.

²⁶⁰ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 164.

²⁶¹ Hunter, Sam, Op. Cit., p. 44.

²⁶² Ibidem, p. 80.

²⁶³ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 165.



Robert Rauschenberg,
Bed, 1955.



Robert Rauschenberg, *Monograma*, 1955-59.

Esta primera combinación le sirvió para fijar la metodología y filosofía que le llevarían a ejecutar más de sesenta creaciones entre 1955 y 1959, las más importantes de las cuales fueron *Monograma*, *Odalisca* y *Plan Coca-Cola*. En *Monograma*, Rauschenberg fija su atención en una cabra de Angora disecada a la que añade pintura a la nariz ya que la tenía dañada, y le coloca un neumático alrededor del diafragma. Tras intentar por todos los medios colocarla en una pintura, *dentro* de ella o incluso delante, terminó por colocarla sobre una plataforma pintada de modo expresionista. Con este gesto, Rauschenberg cuestiona tanto el papel de la representación como el soporte tradicional de la obra de arte e introduce la ironía del cuadro objeto en toda su extensión, así como la cuestión de los límites de la pintura: *Monograma* es un cuadro —con una cabra disecada— colocado en el suelo, de la misma manera que *Bed* es una cama colocada en la pared. Ambas comparten similitudes específicas de la pintura —una es un cuadro y la otra está colocada en la pared—, por lo que las dos obras siguen promoviendo un carácter pictórico. Como nos cuenta Sam Hunter, Jack Tworikov, miembro de la generación de expresionistas abstractos anterior a la de Rauschenberg, dijo de él:

“Bob siempre ha sido capaz de ver más allá de los que otros han decidido que sean los límites del arte. (...) Pero Bob siempre quiso ir más allá. Mira lo que hizo con el collage. Si está bien hacer cuadros con trocitos de papel o metal o madera, ¿por qué no puedes utilizar —se preguntaba Rauschenberg— una cama e incluso una cabra disecada con un neumático?”²⁶⁴.

Las características de este tipo de obras han permitido que se les haya considerado en tanto que síntesis entre las propuestas originarias de los *ready-mades*, los *objet trouve*, los *collages* de deshechos materiales de Schwitters y de las pinceladas gestuales del Expresionismo abstracto. Sin embargo, la diferencia estriba, según Simón Marchán, en que “(...) el «*ready-made*» no es considerado en la tradición de la negación dadaísta del arte, sino como elemento morfológico que sirve como punto de partida para un nuevo repertorio”²⁶⁵, de la misma manera que la agrupación de objetos en Schwitters respondía a una necesidad estética mientras que en Rauschenberg es entendida a partir de una actitud irónica.

El interés en los aspectos objetuales de la obra se manifiesta en la gran acogida del *assemblage* como técnica, como refleja la exposición *The Art of Assemblage*, organizada por William C. Seitz en 1961 en un intento de agrupar aquellas obras que no son ni pintura ni escultura en un sentido estricto, y que comparten una serie de características físicas: “1. Están predominantemente «ensambladas» más que pintadas, dibujadas, modeladas o grabadas. 2. Sus elementos constituyentes están formados, por completo o en parte, por materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no considerados materiales artísticos”²⁶⁶.

Tal y como lo define Simón Marchán, “el «*assemblage*» supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un «medio mezclado». Puede estar colgado en el techo, en

²⁶⁴ Hunter, Sam, Op. Cit., p. 7.

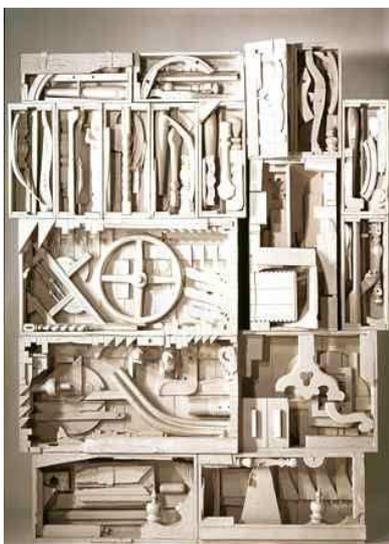
²⁶⁵ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 166.

²⁶⁶ Ibidem, p. 166.

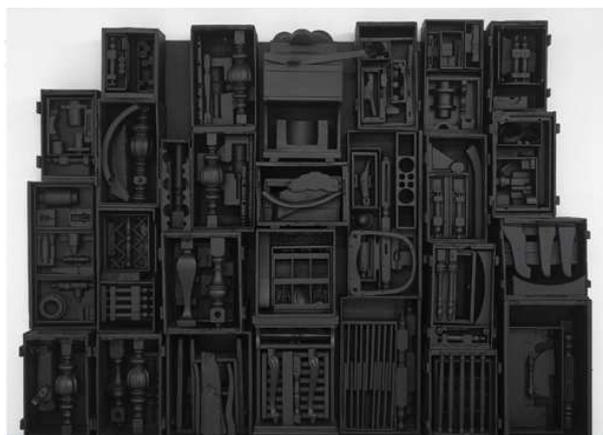
la pared, o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos”²⁶⁷. Además,

“el «*assemblage*» está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. (...) Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues, está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo”²⁶⁸.

Otra de las artistas que experimentaron con el *assemblage* fue Louise Nevelson, quién ejecutó una serie de obras a partir de armarios contruídos de grandes dimensiones dentro de los cuales apilaba una cantidad ingente de materiales encontrados. Nevelson “(...) desarrolló el montaje de madera encontrada (prosiguiendo las experiencias de Arp y, sobre todo, las de K. Schwitters y sus «*Merzbauten*»), en una convergencia dadaísta y constructivista”²⁶⁹.



Louise Nevelson, *Dawn's Wedding Chapel IV*, 1959-60



Louise Nevelson, *Sin título*, 1964

²⁶⁷ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 164.

²⁶⁸ Ibidem, p. 164.

²⁶⁹ Ibidem, pp. 165-166. Según este autor, “los armarios, mobiliarios no sometidos al uso práctico, cargados de un pasado y destino desconocidos, producen confrontaciones mágicas, usos misteriosos en una práctica ocultadora de las cosas”.

El *Pop art* surgió a mediados de la década de 1950 en el Reino Unido, y a finales de la misma en Estados Unidos, aunque se desarrolló en la de 1960. El interés por este movimiento radica en la actitud que manifestaba ante el objeto de consumo, hacia el que mantienen un doble sentimiento: lo elevan a la categoría de arte a la vez que denuncian en él su glorificación en la sociedad de masas.

Los autores más cercanos a nuestros intereses son aquellos que exploraron el mundo del objeto, aunque alejados de las cuestiones referidas al cuadro como objeto: Claes Oldenburg realizó esculturas de grandes dimensiones en las que magnifica los alimentos de la sociedad consumista —hamburguesas, helados...— o bien realiza versiones blandas de los objetos más innovadores como teléfonos o inodoros. George Segal, por su parte, compone instalaciones en las que despersonaliza a las figuras humana que representa mientras que inyecta de vida a los objetos de consumo. Tom Wesselman, continuando en su línea discursiva del *Gran desnudo Americano*, introduce objetos cotidianos —desde toallas, a pequeños muebles, electrodomésticos o puertas— en la realidad del cuadro en algunas de sus obras.



Claes Oldenburg, *Soft bathtub*, 1966.



Tom Wesselman, *Bathroom collage*, 1964.

Por otro lado, este movimiento es importante en tanto que, como señala Juan Antonio Ramírez, “puso en marcha poderosos mecanismos de transmutación mediante los cuales logró que los objetos *presentados* parecieran *re-presentados*, y viceversa, que la figuración fuera tan literal que pareciera una mera apropiación de la realidad”²⁷⁰, como es el caso de Andy Warhol. Como él mismo afirma, “(...) la gloria de haber reproducido con la máxima literalidad objetos banales de consumo ha recaído en Andy Warhol, que fue el autor, en 1964, de una serie de *cajas* de madera, serigrafiadas, que replicaban a escala natural las de algunos productos alimenticios y de limpieza”²⁷¹. Eran, por irónico que parezca, cajas que reproducían cajas. De esta manera constituían “(...) por fin, representaciones de un objeto «moderno» que producían el mismo efecto que las uvas pintadas de Zeuxis, que engañaban a los pájaros: representaciones que simulaban ser meras presentaciones”²⁷². Se daba entonces una vuelta más, en la que la presentación se supera por la representación de una pretendida presentación. En opinión de este autor, “(...) la gran aportación de Warhol fue haber hecho justamente lo contrario de lo que se le reprochaba: en vez de banalizar la experiencia estética la enriqueció artificeando los objetos de la vida cotidiana”²⁷³.



Andy Warhol, *Five Brillo box; Kellogg's Cornflakes box; Mott's Apple Juice box, Brillo soap pads* 1963-64.



Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964.

²⁷⁰ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 125.

²⁷¹ Ibidem, p. 128.

²⁷² Ibidem, p. 128.

²⁷³ Ibidem, pp. 128-129.

²⁷⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 38.

2.5.4 *Objet trouvé* en el Nuevo Realismo

La presentación literal del objeto es el centro de la atención de muchos de los artistas del Nuevo Realismo francés: Daniel Spoerri, Arman, Martial Raysse, Cesar, Tingely y Christo, entre otros. Este movimiento defiende la transformación estética de la materia en el fenómeno de la integración arte-vida, en un contexto a partir del cual conciben *el mundo como un cuadro*²⁷⁵. En su manifiesto de 1960, afirman que “la pintura de caballete [...] ha agotado su cometido”²⁷⁶, por lo que comienzan a poner en marcha una serie de formulaciones que, en la práctica, les llevan por dos caminos diferentes: en ellos “(...) la pintura, o bien se evita totalmente mediante la activación de objetos y *environnements* acumulados y construídos, o bien, (...) se inserta en un nuevo registro mediante la incorporación de la *performance*”²⁷⁷.

Los nuevos realistas fueron considerados en sus inicios como neodadaístas, sin embargo, como la galerista Sidney Janis puso de manifiesto en ocasión de la primera exposición de nuevos realistas celebrada en Nueva York en 1962, las diferencias de aquellos con los planteamientos dada eran evidentes:

“debido a sus connotaciones, la etiqueta de neodada que algunos ponen a las nuevas obras exige aclaración; pues, aunque el dadaísta de entonces y el nuevo realista de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos [...] En su actitud y su intención, el dadaísta era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista [nuevo realista] actual, evitando el pesimismo, se deja interesar y estimular —deleitar incluso— por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas”²⁷⁸.

Su fundador en 1960, Pierre Restany, ponía en relación la producción del Nuevo Realismo con el *ready-made* de Duchamp así como con el *collage*

²⁷⁵ VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 56.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 56.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁷⁸ Janis, Sidney, citada en VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p. 262.

de Kurt Schwitters. Sin embargo, definió las obras de esta corriente como “permutaciones «positivas» del ready made”²⁷⁹. En sus palabras, “el gesto antiarte de Marcel Duchamp se carga de positividad. (...) El ready made ya no es el colmo de la negatividad ni de la polémica, sino el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo”²⁸⁰. Así, los materiales que se empleaban en las obras provenían o constituían objetos ya usados, en oposición al *ready made*, el cual le parecía estar listo para usarse. Tal carácter de deshecho le concedía a la obra un interés estético y una significación polisémica que facilitaba su lectura como ruina y deleite al mismo tiempo²⁸¹, de igual manera que sucedía en la obra de Schwitters. En opinión de Simón Marchán, “el nuevo realismo sintió la influencia dadaísta y, sobre todo, surrealista, pero ha retrocedido hacia los objetos encontrados con gran valor estético y formal”²⁸².

Esta mirada estética revaloriza lo real, manifestado en los residuos de la sociedad, pero sin dejar de lado la atención hacia la obra como actividad artística que desemboca en un producto final, reflejando “(...) su ambición de demoler la divisoria entre el arte y lo cotidiano mediante la inclusión de lo social —pero sin erradicar la obra de arte como construcción estética—”²⁸³.

Dos de las primeras experiencias que se realizaron en este contexto, aunque anteriores a la fundación del movimiento, corrieron a cargo de Yves Klein y del *decollagista* Raymond Hains. A partir de la inquietud de plantear de nuevo el papel de la pintura en su obra, Yves Klein reformuló algunas consideraciones que manifestó en sus exposiciones de 1957, una

²⁷⁹ Uno de las autoras, Ágnes Berecz, hace mención a esta idea de Pierre Restany en VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p. 56.

²⁸⁰ Restany, Pierre, citado en VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p.57. Según Ágnes Berecz, es en este nivel cuando “el hombre, si consigue reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente poesía, una vez más”.

²⁸¹ Ibidem, p. 58.

²⁸² Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 167.

²⁸³ VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p. 57.

de las cuales —*Proposte Monochrome*— reconoce por completo el carácter objetual de la obra de arte. En ella, “(...) Klein montó once monocromos del mismo tamaño sobre soportes rectos colocados a entre veinte y veinticinco centímetros de la pared y a alturas escalonadas”²⁸⁴. Con ellos, este artista cuestionó el medio artístico tradicional colocando la pintura como un objeto en el espacio de la galería, pues el cuadro ya no aparecía colgado de la pared sino apoyado desde el suelo y separado de la misma.



Fotografía tomada el día de la inauguración de Yves Klein, *Proposte Monochrome*, 1957.



Raymond Hains, *Valla de cuatro planchas*, 1959.

Implicaciones objetuales similares puede observarse en la práctica de Raymond Hains, a partir de la cual este autor, tras fotografiar muros y vallas publicitarias en las que se habían superpuesto por efecto acumulativo grandes capas de carteles, en 1959 comenzó a apropiarse de manera íntegra de los empalizadas (*palissade*) de las calles con la intención de convertirlos en obras. Así, presentados como tales en forma de *objet trouvé*, “(...) su significado sería a la vez el de cosa en sí, es decir «realidad», y el de representación de un mundo excluido”²⁸⁵ a través de los restos de carteles, anuncios y pintadas que los conformaban.

²⁸⁴ Ibidem, p. 27.

²⁸⁵ Ibidem, p. 45.

Asentadas dentro del movimiento de los Nuevos Realistas destacan tres figuras que trabajaron con gran profusión y dedicación en una estética basada en el *objet trouvé*: Daniel Spoerri, Arman y Martial Raysse.

Spoerri, centrado en la integración de la vida en la obra, realiza ensamblajes en los que dignifica los útiles de los que nos servimos en un hábito tan cotidiano como la comida o la cena, los llamados *Tableaux Piégés* (cuadros trampa). Como nos cuenta Juan Antonio Ramírez, “la experiencia del restaurante (1966-1968) le permitió sistematizar su trabajo con las mesas de los comensales, cuyos restos eran fijados, tal como quedaban tras la comida, y convertidos en «cuadros» (cuadrada era a fin de cuentas la forma de las mesas)”²⁸⁶. Spoerri hace uso del fenómeno ya empleado por dadaístas y surrealistas del azar y sus evocaciones en el momento en el que capta el instante y lo manifiesta a través de la disposición azarosa de los objetos después de su uso. El carácter objetual se reconoce en el gran volumen que genera el conjunto de platos, vasos, cubertería, ceniceros, latas de conserva y demás objetos o restos ensamblados en el cuadro, que posteriormente se cuelga en la pared, incluyendo muchas veces las sillas o la propia mesa, entre otro mobiliario.



Daniel Spoerri, *Kichka's breakfast*, 1960.



Daniel Spoerri, *Variant d'un petit déjeuner*, 1965.

²⁸⁶ Ramírez, Juan Antonio, Op. Cit., p. 126.

El otro gran exponente de la mostración literal del objeto es Arman, cuyas series más representativas son *Poubelles* (1959) y *Accumulations* (1960). En *Poubelles*, Arman encierra materiales de deshecho y basura de manera caótica en cajas transparentes, a través de las cuales dota a la obra de una gran carga subversiva: inserta “(...) lo ya vendido y ensuciado en ese envoltorio de lo que «se vende»²⁸⁷, en una continua alusión al paso del tiempo y la muerte en el contexto de la producción en masa. Como afirmó Restany, ambas series pueden considerarse como un “paquete de lo real extratemporalizado”²⁸⁸.



Arman Fernández, *Poubelle des Halles*, 1961.



Arman Fernández, *Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet*, 1962.

En las *Accumulations*, Arman agrupa sus objetos a partir de su acumulación, una modalidad objetual cercana al *assemblage*, en la que “(...) los objetos de uso de igual o de distinta naturaleza son amontonados en una disposición en relieve o son coleccionados en cajones y cofrecillos de plexiglás”²⁸⁹. Arman se sirve del amontonamiento en relieve mientras que, como veremos más adelante, Martial Raysse opta por la organización en compartimentos. En opinión de Simón Marchán,

²⁸⁷ VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p. 68.

²⁸⁸ Restany, Pierre, citado en *ibidem*.

²⁸⁹ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 166.

“Arman sistematizaba el “objet trouvé” no como algo aislado en confrontación, sino multiplicando los objetos idénticos: cepillos de dientes, despertadores, máquinas de escribir, cabezas de muñecas, aparatos de fotos, etc. La acumulación de objetos de la misma familia, conservando cada uno sus peculiaridades de forma, color, dimensión, configuran un todo plástico, apto para hacer germinar un mundo de fantasía, atractivo dentro de sus posibilidades asociativas, recurriendo a principios compositivos repetitivos o caóticos y casuales”²⁹⁰.

Martial Raysse, por su parte, basa su producción en la idea de la *higiene de la visión*, concepto a partir del que denomina sus series entre 1958 y 1962. A diferencia de Arman, Raysse, más preocupado por la manera de presentar los objetos, por el contenedor que por el contenido, realiza vitrinas y cajas de metacrilato en las que presenta los objetos aislados y clasificados. Así, encuentra sus *objet trouvé* en las estanterías de los supermercados, y, lejos de querer mostrar la parte degradada del material, se esfuerza en mostrar la belleza estéril y artificial:

“a diferencia de Arman, Raysse estaba singularmente empeñado en producir el estado de gracia ligado al objeto en la situación de «vendible»: recién nacido, fresco, virgen, impoluto, sin estrenar. Lejos de ser ataúdes, las vitrinas de Raysse parecen funcionar como aparatos que conservan la vida, que la prolongan, que la dan incluso. «Yo quiero que en mi obra todo sea bonito y esté a estrenar», declaró”²⁹¹.



Martial Raysse, *Le rayon prisunic (vitrine C hygiène de la vision)*, 1961.

²⁹⁰ Ibidem, p. 167.

²⁹¹ VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Op. Cit., p. 68.

2.6 EL OBJETO SE HACE PINTURA: LA MATERIALIDAD EN BMPT Y *SUPPORTS-SURFACES*

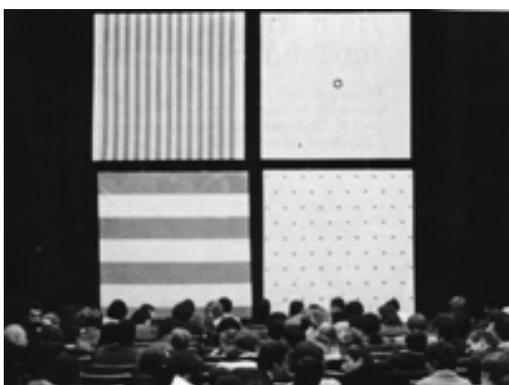
En el contexto europeo, como respuesta al formalismo del *minimal art* y al arte procesual, y alejado de la objetualidad del Nuevo Realismo de los años previos, surgió el colectivo BMPT (1967), grupo que abrió el camino a la posterior agrupación de artistas conocida como *Supports-Surfaces* (1969). Desde una perspectiva eminentemente pictórica, ambos exploraron el lenguaje de la reducción formal, cuestionándose la manera de devolver a la pintura la importancia que había ido perdiendo a lo largo del tiempo pero sin caer en la tentación de imbuirla de significados o marcas personales del autor, y dejando que la comunicación se estableciese únicamente a partir de lo que mostraban sus materiales configuradores. Así es como “(...) optaron por una pintura desnuda de todo menos de su materialidad, una pintura que, al decir del teórico Marcelin Pleynet, ponía en evidencia el proceso material de su realización, es decir, todo lo que ocurre en la acción puramente física y no mental de cubrir un lienzo, en tanto que soporte y superficie neutra, con color; una pintura sin tema y sin sentimiento”²⁹².

Desde una posición crítica con el mundo instrumentalizado del medio artístico en sus museos e instituciones, el colectivo BMPT, formado por cuatro artistas cuya inicial de su apellido formaban este acrónimo²⁹³, realizó una serie de exposiciones-manifiesto en las que daba a conocer, de manera pública, sus intenciones artísticas. En la más conocida de ellas, un acto que fue presentado como una conferencia, estos artistas no acudieron ni se presentaron al evento que ellos mismos habían convocado y, en su lugar, presentaron cuatro telas que habían colgado

²⁹² Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 211.

²⁹³ Daniel Buren, Olivier Mosset, Michael Parmentier y Niele Toroni.

frente al auditorio con la intención de que el público estuviese obligado a contemplarlas en toda su objetividad. Como nos cuenta A. M. Guasch, los trabajos eran obras de una abstracción radical, de factura impersonal y casi anónima, con las que, desde un máximo de neutralidad y asepsia semántica, pretendían respaldar “una pintura que, lejos de dar testimonio del mundo o de la subjetividad del artista, quería hablar de sí misma, de su propia especificidad, de su pura gratuidad formal o, como dijo M. Parmentier, de su visualidad”²⁹⁴.



Fotografía tomada el día en el que se había convocado la conferencia.



Fotografía de los cuatro integrantes de BMPT junto a sus obras.

El resultado de esto, sin embargo, fue que “(...) los espectadores estaban atentos a todo menos a la literalidad del propio trabajo. En realidad, el auténtico significado de la manifestación consistió en enfatizar en la pintura su carácter de materialidad; realidad de un soporte —la tela—, realidad de color —el pigmento—, realidad de una forma —la banda, el círculo—”²⁹⁵.

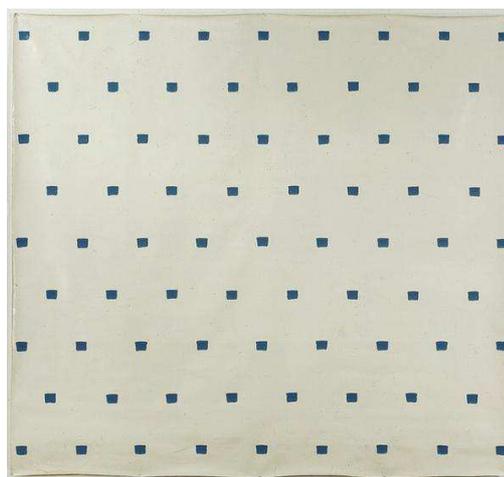
²⁹⁴ Guasch, Anna María, *Op. Cit.*, p. 213. Los cuatro artistas emplearon modos de creación que incluían motivos o patrones que diera cuenta de un arte impersonal. Así, como afirma esta autora, la tela de “Daniel Buren estaba dividida en 29 bandas verticales rojas y blancas idénticas unas a las otras (amplitud 8,7 cm.); la de Olivier Mosset exhibía un anillo circular (diámetro exterior, 7,8 cm.; diámetro interior, 4,5 cm.) en su centro; la de Michel Parmentier, gruesas franjas (38 cm.) horizontales, alternando los colores blanco y gris, y la de Niele Toroni, 85 huellas de color azul de un pincel plano del n.º 50 dispuestas en intervalos regulares de 30 cm.”.

²⁹⁵ Clair, Jean, citado por Anna María Guasch en *Op.Cit.*, p. 213.

Todo contenido pictórico de estas obras había sido reducido en lo formal hasta los límites más elementales. Además de eliminar toda representación del mundo extra-artístico o contenidos simbólicos, estos artistas censuran igualmente el mensaje, la expresión, el sentimiento y la subjetividad del autor en la obra. En este contexto, Daniel Buren y Niele Toroni, en la búsqueda de una negación del estilo, configuran su práctica a partir de la sistematización de varios motivos pictóricos neutros, la cual convierte a la pintura en algo puro y desplazado de quien la practica. Buren reduce sus motivos pictóricos —sus *útiles* de trabajo— a bandas verticales de 8,7 cm. de ancho que considera “«formas negativas perfectas» al margen de toda significación, misterio o valor emocional, así como de todo valor plástico o estético”²⁹⁶ y las repite sobre todo tipo de superficies, mientras que Toroni, por su parte, emplea las huellas del pincel del número 50 en color negro o colores primarios, aplicándolas sobre diferentes soportes en intervalos regulares de 30 cm. De esta manera, logran suprimir toda referencia autobiográfica a la par que afirman la pintura como hecho autoreferencial: “«dejar la marca de la pintura antes de dejar mi marca de artista ha sido mi motivación»”²⁹⁷.



Daniel Buren, *Peinture, Manifestation III*, 1967.



Niele Toroni, *Imprentas de pincel nº. 50 repetidas a intervalos regulares de 30 cm.*, 1967.

²⁹⁶ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 215.

²⁹⁷ Toroni, Niele, citado por Anna María Guasch en Op. Cit., p. 215.

Podemos interpretar en ello la voluntad de retorno de la pintura, pero esta vez, más allá de la pintura como obra, independientemente del soporte bajo el que se presente, su reafirmación se basa más que nunca en la especificidad que le es propia y que queda reconocida en los motivos pictóricos anónimos de estos artistas. Así, según A. M. Guasch, “«la huella del pincel n.º 50 —escribió Catherine Millet— es la quintaesencia de lo que un pintor puede dejar como trazo [...], trazo suficientemente anónimo para que el espectador no reciba información alguna sobre la personalidad del pintor. El acto pictórico no se presta a ninguna interpretación. Permanece en la pureza de su propia realidad»²⁹⁸. De igual modo que esta autora hacía referencia, en el contexto de la aparición de las primeras consideraciones procesuales, a la “progresiva erosión de la pureza «de la obra en tanto que obra»²⁹⁹, estos artistas responden a dicha erosión a través de la defensa de la pureza de la pintura en tanto que realidad autoreferencial, que *especificidad autónoma*³⁰⁰, cuya importancia reside en la existencia material de sus elementos —soporte, color, forma—.

Poco más tarde, alrededor de 1969, surge el grupo *Supports-Surfaces*, influido tanto por la abstracción cromática americana de B. Newman y M. Rothko, como por las prácticas de la nueva abstracción en torno a la neutralización del formato tradicional, así como, en menor medida, por el minimalismo. Siguen la estela de los intereses del colectivo BMPT, pues como ellos mismos afirman en una de sus primeras exposiciones:

“«el objeto de la pintura, es la propia pintura y los cuadros expuestos sólo hacen referencia a ellos mismos. (...) La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas. No se trata ni de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos

²⁹⁸ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 213.

²⁹⁹ Ibidem, p. 29.

³⁰⁰ Este concepto se aborda en Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 227 y está relacionado con la práctica de la pintura en tanto que fenómeno.

que constituyen el hecho pictórico. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y profundidad expresiva»³⁰¹.

El marco teórico defendido por M. Pleyne, el crítico de este movimiento, propugnaba una consideración de la pintura desde la perspectiva de la fenomenología, es decir, la pintura constituía un fenómeno “(...) que sólo tenía que poner en evidencia los acontecimientos vinculados con el proceso material de su realización, como era cubrir una superficie de formas y colores”³⁰².

Esta idea de pintura, cuya especificidad se concreta en el acto de cubrir una superficie, implica una serie de interrogantes en relación a la importancia del cuadro en tanto que superficie y soporte. Es por esta misma razón que Simón Marchán advierte que esta corriente representa un “(...) *retorno a la pintura*, lo que no quiere decir al cuadro”³⁰³, ya que “se trata de obras que son pinturas, pero no siempre cuadros en su sentido tradicional. Ponen en primer término de su análisis la *materialidad de significantes exclusivamente pictóricos* en sus niveles más elementales”³⁰⁴ y, de esta manera, el cuestionamiento del cuadro tradicional, a partir del análisis de sus diferentes soportes y superficies tradicionales –tela y bastidor-, se convierte en el núcleo de sus prácticas artísticas.

Esta idea es la base de los trabajos de dos de los artistas más representativos: Claude Viallat y Daniel Dezeuze, entre otros, quienes exploran cuestiones relativas al análisis del soporte pictórico a través de procesos opuestos: como afirma el propio Viallat: “Dezeuze pintaba bastidores sin tela, yo pintaba telas sin bastidor y Saytour la imagen del bastidor sobre la tela”³⁰⁵.

³⁰¹ Texto publicado en el catálogo de la exposición *La peinture en question*, Le Havre, 1969, citado en Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 218.

³⁰² Ibidem, p. 216.

³⁰³ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 226.

³⁰⁴ Ibidem, p. 228.

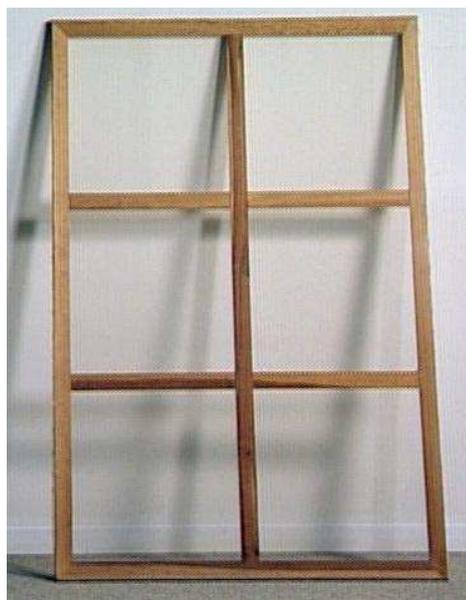
³⁰⁵ Ibidem, p. 228.

Viallat concebía la tela “(...) en tanto que límite inmóvil y ordenador de una realidad pictórica”³⁰⁶, sobre la que organiza la sistematización de una forma matriz que emplea a lo largo de toda su producción. Como nos cuenta A. M. Guasch,

“(...) se interesó por la función soporte de la tela y sus relaciones con el bastidor, llegando a la conclusión de que la tela debía ser liberada del bastidor («tela libre») para convertirse en una superficie no rígida que pudiese ser plegada, enrollada, arrugada, etc., y en un tejido, con su trama y su grano, que absorbiese el pigmento a través de procedimientos de tintura o de solarización. El soporte creativo pasa a ser, pues, una tela/pantalla, más cercana a una vela o a un estandarte que a un cuadro de caballete, que tanto puede colgar del muro como disponerse en el suelo. (...) Este tipo de tela, puede ser la de un parasol, la de una tienda de campaña o la de un toldo”³⁰⁷.



Claude Viallat, *Sin título*, 1966.



Daniel Dezeuze, *Chasis con plástico transparente tensado*, 1968.

En unos parámetros similares, Daniel Dezeuze parte de un estudio de la espacialidad en la obra a través del binomio vacío/plenitud y de la interrelación de ésta con la pared y el suelo para efectuar un trabajo de deconstrucción del cuadro como respuesta a lo que considera el carácter cerrado y restrictivo del mismo. De la misma manera que Viallat trabajaba

³⁰⁶ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 221.

³⁰⁷ Ibidem, p. 222.

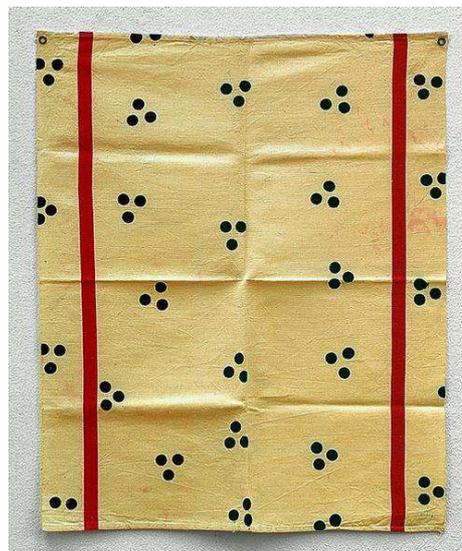
en torno a la tela y su posibilidades en tanto que elemento separado del bastidor, este autor desliga el bastidor de la tela para experimentar con su naturaleza de soporte, transfigurándolo en otras apariencias y dándole presencia desde otros materiales.

"Ese enfrentamiento a la «naturaleza cerrada» del cuadro de caballete, en tanto que objeto compuesto por tela y bastidor, se concreta en la liberación de los bastidores de la tela, bastidores que de este modo aparecen como soportes vacíos de todo contenido. Tales bastidores («el bastidor no como un ready made, sino como el objeto que mejor define en su dimensión histórica la dimensión del cuadro») presentan formas dúctiles y cambiantes en función del espacio y del lugar en el que se ubican recordando escaleras caladas, enrejados, zarzos, cañizos, etc."³⁰⁸.

Hubo otros artistas que experimentaron con la naturaleza del soporte pictórico, y en su búsqueda hacia nuevas formulaciones, encontraron soluciones válidas en la sustitución del elemento del bastidor, como es el caso de Pierre Buraglio, que emplea restos de puertas y ventanas en tanto que soportes, o de Noël Dolla, que emplea valletas como superficie sobre la que pintar.



Pierre Buraglio, *Ventana*, 1975.



Noël Dolla, *Paño y trazos*, 1971.

³⁰⁸ Ibidem, p. 223.

Estos y otros ejemplos de trabajos de este tipo evidencian la postura limitada y restringida a la que había estado sometido el soporte de la obra hasta este momento. Sin embargo, estos artistas supieron darle un papel más activo en la configuración de la obra pictórica, y como afirmó Jean Clair, a través de sus planteamientos,

”la pintura desaparecía como lugar de una puesta en escena para renacer en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y ya no como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación)”³⁰⁹.

Estas declaraciones nos ofrecen la conclusión que veníamos buscando. Es en este contexto cuando el protagonismo se atribuye enteramente al soporte en función de su condición de elemento configurador de la obra pictórica. A partir de este momento, cuando la importancia radica en el soporte del mismo, el cuadro se reconoce por completo como objeto físico, aun cuando la figura en sí del cuadro tradicional desaparece, se cuestiona, o se fragmenta. Los planteamientos pictóricos, basándose en la condición material de la obra, atienden a las propiedades físicas del cuadro en tanto que objeto que dialoga con su entorno, reconociéndose por completo sus implicaciones objetuales: como afirma Simón Marchán, “convertida en una cosa en sí, la obra pierde el carácter de mediación reflexiva, deviene una *cosalidad pura* que no es tan sólo objeto de contemplación, sino parte del espacio en el que se encuentra”³¹⁰.

³⁰⁹ Clair, Jean, citado por Anna María Guasch en Op.Cit., p. 216.

³¹⁰ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 229.

CONCLUSIONES: EL CUADRO OBJETO EN LA PRÁCTICA

“A la pregunta de por qué la pintura emprendió ese camino hacia la nada puede responderse: para saber. Como Edipo”³¹¹.

La concepción de la obra en tanto que objeto físico está motivada por un impulso reductivo fuertemente asociado a una nueva búsqueda del grado cero en pintura. Dicho grado cero se funda en un procedimiento de reducción dirigido a eliminar todas las convenciones tradicionales en torno a la pintura, que con el paso del tiempo han demostrado ser accesorias, y que la han dirigido a posiciones de posibilidades restringidas. El grado cero surge como consecuencia de la idea del agotamiento de la pintura, ampliamente extendida desde finales del siglo XIX, y que, según Félix de Azúa, tiene su origen en un acontecimiento clave: el momento en el que la pintura reclama su autonomía respecto del muro en el que se encuentra para pasar a configurarse sobre un soporte móvil:

“ahora bien, ¿por qué la pintura ha de ser autónoma? ¿Qué derecho o esencia hace valer para justificar el haberse arrancado de soportes más amplios y poderosos? La incapacidad para responder a esta pregunta, o si se prefiere, la multiplicidad de respuestas inconvincentes que se han dado en los últimos doscientos años, nos ha conducido a esta situación paradójica: lo único demostrado hasta el momento es que la independencia de la pintura, a partir de su pase a «cuadro» y su posterior destrucción del marco que la contenía, la ha conducido muy rápidamente a su autofagia”³¹².

De este modo, “una vez en soledad, la pintura entró a refugiarse dentro de su propia historia para recorrerla libremente, pero tras haberla recorrido cuatro o cinco veces, se encontró en el más completo desconcierto”³¹³. En este contexto se enmarcan las numerosas experiencias que, en el umbral y a lo largo del siglo XX, bajo la comprensión común de la necesidad de un grado cero que volviese a

³¹¹ De Azúa, Félix, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 117.

³¹² De Azúa, Félix, *Op. Cit.*, p. 117.

³¹³ *Ibidem*, p. 117. Este autor nos cuenta que, después de la época que oscila entre 1300 y 1900 caracterizada por consumirse en su propia implosión y que termina con Goya, “los viajes arriba y abajo de la pintura, dentro de la historia de la pintura, se aceleraron hasta alcanzar tal ritmo que en los últimos cuarenta años la pintura ha recorrido cien o doscientas veces la historia de la pintura de los últimos cuarenta años”. Así, hay pintores que, como Picasso, “han recorrido ellos solos diez o doce veces toda la historia de la pintura”, mientras que otros, “como Duchamp, simplemente han esbozado una mueca sardónica y carísima antes de abolir mil años de pintura de un manotazo”, p.118.

asentar las bases que habían sido destruidas, fundamentan sus discursos artísticos en la muerte de la pintura como punto de partida para nuevas consideraciones. En ellas, lejos de mantener la pintura en ese estado de aletargamiento y agonía, el grado cero actúa en función de diferentes intereses: bien sea para resucitarla bajo otras apariencias, para enterrarla definitivamente o para hacer que renazca en base a otros planteamientos.

El grado cero, en este sentido, se ha abordado aquí desde la postura que entiende la pintura a partir de su existencia material, y está basado en la idea originaria del crítico Clement Greenberg³¹⁴ en la que el valor artístico de la obra remite a la “consciencia de la especificidad del medio. El medio es el que impone las leyes a las que está sujeta la obra de arte, impone su funcionamiento” y por ello, “la comprensión literal de las limitaciones físicas y características del medio”, así como “las ventajas positivas que se obtienen de la explotación de dichas limitaciones”, garantizan la empresa artística que se lleva a cabo.

La diferencia con este autor estriba en que, en su caso, el medio específico de la pintura así como la “«condición misma del arte» es la planitud”³¹⁵, la cual queda reconocida en la bidimensionalidad y el carácter plano de la superficie del soporte, así como en una de sus formulaciones más arriesgadas en la que afirma que “una tela tensada o colgada ya existe como cuadro –aunque no sea, necesariamente, un cuadro logrado—”³¹⁶. Sin embargo, en el presente estudio nos hemos propuesto interpretar la especificidad del medio como la condición que afirma la integridad de la obra en tanto que objeto físico tridimensional, de una manera tal que la tela tensada a la que hace referencia Greenberg sí pueda considerarse un *cuadro logrado*. Así, tal investigación se ha

³¹⁴ Greenberg, Clement, citado en Blasco, Selina, “A vueltas con Clement Greenberg. La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York”, *Acto*, n.º 2-3, 2005, p. 5.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

³¹⁶ Greenberg, Clement, citado en Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 298.

desarrollado como una tentativa de respuesta a lo que podríamos considerar el *reto* lanzado por Greenberg y la tela tensada, así como la demostración de las conjeturas premonitorias del crítico Michael Fried, quien afirma que

“(...) no basta con decir que una tela desnuda, fijada a una pared, no es “necesariamente” un cuadro bien logrado; pienso que sería más exacto (...) decir que no se puede *concebir* que lo sea. Se podría contestar que las circunstancias futuras fueran de tal modo que *hicieran* de esta una pintura bien lograda, pero yo diría que, si así fuera, la empresa de la pintura tendría que cambiar tan drásticamente que sólo quedaría de ella el nombre (requeriría un cambio de mayor alcance que el que ha sufrido la pintura desde Manet hasta Noland, Olitski y Stella)”³¹⁷.

En el empeño por llegar a *concebir* la tela tensada como un cuadro bien logrado, el presente estudio ha sido elaborado en torno al análisis y desarrollo de esas *circunstancias futuras* a las que Fried hace referencia, así como a las circunstancias pasadas que llevaron al cambio que, en su opinión, *ha sufrido la pintura desde Manet hasta Stella*. Este cambio, en coherencia con nuestra investigación, responde a un interés cada vez mayor hacia las propiedades físicas del cuadro en tanto que objeto, tal y como reflejan las experiencias analizadas a lo largo del segundo capítulo —2. *Desarrollo histórico de la objetualidad en pintura*— anteriores a la Abstracción postpictórica. Estas experiencias, marcadas desde el inicio por el interés de Manet hacia la superficie del soporte así como por la aparición del *principio collage*, ponen de manifiesto, de muy diversas maneras, la condición objetual del cuadro. Por ello, hemos podido demostrar, como afirma Fried, que

“(...) la defensa del carácter literal del soporte del cuadro que se pone de manifiesto, de un modo cada vez más explícito (...) desde Manet hasta Stella, no representa ni más ni menos que la comprensión progresiva de la «verdad» fundamental de que las pinturas no son, en ningún aspecto esencial, diferentes de las otras clases de objetos del mundo”³¹⁸.

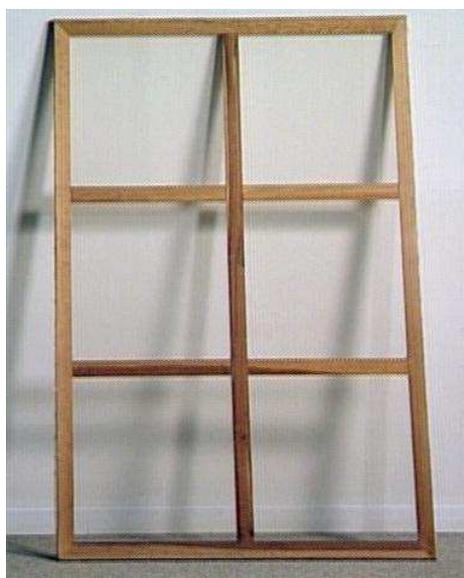
³¹⁷ Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 177.

³¹⁸ *Ibidem*, pp. 295-296.

Además de estudiar cuál fue ese camino inicial que llevó a considerar el cuadro como un objeto más de mundo, hemos podido ver de qué manera influyó en las consideraciones objetuales posteriores a la Abstracción pictórica, surgidas en la década de 1960. A través de estas experiencias, en tanto que *circunstancias futuras* a las que remitía Fried, hemos podido ver, de manera concluyente, cómo el reconocimiento de las propiedades físicas del cuadro llega al extremo de constituir el discurso artístico del colectivo *Supports-Surfaces*: su interés reside, como hemos visto, en “ (...) la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico”³¹⁹, así como “(...) en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y ya no como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación)”³²⁰. Desde estos presupuestos, dicho colectivo ya *concibe* la tela tensada e incluso el bastidor como un cuadro bien logrado, aunque no sea, en sentido estricto, un cuadro en su noción tradicional.



Claude Viallat, *Sin título*, 1967.



Daniel Dezeuze, *Chasis con plástico transparente tensado*, 1968.

³¹⁹ Texto publicado en el catálogo de la exposición *La peinture en question*, Le Havre, 1969, citado en Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 218.

³²⁰ Clair, Jean, citado en Guasch, Anna María, Op.Cit., p. 216.

El camino hacia la consideración objetual del cuadro, no obstante, ha tenido importantes consecuencias de riesgo en el contexto de los límites de la pintura. Nos referimos, en concreto, a los cambios que ha experimentado la figura del cuadro a lo largo del periodo analizado en este estudio: el cuadro ha sido transgredido en múltiples ocasiones en beneficio de las posibilidades espaciales de la obra pictórica. Desde nuestra perspectiva, este interés por la espacialidad se presenta como la consecuencia necesaria de un reconocimiento de las propiedades físicas del cuadro llevadas al extremo de sus posibilidades. En opinión de Simón Marchán, “convertida en una cosa en sí, la obra pierde el carácter de mediación reflexiva, deviene una *cosalidad pura* que no es tan sólo objeto de contemplación, sino parte del espacio en el que se encuentra”³²¹. El cuadro, desde una de las premisas más básicas de su estatuto material, atiende a la relación con el espacio como resultado de su condición de objeto tridimensional. Aunque tradicionalmente haya sido concebido para ir colocado en la pared, el cuadro ocupa un volumen en el espacio con el que se interrelaciona y con el cual comparte con el resto de objetos físicos así como con el espectador.

Al hilo de las argumentaciones de Félix de Azúa, que, como hemos visto, atribuye el origen de la autofagia de la pintura a su separación del muro, la evolución progresiva hacia una relación más directa con el entorno puede contemplarse como el resultado de la apropiación del muro por parte de la pintura, en una operación de orden inverso:

“porque lo asombroso del proceso de autonomía es que la pintura, una vez instalada sobre el caballete, siguió adelante impulsada por la inercia de su voluntad de poder, y procedió a romper su autodefinición con el fin de hacerse autónoma también del lenguaje. En un salto suicida, abandonó el cierre del cuadro y se apoderó de los muros que lo encerraban. Tras una perfecta inversión de las jerarquías, fue la propia pintura la que pasó a dominar y determinar el espacio arquitectónico y a construirlo según sus propias leyes, ajenas a toda imitación de objetos, o representación mimética”³²².

³²¹ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994, p. 229.

³²² De Azúa, Félix, Op. Cit., pp. 118-119.

Esta apropiación del espacio real se pone de relieve ya en las primeras manifestaciones objetuales: desde las tempranas construcciones tridimensionales de Picasso, que todavía mantiene asentadas sobre el lienzo, hasta las construcciones posteriores de Tatlin así como los objetos exentos de múltiples dadaístas, en especial Duchamp, Man Ray o Hausmann, donde la obra ha asumido la identidad del objeto por completo. En este sentido, bajo el que se engloba también el *objet trouvé* surrealista, en opinión de Emmanuel Guigon, “(...) podemos decir que el objeto ha sustituido a la obra de arte en el momento mismo en que la obra, huyendo de la figuración, se ha convertido en cierto modo en objeto entre los objetos”³²³.



Raoul Hausmann, *La cabeza mecánica, el espíritu de nuestro tiempo*, 1920.

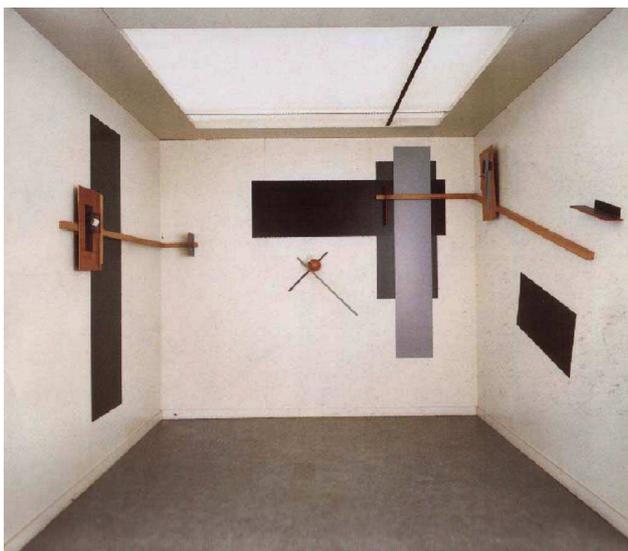


Maurice Henry, *Homenaje a Paganini*, 1936.

Con todo, las prácticas que más reclamaron el espacio arquitectónico en esta etapa fueron aquellas que, desde estructuras compositivas diversas, insertaron los principios pictóricos entre los muros reales del entorno ideando verdaderas construcciones arquitectónicas: nos referimos a la *Habitación Proun* de El Lissitzky, y a los *Merzbau* de Schwitters. Éstos

³²³ Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 9.

últimos surgen de sus *Merzbilder* ensamblados “(...) que en su continua extensión tridimensional se transforman en construcciones espaciales capaces de conformar ambientes, de tal manera que lo que Schwitters llamaba *Merzbau* son ya grutas habitables, arquitecturas orgánicas construidas con residuos de deshecho”³²⁴.



El Lissitzky, *Habitación Proun*, 1920.



Kurt Schwitters, *Merzbau Catedral de la Miseria Erótica*, 1923.

Más adelante, acentuando su carácter cosal, las obras de Lucio Fontana promueven la inclusión del espacio real en el plano del cuadro, a través de las perforaciones realizadas sobre la superficie, así como las obras de grandes dimensiones de artistas como Barnett Newman insisten en la importancia de la presencia física del cuadro. También el gran tamaño de las *shaped canvas* de Frank Stella “(...) remite al espacio ambiente o sus formatos son tan grandes que sólo pueden ser aprehendidos recorriéndolos casi de un modo físico o a larga distancia”³²⁵, así como la división de algunas de las obras de Ellsworth Kelly, “(...) en una relación

³²⁴ VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, p. 11.

³²⁵ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 94.

vertical a la pared y horizontal al suelo nos sitúa en un compromiso más directo con el espacio³²⁶.



Frank Stella, *More or less*, 1964.



Ellsworth Kelly, *Rojo, azul, verde, amarillo*, 1965.

Esto queda totalmente evidenciado en las prácticas minimalistas en las que la obra se relaciona de manera íntegra en el espacio circundante. Aunque algunas obras de Donald Judd así como de Dan Flavin todavía precisan del apoyo vertical de la pared para su presentación, su desarrollo está orientado a interactuar con el espacio real: “la obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba³²⁷”.

Posteriormente, en la Abstracción excéntrica, Eva Hesse prolonga sus obras de la pared al suelo, así como en la Antiforma, “las salpicaduras de plomo fundido de R. Serra y los fragmentos de látex aterciopelado de K. Sonnier, que trataban el muro como una superficie pictórica, eran ejemplo de cómo marcas y salpicaduras adquirirían una presencia

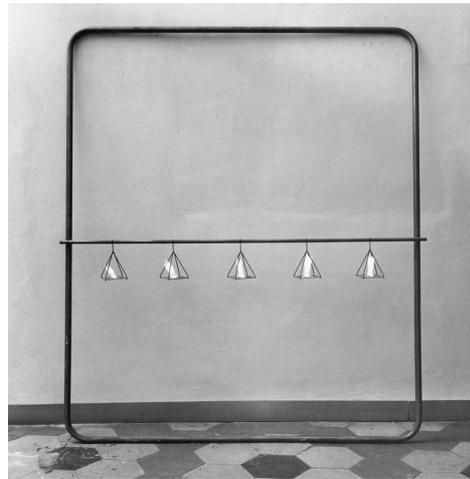
³²⁶ Ibidem, p. 93.

³²⁷ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 29.

tridimensional”³²⁸. Las obras del arte *povera*, por su parte, precisaban del espacio físico en tanto que entorno en el que los materiales se desarrollaban según las condiciones ambientales: “hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad”³²⁹.



Richard Serra, *Casting*, 1969.



Jannis Kounellis, *Untitled*, 1969.

Estas prácticas influirán de manera decisiva en posteriores discursos artísticos basados por entero en la relación de la obra con el espacio: el *Minimal art* abrió el camino para los *environments*: “obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía”³³⁰, así como el *Povera* propició experiencias del alcance del *Land Art*.

Por otro lado, es necesario señalar la importancia del trabajo de Jasper Johns, así como sobre todo de Robert Rauschenberg, principalmente a partir de aquellas obras elaboradas a partir del *assemblage*, cuya

³²⁸ Ibidem, p. 42.

³²⁹ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 214.

³³⁰ Guasch, Anna María, Op. Cit, p. 29.

experiencia se completa en relación a su implicación con el espacio: “puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos”³³¹, reflejando su tendencia general “(...) a extenderse, a expansionarse en el espacio circundante”³³². Los artistas *pop* cuyas obras tienen un carácter de instalación, como George Segal, o en ocasiones Tom Wesselman, “(...) pueden considerarse un paso intermedio en dirección al «ambiente»”³³³.



Robert Rauschenberg, *Pilgrim*, 1950.



Tom Wesselman, *Great American nude 48*, 1964.

El Nuevo Realismo, por su parte, no exagera tanto las relaciones con el espacio, sin embargo, muchas de las obras de Daniel Spoerri incorporan objetos que, desde el lienzo, se expanden hacia el exterior, se incorporan al espacio real y su presencia tridimensional es mayor en relación al espacio que al cuadro sobre el que se asientan. De la misma manera, Arman, en sus acumulaciones, llega a realizar obras en las que prescinde del cuadro así como del muro, presentando las construcciones de objetos de manera exenta.

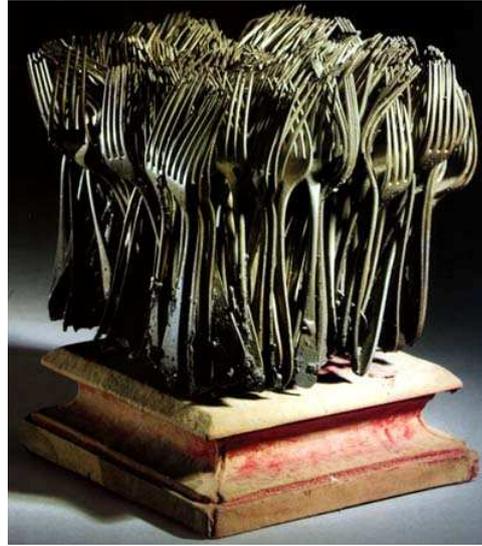
³³¹ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit, p. 164.

³³² Ibidem, p. 164.

³³³ Ibidem, p. 165.

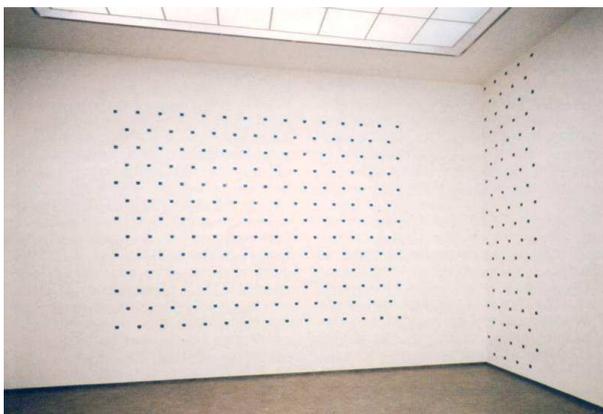


Daniel Spoerri, *La cama plegable de Kopcke*, 1961.

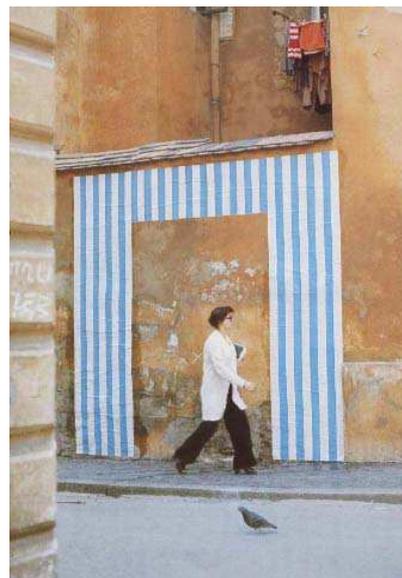


Arman Fernández, *Sin título*, 1962,

Finalmente, artistas como Niele Toroni o Daniel Buren, pertenecientes al colectivo BMPT, sintieron la necesidad de extrapolar sus motivos pictóricos del lienzo a la pared de la galería, en el primero de lo casos, o incluso a los muros de la ciudad, en el segundo.



Niele Toroni, exposición en Portikus, Frankfurt, 1988.



Daniel Buren, *Trois passages*, 1974.

De manera similar, las prácticas de los integrantes de *Supports-Surfaces* reclamaban a su vez la apropiación del espacio a través de obras que, reconociendo “la fisicidad del soporte (...) en su relación dinámica con el espacio”³³⁴, se desplegaban desde la pared hasta el suelo, como podemos comprobar en los ejemplos de Daniel Dezeuze, o Louis Cane.



Daniel Dezeuze, *Sin título*, 1977.



Louis Cane, *Sol-Mur*, 1974.

Todas estas experiencias remiten de alguna manera a la apropiación del espacio real por parte de la obra pictórica, transgrediendo en muchas ocasiones y de muy determinadas maneras la figura del cuadro. Es por ello que, en el marco de esta problemática, defendemos con nuestra propuesta la no transgresión del formato cuadro. Como hemos podido comprobar, se hace difícil hallar el punto límite en el que la pintura deja de ser pintura para ser otra cosa, sin embargo, desde este estudio establecemos la figura del cuadro, o la alusión al mismo, como posible línea fronteriza en tanto que elemento irreductible de la pintura. Sin embargo, el cuadro no se defiende aquí desde su noción tradicional — aquella que define sus elementos plásticos en base a los de la pintura (forma, color, textura) ó a los de la imagen (punto, línea y plano)— sino

³³⁴ Guasch, Anna María, Op. Cit., p. 216.

desde las propiedades físicas del mismo en tanto que objeto, las cuales atienden a la literalidad del soporte así como a la materialidad de los elementos empleados en su configuración.

Por ello, se hace necesaria una revisión de la noción tradicional de cuadro, en coherencia con la afirmación de Fried en la que señala que

“las pinturas no eran más que una subclase particular de cosas a las que la tradición había conferido ciertas características convencionales (tales como su tendencia a consistir en una tela tensada a través de un soporte de madera, también rectangular en la mayoría de los casos) cuya arbitrariedad, una vez reconocida, aboga por la eliminación de éstas”³³⁵.

Según esta idea, la especificidad o esencia de la pintura se ha basado tradicionalmente en unas características convencionales que, como gran parte del desarrollo histórico ha puesto de manifiesto, han resultado ser arbitrarias y, por ello, susceptibles de ser revisadas, anuladas y/o sustituidas por otras. En tal línea argumentativa, nos planteamos la posibilidad de revisar la noción tradicional de cuadro —y, por tanto, de pintura— con el objetivo de localizar aquellas convenciones que impiden que la pintura se pueda interpretar en su *status* de objeto y de reemplazarlas por otras que devuelvan a la obra su condición objetual.

Tal revisión se lleva a cabo a partir de la definición de su noción tradicional y del análisis de las partes de las que se compone, con el fin de cuestionar la función originaria que se atribuye a cada una de ellas y señalar las reformulaciones objetuales en torno a tales convenciones.

El cuadro, de manera común y según la definición de la Real Academia de la Lengua Española³³⁶, parte de las nociones igualmente importantes

³³⁵ Fried, Michael, Op. Cit., pp. 295-296.

³³⁶ La definición de *cuadro* según la RAE es la siguiente:

Cuadro, dra (Del lat. *quadrus*).

1. adj. cuadrado (□ de superficie plana cerrada por cuatro rectas iguales que forman cuatro ángulos rectos). U. t. c. s. m.
2. m. rectángulo (□ paralelogramo).
3. m. Lienzo, lámina, etc., de pintura.

de cuadrado y de marco, remitiendo a la figura poliédrica del paralelepípedo, cuya característica principal en el caso del cuadro atiende a su carácter de superficie plana.

De la misma manera, Julián Gallego, en *El cuadro dentro del cuadro*, deja constancia de tales características señalando que

“la palabra castellana «cuadro», muy mal definida por Casares como «pintura hecha sobre un lienzo, tabla, etc.» –pues introducir un etcétera en una definición es como dejar entrar al diablo–, lleva inmediatamente consigo el sentido de «cuadrado» y de «marco», es decir, el de la línea que aísla el fragmento pintado, dándole un perímetro regular y rectilíneo”³³⁷.

Esta definición nos lleva directamente al problema del marco como elemento que separa, acota, subraya y encierra la representación. Debido a las exigencias del proceso evolutivo autorreferencial de la pintura, el marco ha sufrido una serie de cambios en sus funciones que lo han llevado a desaparecer. Desde sus orígenes como parte fundamental del retablo, destinado a unir el mundo material con el mundo espiritual, y su posterior función de diferenciador entre lo representado pictóricamente y la realidad en el contexto del empleo del trampantojo, ha experimentando una progresiva devaluación hasta ser eliminado a favor de la visibilidad del soporte del cuadro³³⁸. En la época en la que nos encontramos, el marco se reconoce, según Bernard Deloche, en los propios muros del museo en el que el cuadro se coloca o en el de los márgenes de las páginas de los libros de arte en las que se reproduce su imagen³³⁹.

4. m. marco (□ pieza que rodea algunas cosas).

³³⁷ Gallego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 9-11.

³³⁸ Esta evolución se incluye en el programa de la asignatura de Ricardo Forriols, *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro* en el marco del Master Oficial en Producción Artística, impartido en La Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia

³³⁹ Bernard Deloche, en *El museo virtual*, Gijón, Trea, 2002, p. 157, lo definirá de esta manera: “el marco, instrumento mayor de virtualización, remitía a un orden trascendental con el que se establecía un vínculo (el más allá) o del que se disociaba el producto artístico (la naturaleza). Su supresión a favor del margen del libro, es decir, del museo imaginario, equivale a una sustitución de referencias que significa que el orden es, a partir de ahora, el del arte”.

En el contexto que nos ocupa, la presencia del marco oculta los bordes del cuadro, anulando la posibilidad de tener en cuenta las propiedades literales del soporte, así como su necesaria tridimensionalidad, por lo que mientras exista el marco la obra remitirá únicamente a la superficie de representación. Es esta eliminación la que favorece el abandono de la representación ilusionista y propicia la consideración del cuadro como un objeto independiente que no encierra ningún tipo de realidad extra-artística.

Podría pensarse, al respecto, que al acotar el espacio destinado a la representación y separarlo del resto del espacio, es el marco el que ofrece y dota de forma al cuadro, sin embargo, suponemos más correcto afirmar que es del soporte de quien toma la apariencia. El soporte, de igual manera que el marco en este sentido, es un objeto que incluye sus propios límites, encerrando al cuadro en su propia forma y configurándolo como un objeto: cuando el marco desaparece, encontramos al cuadro en toda su cosicidad, se nos revelan sus propiedades físicas y salen a la luz las características literales del soporte.

Pensemos si no, en las experiencias de Frank Stella, quien formalizó gran parte de su obra en un aspecto de carácter objetual: su propuesta consistió en identificar la franja que correspondía al borde del cuadro como el módulo compositivo básico a partir del cual generar sus estructuras pictóricas, incluyendo de esta manera al campo de la representación una propiedad física, y en principio externa a ella, como es el grosor del objeto cuadro.

Desde esta perspectiva, una vez que desaparece el marco, la responsabilidad del cuadro queda a cargo del soporte. La evolución de este elemento, al igual que la del marco, ha discurrido paralela a la liberación de la pintura como creación autosuficiente. Aunque nunca han dejado de utilizarse, del uso generalizado de la tabla y del lienzo se pasó,

a medida que la pintura requería de nuevas maneras para experimentarse a sí misma, al empleo de nuevos materiales en tanto que soportes pictóricos. Sin embargo, aunque varíe su composición, la actitud hacia el mismo seguía siendo pasiva, es decir, la atención prestada a sus propiedades físicas era importante únicamente en función de su textura y absorción, características relacionadas con la tarea de recibir, asegurar y proteger la pintura que se aplicaba sobre él.

En el empeño por considerar el cuadro desde sus propiedades objetuales, se hace preciso analizar el papel del soporte bajo una nueva premisa, a partir de la cual, éste deja de ser considerado como soporte del verdadero arte para convertirse en una parte activa en la configuración de la obra. Es por ello que cobra importancia en la medida en que se reconocen sus características literales, a partir de las que la obra toma una u otra apariencia determinada. Estas características atienden principalmente a la forma bajo la que se presenta dicho soporte y a todo lo relacionado con su composición: el formato y las proporciones, las dimensiones, el material a partir del que está realizado, así como la relación con el de los demás elementos que lo constituyen o se incorporan posteriormente, las manipulaciones efectuadas sobre él, e incluso el volumen que ocupa en el espacio. De esta manera, a partir de adquirir un papel determinante como elemento configurador de la obra, el soporte se nos presenta como un objeto con el que operar, o simplemente disponer, más que como una superficie sobre la que pintar.

En este sentido, fue la Abstracción postpictórica la que sentó las bases para una consideración posterior del soporte a través de la afirmación del carácter literal del mismo. No obstante, el hecho de que tal reconocimiento abordase únicamente el carácter plano de la superficie hace que dichas implicaciones no lleguen a corresponderse totalmente con nuestros intereses, aún incluso cuando la *shaped canvas* adelantase ya importantes cambios en tal interpretación.

Las prácticas de *Supports-Surfaces*, al contrario, reconocen el soporte como elemento configurador de la obra y basan su discurso artístico en el cuestionamiento de su apariencia y función tradicional. Tal y como pone de manifiesto Jean Clair, resumiendo las aspiraciones que pretendemos para el soporte,

”la pintura desaparecía como lugar de una puesta en escena para renacer en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y ya no como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación)”³⁴⁰.

Junto con el soporte, la nueva visión acerca del cuadro requiere someter a revisión también la noción tradicional de pintura, y contemplarla desde una perspectiva en la que aquello que prime sea la materialidad ante cualquier otro aspecto. Esta necesidad responde a la idea de que el cuadro, en tanto que objeto físico, precisa en su composición (o más bien construcción) de materiales cuya presencia real que refuerce la evidencia de nuestra convicción.

Aquí es necesario establecer una diferenciación entre la noción de pintura como sustancia —la mezcla del pigmento con el aglutinante y el disolvente, que da como resultado el óleo, los temples grasos, la encáustica, etc.— y la de pintura como técnica o como constructo resultante de la aplicación de dicha sustancia —“el arte de la pintura engloba aquellos objetos artísticos que presentan alguna materia pictórica entre sus componentes”³⁴¹—. En este contexto, nos referiremos a la primera de las nociones, la pintura en tanto que sustancia, para proponer su sustitución por otros tipos de materiales e incluso, de objetos, que sean capaces de alcanzar los planteamientos pictóricos que requiere la pintura

³⁴⁰ Clair, Jean, citado en Guasch, Anna María, Op.Cit., p. 216.

³⁴¹ Para más información sobre las diferentes acepciones, ver Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 42-43.

como técnica³⁴². En otras palabras, se trata, pues, de abordar la materialidad en el cuadro desde la premisa impuesta de cómo la obra llega a ser pintura (como técnica) sin ser pintura (como sustancia), a través del empleo del objeto como posible respuesta.

La sustitución de la pintura por otros materiales constituiría una solución al conflicto, relacionado con el soporte, al que tuvieron que hacer frente, según Michael Fried, diversos autores de la Abstracción postpictórica:

“(…) un conflicto entre la pintura y el *soporte*. [Una] lucha entre una sustancia material y una entidad material —la una volátil, informe, desplegada, penetrante y fluctuante, la otra pasiva, definida, limitada, ineluctable, unitaria y constante— (...). Es un conflicto en el que la condición última de la existencia de la pintura en el mundo (que haya pintura) se enfrenta a la condición última de la existencia del propio mundo (que haya objetos)”³⁴³.

De esta manera, al abandonar la sustancia material —correspondiente a la sustancia pintura— y reemplazarla por otra entidad material —la entidad que supone un objeto real—, la pintura se identifica en su estatuto material con el objeto físico que representa el soporte, y viceversa. El conflicto desaparece cuando ambos —entidad material del objeto en tanto que pintura y entidad material del soporte—comparten una misma esencia material.

La inclusión de materiales u objetos en la totalidad del cuadro nos remite a los primeros *collages* y construcciones cubistas, a partir de las cuales Apollinaire pudo afirmar que “se puede pintar con cualquier cosa que a uno le agrada, con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con trozos de hule, con cuellos postizos, con pedazos de vela...”³⁴⁴. En estas prácticas

³⁴² Nos referimos a la acepción que la RAE define como: “2. f. Tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo. 3. f. Obra pintada”.

³⁴³ Ibidem, p. 171.

³⁴⁴ Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 11

“pasamos del universo de la pura ilusión y del *trompe-l'oeil* a un mundo en que la materia se declina en términos de textura real, como si la pintura, en busca de una nueva expresión de la realidad, decidiese convocar, ya no la representación de las cosas del mundo exterior, sino los originales mismos, en su banalidad, en su insostenible verdad, y con ello nos obligase a dedicarles una atención, si no admirativa, al menos asombrada y encantada”³⁴⁵.

Y también al caso de Kurt Schwitters, quien, a partir de una consigna basada en “crear arte libre de las cadenas de los materiales convencionales”³⁴⁶, se apropia de todo lo que encuentra en su entorno para crear algo nuevo a partir de los residuos, desechando la pintura tradicional:

“yo no comprendía porqué no se podía utilizar billetes viejos de tranvía, maderas arrojadas por el mar, tickets de guardarropa, alambres y trozos de ruedas, botones o cualquier clase de trastos viejos de los que se arrumban en los graneros, o de deshechos como material para mis cuadros del mismo modo que se utilizan los colores que producen las fábricas”³⁴⁷.

De esta manera puede tipos de combinaciones entre materiales que no podría obtener en el caso de la pintura tradicional: “(...) como permito que los diferentes materiales interaccionen, tengo cierta ventaja en comparación con la pintura al óleo, pues puedo crear interacción no sólo entre color y color, línea y línea, forma y forma, sino también entre material y material, por ejemplo, madera y tela de saco”³⁴⁸.

Esta idea se enmarca en el contexto general de la práctica en torno a la incorporación del objeto en el cuadro que efectuó Dadá,

“los dadaístas dicen: como ya se ha dedicado cantidad de tiempo, amor y esfuerzo a pintar un cuerpo, una flor, un sombrero, una sombra proyectada, etc., no tenemos más que tomar una cuchilla y recortar lo que nos haga falta de entre las representaciones pictóricas y fotográficas de todos esos objetos; y si se trata de objetos de pequeño formato, desde luego no necesitamos representaciones, sino simplemente echar mano de los propios objetos, por ejemplo, cuchillos de mesa, ceniceros,

³⁴⁵ Ibidem, p. 11.

³⁴⁶ VV. AA., *Kurt Schwitters*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, p.10.

³⁴⁷ Ibidem, p. 58.

³⁴⁸ Ibidem, p. 9.

libros, etc., cosas reales que en los museos de arte antiguo están ya muy bien pintadas, pero sólo pintadas”³⁴⁹.

Toda esta dedicación al material se desarrollaba de manera simultánea en el Constructivismo, y en coherencia con lo que proclamaba Nikolai Tarabukin —“el pintor contemporáneo se caracteriza por su especialísima veneración al material”³⁵⁰, “el material es el que dicta la forma al artista y no a la inversa”³⁵¹—, Vladimir Tatlin sentía el material de una manera especial: “me gustaría recoger las cosas insensibles; el cristal, la madera, la corteza, las piezas de metal y cobre pueden resultar bien, y nada podría excitar más mi fantasía”³⁵².

Más tarde, en el Surrealismo, encontramos muchas y variadas experiencias en torno al objeto, una de las más radicales puede reflejarse en la afirmación de George Hunter sobre Miró: “dioses de la madera y del hierro que vienen a matar la pintura moderna, la pintura comfortable”³⁵³. Al respecto de esta idea, en la que se contraponen el material a la pintura socialmente aceptada denominada *comfortable*, Emmanuel Guigon opina que

“sería imprudente pensar que el recurso a materiales despreciados, o de deshechos, o insólitos, y la subversión de técnicas antiguas, corresponden a unas intenciones antiartísticas. De hecho se trata de romper con unas costumbres y de contrariar unos códigos, de librarse de una noción de pintura que la considera un objeto perdurable y precioso, de atacar una imagen convenida y oficialmente difundida de la pintura, producida con unos fines hedonistas”³⁵⁴.

Muy en coherencia con tal idea, Simón Marchán entiende el arte objetual como una categoría artística en la cual “no interesa para nada el objeto

³⁴⁹ Puelles Romero, Luis, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Murcia Cultural, 2005, p. 97.

³⁵⁰ VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 16.

³⁵¹ Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 132.

³⁵² Tatlin, Vladimir, en Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1987, p. 13.

³⁵³ Guigon, Emmanuel, Op. Cit., p. 67.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 217.

elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido”³⁵⁵. Y de este modo, “el arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente”³⁵⁶.

La banalidad de los objetos empleados responde a la descontextualización que sufren cuando son extraídos de la realidad a la que pertenecen e insertados en una nueva realidad para la que no habían sido creados. Como nos cuenta Luis Puelles Romero,

“los hábitos de la rutina y el sentido común reducen al objeto a su uso y a la simplificación de su significado: los objetos sólo se hacen ver, sólo reclaman la atención espectadora (estética) cuando son inutilizados (...). Es entonces cuando se evidencian como «cosas». «El objeto nunca anuncia qué es, sino aquello para qué sirve. No aparece. Para que aparezca, [...] tiene que haber una ruptura en el circuito del uso, una brecha, una anomalía que lo haga salir del mundo (...)”³⁵⁷.

La inutilización del objeto se produce cuando es aislado de su función —“aislado, el encanto de un objeto esta en razón directa a su banalidad”³⁵⁸— e incorporado a la obra.

Como hemos visto, el empleo del objeto se remonta a Picasso y el posterior desarrollo del *principio collage*, a partir del que derivaron las técnicas objetuales de la construcción, el montaje, el ensamblaje, *objet trouve*, etc. Sin embargo, en el marco de este estudio nos interesan especialmente aquellas que emplean el objeto para incorporarlo de una u otra manera en el soporte, sin transgredir la figura del cuadro (tal es el

³⁵⁵ Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 168.

³⁵⁶ Ibidem, p. 168.

³⁵⁷ Puelles Romero, Luis, Op. Cit., p. 87.

³⁵⁸ Ibidem, p. 89.

caso de la construcción tridimensional o el *ready-made*). Aunque bien es cierto que en algunas ocasiones dicha concepción se puede acercar a la construcciones que recuerdan de algún modo al cuadro, por lo general remite más bien a técnicas como el *collage* de materiales planos, el relieve o el ensamblaje de objetos, en especial aquellas relacionadas con los planteamientos de Schwitters así como los primeros relieves de Tatlin o Ivan Puni.

De esta manera, la obra se ejecuta a partir de una metodología de carácter más bien constructivo, en el que se busca la participación activa y la interrelación de todos los materiales y demás aspectos relativos a la forma que conforman el cuadro, tanto del soporte como del resto de materiales constitutivos y/o añadidos posteriormente, y la implicación con el entorno en el que se sitúa.

La revisión de los elementos del cuadro, es decir, la anulación del marco, la defensa de un papel activo del soporte y la sustitución de la pintura por el objeto, parten de la intención de devolver a la obra la condición de objeto real y están encaminados a obligar a redireccionar la mirada hacia las propiedades físicas del cuadro.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn, *El dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1991.
- ALBERTI, León Bautista, "Los tres libros de la pintura", *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres Libros que sobre el mismo Arte escribió León Bautista Alberti*, Murcia, Facs, 1986.
- ARAGON, Louis, *Los colages*, Madrid, Síntesis, 2001.
- BLASCO, Selina, "A vueltas con Clement Greenberg. La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York", *Acto*, n.º 2-3, 2005
- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- DE AZÚA, Félix, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.
- FRIED, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997.
- GUIGON, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A., "El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible", *Imafronte*, n.º 19-20, 2007-2008.
- HUNTER, Sam, *Robert Rauschenberg*, Barcelona, Polígrafa, 1999.
- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1987.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994.
- *Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno*, *Arte y Parte*, n.º. 61, Feb-Mar, 2006.
- MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2009.

MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, Polígrafa, 2009.

MUNDY, Jennifer, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2008.

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989.

PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Murcia Cultural, 2005.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

- *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1999.

SIMMEN, Jeannot y KOHLHOFF, Kolja, *Kasimir Malevich. Vida y obra*, Colonia, Könemann, 2000.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

VV. AA., *Fervor dadá: colección Ernst Schwitters*, La Coruña, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1998.

VV. AA., *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

VV. AA., *Kurt Schwitters*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994.

VV. AA., *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Madrid, Fundación Juan March, 1999.

VV. AA., *Vanguardias rusas*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006.

WEDEWER, Rolf, *El concepto de cuadro*, Barcelona, Labor, 1973.

<http://caleidoscopio-estudio.blogspot.com/2010/01/los-buchi-de-lucio-fontana.html>.

<http://descontexto.blogspot.com/2006/11/el-manifiesto-blanco-de-lucio-fontana.html>.

<http://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/05/abstraccion-excentrica.html>.