

Materializar la despintura: sustracción y 7 actos.

Benjamín Martínez Espinosa

Director: Ricardo Forriols.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Título del Trabajo Final del Máster tipología 4

Valencia, Noviembre del 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER *en*
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Seguir las líneas de fragilidad actuales,
para llegar a captar lo que es,
y cómo lo que es podría dejar de ser lo que es.

Michael Foucault

Para Maria, gracias por acompañarme en este camino

RESUMEN:

El Trabajo Final de Máster que se presenta es una investigación teórica y práctica alrededor de la categoría de *despintura*, noción fundada por Perejaume a mediados de los noventa. El objetivo fundamental fue explorar la potencialidad de la despintura, indagando en las posibilidades del acto de despintar. Para ello, se ha tratado de encontrar formulaciones que permitan materializar la despintura. La revisión teórica parte de los monocromos que, a lo largo del siglo XX, anuncian el final de la pintura. Continúa con una serie de artistas cuyas obras se han reunido en torno a la idea de *ataques* a la pintura, y de los que derivan posibilidades de pintar por otros medios. Finalmente, se analiza e interpreta la despintura tal como surge en Perejaume, así como algunas tendencias y artistas emparentados con ésta. Se presentan dos proyectos expositivos: “Sustracción” y “(Des)pintar en 7 actos. Ambos ahondan en la intención de materializar la despintura de diversas maneras: en el primero, derivado de una interpretación literal, se ha tratado de despintar, pintando. En el segundo, la despintura se proyecta sobre una acción performativa y conceptual, y su registro.

PALABRAS CLAVE: Despintura, fin de la pintura, monocromo, ataque a la pintura, pintura performativa,

ABSTRACT

This Master's dissertation is a theoretical and practical investigation around "unpainting" notion, notion founded by Perejaume in the mid-nineties. The essential aim is to explore the potentiality of "unpainting", inquiring to possibilities of painting' act. In order to do that, we have searched for formulas that allow materializing the "unpainting". Theoretical review begins with monochromes that over the twentieth century have presaged for the end of painting. It continues with a series of artists whose works have been reunited around the idea of "painting attacks"; many possibilities of painting by other means have stemmed from these attacks. Finally, the "unpainting", as it arises in Perejaume, is analyzed and interpreted, as well as other trends and artists relate to it. To materialize "unpainting" we present two projects: "Substraction" and "(Un)painting in 7 acts". First one comes from a literal interpretation, and it has been tried to unpaint, by painting. In the second project, "unpainting" is projected over a conceptual and performative action and its register.

KEYWORDS: unpainting, end of painting, monochrome, painting attacks, performative painting.

ÍNDICE

Introducción	6
Antecedentes: <i>La creación es un proceso</i>	10
Marco teórico: Del monocromo a la despintura, pasando por los ataques	17
1. De la emergencia del monocromo, breve genealogía	20
2. Ataques a la pintura.....	36
3. Despintar, despintura y pintar sin pintura	48
Proyectos expositivos	63
Primer proyecto expositivo: <i>Sustracción</i>	65
Segundo proyecto expositivo (<i>Des</i>)pintar en 7 actos.....	97
Conclusiones.....	132
Índice de imágenes.....	135
Referencias bibliográficas.....	139
Currículum Artístico	144

INTRODUCCIÓN

El Trabajo Final de Máster que se presenta se ubica en la tipología 4, por lo que se trata de una propuesta artística acompañada de una fundamentación teórica. En este sentido, *Materializar la despintura: sustracción y 7 actos*, propone una investigación teórica y práctica alrededor de la categoría *despintura*, noción introducida en el panorama artístico español de los noventa por el artista Perejaume.

El trabajo comienza con los antecedentes, una revisión en profundidad de mi obra anterior, estratificada según un criterio cronológico, y donde se ha tratado de rescatar los desplazamientos que, a nivel de técnicas y procedimientos, habían llevado al interés teórico-práctico por la despintura. El uso que hacía de la técnica de la transferencia, vinculada con el collage y décollage, me hizo plantearme la posibilidad de componer las obras con el solo uso de ésta, como una manera de pintar sin pincel, y sin pintura, y como una manera también de despintar. Estas consideraciones, junto con la toma de contacto en la asignatura *Retóricas del fin de la pintura*, me llevan a investigar en el plano teórico la despintura y la acción de despintar.

El marco teórico se estructura en tres partes que recogen una serie de artistas y obras en los que es posible encontrar relación con la despintura. Siendo ésta, muy *grosso modo*, una suerte de radicalización de la no-representación en la que habían incidido ya otras tendencias como los monocromos o la desmaterialización. El recorrido que se plantea admite un cariz histórico, no se trata empero de un análisis de etapas, corrientes o movimientos sucesivos que implicarían una suerte de linealidad o progreso hasta llegar a la despintura, sino algo más cercano a una genealogía de cuestiones emparentadas, a través de diversas maneras, con ésta. Para esta fundamentación teórica se procedió a un análisis bibliográfico y documental, también heurístico, y en el que a veces fue preciso ciertas dosis de hermenéutica.

En la primera parte del marco teórico se analizan las particularidades e implicaciones de algunos monocromos que anuncian el fin de la pintura: el *Cuadrado negro* de un Malévich que trata de llevar al límite la pintura en su búsqueda del grado 0. También *La muerte de la pintura*, de Ródchenko, o *The White Paintings* y *The Black Paintings* de Rauschenberg, de quien nos interesan, además, algunos otros ejercicios como *Erased de*

Kooning Drawing o *Automobile Tire Print*, en tanto apuntan hacia esto de pintar por otros medios. Habrá que sobrevolar asimismo el nihilismo de Ad Reinhardt, quien, además de monocromos, presenta toda una serie de cuestionamientos de la práctica pictórica. Esta genealogía del monocromo se ultima, de una parte, con los *Achromes* de Manzoni, que introducen el uso de materiales no pictóricos para pintar, y de otra con Yves Klein, en quien encontramos no sólo monocromos, sino otros modos de pintar sin pincel, de pintar (con fuego y) sin pintura, incluso de reflexionar sobre lo pictórico sin pintura.

La segunda parte se centra en artistas y obras de entre los cincuenta y setenta, que han sido reunidos en diversas exposiciones en torno a la idea de *ataques a la pintura*. Las obras que aquí se recogen hacen siempre a una acción que toma la forma de un ataque a la pintura y que, al hacerlo, genera nuevos modos de pintar sin pincel y nuevos modos de pintar por otros medios. Estas obras, además, se proyectan hacia otros medios como el performance, el happening o la instalación, abriendo así la pintura a otras dimensiones y posibilidades. Reseñamos aquí los *Buchi* y *Tagli* de Fontana, que, como los *Holes* de Shimamoto, rompen la superficie del cuadro; los gestos de desgarrar y las *cosituras* de Burri, a Niki de Saint Phalle disparando en *Tirs*; *Painting to Hammer a Nail* y *Painting to Be Stepped On* de Yoko Ono que implican la participación del espectador; las *Oxidation Paintings* de Warhol; también a dos integrantes del grupo Gutai: Saburo Murakami por sus obras performativas rasgando papel, y de nuevo, a Shimamoto, con su pintura performativa *Lanzando botellas*. Terminamos esta parte con John Baldessari, de quien nos interesa, además de *Cremation Project* como conclusión absoluta y radical de los ataques, su pintura performativa de *Six Colourful Inside Job*.

La última parte se dedica por entero a la despintura, que, como hemos dicho, surge con Perejaume. Esta parte será la ocasión de definir e interpretar esta radicalización, para ello, y tras sintetizar las claves que permiten entender la despintura, hemos optado por dar voz al autor, transcribiendo las palabras de los 7 despintores que aparecen en “Parques interiores. La obra de siete despintores”, y añadiendo a ellas nuestra lectura. Una lectura que en ocasiones encuentra en la evocación de las palabras de estos pintores, el rastro de alguna obra del propio artista que los crea, esto es, de Perejaume. Concluiremos finalmente con algunas notas más allá de la despintura, trayendo a

colación la exposición *Pintar sin pintar* del Centre d'Art la Panera (2005, Lleida), y alguna de las obra de Ignasi Aballí.

La formulación práctica de esta investigación sobre la despintura contiene dos proyectos expositivos autónomos, pero interrelacionados. El primero puede leerse casi como una suerte de extenso prólogo, una primera tentativa de ensayar una respuesta que, a su término, formula diversas cuestiones sobre la propia pregunta inicial y dirige así la acción al segundo de los proyectos. El primero de estos proyectos, *Sustracción*, ensaya la respuesta a *¿cómo materializar la despintura?*, partiendo de una interpretación literal del término, esto es, se trata de *despintar, pintando*. Trasladando la literalidad al cuadro se presenta aquí una obra generada sin pincel y por otros medios, compuesta esencialmente a partir de la acción de sustraer. Se planteaba entonces otro interrogante: *¿Hasta qué punto se puede despintar, pintando?* En el segundo de los proyectos *(Des)pintar en siete actos*, la despintura hace más a la acción y a lo conceptual, y se proyecta sobre lo performativo y su registro. Aquí la pintura es atacada y a veces desmaterializada, en cualquier caso emerge siempre de un acto que, sin pintar, la interviene, tratando así de materializar la despintura.

Las anteriores interrogaciones guían la formulación de los objetivos del trabajo. El objetivo inicial fue explorar la potencialidad de la despintura, indagando en las posibilidades del acto de despintar, para a partir de ello, encontrar diferentes posibilidades de materializar la despintura. Esto requirió indagar en los referentes artísticos que habían llevado al límite la pintura, que habían pintado por otros medios abriendo así la pintura a otros campos, y en aquellos que habían *practicado* la despintura. Llevó también a una reflexión y a un cuestionamiento sobre las técnicas y medios en relación con la acción de despintar, así como a buscar nuevas vías para ejercer la despintura. En cuanto a la metodología, aunque claramente cualitativa, se hizo uso de diversos procesos metodológicos: en lo que atañe a la fundamentación teórica se procedió a un análisis bibliográfico y documental, también heurístico, y en el que a veces fue preciso ciertas dosis de hermenéutica. La producción artística tiene un componente fundamental de experimentación, de ensayo-error, especialmente en el primero de los proyectos. El segundo requirió, además de experimentación, una buena síntesis de las posibilidades, y de articulación entre las obras, el contexto y las

disciplinas imbricadas en estas. Cabe notar, por último, que entre lo teórico y lo práctico se establece, como no puede ser de otra manera, una especie de movimiento cíclico que retroalimenta ambas partes.

ANTECEDENTES: LA CREACIÓN ES UN PROCESO.

Un doble eje guiaba mi obra desde los comienzos: de un lado, la ciudad, la urbanidad, del otro, la cotidianidad. En 2008 tengo la oportunidad de participar en la 2ª edición de Intracity, donde presento *Viaje de un bote de espray por una ciudad dormitorio*: se trata de una instalación compuesta por una cama y un equipo de sonido con auriculares a través de los que se escuchaba, a modo de banda sonora, la repetitiva melodía de un bote de espray que, a modo de mantra, se entrecruza con voces, ruidos y sonidos de diferentes lugares de ciudades-dormitorio. La instalación está pensada, y así se ejecuta, para ser situada en espacios públicos: la calle, el metro... Con la idea de ciudad dormitorio (comunidad urbana de carácter esencialmente residencial, es decir cuyos habitantes en su mayoría viajan diariamente a trabajar a una localidad cercana) como telón de fondo, la instalación tiene por objeto evidenciar el ritmo alienado al que se ven sujetos algunos ciudadanos y ciudadanas en su vida cotidiana.



1. Benlla Martínez. *Viaje de un bote de espray por una ciudad dormitorio*, 2008. Intracity II. Aldaia 08.

Unos años más tarde, y aún en torno al eje urbanidad-cotidianidad, fructifican dos exposiciones individuales: *Pixelando la ciudad* (2015, Sala Municipal de Exposiciones, Centro Cultural de Mislata) y *Geometrías sobre cemento* (2017, Casa de la Cultura de Puzol). En ellas abordo a través de distintos medios –pintura, video e instalación– maneras de apresar en formas ciertos aspectos de los espacios urbanos. En la primera exposición, y a través de la idea de una cámara fotográfica amplio y reduzco el foco sobre aquello que quiero mostrar, superponiendo capas, aplicando texturas y aglutinando colores; en la segunda, convierto esos ecos y luminiscencias de la metrópoli en formas geométricas.

ENTRE-VISIBILIDADES URBANAS.

En el tránsito de la primera exposición individual hasta el 2018, mi pintura pasa de contener partes figurativas y abstractas, a convertirse en una pintura cada vez más minimalista y abstracta (poco a poco, suprimo lo que de figurativo contenía mi pintura). La multiplicidad de formas y contenido se transforma dando lugar a una pintura más concreta. Un nexos, el uso de la transferencia como técnica, conduce a –y será central en– la siguiente exposición individual: “Entre-visibilidades urbanas” (2019, Galería La Mercería, Valencia).

En esta exposición se mantiene la urbanidad como escenario, pero la atención se desplaza a un eje de luminosidades-sonoridades. La forma de mirar está mediatizada por la lectura de G. Deleuze, y particularmente por el concepto de “visibilidades”¹. De acuerdo con Deleuze, toda sociedad tiene un régimen de visibilidades, una distribución de lo visible y lo invisible, digamos que hay una curva que hace de límite, y traza esta distinción. La luz, las luminosidades, hacen ver lo visible, mientras el resto permanece en un afuera. La exposición se dirige conceptualmente a explorar de tal límite, es decir, tiene por objeto tensionar esta curva para tratar de influir en la distribución, gestionando la mirada. Lo que trato de capturar se encuentra, justamente, a ambos lados del espectro: reflejos, rastros, destellos, fosforescencias, *orbes*... Son visibles, pero fugaces; existen, pero sólo un momento. Son como *líneas de fuga*, en un sentido literal líneas que se fugan de lo invisible para permanecer un instante en lo visible.



2. Benlla Martínez. *Resonancia de Bankside Power Station*, 2017. Técnica: acrílico, látex y transferencia. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia. 2019.

¹ DELEUZE, G. (1995) “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*, E. Balbier et al. Barcelona: Gedisa

Como decía, la transferencia se convierte en una técnica central en esta exposición. Gran parte de las obras se componen de transferencias de fotografías de espacios urbanos, fundamentalmente Valencia y Londres. Fotografías intervenidas digitalmente, recortadas y deslocalizadas, y transferidas a las obras, que se articulan aún con pintura, mediante unas notas de colores flúor.



3. Benlla Martínez. *Transitar "Raw materials"*. 2019. Técnica: transferencia sobre madera. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia. 2019.

De ahí surge un planteamiento: la posibilidad de componer la obra con el sólo uso de la transferencia, como una manera de pintar sin pincel, y sin pintura. Acotamiento o, al menos, una primera formulación de éste. Una lectura sirve de desencadenante de este planteamiento técnico, un poco como el texto de Deleuze había servido de desencadenante a nivel conceptual: “El desafío de la pintura”, en *Los colages*, de Louis Aragon². Al plantearme la posibilidad de generar obra componiendo solamente a partir de los recortes de transferencias estaba, en efecto, en el territorio del collage.



4. Benlla Martínez. *Recordar a E. Kelly*, 2019. Técnica: transferencia sobre madera. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia. 2019.

Sin embargo, una relectura de este texto me hace ver percibir ciertos detalles de un modo diferente. Como afirma Aragon: “De los primeros collages surgen dos categorías de obras muy distintas; unas en que el elemento pegado vale por la forma, o más exactamente por la representación del objeto, otras en que entra por su materia”³. Visto retrospectivamente es posible advertir que, a lo largo de mi

² ARAGON, L. (2001) *Los colages*, Madrid: Síntesis

³ *Ibíd.*, pág. 41

obra, el uso que había hecho de la transferencia vinculado el collage no había sido siempre el mismo. En el siguiente recuadro recojo los distintos usos que observo, en función de las exposiciones:

EXPOSICIÓN	USO DE LA TRANSFERENCIA VINCULADO AL COLLAGE
<i>Pixelando la ciudad</i> (2015)	Como objeto: transferencia de tendidos eléctricos, antenas...
<i>Geometrías sobre cemento</i> (2017)	Como fondo: fotografías del grafiti <i>Abstract Laboratory I</i> (proyecto realizado en 2016 con el Ayuntamiento de Burjassot) sirven de fondo en las obras
<i>Entre-visibilidades urbanas</i> (2019)	La transferencia compone sin ser objeto ni fondo; hay un mayor nivel de abstracción respecto a las anteriores exposiciones. En algunas obras compone junto con pintura, en otras la transferencia se utiliza como único medio para generar la obra.

Aunque hablamos de collage, no se trata tanto del collage en sí cuanto del uso de la transferencia a modo de collage, es decir, como medio o técnica –a veces junto con otras, otras veces sola– para componer las obras. Por esto mismo, no nos interesa tanto todo el juego de representación y sustituciones, de identificación con lo representado del que suele hablarse a propósito del collage, sino el hecho de que el collage representa una manera de pintar sin pincel, y sin pintura, es decir, nuestro interés en el collage radica en que avanza hacia una “negación de la técnica”⁴, y por esta vía, hacia una “negación de la pintura”⁵. Aragon insiste en este planteamiento que permea a través del collage, el hecho de que la pintura sea contingente la acerca a su final:

⁴ *Ibíd.*, pág. 43

⁵ *Ibíd.*, pág. 42

La pintura no ha existido siempre, podemos darle un origen, y bastante se nos da la lata con su desarrollo, sus períodos de apogeo, para que podamos suponerle no sólo decadencias pasajeras, sino un fin como a cualquier otro concepto⁶.

Sin embargo, conviene dejar en este punto la idea del fin de la pintura, idea en la que nos detendremos a lo largo del marco teórico, para avanzar otro planteamiento que resulta simultáneo en el tiempo al anterior, y que tendrá también repercusiones en parte de la obra que presento. A medida que utilizaba la transferencia a modo de collage como medio o técnica para componer las obras, y debido al proceso implicado en la transferencia (pegar el papel al soporte, dejarlo secar, frotar el papel hasta arrancarlo, dejando únicamente la tinta), observé que el uso que le daba estaba también muy en relación con el *décollage*. Llegué a un punto



5. Benlla Martínez. *Diluido orbital*, 2017. Collage, acrílico, transferencia y tinta china sobre papel. Exposición: *Geometrías sobre cemento*. Puçol. 2017.

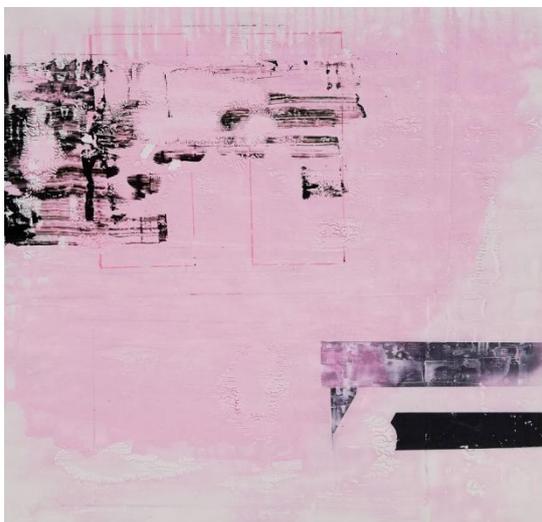
en el que no me interesaba tanto conseguir que sobre el soporte restara la mayor cantidad de tinta posible, es decir, que la fotografía-transferencia quedara lo más perfectamente posible, sino fragmentarla, romperla, arrancar gran parte del papel y componer con los vacíos. A partir de ahí, traté de controlar los procesos de secado, utilizando diversos materiales de pegado para generar estos resultados. Avanzaba hacia la idea de sustracción como una forma de despintar.

Cabe resaltar otro punto: la técnica de la transferencia, tal como la he utilizado en relación con el collage y *décollage* resulta siempre, al menos en parte, contingente. Pese a controlar los tiempos y distintos materiales de adherencia, esta técnica conlleva siempre un cierto grado de azar. Lo que no es óbice, puesto que me interesaba este carácter *acontecimental* en tanto permitía una pintura no dirigida. De este modo, avanzaba también hacia la idea de pintura indirecta, otro planteamiento que luego habría de retomar.

⁶ *Ibíd.*, pág. 44

SERIE RIZOMA Y PROYECTO DE SERIGRAFÍA.

Con motivo de la exposición colectiva *Un acto de creación*, en Diciembre de 2019,



6. Benlla Martínez. *Rizoma II*, 2019. 70 x 70 cm. Acrílico, látex y transferencia sobre madera.

en la Galería La Mercería (Valencia), genero una pequeña serie de obras llamada “Rizoma”. Esta serie, al mismo tiempo, aún lo que he estado trabajando y avanza en dirección al trabajo que presento. Las obras de “Rizoma”, a nivel técnico, son una fusión de técnicas utilizadas con anterioridad: por un lado, transferencia (como en *Entrevisibilidades urbanas*, 2019), por otro lado, recupero una técnica utilizada años antes (serie *Mardi gras*, en *Pixelando la*

ciudad, 2015), se trata de látex con acrílico y pigmentos prensado mediante un acetato que posteriormente es arrancado. Mi objetivo se esboza, entonces, en avanzar hacia el punto que trabajaba con la transferencia en relación con el *décollage*, pero hacerlo con pintura: arrancar la pintura (látex con acrílico) con el acetato, generando una serie de huellas o marcas con una textura plástica, y componer con los vacíos y la fragmentación de la pintura que genera el acetato. De nuevo, se trata de pintura no dirigida (puesto que no es posible decir con certeza dónde y cómo se generará el vacío), y, de nuevo, también, sustracción de la pintura como forma de pintar.

También en estos momentos, entre Diciembre del 2019 y Febrero del 2020, presento un proyecto de serigrafía, para la asignatura de Serigrafía del Máster.

En el contexto de estas consideraciones, la serigrafía se presentaba como una técnica bastante ajustada a lo que quería plantear: pintar sin pincel, pintura no del todo dirigida, pintar sin la acción de pintar (pintar con otros medios). Con el proyecto de serigrafía quise profundizar en el acotamiento de procesos, técnicas y recursos, así como en el



7. Benlla Martínez. *Underground I*, 2020. 50 x 34 cm. Serigrafía sobre papel.

distanciamiento del acto de pintar. Por otro lado, los materiales que utilizaba para insolar las pantallas eran los mismos acetatos que había utilizado para “pintar” –en realidad, sustraer la pintura– de los soportes, en el proceso de las obras que pertenecen a *Rizoma*. Una suerte de pliegue de la pintura.

Cabe reseñar un último hito para este proyecto expositivo: la asignatura *Retóricas del fin de la pintura*, con el profesor Ricardo Forriols, del Máster de Producción Artística, me llevará a conocer la categoría de *despintura*, también muchas de las cuestiones que en el marco teórico aparecen.

Son estas consideraciones las que me han llevado hacia una investigación, en el plano teórico y práctico, sobre la acción de despintar

MARCO TEÓRICO: DEL MONOCROMO A LA DESPINTURA, PASANDO POR LOS ATAQUES

Hallar el acto de despintar, es decir, encontrar una serie de formulaciones que permitan materializar la *despintura*, requiere encontrar otros medios o modos de pintar, y de pensar la pintura. Sobre esta cuestión me pareció relevante comenzar hablando del fin de la pintura, con aquellos que la han negado o han pronosticado su final. Una historia de reduccionismos y acotamientos, de grados 0, de radicalismo y de gestos que empujan la pintura al límite. Empezaremos, pues, con los monocromos, en una breve genealogía. Lo que pasa, ciertamente, por abordar en primer lugar a Malévich, y el –en este tema del fin de la pintura– omnipresente *Cuadrado negro*. Traeremos a colación también el homicidio tricolor de Rodchenko, y algunos ejercicios de Rauschenberg, el nihilismo de Ad Reinhardt, los materiales en los monocromos de Manzoni, y terminamos este punto con Yves Klein, de sus monocromos a los ataques con fuego. Posteriormente continuaremos con toda una serie de asaltos, agresiones y ataques a la pintura, porque entre los cincuenta y setenta del pasado siglo, y a pesar de los numerosísimos intentos de asesinato, parece que la pintura aún vive (ergo, *la lucha sigue*), aunque siga mostrando signos de agotamiento. Estos ataques a la pintura generan, paradójicamente, nuevos modos de pintar sin pincel y de pintar por otros medios. Por otro lado, abren la pintura a nuevas dimensiones, vinculadas con el performance, el happening o la instalación. Aquí tendrán su lugar desde Lucio Fontana a Alberto Burri, también Niki de Saint Phalle, Yoko Ono y Andy Warhol, en último término referiremos al grupo gutai, y de preferencia a dos de sus integrantes: Murakami Saburo y Shozo Shimamoto. Concluimos esta parte con algunas obras de John Baldessari. Nos parece que a partir de estos artistas es posible rastrear una pintura performativa. Concluiremos, entonces, ya con el trabajo sobre la categoría de *despintura*, sugerente término de Perejaume que emerge en el texto “Parque interiores. La obra de siete despintores”, y con algunas cuestiones sobre el *pintar sin pintar*.

Este será aproximadamente el itinerario de las páginas que siguen, sin embargo, permítaseme comenzar con algunas palabras sobre Duchamp.

DUCHAMP

El influjo de Duchamp será capital para el arte producido en el siglo XX y hasta día de hoy. Marchán Fiz incide en esta idea: “a partir de ella [*La fuente*] sería posible trazar una genealogía del arte moderno”⁷. Cuando en la década de los cincuenta, Cage, Rauschenberg, Jasper Johns, el grupo Gutai, Klein y Manzoni entre otros, sienten las bases del arte conceptual, Marcel Duchamp será referencia. Así lo escribía Kosuth en 1969: “Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente”⁸.

Sus obras y, especialmente, su actitud marcan un antes y un después en el arte. Respecto de la pintura, respecto de la actitud que tuviera Duchamp con la pintura cabe referir una actitud crítica que, llevada al extremo, le empujará a dejar de pintar. Un poco a la manera del Bartleby de Melville, con su consigna de “preferiría no hacerlo”. Duchamp dejará de pintar alrededor de 1920; no obstante, ya en 1911 consideraba que “la pintura está acabada”⁹.

Pero como escribe Barry Shawbsky (2002) “A veces no pintar podía ser terriblemente importante, como lo fue para Marcel Duchamp”¹⁰. A la postre, el “gesto anti-arte” del que habló Restany¹¹ en el prefacio al catálogo de la exposición *A 40° por encima de Dadà* (1961), donde introdujo el nombre de *Nuevos Realismos*, “se carga de positividad” dando lugar a toda una serie de corrientes pictóricas. Los Nuevos Realismos entre ellas, pero también resonará en *los ataques a la pintura*, incluso en la corriente del *despintar*. No en vano “El dejar de hacer” que invoca Perejaume en los textos sobre despintura remite a la “ironía sobre el *ready-made* duchampiano”¹².

⁷ MARCHÁN FIZ, S. (2000) “La fuente y la transfiguración artística de los objetos” en *Arte y parte: revista de arte*, núm. 29, p. 69-97. pág. 96

⁸ KOSUTH, J. (1969) El arte después de la filosofía” En *Art as an idea*. En *Artecontempo*, Septiembre 2013. <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html> [Consulta: 24 de octubre de 2020]

⁹ RAMIREZ, J. A. (2000) *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. pág. 24

¹⁰ SHAWBSKY, B. (2002) La pintura de modo interrogatorio. En *Vitamin P: New Perspectives* (Introducción). En *Artecontempo*, Diciembre 2010.

<http://artecontempo.blogspot.com/2010/12/pintura.html> [Consulta: 10 de octubre de 2020]

¹¹ RESTANY, P. (1961) “À 40° au-dessus de DADA”, En *Préface au catalogue de l'exposition*, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6°, du 17 mai au 10 juin 1961. En *Centre Pompidou. Direction De l'action éducative et des publics* (2001)

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>

[Consulta: 29 de octubre de 2020]

¹² PEREJAUME (1999) *Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, pág. 190

Tomemos por ejemplo la línea que va de *Unhappy readymade* (1919) a *Cosmogonies* (1960) de Yves Klein, o de *El gran vidrio* (1915-1923), pasando por las fotografías hechas por Man Ray (*Criadero de polvo*, 1920) hasta *Pols* (1991), de Ignasi Aballí.

Lo cierto es que la influencia de Duchamp, bien que canalizada por la *práctica* y sobre todo por la significación e implicaciones –cabría decir quizás, posibilidades que inaugura– del ready-made, no hará sólo a la obra objetual. El cuestionamiento de la propia práctica pictórica, es decir, cuando “pintar se convierte en una forma de interrogarse seriamente sobre la pintura y sus fundamentos”, la referencia será, también, Duchamp¹³.

¹³ LA RUBIA, L. (2012) El nihilismo de las *Doce reglas para una Nueva Academia* (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo. En *Abstracción y geometría wordpress* <https://abstraccionygeometria.files.wordpress.com/2009/04/doce-reglas-para-una-nueva-academia-versic3b3n-corregida2.pdf> [Consulta: 15 de octubre de 2020]

1. DE LA EMERGENCIA DEL MONOCROMO, BREVE GENEALOGÍA

MALÉVICH

Empezamos con Malévich, un artista imprescindible para entender el fin de la pintura y la despintura, y en concreto con la obra *Cuadrado negro*, cuya importancia resulta crucial. Nos interesa cómo Malévich da pie al monocromo.

Cuando Malévich en 1915 pintaba un cuadrado negro sobre otro cuadrado blanco que le hacía un marco visual, estaba sentando las bases de lo que posteriormente sería una larga y densa tradición en cuanto a la pintura monocroma¹⁴.

En rigor, *Cuadrado negro* no será el primer monocromo de la historia –el origen *solemne* de la genealogía monocroma–, una serie de viñetas paródicas y ejercicios sarcásticos del siglo XIX lo anteceden¹⁵. Lo fundamental, entonces, no será tanto el resultado cuanto la intención: hay, en Malévich, no un monocromo en sí –al menos, aún no en *Cuadrado negro*–, pero sí una intención de monocromo. Intención que pasa por un acotamiento, la reducción de colores y formas –que se hará más visible en *Cuadrado blanco*–, y que, por otro lado, tiene que ver con la no representación.

Cuadrado negro –cuyo germen, estético, si se quiere, puede rastrearse en el diseño de escenario, a cargo del propio Malévich, de *Victoria sobre el sol* (opera futurista estrenada en 1913), en el que dispuso “un telón de fondo del todo blanco sobre el que (...) había pintado un único cuadrado negro”¹⁶– pertenece a la exposición llamada *Última exposición futurista: 0.10*, realizada en 1915, en Petrogrado.



8. Malévich. *Última exposición futurista: 0.10*. 2015. Petrogrado, Rusia.

¹⁴ PICAZO, G. (2015) “Pintar sin pintar” en *Arte + pintura*, M. L. Sobrino Manzanares y A. Fernández Fariña. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. pág. 65

¹⁵ FORRIOLS, R. (2012) “EL ÚLTIMO CUADRO. Una introducción a los fines y finales de la pintura”, en *La investigación actual en bellas artes*. R. de la Calle y R. Forriols. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹⁶ GOMPERTZ, W. (2013) *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*. Madrid: Taurus. pág. 198

El título de la misma, por cierto, resultaba indicativo de la dirección por la que opta Malévich y quienes exponen en ella, “todos los cuales habían ido a «cero». Es decir, en el lenguaje de Malévich, habían eliminado toda materia temática reconocible: no representaban nada”¹⁷. También el título de la obra resulta relevante: “Elegir semejante título, tan seco y literal, fue toda una provocación”¹⁸. Se trata, como apunta Will Gompertz, de un “cuadro «manifiesto»”, con el que Malévich “[e]staba retando al espectador a que no buscara ningún significado más allá de la propia pintura. No había nada más que «ver»: todo lo que hacía falta saber estaba en el título y en el lienzo. Malévich decía que había «reducido todo a nada»”¹⁹.

No había nada más que ver, este carácter será común al arte monocromo, en el que, como alerta Danto no se debe “basar una atribución de estilo en lo que salta a la vista”; en la pintura monocroma resulta necesario, por el contrario, “buscar mucho más que datos ópticos”²⁰. Digamos que los códigos para aprehender esta obra y las que le sucederán no están en lo que se ve en el cuadro, y sin embargo tampoco están en un afuera al que el cuadro remitiría, porque el cuadro ya no remite, ya no representa nada. En realidad los códigos se hallan en el cuadro mismo, en la obra misma. Esta aparente paradoja (no se explica por lo que se ve, pero se explica por sí mismo) se resuelve atendiendo al hecho de que la obra no es referencia a nada ajeno a sí mismo, la obra no habla sino de sí misma. La idea de esta *autonomización* se encuentra en Nakov (1977):

Con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) el suprematismo de Malevitch alcanza el «punto cero» de la pintura. Esta obra no objetiva conmueve el sistema global de las artes plásticas. Las artes de la «representación» renuncian a toda referencia verbal con el fin de concentrarse sobre su propio material. Así la obra de arte adquiere una autonomía sin precedentes, y se convierte sobre todo en un «objeto»²¹.

A partir de 1915, como escribirá más tarde Viktor Shklovsky, «las obras de arte ya no son ventanas abriéndose sobre otro mundo, son objetos». El materialismo se impone frente al idealismo; en adelante se hace imposible responder a la pregunta «¿Qué es una

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 205

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 199

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ DANTO, A. (1999) *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. pág. 182

²¹ NAKOV, A. (1977) “El último cuadro” en *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, N. Tarabukin. Barcelona: Gustavo Gili S.A. pág. 19

obra de arte?» recurriendo a una mezcla ecléctica de literatura psicológica, de historia y de filosofía. La obra de arte ya no puede considerarse como un simple «documento sensible» que da informaciones sobre la vida económica y social de la época, sobre su moral y su metafísica²².

Lo que ocurre es que la pintura, en una especie de pliegue, se vuelve sobre sí misma: el arte por el arte, o la pintura por la pintura. Grado cero o punto de partida (para otra forma de pensar y abordarla), la pintura se autonomiza, empezará a hablar por sí misma y en sus propios términos. Del “cuadro manifiesto” como apuntaba Gompertz, cabe rescatar el radicalismo pictórico, lo radical de un gesto que vuelve a la pintura sobre sí, y que, no obstante, en el trayecto de la genealogía de esta pintura vuelta sobre sí, llevará al gesto de dejar de pintar.

Un par de años más tarde, en 1917, Malévich avanza en dirección ya al monocromo. Con *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, ya no se trata de la pureza en la forma del cuadrado, sino de un grado más en el reduccionismo, o digamos, de un grado menos. Con ésta, empuja la pintura al límite, apuntando al fin de la pintura:

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 al filo de su propia muerte²³.

RÓDCHENKO

Ródchenko recogerá el testigo de alguna manera, tanto del monocromo como de la muerte de la pintura. En 1921 presenta tres paneles monocromos con la intención, también, de



9. Ródchenko. La muerte de la pintura. 1921.

alcanzar el grado cero, planteando, de nuevo, una pintura sin representación. A propósito de esta obra —“*Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro*, cuyo

²² *Ibíd.*, pág. 20

²³ MARCHÁN FIZ, S. (2006) “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno” en *Arte y parte: revista de arte*, núm. 61. p. 18-35. pág. 20

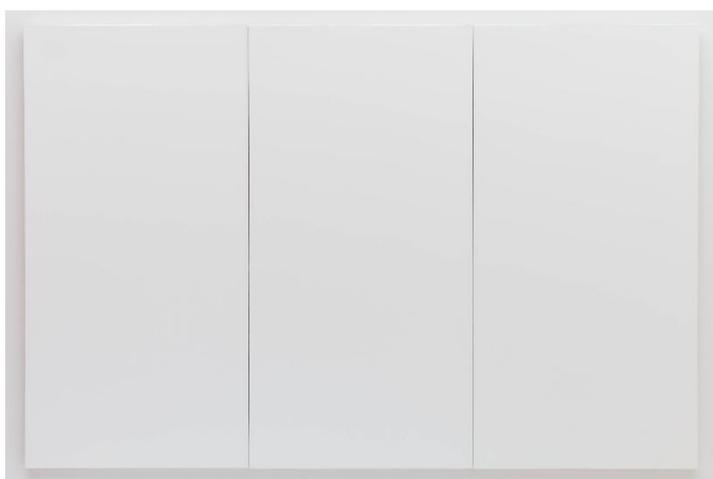
título colectivo es “la muerte de la pintura” o bien “la última pintura”, según las traducciones–, Ródchenko afirmaba en 1939:

«Reduje la pintura a su conclusión lógica (...) y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: éste es el fin de la pintura. Éstos son los colores primarios. Todo plano es un plano discreto y no habrá más representación»²⁴.

RAUSCHENBERG

Tres décadas de diferencia nos llevan a *The White Paintings*. De Rauschenberg nos interesan los monocromos (*The White Paintings*, *Black Paintings*) también, el juego que establece con *Erased de Kooning Drawing*, e incluso, aunque por otros motivos, *Automobile Tire Print*.

Sin duda, *The White Paintings* (1951) tienen su lugar entre los hitos de la pintura monocroma, si acaso 2.0; y nos permitirá retomar, bien que en otra dirección, aquel *no*



10. Rauschenberg. *White Paintings*, (3 Paneles). 1951. San Francisco, EEUU. SFMOMA.

hay nada más que ver que planteara Malévich. *The White Paintings*, se compone de una serie de paneles (con variaciones de uno a siete) en color blanco, en las que Rauschenberg trató de no dejar huella alguna de pincel o rodillo (intención, esta, que tal vez responda a

una contraposición con la gestualidad propia del expresionismo abstracto entonces en boga, y que cobra una cierta relevancia en *Erased de Kooning Drawing*). Esta serie, que no tuvo buena acogida, pero funcionó como catalizador de una serie de ideas a otro campo, la música. En efecto, esta obra inspira a John Cage –amigo y colega de Rauschenberg en la *Black Mountain*, y defensor de esta obra– para componer 4,33, y

²⁴ RÓDCHENKO, A. (1981) “Working with Mayakowsky” en *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, Colonia: Galerie Gmurzyska. Cit. en FOSTER, H. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pág. 19

del mismo modo que en los paneles blancos no hay *nada que ver*, tampoco en 4,33 habrá *nada que oír*. Sin embargo, el *nada que ver* y *nada que oír* de estas obras, no dirige hacia el mismo punto que las palabras de Malévich:

Robert Rauschenberg produjo una serie de lienzos blancos unidos entre sí verticalmente. Como no había nada más sobre ellos, los espectadores se volvieron conscientes de sus propias sombras sobre la superficie, de la textura de la tela, y de los «flashes» de colores provocados por la pulsación de sus ojos. (1951, 1953)²⁵.

Poco después, John Cage presentó su 4' 33". El pianista David Tudor abrió la cubierta del teclado y accionó un cronómetro. Ajustando su taburete, se sentó durante el tiempo indicado y tocó *nada*. Los sonidos de la calle, el ascensor, el aire acondicionado, el crujido de las sillas, las toses, las risas, los bostezos, etc., se hicieron ensordecedoramente audibles. (1952, 1954)²⁶.

Implicación del espectador, por su mera presencia, e implicación al puro contexto. Si en el *no hay nada más que ver* de Malévich la pintura se volvía sobre sí, en estas obras de Rauschenberg y Cage empuja al exterior de sí mismas. El polo de negatividad (*nada que ver*, *nada que oír*) se convierte en su contrario, no se trata del vacío (Rauschenberg, por cierto, considera que “un lienzo nunca está vacío”²⁷), sino de lo que allí acontece, en el afuera del cuadro y como puro contexto: luces y sombras proyectadas por el espacio y los espectadores en uno, ruidos o sonidos ínfimos emitidos por los oyentes en otro. Como postuló John Cage:

(...) las superficies reflectantes que modifican lo que se ve por medio de lo que está sucediendo; luces que se encienden y se apagan; y las radios. Las pinturas blancas [sic.] eran aeropuertos para las luces, las sombras y las partículas. Ahora, en una caja de metal atada con cuerda, está guardada por medio de dibujos la historia de lo que se llevaron y de lo que ocupó su lugar, de una pintura que cambia constantemente²⁸.

Cambio constante en dos sentidos: por un lado, y en lo que atañe a estas obras, el contexto no es siempre el mismo, las luces se desplazan a lo largo del día, los espectadores u oyentes no solo se mueven sino que cambian (unos se marchan y otros

²⁵ KAPROW, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Árdorai Ediciones, pág. 84

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ CAGE, J. (2007) *Silencio*. Madrid: Árdora, pág. 99

²⁸ *Ibíd.*, págs. 102-103

vienen), y esta variación del contexto, en tanto elemento de unas obras que se componen junto con éste, terminará por *afectarlas*. Por otro lado, cambio constante también en el sentido de que algunos de los paneles blancos serán repintados, dando lugar a las *Black Paintings*. A propósito de las *Black Paintings* no parece claro si el hecho de reutilizar los paneles blancos estuvo motivado por falta de medios económicos o por una intención de borrar o tapar lo anterior, y construir a partir de lo borrado. Esta intención resulta más claramente perceptible en *Erased de Kooning Drawing*.

En *Erased de Kooning Drawing* (1953), Rauschenberg, “pinta un cuadro nuevo sobre un cuadro viejo”²⁹. La idea parece surgir del propio trabajo en las *White Paintings*, a partir de las cuales, Rauschenberg se pregunta: “¿podría hacer un dibujo únicamente borrando?”³⁰. Es esta idea la que le lleva a pedir a de Kooning un dibujo que luego borrará durante meses hasta componer una nueva obra con lo borrado. Porque para crear esta obra tenía que hacerlo a partir de algo que ya fuera considerado arte: “Cuando borraba mis propios dibujos aún no era arte. Y entonces pensé, ajá, tiene que ser arte. Y Bill de Kooning era el –era el artista americano más reconocido y aceptable, que podía ser indiscutiblemente considerado como



11. Rauschenberg. *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

arte”³¹. El resultado se presentará con un cartel diseñado por Jasper Johns –a petición también de Rauschenberg–, en el que se lee el propio título de la obra “Dibujo de Kooning borrado”. Emerge en esta obra la voluntad de crear a partir de la acción de borrar o sustraer, pero no se trata de una negación: “No es una negación, es una celebración, es solo la idea”³². El acento se desplaza hacia a una acción que también implica otra manera de dejar hacer: “¡Desdibujadlo todo y entelar los desdibujos! (...) y, con

²⁹ *Ibíd.*, pág. 101

³⁰ DICKERMAN, L. en MOMA: Museum of Modern Art. *Robert Rauschenber with Willem de Kooning and Jasper Johns. Erased de Kooning Drawing, 1953.* <https://www.moma.org/audio/playlist/40/642> [Consulta: 12 de octubre de 2020]

³¹ RAUSCHENBERG, R. en MOMA: Museum of Modern Art. *Robert Rauschenber with Willem de Kooning and Jasper Johns. Erased de Kooning Drawing, 1953.* <https://www.moma.org/audio/playlist/40/642> [Consulta: 12 de octubre de 2020]

³² *Ibíd.*

fijadores sobre goma de borrar, medio descubrimos una voluntad activa en el hecho de dejar de hacer”³³. En el gesto de la obra, hay una cierta ironía que no puede sino recordar a Duchamp. Pero es también una toma de conciencia sobre la acción y sobre la pintura, una forma de articular la pintura por otros medios.

En esta línea de pintura articulada por otros medios cabe la referencia a *Automobile Tire Print* (1953). Para esta obra, Rauschenberg y Cage dispusieron un papel de seis metros sobre el pavimento de la calle Fulton (Lower Manhattan), Rauschenberg derramó pintura negra frente a la rueda del coche y Cage lo condujo por encima del papel. “La técnica consiste en tener un *plan: extender el bastidor sobre el suelo y unir las marcas (...)*. Llevar este plan puso al lienzo en contacto directo contra el suelo, activando así el suelo”³⁴. Se trata de pintura por otros medios, pintura que si bien no carece –completamente– de la acción de pintar, sí está emancipada del pincel. Sobre la propia acción de pintar, cabe referir aquí una pintura no dirigida, la impronta, el registro, deriva del gesto mecánico de la huella. No hay un yo que pinta o, si lo hay, no es del todo determinante sino que aparece imbricado junto con otros elementos.



12. Rauschenberg. *Automobile Tire Print*, 1953. New York, EEUU. MOMA.

Se observa, por cierto, a propósito de Rauschenberg y Cage, el influjo de Albers, quien fuera profesor suyo en el Black Mountain College, a partir del cual habría sido introducidas en América las ideas que darían lugar a lo postpictórico, de acuerdo con La Rubia (2012). Ideas que darán lugar, como este mismo autor recoge, a una pintura que hace frente a lo gestual del expresionismo abstracto, en la que se observa un primado de la reflexión y el pensamiento sobre la acción, y en la que “pintar se convierte en una

³³ PEREJAUME, op. cit., pág. 191

³⁴ CAGE, op. cit., pág. 104

forma de interrogarse sobre la pintura y sus fundamentos (...) y no sobre el yo que pinta”³⁵. Se trata de la búsqueda de “la pintura, pintura”, donde el “cuadro se caracteriza por ser un sistema autosuficiente”³⁶.

AD REINHARDT

Los monocromos de Ad Reinhardt –a quien *La Rubia*³⁷ incluye entre los postpictóricos–, *Abstract Painting. Black* (1960-1966) (“Serie negra”), y de las que el propio Reinhardt dijo aquello que ya casi se repite como mantra: “Estoy pintando las últimas pinturas que alguien puede hacer”³⁸, son un buen ejemplo de una pintura que no debe referir a



13. Ad Reinhardt. *Abstract painting n° 5*, 1963.

nada sino a sí misma: “Su pintura no está supeditada ni a nada interno o biográfico, ni a nada externo o narrativo; su pintura sólo está supeditada a la pintura misma, a la pureza y las reglas que de ella emanan”³⁹. Reglas que, en Ad Reinhardt, provienen de una serie de negaciones radicales –cuya radicalidad viene, sobre todo, por yuxtaposición–, una *epojé* de todo lo que no es arte, que tratando de enfrentar la banalización de la que había sido objeto el arte, termina por ponernos frente al puro nihilismo. Sin duda, vale la pena echar un vistazo al listado de rechazos en *Abstract Art Refuses* (1957):

Hoy en día, muchos artistas como yo se niegan a participar en algunas ideas. En la pintura, para mí sin engaños, sin ventana-agujero-en-el-muro, sin ilusiones, sin representaciones, sin asociaciones, sin distorsiones, sin caricaturas de pintura, sin imágenes en crema o goteos, sin adornos de delirio, sin sadismo ni cortes, sin terapia, sin

³⁵ LA RUBIA, op. cit.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ REINHARDT, Ad, (1991) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. (Ed. Barbara Rose) Berkeley / Los Angeles: University of California Press. pág. 13

³⁹ LA RUBIA, op. cit.

patear la efigie, sin payasadas, sin acrobacias, sin heroicidad, sin autocompasión, sin culpa, sin angustia, sin sobrenaturalismo o subhumanismo, sin inspiración divina o transpiración diaria, sin personalidad pintoresca, sin carnada romántica, sin trucos de galería, sin hocus-pocus neorreligiosos o neo-arquitectónicos, sin poesía, drama o teatro, sin negocios de entretenimiento, sin derechos adquiridos, sin pasatiempos dominicales, sin tiendas de museos, sin actividades gratuitas historia para todos en Estados Unidos de estilos ashcan-regional-WPA-Pepsi-Cola, sin profesionalismo, sin equidad, sin empresas culturales, sin mercancía de arte de negociación, sin jurados, sin concurso, sin obras maestras, sin premios, sin modales o técnicas, sin comunicación o información, sin herramientas mágicas, sin bolsa de trucos del oficio, sin estructura, sin cualidades de pintura, sin empaste, sin plasticidad, sin relaciones, sin reglas, sin coacción, sin anarquía, sin anti-intelectualismo, sin irresponsabilidad, sin inocencia, sin irracionalismo, sin bajo nivel de conciencia, sin reparación de la naturaleza, sin reducción de la realidad, sin espejo de vida, sin abstracción de nada, sin tonterías, sin compromisos, sin confundir la pintura con todo lo que no es pintura⁴⁰.

El extenso listado de rechazos se concreta en “Doce Reglas Técnicas a seguir”, que son también “Doce Cosas a Evitar” –las resumimos refiriendo solamente los epígrafes: 1. Nada de textura, 2. Ni pincelada, ni caligrafía, 3. Ni boceto, ni dibujo, 4. Sin formas, 5. Sin diseño, 6. Sin colores, 7. No luz, 8. No espacio, 9. No tiempo, 10. Ni tamaño ni escala, 11. Sin movimiento, 12. Ni objeto, ni sujeto, ni tema. La pregunta, obvia, necesaria, casi obligada, es: ¿Qué queda? Bueno, en el caso de Reinhardt queda un arte definido como “exclusivo, negativo, absoluto y eterno”, y quedan también una serie de *últimas obras* a través de las cuales permea este “ideario estético”, unas obras que insisten en “la observación directa de la imagen, sin asociaciones literarias o naturales de ningún tipo, invitando al espectador a concentrar su atención en las gradaciones de color, tan sutiles, que a primera vista podían pasar inadvertidas”⁴¹.

⁴⁰ REINHARDT, op. cit., págs. 50-51

⁴¹ LA RUBIA, op. cit.

MANZONI

Manzoni se inserta también –vía Fontana– en la tradición monocroma, pero sus obras susceptibles de ser ubicadas bajo este epígrafe, los *Achromes* (1957), se distinguen de las hasta ahora reseñadas en al menos dos aspectos. Por un lado, la preferencia por el uso de materiales no pictóricos, tratándose, entonces, de *pintura sin pintura*: Manzoni compuso las superficies blancas de los *Achromes* con materiales cotidianos como yeso, algodón, telas arrugadas, adheridas o insertas a la superficie del cuadro; buscando “una serie de 'pinturas' que exploraban no solo un color, sino la ausencia de color en varios materiales”⁴².

Mi intención es presentar una superficie completamente blanca (o mejor aún, neutra, en absoluta falta de color), más allá de todo fenómeno pictórico. Toda intervención aliena el sentido de la superficie. Una superficie no es un paisaje polar, ni una evocación o belleza subjetiva, ni una sensación, un símbolo o cualquier otra cosa: por ello, una superficie blanca es nada más que otra superficie sin color, o siempre una superficie casi simple⁴³.

Por otro lado, se diferencia también por una reducción que hace aquí referencia no a formas ni sentidos –ya desterrados– sino a la manipulación de la materia, a la intervención del sujeto artista: la transformación del material en arte pareciera no provenir de la mano del artista, sino del proceso mismo.

Inicialmente el *Achrome* es una superficie blanca de yeso o caolino, que no manifiesta ningún sentido, ni exhibe una manipulación de la materia. El *Achrome* no es un espacio llenado de líneas y de colores organizados según un principio compositivo para conseguir formas artísticas. La tela, embebida de caolina líquida, es dejada secar, confiando la



14. Manzoni. *Achrome vers*, 1958.

⁴² MANGUINI, E. (2009) “This is not a painting: Space exploration and Postwar Italian Art”. En *Target practice: Painting Under Attack 1949-78*. M. Darling. Seattle: Seattle Art Museum. pág. 99

⁴³ MANZONI, P. cit. en Reis, P. (2006) “Monocromatismo como afirmación del mundo” en *Dardo*, núm 3, oct-enero, pág. 135

transformación del material en obra de arte a un proceso que proviene de sí mismo, autosuficiente⁴⁴.

Este sentido de la reducción permite acercar los *Achromes* al *readymade* de Duchamp: los “Achromes, como él los llamaba, eran, como los notorios objetos de Duchamp de principios del siglo XX, obras 'readymade' que eclipsaban el papel del artista”⁴⁵.

YVES KLEIN

Debido al hecho de que he pintado monocromos durante quince años, Debido al hecho de que he creado estados pictóricos inmatrimales, Debido al hecho de que he manipulado las fuerzas del vacío, Debido al hecho de que he esculpido con fuego y con agua y he pintado con fuego y con agua.

¡Larga vida a lo inmaterial!⁴⁶

Yves Klein continúa la tradición del monocromo –bien que arrogándose el derecho de paternidad⁴⁷–, pero nos interesa especialmente por cuanto a partir del cuestionamiento del hecho pictórico, formula diversas prácticas *pictóricas* –no siempre– (que estarán en relación con la pintura por otros medios) y, al tiempo, contribuyen a replantear el papel de la pintura: “pasó los años cincuenta poniendo en práctica diversas iniciativas, calculadas en relación con la pintura, y replanteando el papel de ese medio dentro del arte”⁴⁸. Lo cierto es que Klein, a través del carácter místico y/o espiritual que imprime a –cabría decir, del que impregna– su obra, consigue jugar con el espacio alterando las reglas del arte. Como aparece escrito en el Manifiesto del Hotel Chelsea (Nueva York, 1961), manifiesto que se convertiría en una última lectura retrospectiva de su obra antes de su prematura muerte: “Mi relato se cerrará con la creación de un

⁴⁴ ORGANIZACIÓN PIERO MANZONI. *Los Achromes*.

https://www.pieromanzoni.org/SP/obras_achromes.htm [Consulta: 18 de octubre de 2020]

⁴⁵ MANGUINI, op. cit. pág. 99

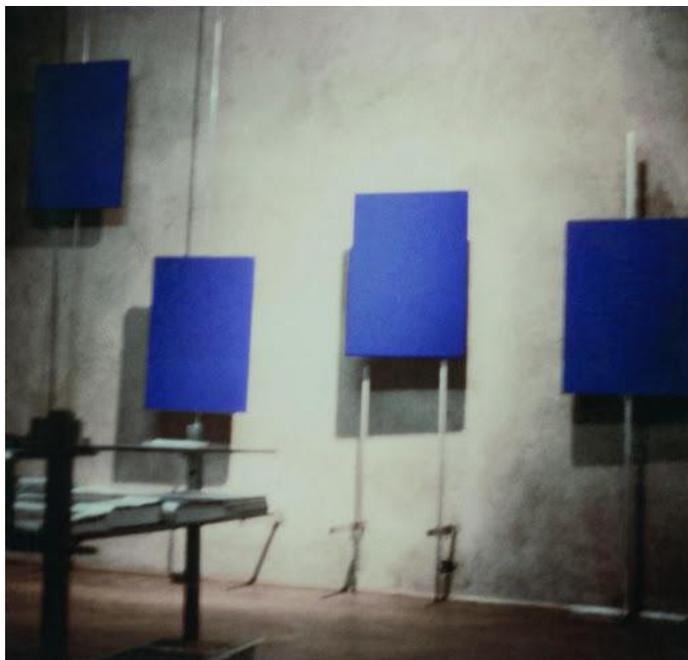
⁴⁶ KLEIN, Y. (1961) “Manifiesto del Hotel Chelsea”. En *Minerva* (Revista del Circulo de Bellas Artes), 2010, núm. 13, <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=370> [Consulta: 02 de octubre de 2020] Ambas citas corresponden al comienzo y final del Manifiesto.

⁴⁷ BUCHLOH, B. (2010) “Formalismo e historicidad” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pág. 88

⁴⁸ ROBINSON, J. (2010) “Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pág. 26

silencio irresistible a posteriori cuya existencia en nuestro espacio después de todo comunal –el espacio de un solo ser– *es inmune a las cualidades destructivas del ruido físico*⁴⁹. En efecto, Klein persiguió lo “inmaterial”, la “inmaterialización del arte”⁵⁰, a través de un gesto que pasa por o –se acerca a– lo conceptual.

Los monocromos azules se asocian inmediatamente a Klein, no en vano cierto tono de azul ultramar fue patentado como *International Klein Blue*. De estos monocromos, fruto de la búsqueda de “lo indefinible en pintura”⁵¹, cabe destacar, al menos, dos cosas: de un lado, el alejamiento de la autoría del hecho pictórico –frecuente, por otro lado, en los monocromos, ya lo vimos, por ejemplo, a propósito de Rauschenberg, como también en Manzoni–: Klein aborda la pintura con la intención de no dejar huella ni rastro, de ahí el uso del rodillo para fijar la pintura como un modo de *desubjetivar* la obra, de apartarla o establecer distancia entre el artista y la obra, gesto que se hará aún más evidente en *Cosmogonies* o en las *Antropometrías*. Del otro, una determinada disposición de las pinturas que lo acerca a la instalación (más evidente aún en *Pigment pure*, expuesto en 1957 en la Galería Colette Allendy, donde el pigmento azul se extiende formando un cuadro sobre el suelo): en *Proposte monocrome*, la exposición de



15. Klein. *Proposte monocrome*, 1956. Gallerie Apollinaire. Milán, Italia.

los monocromos azules en la galería Apollinaire de Milán (1956), Klein expuso once cuadros idénticos sobre soportes dispuestos a entre veinte y veinticinco centímetros de la pared, y a diferentes alturas del suelo. Con este gesto “[s]e apartaba de la instalación tradicional, al sacar la pintura de la pared y colocarla como un objeto en el espacio de la galería”⁵².

⁴⁹ KLEIN, op. cit., la cursiva es nuestra.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² ROBINSON, op. cit., pág. 27

Podemos ver también en este gesto una réplica de aquel que realizara Malévich, al disponer el *Cuadrado negro* en una esquina entre dos paredes y muy cerca del techo. De esta exposición, *Proposte monocrome*, cabe rescatar también el gesto del “medio fijativo”, el hecho de haber puesto un valor monetario distinto a cada cuadro⁵³ –aunque no esté claro si la propuesta es contemporánea a la muestra o posterior⁵⁴–, gesto que dirige, a la vez, hacia lo inmaterial y lo conceptual, y también gesto a través del cual puede rastrearse una influencia dadá que le lleva a explotar –en un sentido tanto metafórico como literal, económico– la ironía, jugando con las reglas del arte, y haciendo jugar el arte con las reglas del espectáculo. En cualquier caso, como el mismo Klein indica, es en los monocromos de esta *bleue époque*, donde hay que buscar las condiciones que le conducen a la “sensibilidad pictórica”.

El “concepto monocromo” en Klein no remite únicamente a los azules. Como subraya Julia Robinson, hay una suerte de evolución a partir de la cual este concepto toma distintas versiones:

como parte de una escenografía, en forma de mampara azul; como 'materia bruta' o 'esencia' de la pintura; en forma de bloques de pigmento; como forma desmaterializada, en forma de surtidores puros de fuego (es decir, el modelo más primitivo y crudo de lo espectacular); y como retirada total de la 'pintura como objeto' –sustituida por 'pintura como concepto palpable'– a través de una sala blanqueada, cuyo 'contenido' el artista evocaba mediante una *performance*⁵⁵.

En 1958, Klein inaugura en la Galería Iris Clert *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)* (La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada [El Vacío]). Esta obra presenta una sala vacía, desprovista de mobiliario, donde Klein había pintado las paredes en blanco, y la ventana en azul. Aquí empuja el monocromo a un concepto más amplio (“monocromo blanco global, la 'pintura' como espacio de la

⁵³ TINGUELI, J. en DE MÉNIL, D. (2005) “Un compañero genial. Entrevista con Jean Tinguely”. *Arte y parte: revista de arte*, núm. 56, pp. 42-57. pág. 47

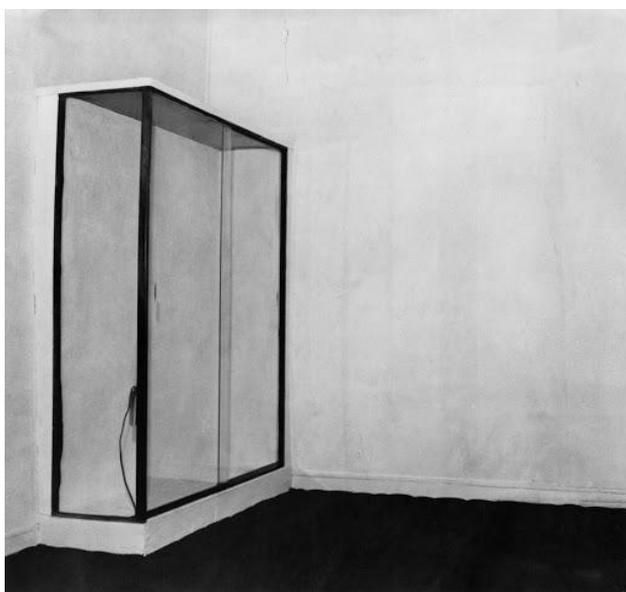
⁵⁴ ALAN-BOIS, Y. (2010) “La actualidad de Yves Klein” en *Minerva* (Revista del Círculo de Bellas Artes), núm. 13. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=371> [Consulta: 02 de Octubre de 2020]

⁵⁵ ROBINSON, op. cit. pág. 27

galería”⁵⁶) y, al mismo tiempo, lo hace trascender de la pintura, sin renunciar, sin embargo, a la pintura: en *Le Vide* se trata de un 'ambiente' o 'clima pictórico estabilizado' en el que los espectadores podían entrar e 'impregnarse literalmente de sensibilidad pictórica'⁵⁷. Así, Klein

convertía el espacio de la pintura en el de un campo conceptual cargado, en parte *environment* y en parte acción temporal, pero más próxima a un evento en todo el sentido de la palabra: del medio a los medios. Dado que la obra adoptaba la forma de un monocromo (blanco) tridimensional, planteaba una paradoja emblemática: fundía la pintura blanca y el cubo blanco, poniendo 'en venta' el todo y la nada⁵⁸.

La sucesión, por cierto, monocromos–vacío no puede sino recordar a la secuencia de la *Symphonie Monotone-Silence* que Klein había compuesto en 1947: “un sonido ancho y continuo seguido por un igualmente ancho y extenso silencio, dotado de una dimensión ilimitada”⁵⁹. En cualquier caso, se trata en *Le Vide*, de la “creatividad positiva del vacío”, de una “nueva y única zona de sensibilidad pictórica inmaterial”: “los visitantes de las galerías, como cualquier otro público, se llevarían ese inmenso cuadro en su memoria”⁶⁰.



16. Klein. La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada, *El Vacío*, 1958. París, Francia.

Nos desplazamos ahora hacia el eje que se puede extraer en Klein a propósito de *pintar sin pincel* y *pintar por otros medios*, eje en el que tienen cabida: *Cosmogonies*, *Antropometrías*, y las pinturas con fuego. Si con los monocromos habría tratado de deshacerse de las huellas de la propia subjetividad, en *Cosmogonías* tratará de capturar

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 30

⁵⁷ BUTTERFIELD-ROSEN, E. (2010) “*La Vitrine / L'Éponge*: la Escuela de Niza y la 'Higiene de la Visión'” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pág. 72

⁵⁸ ROBINSON, op. cit., 28-29

⁵⁹ KLEIN, *ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

y condensar el registro de algo hasta cierto punto inmaterial, el viento, también de la lluvia o, de modo más general, el comportamiento atmosférico:

Hace unos meses, por ejemplo, sentí la urgencia de registrar los signos del comportamiento atmosférico grabando en un lienzo el rastro instantáneo de los chaparrones primaverales, de los vientos del sur y del relámpago (...), un viaje desde París a Niza habría sido una pérdida de tiempo si no lo hubiera empleado provechosamente en grabar el viento. Coloqué un lienzo, cubierto de pintura fresca, en el techo de mi Citroën. Mientras conducía por la Route Nationale 7 a 100 kilómetros por hora, el calor, el frío, la luz, el viento y la lluvia se combinaban para envejecer prematuramente mi lienzo. Al menos treinta o cuarenta años se condensaron en un solo día⁶¹.

Sea tratando de capturar la huella de ciertos elementos, en *Cosmogonies*, o tratando de dirigir la huella de modelos entendidas como pinceles humanos, en *Antropometries*, en cualquier caso, la idea vuelve sobre el alejamiento del artista respecto de la obra: la función del artista respecto de la obra queda resituada en una suerte de disposición-no-materialización en *Cosmogonías*, o de dirección-no-materialización en *Antropometrías*. A propósito de esta última se lee en el manifiesto: en el “momento en el que concebí pintar con la ayuda de pinceles humanos”, “el propósito de esto era ser capaz de alcanzar una distancia definida y constante entre el cuadro y yo mismo durante el tiempo de su creación”.

En el contexto de esta obra que bien puede situarse bajo el happening, Klein rehúye la etiqueta de *action painting*, justamente por la vía del alejamiento, y unas líneas más tarde, escribe:

Muchos críticos decían que con este método de pintura yo no hacía más que recrear el método que se había llamado *action painting*. Pero ahora me gustaría dejar claro que esta empresa es muy distinta del *action painting*, desde el momento en el que yo estoy totalmente separado de todo trabajo físico durante el tiempo de creación.

Cito sólo un ejemplo de los errores antropomórficos que se encuentran dentro de las ideas deformadas que la prensa internacional ha difundido: me refiero a ese grupo de pintores japoneses que, con enorme refinamiento, empleó mi método de una forma

⁶¹ *Ibíd.*

extraña. De hecho, estos pintores se transformaron realmente en pinceles vivientes. Se sumergieron en color y después rodaron, ¡y se volvieron los representantes de los *ultra action painters*! Personalmente yo nunca probaría a esparcir pintura sobre mi cuerpo y convertirme así en un pincel viviente; al contrario, yo preferiría ponerme un *smoking* y lucir guantes blancos.

Nunca se me pasó por la cabeza el manchar mis manos con pintura. Despegado y distante, la obra de arte debe completarse bajo mis ojos y bajo mi mando. Mientras la obra empieza a completarse yo estoy allí, presente en la ceremonia, inmaculado, tranquilo, relajado, perfectamente consciente de lo que está ocurriendo y preparado para recibir al arte que nace a este mundo tangible⁶².

Sobre las pinturas con fuego, en el mismo manifiesto traza un movimiento de dirección antitética respecto del fin de la pintura, categoría que reconoce como la de *sus enemigos*, y a la que sin embargo parece adscribirse tardíamente. Sin embargo, el propósito del fuego sobre el cuadro de nuevo redunda sobre un registro espontáneo:

Sólo muy recientemente me he convertido en una especie de sepulturero del arte (ya es bastante extraño que esté empleando los mismos términos que mis enemigos) (...) he logrado pintar con fuego, empleando unos sopletes especialmente potentes y flamígeros, alguno de los cuales median tres o cuatro metros. Los empleo para bañar la superficie del cuadro de tal forma que éste registra el rastro espontáneo del fuego⁶³.



17. Klein realizando pinturas de fuego, 1961.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*

2. ATAQUES A LA PINTURA

El agotamiento de la pintura había llevado a plantear su muerte. Tras los numerosos *últimos cuadros* que se repetían como mantra, algunos de los cuales hemos reseñado, la pintura no estaba muerta, pero seguía mostrando señales de agotamiento. En parte por esto, y en parte con la Segunda Guerra Mundial como contexto, emerge una muestra de artistas y obras más o menos homogéneas –su homogeneidad no es estética, ni siquiera conceptual, sino relativa a un modo de acción que pasa por un gesto–, que desde finales de los noventa (1998) y hasta comienzo de la segunda década del presente siglo (2013), se han venido recogiendo en torno a una serie de exposiciones. En todas estas exposiciones –que recogen también una extensión de tiempo similar: de finales de los cincuenta a finales de los setenta–, se trata de una acción que toma la forma de asaltos o agresiones a la pintura, ataques que pese a su sentido más literal, o quizá precisamente por ello mismo, generan nuevos modos de pintar sin pincel y nuevos modos de pintar por otros medios, nuevos modos, en fin, de entender y extender lo pictórico. También aquí hacen aparición muchos monocromos, pero no en estado final, sino como superficie a horadar, como superficie sobre la que se infringe –y he aquí lo genuino de esta muestra– ciertas dosis de violencia. Estas nuevas formas de pintar entran con violencia (contrastan, así, con el pacifismo con el que hasta ahora se había anunciado la muerte de la pintura). Entre clavos, cortes, agujeros y tiros, se cuelan el performance, el happening y la instalación, abriendo la pintura a otras dimensiones.

Las exposiciones de las que hablamos son las siguientes:

- *Out of Action. Between Performance and the Object, 1949-1979* (1998), en el *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles. Comisariada por Paul Schimmel. Muestra que, por cierto, será luego trasladada al MACBA: *Arte y acción. Entre el performance y el objeto, 1949-1979* (1998-1999).
- *Target Practice: Painting Under Attack, 1949-1978*, (2009), en el *Seattle Art Museum*, comisariada por Michael Darling.
- *Destroy the Picture. Painting the void* (2012), *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, y *Museum of Contemporary Art*, Chicago. Comisariada por Paul Schimmel.

- *¡Explosión! El legado de Jackson Pollock*, (2012-2013), Fundación Joan Miró y Fundación BBVA, comisariada por Magnus af Petersen, y organizada en colaboración con el *Moderna Musset* de Estocolmo.

Michael Darling, comisario de *Target Practice*, a propósito de los ataques a la pintura, y frente a los presagios de un fin de la pintura que nunca llegó a suceder, escribe:

“Hoy la pintura sigue viva y coleando, pero justo después del final de la Segunda Guerra Mundial comenzaron una serie de convulsiones que revelaron que el artista, a través de contingentes, había llegado a una frustración colectiva con las limitaciones, formatos y procesos del medio. Buscando tomar un nuevo rumbo, acercarían la pintura a la extinción”⁶⁴

Dos claves caben destacar de esta muestra: por un lado, las obras en ella recogidas traspasaron el umbral de la superficie íntegra e intacta. Las anteriores generaciones, pese a haber sentado las bases para desarrollar y perfeccionar una importante criticidad en torno a la realización de las pinturas, seguían adheridas a la superficie intacta como regla básica⁶⁵. Del otro lado, estas formas de “degradar la pintura” estaban “creando un *catálogo virtual de acciones*”⁶⁶.

Paul Schimmel, con objeto de *Destroy the picture*, lo enfoca en términos de *estrategias*, que consideradas juntas remiten a un modo coherente de producción artística. Apelando también a la posguerra y la crisis de la humanidad como clima de estas producciones, destaca el “asalto literal (...) al plano de la imagen”, por el que los artistas “rasgaron, cortaron, quemaron o fijaron objetos en el lienzo tradicionalmente bidimensional”. Se trata de acciones que tendrían repercusión en lo pictórico: de “la materialidad del gesto” a “la expansión del medio para incorporar estrategias de

⁶⁴ DARLING, M. (2009) “Target Practice: Painting Under Attack 1949-78”, En *Target practice: Painting Under Attack 1949-78*. M. Darling. Seattle: Seattle Art Museum. pág. 18

pág. 18

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 24, la cursiva es nuestra.

performance”, los artistas de esta muestra “trasladaron el medio bidimensional de la pintura hacia la tridimensionalidad”⁶⁷.

La agresión a la pintura plantea, según se lee en el catálogo de la Fundación Joan Miró, “nuevas aproximaciones a la pintura”, entre las que dicho catálogo destaca el “cambio a la hora de valorar la pintura en tanto que objeto de arte y representación, y se comenzó a apreciar el proceso detrás de la obra, las ideas que generaban el arte y los aspectos performativos”⁶⁸.

La muestra de artistas que ahora referiremos aparecen bien en todas las exposiciones citadas, o bien solo en algunas de ellas. El criterio de selección no está determinado por la exhaustividad, sino por la representatividad de sus acciones, en relación con la generación de nuevos modos de pintar sin pincel y de pintar por otros medios. En relación también con su potencialidad para extender el campo de posibilidades de la pintura, apelando a veces al performance, el happening o a la instalación, pero desde los que se puede entender una suerte de pintura performativa.

Lucio Fontana, Shozo Shimamoto, Alberto Burri, Niki de Saint Phalle, Yoko Ono, Andy Warhol, Saburo y Gutai, y John Baldessari.

LUCIO FONTANA

Los inicios de Fontana como escultor le darán opción a revisar la pintura con otros ojos, mediante concepto espacial abrirá el campo de la pintura. Lucio Fontana se inserta dentro de la tradición rupturista sobre la pintura, conceptualizando una nueva mirada sobre la pintura monocromática. Esta nueva mirada pasa por la acción, por un gesto radical que infringe agujeros y cortes (*buchi* y *tagli*) sobre la superficie del cuadro. En las obras de *Concetto spaziale* (1950-1968), las incisiones no solo posibilitan otra forma de intervenir sobre el cuadro, sino que “desbloquea[n] el plano bidimensional de la pintura y hace[n] intervenir en él una profundidad casi mística”⁶⁹. Al romper la

⁶⁷ MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA). *Destroy the Picture: Painting the Void 1949-1962* <https://www.moca.org/exhibition/destroy-the-picture-painting-the-void-1949-1962> [Consulta: 17 de octubre de 2020]

⁶⁸ FUNDACIÓN BBVA: *¡Explosión! El legado de Jackson Pollock*. https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2012/10/Ndp_explosioexposicion.pdf [Consulta: 17 de Octubre de 2020]

⁶⁹ MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Lucio Fontana. En el umbral*. https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2019/04/Dosier-FONTANA_ES.pdf [Consulta: 19 de Octubre de 2020]

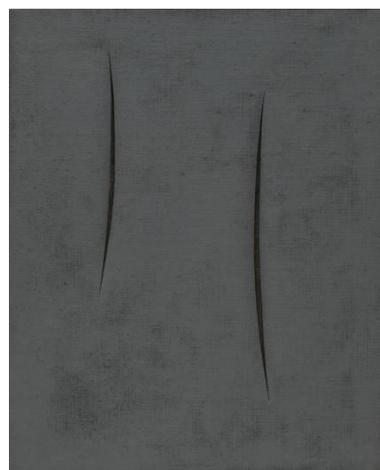
bidimensionalidad de la pintura, a través de una cierta desmaterialización, concibe una nueva definición espacial para el medio pictórico, ya no el espacio ilusorio, sino espacio real: las “rasgaduras (...) insertan en la propia obra un espacio real y envolvente del que el espectador llega a formar parte”⁷⁰. Se trata, como afirma M. Darling, de un “nuevo realismo” que a través del soporte, reafirma la pintura como objeto

Las primeras piezas (Concepto espacial) de Fontana en 1949 introdujeron un nuevo realismo en la pintura que trataba la superficie –en este caso papel montado sobre lienzo – como el material vulnerable que es, no como un velo sacrosanto sobre el que se registra la genialidad de la mano del artista. Mediante el gesto simple pero intrínsecamente violento de hacer agujeros (buchi) a través del soporte, puso en juego el espacio detrás de la pintura, reafirmando la pintura como un objeto, no solo como una imagen⁷¹.

Pero se trata también de la superación del problema de la representación, que como residuo aun arrastra la tradición informalista. Como apunta Pablo del Monte, el informalismo, aun tratándose de la pintura en estado puro, continuaba representando el objeto de la materialidad de la pintura en el espacio tradicional del cuadro; Fontana, sin embargo

[f]ormuló una solución al camino sin salida de la representación. En lugar de explorar los elementos constitutivos de la pintura, esto es, los componentes

que materializan la imagen, el artista concentró sus investigaciones sobre el soporte, en el espacio de representación pictórica (...). El tajo que abre la tela materializó y puso en crisis de modo extremo el espacio de la presentación. Un espacio que se había desplegado desde los orígenes de la pintura entendida como ventana hasta las vanguardias históricas (...). Ese tajo-herida sobre la tela visibilizó la pintura como objeto y desmontó el dispositivo ilusorio del lenguaje pictórico⁷².



18. Fontana. *Spatial concept: Expectations*, 1959. NY, EEUU. MOMA.

⁷⁰ MUSEO REINA SOFÍA. *Concetto spaziale* (Concepto espacial) <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-concepto-espacial-1> [Consulta: 19 de Octubre de 2020]

⁷¹ DARLING, M. op. cit., pág. 18

⁷² DEL MONTE, P. (2017) “Concepto espacial, la representación de la herida” En *Fontana en las colecciones públicas de la Argentina*, E. Grimson. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, pág. 36

SHOZO SHIMAMOTO

Shozo Shimamoto pertenece a –y cofunda– el grupo Gutai al que prestaremos atención más adelante, sin embargo, cabe aquí su introducción debido a la sinergia de sus obras, *Holes*, con la obra de Fontana. M. Darling llama la atención sobre estas similitudes a propósito de las perforaciones, y apunta que tal conclusión afín, pese a la lejanía geográfica y desconocimiento mutuo, podría sugerir una suerte de espíritu epocal compartido⁷³.

Ciertamente hay diferencias que no permiten superponer las obras por la mera cercanía estética debida al gesto, una de estas diferencias es que las obras de *Holes*, en Shimamoto, no tendrán la continuidad que tuvieron las obras de *Concetto spaziale* en Fontana. Otra es que *Holes* no fue el resultado de una búsqueda conceptual o técnica a propósito de la pintura, sino, antes bien, una cuestión circunstancial en la que intervino el azar: el origen de estas piezas pasa por una falta de presupuesto que lleva a Shimamoto a utilizar pantallas de periódico pegados en lugar de lienzos, un golpe sobre esta frágil superficie, y la consecuente ruptura, darán lugar a las obras de esta serie⁷⁴.

Pese a estas diferencias, es posible hallar ciertas ideas de base comunes a ambas series. Ambas remiten a los límites del marco, a una ruptura con la ilusión de planitud propia del bastidor, ambas remiten también al espacio abierto por la incisión como modo de implicar al espectador. Mika Yoshitake en “Abriéndose paso: Shozo Shimamoto y la estética Dakai” informa sobre lo que permea a través de *Holes*: un “esfuerzo consciente por traspasar los límites del marco pictórico” e “involucrar el espacio del espectador físicamente”⁷⁵. Las roturas y hendiduras, ya presentes en algunos dibujos –Yoshitake explica la misma historia de la falta de presupuesto, pero en lugar de un golpe señala que se trató de un bolígrafo penetrando sobre la superficie–, erradican la plataforma plana del ilusionismo pictórico y la forma compositiva⁷⁶. Tal erradicación buscaba implicar una respuesta corporal en el espectador:

⁷³ DARLING, op. cit., pág. 19

⁷⁴ OSAKI, S (2004) “TRACES Body and Idea in Contemporary” En Shozo Shimamoto, *Works* <http://www.shozo.net/works/indexe.html> [Consulta: 20 de octubre del 2020]

⁷⁵ YOSHITAKE, M. (2009) “Breaking Through Shozo Shimamoto and the Aesthetic of Dakai *Target practice: Painting Under Attack 1949-78*. M. Darling. Seattle: Seattle Art Museum. pág. 110

⁷⁶ *Ibíd.*, págs. 110-113

Para Shimamoto, sin embargo, esta erradicación no fue tanto una inversión formal cuanto un modo de involucrar una capa primordial de pintura que desencadenaría una respuesta corporal en el espectador, derivada directamente de la materialidad de la textura de la superficie perforada. Los agujeros provocan una ruptura física de los sentidos del cuerpo, casi como si la hoja de un cirujano hubiera atravesado la carne, dejando la piel seca escondida dentro de los bordes⁷⁷.

ALBERTO BURRI

También la obra de Alberto Burri nos pone –como escribe Mangini⁷⁸– ante una “experiencia física”, pero en este caso se trata de la “experiencia física de los materiales”. Como partícipe del “Manifiesto del Gruppo Origine” (1951), buscaba “reafirmar la abstracción evitando toda decoración y alusión al formalismo”. La propuesta, aunque con un arranque inicialmente bidimensional, “enfaticaba los materiales concretos y humildes”. Ciertamente es que las obras de Burri ponen “en primer plano los materiales en sí” mismos, pero –como continúa la autora– fue la forma en que actuó sobre ellos lo que le distingue: los desgarros del saco de arpillera sobre los que se lee un gesto rápido y expresivo de un lado, la acción lenta y deliberada de volver a unir las piezas, del otro. Se extrae de estos gestos una lectura que Mangini hace extensible a Fontana: no se trata de gestos incontrolados. “Como la acción lenta y deliberada de Burri al suturar la arpillera rasgada, Fontana parece consciente de la gravedad del acto. El resultado no comunica ni violencia ni ira, sino una cuidadosa aceptación de la necesidad de sacrificar la idea del todo inviolable”. Pero, en Burri, a diferencia de en Fontana, la reconstrucción disuelve las distinciones entre fondo y primer plano, creando una tensión que incide, de nuevo, en la presencia física de los materiales. Las *cosituras* no hacen sino reforzar la materialidad. La inclusión de materiales diversos (madera, metal y plástico) y medios poco tradicionales (fuego como “herramienta formativa”), le mereció el reconocimiento de Restany como una de las influencias de los *Nuevos realismos*. Esta corriente, bien que inspirada por las vanguardias de la preguerra, incluido el rechazo del estilo Dadá y las tácticas subversivas de los situacionistas, tuvo también su basamento en las incursiones de Fontana y Burri. Ambos, en este sentido, abrieron un campo de posibilidades.

⁷⁷ YOSHITAKE, *ibíd.*, pág. 113

⁷⁸ MANGUINI, *op. cit.* págs. 96-99

NIKI DE SAINT PHALLE

Si algo encarna la belleza que puede haber tras el ataque y la destrucción son las *Shooting paintings* (1961-1970) de Niki de Saint Phalle. Según sus propias palabras:



19. Niki de Saint Phalle. Serie *Shooting paintings*, 1961-70.

No existe una gran diferencia entre construcción y destrucción. Lo que estoy tratando de hacer es crear poesía de destrucción total y creo que es hermoso. La pintura al óleo está terminada, terminada ahora porque estamos preocupados por otros problemas. Nos preocupa la muerte. Nos preocupan los objetos, el fin de las cosas. Queremos una renovación. Queremos encontrar la belleza de una manera nueva. Hacer mis pinturas es la vida misma. El disparo es mágico. El rodaje es el momento. Es lo único que vive porque todo está muerto después. Nada vive. Cézanne, Rembrandt, todo estará muerto al final. Y el tiroteo es ese momento en el que ocurre el milagro⁷⁹

En se disparo catártico un precoz performance se funde con la pintura. Y con la crítica, Niki de Saint Phalle disparaba contra la religión y la sociedad patriarcal, contra todo lo que cae del lado de lo tradicional, también en el arte.

Disparaba contra la pintura (materia) y terminaba por generar otra pintura (obra):

“con una inclinación decididamente destructiva, los *Tirs* liberaban goteos expresionistas de las heridas infligidas por las balas en el lienzo, equiparando la superficie una vez más con el cuerpo y la mortalidad y llevándola del idealismo a un realismo recién descubierto⁸⁰ 22-24.

Durante casi una década Niki de Saint Phalle realizó estas sesiones de tiro, disparos públicos –disparando u orquestando los disparos–, que serían registradas en fotografía y video, algunas, de hecho, son escenificadas expresamente para el formato televisivo. La puesta en escena seguía las pautas propias de un ritual:

⁷⁹ NIKI DE SAINT PHALLE, cit. en DARLING, *op. cit.*, pág. 24

⁸⁰ DARLING, *ibíd.*, págs. 22-24

“Estas obras tenían como punto de partida un ritual muy concreto: la artista elegía cuidadosamente una serie de objetos, que rellenaba con bolsas de pintura de colores; luego fijaba estas bolsas sobre superficies horizontales que cubría con yeso blanco; después, la propia artista, otros participantes o personas que estaban de paso disparaban contra la pieza, que se “creaba” con la ayuda de una escopeta”⁸¹

YOKO ONO

Cabe también la referencia, en torno a la acción y el simbolismo crítico y agresivo, de las obras *Painting to Hammer a Nail* (1961) y *Painting to Be Stepped On* (1960), de Yoko Ono. Ambas son, por cierto, piezas instructivas que han sido realizadas en diversas ocasiones. En la primera, Yoko Ono presenta un monocromo blanco en cuya superficie se observan algunos clavos, y del cual cuelga, a través de una fina cadena, un martillo. Al lado de la pintura, una caja repleta de clavos dispuesta sobre una silla.



20. Yoko Ono. *Painting to Be Stepped On*, 1960. NY, EEUU. MOMA.

Con esta obra Yoko Ono no se limita a agredir la superficie, invita al espectador a ser partícipe. Relacionada con esta aparece la segunda obra que hemos citado, *Painting to Be Stepped On*, propuesta por primera vez en 1960⁸²). También la realización de esta obra pasa por la participación del espectador. Si se observan ambas juntas, la violencia contra la obra, que es también violencia contra el estatus de la obra en institución, museo o galería, no puede ser más explícita. La disposición en el suelo y la propia obra, que invita a pisotearla, lo atestiguan.

⁸¹ GUGGENHEIM BILBAO. *Arte a tiros*. <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/arte-a-tiros/> [Consulta: 20 de Octubre de 2020]

⁸² DARLING, op. cit., p. 28

ANDY WARHOL

Las *Oxidation Paintings* (1978) de Warhol nos ponen ante una acción que ejerce una violencia sobre el cuadro no tanto física cuanto psicológica: “el abuso físico (tal vez incluso psicológico) de la pintura sobre lienzo se llevó al extremo, utilizando la humillación universalmente reconocida de orinar en algo como la injusticia final hacia la práctica”⁸³. Como puede leerse en la página de su organización, warhol.org⁸⁴, estas obras pertenecen a su periodo de experimentación con la abstracción, para su realización, Warhol invitaba a sus amigos y conocidos a orinar sobre un lienzo cubierto de pintura metálica para provocar la oxidación. El ácido úrico reaccionaba al cobre. Experimentaron con distintos colores y materiales, incluso con la ingesta de líquidos y alimentos variados antes de la acción. Tanto la página de la organización como Darling, remiten a un posible gesto dirigido, con cierto sarcasmo, a las pinturas de goteo de Pollock. En cualquier caso, como concluye Darling, en estas obras no deja de haber “cierta belleza abstracta” y además “siguen siendo un gesto profundamente iconoclasta que lleva los asaltos descritos anteriormente a un conclusión categórica”⁸⁵.

GUTAI: SARUBO Y SHIMAMOTO

La asociación Gutai se crea en 1954 alrededor de la figura de Yoshihara Jiro, en el área de Osaka y estará en funcionamiento hasta comienzos de los setenta. El término proviene de la conjunción “gu” y “tai”, que significan respectivamente “herramienta, y medida o una forma de hacer algo” y “cuerpo”. Este grupo fue uno de los más importantes que emergieron en la década de los cincuenta, acercando el campo de la pintura a un género experimental⁸⁶. Con tradición también rupturista respecto al contexto artístico de la época, exploran nuevas formas de hacer arte a través de la acción, la pintura y entornos interactivos, enfatizando la relación entre el cuerpo y la materia, así como la inmediatez performativa. Un uso del performance que parece preceder, en el tiempo, al de Kaprow. Del *Manifiesto Gutai* se extrae: que el arte Gutai no tiene reglas, no habla de la materia en sí, sino de la delicada interacción entre el espíritu y la materia. La fascinación por la belleza que surge cuando las cosas se

⁸³ Ibid., p. 33

⁸⁴ THE WARHOL MUSEUM. *Oxidation and abstraction*
<https://www.warhol.org/lessons/oxidations-and-abstraction/> [Consulta: 20 de Octubre de 2020]

⁸⁵ DARLING, op. cit., pág. 33

⁸⁶ YOSHITAKE, op. cit., pág. 107

deterioran, incluso que surge del proceso de daño y destrucción, es celebrada como una forma de revelar la vida de un material u objeto. Su propósito es que al fusionar las cualidades humanas y las propiedades materiales podamos comprender, concretamente, el espacio abstracto.

Nos interesan de Gutai especialmente las acciones performativas de Murakami Saburo y Shozo Shimamoto. Saburo es conocido por atravesar paneles hechos con un bastidor y papel, muchas veces de color dorado. En obras como *Rasgando* (1955), o *Rasgar el papel* (1955 y 1956) repetía la acción con bastidores de distintos formatos y con distintas disposiciones. Tras el performance, que solía tener un carácter



21. Murakami Saburo. *Rasgando papel*, 1956. Ohara Kaikan, Tokio.

inaugural en las exposiciones, se exponía el resto del bastidor, como si de un cuadro convencional se tratara. El ruido producido cuando Saburo atravesaba los paneles, el hecho de no verlo hasta atravesar el último panel, todo ello en un atmosfera expectante y en silencio, generaba la experiencia. Por otro lado, cabe ver en Saburo una conclusión radical en el gesto de romper la planitud del soporte y el soporte mismo. De Shimamoto nos interesan, por su carácter de pintura performativa, las obras de *Lanzando botellas*. Esta obra que expone por primera vez en 1956, con motivo de la *Segunda exposición de Arte Gutai*, en el edificio Ohara Kaikan de Tokio, y que continuará realizando posteriormente. Sobre una superficie blanca hace estallar botellas de vidrio rellenas previamente con pintura –a veces intercalaba también pequeños deshechos: insectos muertos, arena, colillas...–.

BALDESSARI

Terminamos esta parte con Baldessari de quien nos interesan fundamentalmente el *Cremation Project* (1970), como conclusión absoluta y radical de los ataques a la pintura, y el *Six Colourful Inside Job* (1977), por su carácter de pintura performativa.

En *Cremation Project*, Baldessari no utiliza el fuego como medio de *impregnación* para *pintar* cuadros como Klein, tampoco como “herramienta formativa” al modo de

Burri. No hay aquí medio de pintar, y sin embargo implica a la pintura. Con el dramatismo propio del performance y una ironía propia de un gesto dada, incluso con algunas notas de teatro de lo absurdo, cala fuego a toda su obra anterior a 1966. San Martín, así lo relata:

Cremation Project, realizado finalmente en 1970, una acción dramática de muerte y resurrección en la que incineró en un horno todas sus pinturas 'convencionales' realizadas con anterioridad a 1966. El 10 de agosto de 1970 apareció un anuncio en el San Diego Union firmado por Baldessari y una notario [sic.] que decía: 'Se anuncia que todas las obras de arte realizadas por el firmante entre mayo de 1953 y marzo de 1966 en su propiedad hasta el 24 de julio de 1970 fueron quemadas el 24 de julio de 1970 en San Diego, California'. En septiembre del mismo año, Baldessari mostró su *Cremation Project*, formado por una placa de bronce con la inscripción JOHN ANTHONY BALDESSARI MAY 1953 MARCH 1966, una urna metálica con las cenizas y seis fotografías en color, en la exposición *Software* celebrada en el Jewish Museum de Nueva York⁸⁷

La pintura performativa propiamente dicha se encuentra en *Six Colourful Inside Job* (1977): se trata de un video que, desde un plano cenital, reproduce una habitación, como un cubo blanco, que cada día de la semana (de lunes a sábado) pintada de un color, encima del anterior. Esta pintura contiene una especie de proceso al negar, u ocultar la pintura existente. Se abre, por otro lado, en cuanto a dimensiones, en una dimensión, la del cubo, que por supuesto excede al cuadro. De nuevo, con San Martín:



22. Baldessari. *Six Colourful Inside Job*, 1977.

comienza con el artista completamente vestido de blanco sobre un lienzo blanco colocado en el suelo. Con una brocha roja comienza a delimitar el lugar, formando la perspectiva de un espacio cúbico, un cubo blanco que le sirve como referencia al espacio del arte. Una vez organizada la 'sala de trabajo', comienza a pintar las paredes de color;

⁸⁷ SAN MARTIN, F.J. (2010), "Un pintor en Hollywood" *Arte y parte: revista de arte*, núm. 85. pp. 16-41. pág. 20

uno cada día de la semana laboral: Monday Red, Tuesday Orange, Wednesday Yellow..., acaba con un sábado violeta. Cada día repinta de un nuevo color lo que cubrió la víspera con otro. Como metáfora de las dudas del pintor y el llamado 'espesor' de la pintura, el final sólo muestra un lugar pintado de violeta que esconde todo lo que se encuentra bajo la superficie⁸⁸.

San Martín advierte también en esta obra un gesto, a la par irónico y absurdo, deudor de Duchamp:

El derroche –de tiempo, de pintura y de trabajo– es evidente, pero en una pieza tan colorista, tan aparentemente alegre y despreocupada, reproducida además en cámara rápida, lo que le añade una nota de banal humor cinematográfico, surge la tentación de considerar estas obras sobre el azar y trabajo como un derroche, también, de *inteligencia*, una ironía sobre el principio fundador de la modernidad: *L'idée de fabrication* de Duchamp⁸⁹.

⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 31

⁸⁹ *Ibíd.*

3. DESPINTAR, DESPINTURA Y PINTAR SIN PINTURA

DESPINTAR/DESPINTURA: PEREJAUME

Empecemos por sentar las bases de lo que puede entenderse por despintura, término que debemos al artista Perejaume. Más allá del sentido literal que la RAE refiere sobre el término “despintar”, definido como “borrar o raer lo pintado o teñido”; la idea aquí implica, como expone Carles Guerra en su introducción, un cierto punto de inflexión cuyo objeto radica en la eliminación de la representación, incluso en un “dejar de hacer”:

La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, todos ellos subgéneros de las postrimerías de la modernidad, queda radicalizada por la despintura. Considerando la pintura como una “predadora”, la despintura tiene por objetivo una restitución metódica de los materiales invertidos en tanta representación como nos rodea. “El dejar de hacer” recurrente en estos textos, se contempla como una forma de dejar que las cosas aparezcan ya hechas: en definitiva, una ironía sobre el ready-made duchampiano. El abanico de las actividades que se sugieren después de la interrupción de la representación es tan rico que no hay lugar para hablar de un ultimátum (“medio descubrimos una voluntad activa en el dejar de hacer”). La despintura es, más bien, un punto de inflexión que asume un tratamiento de las imágenes y de las representaciones derivado de planteamientos sostenibles⁹⁰

Pareciera también que los apartados de esta conceptualización están contenidas en las dos primeras frases: (eliminación de la representación con) los monocromos y desmaterialización (a partir de los ataques); la despintura sería, entonces, una radicalización de lo anterior. Radicalización emparentada con el gesto duchampiano del dejar de hacer con el que, por cierto, dábamos comienzo a estas páginas. La despintura, como ha podido leerse implica un amplio abanico de posibilidades, de actividades, de acciones...

En el texto *Parques interiores. La obra de siete despintores*⁹¹, Perejaume comienza ofreciendo ciertas claves para entender la despintura. Entre estas cabe destacar: 1) “La pintura es una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de

⁹⁰ PEREJAUME, op. cit., pág. 190

⁹¹ *Ibíd.*, pág. 192

sus fundamentos”, 2) “la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia”; 3) no discierne si “el despintor es un oficio nuevo o si se trata de un puro simulacro del oficio del pintor”, o incluso, “si es un subterfugio” de la propia “pintura para seguir pintando”; 4) los ejemplos de despintores responden a intenciones en extremo variadas; 5) los agrupa, sin embargo, un punto de partida: “la búsqueda de un mito mayor en el que se integren la pintura y la antipintura”, 7) los despintores tratan de seguir su oficio, bien que agrupados bajo la licencia del despintor; 8) de imponerse la despintura, habría que ver la trayectoria en tres fases: “el uso de materiales expresivos en el período tradicional, la desnudez de los materiales expresivos en el periodo moderno y el castigo de los materiales, su práctica eliminación o tentativa de eliminación, en el período actual”. Nada prueba, sin embargo, que estemos en este punto.

SIETE DESPINTORES

En este texto, que alberga ciertas dosis de ambigüedad, Perejaume nos habla sobre la acción del pintor del presente. Para ello describe a siete despintores que sugieren diversas posibilidades para generar una nueva pintura, que puede ser también antipintura (a la postre, la *despintura* implica la simultaneidad de la pintura y despintura). El texto es un desplazamiento constante, con huidas hacia adelante y hacia atrás, es decir, que tan pronto invita a pintar como a despintar, o a no pintar ya, nunca jamás. Se trata de descripciones de acciones, -o, actitudes, según escribe Carles Guerra— con cierto tinte performativo —no de *performance*, sino que implica la realización de la acción evocada—. En cualquier caso, destaca su carácter sugestivo para generar reflexión tanto en el plano teórico como en el práctico, a propósito de la pintura.

Parcs interiors. L'obra de set despintors afirma la simultaneidad de la pintura y la antipintura y, en definitiva, elabora la despintura como una paradoja. El abanico de las actitudes que representan los siete despintores sugiere posibles salidas a una hipotética crisis que amenaza con agotar los recursos naturales⁹² (Carles Guerra, en Perejaume, pág. 190)

Describiremos a continuación cada uno de los 7 despintores que imagina Perejaume. Parece importante sin embargo, y aun a riesgo de extendernos demasiado, mantener

⁹² GUERRA, C. en PEREJAUME, op. cit., pág. 190

también sus evocadoras palabras, justamente por esto, por su carácter evocador, y porque nuestra descripción de la suya no es más que una posible lectura. En nuestra descripción de los despintores, haremos referencia a algunas de las obras de Perejaume.

PRIMER DESPINTOR

El primer despintor que hemos de ver se ha hecho arquero. Para él los colores están colocados en el mundo de una manera bastante ajustada y tan provistos de óleo que, con sólo acertar el tiro, ya le satisfacen; poner más colores o copiarlos sería redundante. De ahí viene que vaya a los sitios armado de arco y carcaj, con pinceles largos como saetas, y busque entre los lugares los más pintorescos y en ellos haga servir su arco de madera pulida, y sea el primero en acertar los colores, cada uno por el tono preciso que tiene.

Cuesta no ver, en sus ejercicios, un aire medieval y legendario cuando lanza, para cada tono que persigue, su disparo infalible y, hasta que no le queda ningún pincel en el carcaj, lucha con el paisaje como el caballero con el dragón, y se va sirviendo de pinceles de manera que, con aquel hecho de arquería, el paisaje quede, a la postre, tendido en el suelo, con un chorro de trementina cayéndole por las heridas⁹³.

El primer despintor se presenta como alguien cuya técnica debe pasar por la precisión y la contención, las del arquero que tira la flecha sólo cuando va a acertar el tiro. La pincelada es el disparo, y debe ser infalible, debe ser justa, como un trazo japonés, ajustada a los colores del paisaje. El despintor solo tiene que acertarlos: para cada tono *el disparo infalible*. Nada más. Contención, pero contención y lucha con el paisaje. La idea de lucha es recurrente en el texto: *disparo infalible, lucha con el paisaje, que el paisaje quede tendido en el suelo...* ¿Ataque a la pintura? Este despintor, con el tino y el conocimiento de justa medida, y también con su *necesidad* de luchar, tiene la actitud de un samurái.

Por otro lado, la referencia de la última línea: “un chorro de trementina cayéndole por las heridas” recuerda a la obra “Simulador de pintura” (1993)⁹⁴, cuyo subtítulo es “Aceiteras para llevar colgadas mientras caminamos de manera que vamos oliendo trementina y aceite de linaza” y “Chirucas con gomaespuma en las suelas para obtener la sensación de una tierra pinturosa”.

⁹³ PEREJAUME, op. cit. pág. 192

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 145

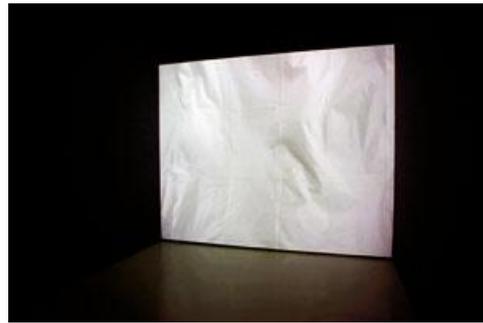
SEGUNDO DESPINTOR

Este segundo despintor también increpa a su oficio con el propósito de que el mundo comience a desaccumularse, pues hacía tiempo que observaba las trementinas de un aire envenenado de química y los engrudos de tierra, acarreados de un lado a otro en grandes paladas, así como las pinta duras sucesivas que lucían las cosas, apiladas una encima de otra en diversos pisos cremosos. Él, entonces, decidió encerrarse en el taller días y días, por si encontraba una pintura con poros tan amplios que fuera transparente y totalmente fungible después de haberla usado. Sus investigaciones de una pintura que no dejara rastro de nada si no es un milagroso efecto en el observador le han llevado a idear una pintura que apareciera delante de un público reducido por la acción de unas imágenes alumbradas por un efecto de proyección, siempre a través de un mecanismo secretamente guardado. Nuestro despintor cree que esa especie de pigmentos tecnológicos combinan tan magníficamente el sentido total de la creación y la disolución que nos han de permitir, en breve, servirnos de una pintura opalescente y tenuemente luminosa que, guardada en frascos diminutos, podremos hacer aparecer, expandida, en los lugares más inesperados, y todo ello a través de una tecnología suficientemente depurada que ha de aligerar la propia faramalla de sus procesos. Y en eso es en lo que sigue ocupado, en busca de una pintura desnuda y porosa, de una extrema nitidez mediática, gracias a la cual el marco que le da soporte no ha de quedar untado ni recibir otro contagio que el puro milagro de su aparición⁹⁵.

El segundo despintor que nos describe es un científico del medio de la pintura. Es en este sentido, un gran conocedor de la alquimia, de los elementos de la pintura, que tras colapsar en la búsqueda de una *pintura transparente que no deje rastro*, comienza a investigar nuevas fórmulas para representar la pintura. Este amante de lo nuevo, de lo tecnológico, utiliza sus conocimientos para encontrar una serie de mecanismos instalativos sirviéndose *de una pintura opalescente y tenuemente luminosa* (la luz) para proyectar la evidencia, la visión de la pintura.

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 193

Del párrafo antes referido se puede encontrar una cierta sintonía con esta pieza: *Pantalla*. (2007). Videoinstalación. DVCPRO, blanco y negro, estéreo. 5'. Esta instalación que exhibida en la Pedrera en la exposición *¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!*, en 2011, constaba de una pantalla y una cortina. En el video se mostraba una tela blanca tendida, cuyos pliegues cambiaban de tonalidades de blancos y grises por la fuerza del viento. Este video, la cortina blanca y el lugar donde se instaló la obra, dialogaban *in situ* en una poética etérea.



23. Perejaume. *Pantalla*, 2007.

TERCER DESPINTOR

Este otro despintor —el tercero de acuerdo con nuestra cuenta— se propone simplemente reparar un agravio secular e intenta devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas, restituyendo asimismo a los lugares las imágenes que habían intentado llevarse. Para hacerlo va en busca de cuadros acerca de los cuales conoce qué motivos y parajes los han inspirado y, una vez los consigue, retira de ellos toda la pintura, sirviéndose de decapantes y disolventes. Las costras de pintura que obtiene así, las guarda cuidadosamente en una caja y con ellas va a los lugares de donde aquellos pigmentos proceden en imagen. Una vez allí, excava en la tierra un hoyo de un codo o más de profundidad y deposita en él las costras de pintura como quien hace una ofrenda. Acto seguido, las cubre con tierra, de manera que se pierda totalmente su rastro⁹⁶.

El tercer despintor parece ser un contra-arqueólogo nostálgico, que le gusta *devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas*. Para que suceda esta acción, según nos sugiere Perejaume, este despintor tiene que ser conocedor del lugar, y sabedor de las imágenes que han inspirado a los pintores para pintar esos lugares. Este despintor tendría que entender cómo se pinta, y estar al tanto en relación sobre los componentes de la pintura, de cómo y de que están hechos los oleos, los acrílicos, los pigmentos. Se podría decir que entender cómo se pinta, es saber sobre la creación de la pintura, cómo se acumula, qué se superpone, cómo se genera una pintura, una imagen

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 193

(pincelada a pincelada, depositando estratos de materia en la superficie del cuadro etc.). Por lo tanto, Perejaume sugiere que recojamos todas estas imágenes *las guardemos en una caja y la enterremos*. A partir de este despintor, Perejaume pareciera remitir a algunas de sus obras: por un lado a “Pintura: Clisson” (1989) y “Pintura: Furiosos” (1990), por otro a “Compostatge de sis pintures, compostatge de nou pintures i compostatge d’una pintura amb marc i vidre” (1994). Con esta última:

pone en proceso de compostaje los ingredientes físicos de un cuadro: óleos, tela y madera. El título alude al proceso de transformación de la materia orgánica para obtener el compost o abono natural. Si la tradición pictórica se fundamenta en el esfuerzo de la representación, Perejaume reduce la pintura a su condición estrictamente matérica⁹⁷.



24. Perejaume. *Compostatge de sis pintures, compostatge de nou pintures i compostatge d’una pintura amb marc i vidre*, 1994.

CUARTO DESPINTOR

Al despintor que sigue, de tanta convicción como tiene, le ha ganado la oratoria en el empeño de persuadir a sus colegas pintores de que dejen de pintar. En realidad es, pues, un activista, avezado en discursar de palabra, que defiende una naturaleza limpia de ungüentos y pinturas, como una cara fresca, sin maquillar. Elocuente y verboso, corre a los talleres y a los recintos donde sabe que se reúnen artistas y, muy especialmente, gusta

⁹⁷ MUSEU D’ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA) *Perejaume. Compostatge de nou pintures, compostatge de sis pintures i compostatge d’una pintura amb marc i vidre. 1994*

<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/compostatge-nou-pintures-compostatge-sis-pintures-i-compostatge> [Consulta: 30 de Octubre de 2020]

de ir a los sitios frecuentados por los que pintan al aire libre y, una vez allí, les habla de esta manera:

Dejad de reproducir las cosas, dejad también de inventaros cosas para reproducir! Contemplad la arboleda como arboleda que es, ¡qué otra podría superarla! Gozad, pues, de cada cosa tal como esa cosa se presenta. Y si la actividad literaria o pictórica os marca el deber, mirad la arboleda misma como una actividad literaria o pictórica que se despliega hasta el infinito y que simplemente hay que captar. En nada tenéis que sentiros más complacidos, con nada más engañados, con nada, tampoco, delante de un arte más realista y verídico, que en esa pintadura que el cielo hace sobre las cosas y que las cosas hacen entre ellas y que cada cosa hace de ella misma. Creedme, amigos artistas: quien pinte otra vez las cosas, sea quien sea, no deberá poner más pintura que la que llevan puesta, antes bien quitarles alguna capa por si así las descubrimos en vez de volverlas a pintar

He aquí como le gusta hablar a este despintor, a los pintores que encuentra, se esfuerza por encontrarlos y decirles todo esto para que renuncien al mundo de las imágenes y a los amontonamientos más banales. “Haceros un agujero dentro —les dice— para que el mundo retorne adentro, para que el mundo retorne así al origen como único original, para que el mundo repose, otra vez, en él mismo y la visión no os sea sólo exterior sino también de dentro.” La obra de este despintor son todos aquellos que le escuchan. Y esto viene a cuento porque han sido algunos de sus más fervientes seguidores quienes se han agrupado bajo el nombre de los vistadores. No poseemos todavía datos suficientemente fiables para precisar el número de los que son en verdad y tampoco en qué grado su actitud ha de durar o es una pura emanación de las doctrinas de su maestro.

Los vistadores, según tenemos entendido, son aquellos que practican la vista y miran de guardarla sin haber menester de nada más, y procuran que la vista, así tan netamente guardada, se comunique, a través de ellos, en la manera de vivir, de ver, de decir... Por su parte, firman con el ojo lo que sólo ellos saben, y dejan así que las cosas se muestren a favor de ellas mismas, sin acapararlas para nada.

La pintura es para ellos una pura fuente de luz. Más que a ver, el autor vistador va a los lugares a preguntarse qué dibujan los lugares en él..., y ve cómo los lugares le observan y hacen leves trazos en el aire para que sólo él los vea y los admire... He ahí, pues, cómo los vistadores ejerce o ven jecer la pintadura en su misma persona y, a la vez,

son la obra de aquel despintor que acabamos de ver, cuya oratoria parece haberlos convencido⁹⁸

El cuarto despintor es el pintor que no pinta, sino que actúa a través de la oratoria, se sirve de la palabra para persuadir a otros pintores y que dejen de hacer también, que dejen de pintar. La propuesta es contemplar en vez de pintar. Entre estas extensas líneas pareciera se cuelan ciertos títulos de exposiciones de Perejaume, nos referimos concretamente a: “Dejar de hacer una exposición” (1999, MACBA) y “¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!” (2011, La Pedrera). Como apuntamos al inicio del trabajo, este despintor nos recuerda también al Duchamp que dejó de pintar para irse, según cuenta la historia, a aprender a juzgar al ajedrez.

QUINTO DESPINTOR

El despintor número cinco es, en cambio, callado por temperamento y huye de los lugares demasiado concurridos. Tal vez era a causa de su timidez y mansedumbre que le gustaba hacer, con las herramientas al hombro, horas y horas de camino. Cansarse le aligeraba enormemente. Para él era un acto de reparación y de gozo por cómo celebraba que las cosas permanecieran en su sitio y no fuera necesario reproducirlas ni pintarrajarlas sino simplemente caminar con sus bártulos. No conocía pintura más reverente y huidiza que aquella que le llevaba de paso por los parajes más agrestes cargado con las herramientas de pintar. Más adelante, y pensando en la actividad propiamente gráfica de sus desplazamientos sobre el terreno, se imaginó qué paisajes no dibujaban, también, tantas pinturas que constantemente se desplazaban por el mundo para ser expuestas por doquier. Entonces se complacía en imaginar la cantidad enorme

de cuadros que cada día va de un sitio a otro, y cómo esos cuadros contornean, con paisaje propio, los relieves naturales o dibujan en el aire sus destinos, a través de toda clase de medios de transporte.

Justamente viendo cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos poco escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, ha pensado asignar a algunos cuadros de autores que él veneraba especialmente recorridos más concretos y de más fuste. De manera que carga un cuadro al hombro, tal como antes hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje ríscoso que el cuadro contornea de manera que la pintura

⁹⁸ PEREJAUME, op. cit., pág. 193-194

obedezca paso a paso al relieve real por el que él la lleva. Mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros ya ultimados que sus autores, a buen seguro, no habían sospechado. Ha sido con vistas a tales esculturaciones que ha llevado una pequeña tabla de Giotto por las sierras del país de Gales y un monocromo de Rodchenko por la costa oriental de la isla de Córcega y tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler⁹⁹

Este despintor es el flâneur callado, le gusta hacer pero cada vez menos pintar, prefiere caminar y transportar sus *herramientas al hombro* mientras medita contemplando el paisaje. Mientras camina, piensa en todos los cuadros que se *desplazan por el mundo*, de nuevo la acumulación. Piensa en los autores que venera y en los medios de transporte que llevan todas las imágenes de un lado para otro. Parece, que tanto pensar y caminar, dieron pie al caminante a *cargar un cuadro* al hombro y resitarlo en el paisaje. La acción le lleva a traspasar la bidimensionalidad del cuadro para conformar la *tercera dimensión de la pintura*. ¿Dejará de pintar para preparar nuevas acciones? ¿Para dedicarse a la escultura? ¿A la instalación? Mientras camina pensaba en nuevas formas de representar sin pintar...

Al amparo de este pintor, nos surgen varias imágenes: “Postaler” (1984), se trata de un mostrador metálico, utilizado habitualmente para la venta de postales, Perejaume lo llena de espejos y lo carga reflejando el eterno. “La multiplicidad de atmósferas producía una pintura cambiante con un campo de visión de 360°”¹⁰⁰. Aquí Perejaume devuelve la *pintura* al paisaje, sin dejar rastro, es decir, sorteando la acumulación. También se nos aparece “Tren de postals” (1981)¹⁰¹: cuatro postales sobre papel que contienen cuatro imágenes de paisajes deslocalizadas, como resumió Carles Guerra:



25. Perejaume. *Postaler*, 1984.

⁹⁹ *Ibíd.*, págs. 194-195

¹⁰⁰ GUERRA, C., en PEREJAUME, *op. cit.*, pág. 130-131

¹⁰¹ PEREJAUME, *op. cit.*, pág. 127

“*Tren de postals* (Tren de postales, 1981, [...]) ya anticipaba esta ubicuidad. Signo de la revolución industrial, el tren significa también conexiones potenciales: conexiones, transmisiones y distribuciones de la imagen. Por ello, los raíles de las vías, como los marcos, funcionan en la práctica de Perejaume como metonimias de la propagación de representaciones (...). En definitiva, el objetivo que persiguen estas propuestas es el de cartografiar el recorrido de las representaciones”¹⁰²

SEXTO DESPINTOR

Como los anteriores, el sexto despintor venera el paisaje como la cosa más importante que hay, porque, como ellos, cree que el paisaje abarca todas las cosas, es todas las cosas. Para este despintor, sin embargo, la pintura no tiene ya más dilaciones, más retos que ofrecer. Las grandes transformaciones físicas y humanas que ha sufrido el territorio le han llevado a tomar partido por las actividades que afianzan los lugares, que los fortalecen, en detrimento de aquellas otras, pinturas o deportivas, que consumen infatigablemente el peso y la presencia. Por lo demás, este despintor consideraría aborrecible que siguiéramos hablando de él unos minutos más. Simplemente ha decidido dejar la pintura para trabajar en el paisaje del oficio que, según él, es más beneficioso, ya sea labrar la tierra, ir al bosque, guiar el ganado o, simplemente, dar amistad a aquellos que todavía viven allí como él considera que se ha de vivir. El suyo es, pues, un ejercicio de desaparición: hacerse labrador, o artigador, o campesino, internarse en el paisaje y eludir frontalmente cualquier derivación divulgativa de su arte¹⁰³.

El sexto despintor es el que más explícitamente nos acerca al agotamiento de la pintura, enamorado, como los demás por otra parte, del paisaje, trata de fundirse de alguna manera en él, evadiendo la actividad de la pintura, los suyos son oficios como labrador o campesino, oficios cuyo respeto por el paisaje es notable.

SÉPTIMO DESPINTOR

Hay todavía un séptimo despintor, pero el paisaje es tan redondo y la naturaleza tan cóncava que este despintor vuelve a ser pintor. Según él, Duchamp ya había tanteado la despintura, el ready-made era ya, según tenía observado, un subterfugio, el intento de una pintura limpia, ofrecida en su totalidad a la mirada, y por eso ahora no podemos afirmar

¹⁰² GUERRA, C., en PEREJAUME, op. cit., pág. 127

¹⁰³ PEREJAUME, op. cit., pág. 195

que haya resultado menos predatora esta pintura del ready-made que la pintura tradicional, antes bien ha terminado por poseer más invisiblemente y en mayor número las cosas. Al despintor que se ha vuelto pintor le gusta observar cómo, aunque de entrada creímos que sería bastante agradable tomar por arte cualquier cosa que nos saliera al paso, no hemos tardado en ver que, a consecuencia de este hecho, se artificaba en un grado mayor, pinturoso y remirado, nuestro entorno. De ahí viene que haya pensado que quizás sea la pintura misma, y no otra cosa, la que ha de sacarnos de este pintamiento abominable y es culpa nuestra no saberla usar adecuadamente y haberla lastrado con un mal uso. De ahí viene que haya encaminado todos sus esfuerzos a averiguar si hay una pintura que mantenga la inocencia, con un estilo nutriente de representación, un estilo que, más que capa, eche raíces, y de un arte tan audaz e ingenioso que supere cualquier previsión para que quede de él la pintura ready-made después de haber dado tumbos por doquier y sin tino. La gran fidelidad con que este artista vive su vocación le ha de permitir, según él, discernir en qué parte la pintura es una materia despierta y en qué parte es una materia embrutecida y, una vez establecido esto, obrar en consecuencia¹⁰⁴.

Curiosamente el último despintor vuelve a ser pintor. El texto remite al ready-made duchampiano como un ejemplo, quizás el primero, de despintura. Buscando en la pintura la inocencia, nos remite también a Nietzsche, y al superhombre en el que está implicada la metáfora del niño. Siguiendo esta línea, este último texto, nos remite también a un *eterno retorno*, al menos se traza con él una cierta circularidad, desde el despintor que deja de pintar al despintor que vuelve a contemplar la pintura como posibilidad. Aunque en adelante tenga que discernir la buena, de la mala pintura, la pintura despierta de la embrutecida, la que queda por pintar, de la que está ya agotada.

De estos textos, especialmente de la recomendación del último, se deriva la necesidad la necesidad de pensar la pintura, de reflexionarla.

Parece propio observar ahora cómo otros artistas han trabajado reflexionando y cuestionando el medio de la pintura, con diferentes perspectivas y formatos, pero abrazando una serie de acciones que articulan una nueva mirada para *pintar sin pintura*.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 195

PINTAR SIN PINTURA

David Barro ofrece una lectura de la *pintura-despintura* de los noventa en nuestro país. El autor sitúa en esta década el debate que “proyectaba lo pictórico a otros medios como la instalación, la fotografía o el vídeo”; se planteaba que la pintura abrazada a otras disciplinas y técnicas, podría abrir nuevos interrogantes sobre su propia extenuación. A través de artistas como Perejaume o Aballí, “la pintura y lo pictórico se ven visibilizados desde lo conceptual”: de un lado, la noción de despintura, abre el campo, lo expande, para “salir de la comprensión de la propia pintura”, del otro, Aballí, “inserta estrategias de arte conceptual en el contexto pictórico”, bien con la “desmaterialización”, bien con la “extrapolación de sus efectos cuando pinta sin pinceles dejando que la luz o el polvo actúen sobre la tela”. De los noventa permea una cierta actitud de “no expresarse en el cuadro”, no es que surja en este momento, pero se convierte entonces en paradigma. La apelación a, y ensamblaje con, otras disciplinas lo permiten: desdoblamiento como instalación, pintura fuera de la pintura con la fotografía o video¹⁰⁵. Ciertamente es que Barro sitúa en el siglo XXI una nueva definición de pintura que se expresa desde la pintura misma, más allá de la apelación a estos otros soportes o herramientas; nos interesa, sin embargo, seguir las líneas de lo que él llama “pintura reencarnada”, es decir, esta pintura que sale de sí para imbricarse en nuevos modos.

La explosión de estos nuevos modos de pintura en los noventa, no implica, sin embargo, entender un surgimiento espontáneo, origen solemne, como escribe Santiago Olmo en el catálogo de la exposición *pintar sin pintar*, del Centre d'Art la Panera (2005, Lleida), no es sino a partir de una conciencia pictórica de los sesenta que se manifiesta en hechos individualizados de generaciones anteriores:

Esta idea de una pintura sin pintura, de una pintura que no necesita ser pintada para ser pintura, no surge como un estilo o una tendencia, si no como intentos individuales por dar una solución y una respuesta aquellos problemas que se fraguan en el interior de la conciencia pictórica de numerosos artistas desde los años sesenta¹⁰⁶.

¹⁰⁵ BARRO, D. (2015) “La pintura, lo pictórico y otra la vez la pintura”. En *Arte + pintura*, M. L. Sobrino Manzanares y A. Fernández Fariña. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pág. 57

¹⁰⁶ OLMO, S. (2005) “La renovación de la pintura, sin pintura”. Texto publicado en el catálogo de la exposición *Pintar sense pintar*, comisariada por Glòria Picazo en Centre d'Art la Panera de Lleida, en 2005. http://www.caac.es/descargas/transf08_05.pdf [Consulta: 27 de Octubre de 2020].

Hechos individuales, algunos de los cuales hemos ido reseñando a lo largo del texto, que en los noventa se insertaran en una suerte de “sensibilidad general”

Sin embargo no es hasta la década de los noventa cuando es posible apreciar que estas respuestas individuales se insertan en una difusa sensibilidad general. Por un lado, estas respuestas hacen frente a la idea de “la muerte de la pintura”; por otro, se sitúan en una perspectiva de revisión y redefinición de lo que significa “hoy y ahora” la pintura y cuáles son sus aportaciones al marco general de la percepción y memoria colectivas¹⁰⁷.

El contexto apela también a una cierta perspectiva, pues tales propuestas: “se insertan dentro de una perspectiva experimental, que tiende a romper tanto los esquemas perceptivos como las maneras de presentar el arte y sus canales de distribución y exhibición”¹⁰⁸. Por otro lado, como continúa el autor a propósito del contexto español, “[l]a 'pintura sin pintura' no es un hallazgo ni una experiencia reciente en España”: los pintores informalistas incidieron en la transgresión de materiales y soportes. Algunas de estas obras serán emblema para esta sensibilidad que cuaja en los noventa, cuando la propuesta, crítica, no hará tanto a “una rehabilitación pictórica” cuanto a “un esfuerzo de redefinición de la propia pintura”¹⁰⁹.

IGNASI ABALLÍ

Entre las distintas posibilidades de análisis crítico de la pintura, de una pintura sin pintura, en nuestro contexto, no interesa acotar atendiendo a la obra de Aballí. Como hemos apuntado con Barro, Aballí se inserta en el circuito del arte a partir de estrategias de arte conceptual, aborda una pintura sin pinceles que bien le merecería algún título de despintor. Encontramos un buen recorrido de su obra en Fina Padrós:

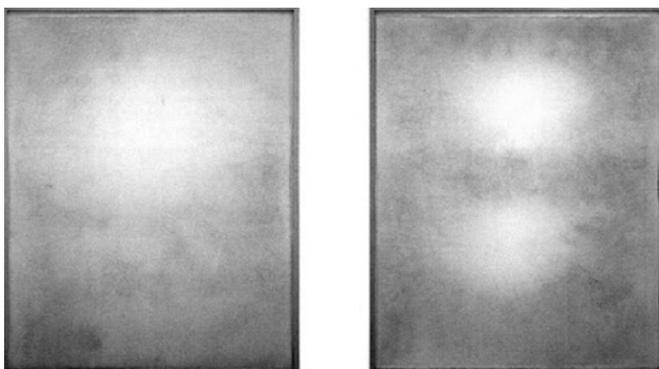
[Ignasi Aballí] abandonó la imagen, y pronto empezó hacer monocromos donde la pintura y el tema de la naturaleza eran sustituidos por materias primas como el azufre, el hierro, el carbón o la ceniza, entre otros, para construir superficies homogéneas. Cada vez fue reduciendo y eliminando los elementos referenciales. Así podía hablar de pintura. Siguiendo un proceso comenzó a fijarse en las posibilidades de los aspectos cotidianos cercanos a él y que observaba en su propio estudio, como por ejemplo la luz, el polvo, recortes de periódicos y todo tipo de materiales invisibles, que haría servir como si fueran

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*

pintura para buscar los límites de la pintura misma. Así, por otro lado encontramos al artista que desaparece como un sujeto, tomando distancia de la obra y dejando que la acumulación del polvo o la acción corrosiva del sol sobre los materiales constituyan cada trabajo, donde el sol deposita las condiciones donde él sólo dispone las condiciones para que la acción suceda y espera pacientemente¹¹⁰.



26. Aballí. *Bufades (desaparició)*, 1998.

Pols (1996) y *Bufades (desaparició)* (1998) resultan sustanciales para entender esta forma de pintar sin pintura. Para la primera Aballí utilizó el polvo como material pictórico. En *pols* encerró esta materia más o menos imperceptible entre un cristal y un espejo.

Bufades (desaparició) son, por su parte, dibujos en los que se entremezclan el polvo y zonas limpias. Para estos dibujos, Aballí dejó que se acumulara el polvo encima del papel (dispuesto en plano), tras la recolección de esta materia, sopla haciendo desaparecer parte del polvo acumulado. También la obra *Pell* (2005) es relevante, se trata de:

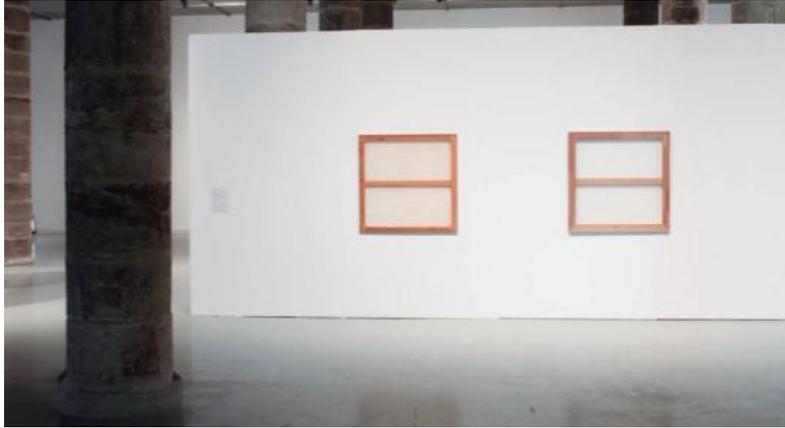
una obra que aborda la desmaterialización del cuadro como objeto y concepto; en él la pintura es llevada hasta las últimas consecuencias, quedando reducida a tan solo el bastidor y la última y superficial capa de barniz: la piel de la pintura¹¹¹.

PINTAR SIN PINTAR. LA PANERA (2005)

Pols y *Pell* fueron expuestas, por cierto, en la exposición que ya hemos citado *Pintar sin pintar*, en el Centre D'art de la Panera (Lleida, 2005), comisariada por Gloria Picazo. Muestra en la que participaron: Aballí, Cotanda y Garcia Andújar, Vik Muniz, Ann Veronica Janssens, Sven Pahlson, Stephen Dean, Edward Balan y Mark Napier.

¹¹⁰ PADRÓS, F. (2013) "La recol·lecció del pas del temps en Ignasi Aballí" *Revista: Estudió, Artistas sobre outras Obras*, Vol. 4, núm 7, pp. 22-27, pág. 23

¹¹¹ PICAZO, G. (2015) "Pintar sin pintar" en *Arte + pintura*, M. L. Sobrino Manzanares y A. Fernández Fariña. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. pág. 68



27. Aballí. *Pell*, 2005. Exposición *Pintar sin pintar*. Centre D'art de la Panera, Lleida. 2005.

Como escribe la autora:

La intención del proyecto expositivo fue mostrar que existe una pintura que evita el gesto y su expresividad vital, que no recurre a la poética de la materia pictórica. Una pintura que se interroga a sí misma y que, a su vez, se niega a sí misma, como hemos visto en algunos de los trabajos de Ignasi Aballí (*Pell*), que ha abandonado totalmente los límites que imponían el marco y la moldura, se ha expandido por el muro y en el espacio, convirtiéndose ya en instalación, recurre al uso de nuevos materiales, hasta ahora totalmente ajenos al medio pictórico, y se inmiscuye en otras técnicas, como la fotografía y el vídeo ¹¹².

¹¹² Ibid., págs. 68-69

PROYECTOS EXPOSITIVOS

PLANTEAMIENTOS GENERALES DE LOS PROYECTOS

Estos proyectos expositivos parten del los planteamientos, exposiciones y obras que anteriormente he descrito. Tras la serie Rizoma y el proyecto de serigrafía, en enero de 2020, me planteo una investigación en el plano teórico y práctico sobre la acción de despintar. En el plano teórico, la investigación lleva, por un lado, al análisis de antecedentes relacionados con el fin de la pintura, y, por esto mismo, a una suerte de genealogía de los monocromos, también a la exploración de diversas prácticas pictóricas, imbricadas con otros medios, que se reúnen en torno a la idea de ataques a la pintura y que permiten observar otras maneras de pintar sin pincel y de pintar por otros medios. Finalmente, al análisis de la categoría despintar, tal como surge en el artista que la funda, Perejaume, pero también tal como se aprecia en la obra de otros artistas, como puede ser Ignasi Aballí. Por otro lado, esta investigación implica también un proceso de revisión en profundidad de mi propia obra hasta el momento: las técnicas y procedimientos utilizados, las implicaciones, los desplazamientos. En el plano práctico, a la intención de practicar o materializar la *despintura*, emergen dos respuestas: la primera aún centrada en lo pictórico, que parte de una interpretación más o menos literal del concepto de despintura, titulada *Sustracción*; y un segundo proyecto donde el acento recae sobre la acción, el registro y la performatividad sobre lo pictórico, este segundo proyecto (*Des)pintar en 7 actos*, fue expuesto en la galería La Mercería de julio a septiembre de 2020.

PRIMER PROYECTO EXPOSITIVO: *SUSTRACCIÓN*

SUSTRACCIÓN, COMO PRIMERA RESPUESTA

Decía que el proyecto *Sustracción* derivó de una interpretación literal de la pintura, ensamblada en las técnicas y procedimientos que había venido utilizando, pero al mismo tiempo, extendiéndolos de una forma nueva. Interpretación literal por cuanto el término *despintar*, ya se ha dicho, aparece definido en la RAE como *borrar lo pintado*, lo que, unido a lo que venía trabajando (arrancar transferencia en sentido de *décollage*, y arrancar pintura) me llevó a la idea de sustraer pintura.

En la serie *Rizoma*, como he explicado, había tratado ya de *arrancar* pintura (látex con pigmentos) utilizando para ello un acetato. Sin embargo, sobre las texturas que generaba este proceso aún restaban una serie de formas geométricas, líneas y transferencias superpuestas. En *Sustracción* me propuse obviar todo esto, el acotamiento que me había propuesto ya en series anteriores emergía aquí con mayor rotundidad. Las obras de *Sustracción* se generan mediante un proceso de adición y sustracción de la pintura.

Las obras de *Sustracción* pueden subdividirse en dos grupos: por un lado monocromos sin huella de pincel, que luego son sometidos a este proceso de adición-sustracción, sustracción en relación con la idea de *décollage*, buscando la fragmentación –a veces total, pues aparecerá la madera del bastidor– y buscando también componer con los vacíos; y, por otro lado, una serie de obras con una pincelada voluntariamente rítmica que el proceso de sustracción vendrá a distorsionar, arrancar o borrar.

La obra generada se caracteriza por un *overlap* de texturas plásticas (debido al uso del látex y la textura que genera el proceso con los acetatos); texturas plásticas que a veces han sido reutilizadas o reinvertidas: al arrancar la pintura de un cuadro mediante el acetato, y repetir esta acción varias veces, el acetato queda impregnado de pintura de tal forma que sobre éste se generan también una serie de texturas, cuyo rastro emerge en un nuevo cuadro al ser reutilizado el mismo acetato sobre un nuevo soporte. Se trata así de obras con pasado incorporado. De ahí el uso del término *adición*, o de la dupla *adición-sustracción*.

La obra final, como se verá en las fotografías, ofrece diversas posibilidades, es decir, puede ser compuesta de distintas maneras: solamente el soporte, solamente el acetato y/o la superposición de soporte y acetato.

TÉCNICA, PROCESO, VARIACIONES Y RESULTADOS

TÉCNICA Y PROCESO.

Proceso base: adición-sustracción: pintar con acrílico y látex el soporte de madera, en la mayoría de las obras –no todas–, tratado antes con varias capas de gesso; a continuación, cubrir la pintura con un acetato; y una vez el látex y el acrílico se han prensado o adherido, quitar el acetato. Este proceso se repite dos o más veces para generar una superposición de capas.

Sobre este proceso base realicé diversas **variaciones**, que describiré más adelante, pues creo conveniente ver primero el proceso en fotografías. Estas variaciones están relacionadas con el uso de distintas técnicas y materiales diferentes, de pegado, de prensado...

Fotografía del proceso base perteneciente a la obra *Paint Substraction: Black* (pintar con acrílico y látex el soporte de madera antes tratado con varias capas de gesso). Pintura rosa monocromática cubierta con el acetato.



Acetato sobre primera capa

Fotografía del segundo paso: habiendo quitado el acetato, después de que el látex y el acrílico se hayan prensado. Resultado de la primera capa monocromática rosa.



Fotografía tercer paso: proceso de pintura de la segunda capa y nuevo prensado con acetato. Esta segunda capa de color negro fue pintada evidenciando una pincelada rítmica, los vacíos y acumulaciones se han generado por el prensado con el acetato.

Acetato sobre el soporte.
Segunda capa



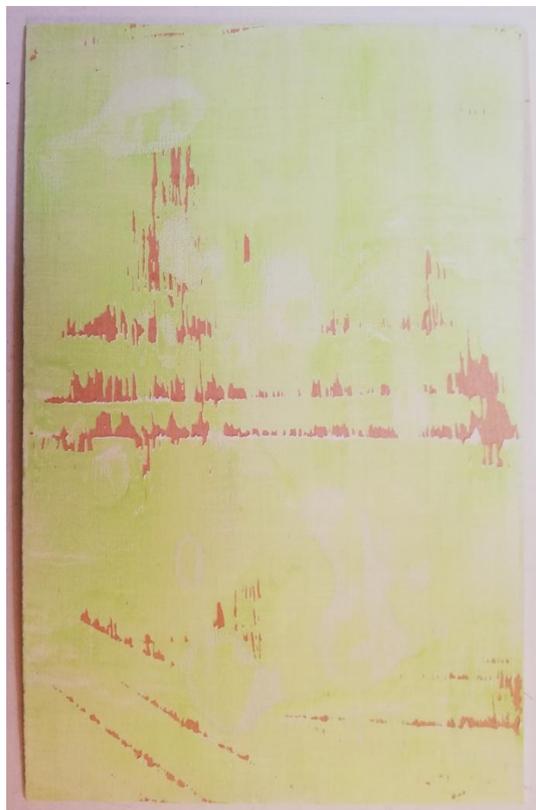
Foto detalle del prensado con
acetato



Fotografía del acetato tras
haberlo utilizado para sustraer dos
capas de pintura de la misma obra



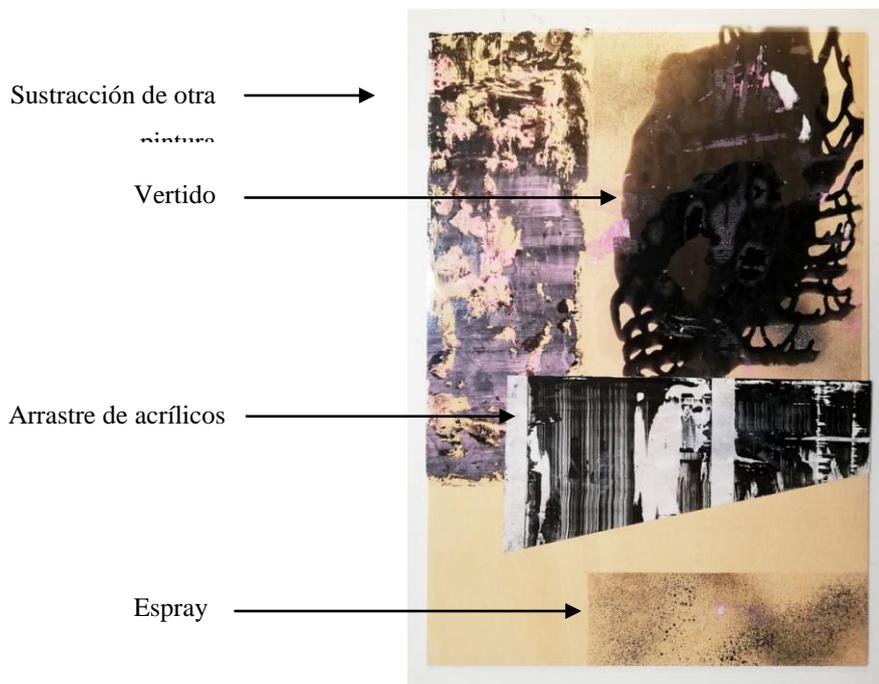
Obra *Green fold*: fotografías del proceso (primera capa) y resultado final.



VARIACIONES.

- a. Siguiendo el mismo proceso base, pero aplicando la pintura (sea con arrastres o vertidos en acrílico, sea con arrastres o difuminados con espray) sobre el acetato y no sobre el soporte en sí mismo.
- b. Reutilización de acetatos usados previamente para otras obras, se importan así los rastros de pintura de otros cuadros que han quedado sobre adheridos al acetato.
- c. Uso de plásticos distintos al acetato (bolsas de basura, plástico de burbujas) para el prensado, con el objeto de explorar posibilidades y analizar distintas poéticas a partir de los materiales.
- d. Uso de transferencias (fotografías impresas en papel tóner de cera) sobre el soporte de madera (antes y/o después del procedimiento de adición-sustracción explicado).
- e. Uso de tela (encolada al soporte) para después arrancarla.
- f. Uso de gel mezclado con el látex y acrílico para generar una pintura más matérica.

IMÁGENES DE LA VARIACIÓN A (primeras pruebas de este proyecto): En la primera imagen: vertido, espray, arrastres de acrílico y sustracción de otra pintura, sobre el acetato, dispuesto encima de la madera sin gesso. En la segunda imagen, resultado sobre el soporte habiendo quitado el acetato.



OTRO EJEMPLO VARIACIÓN A (obra *Faded pink 2*): espray pintado sobre el acetato y prensado sobre el soporte madera, sin gesso. En la imagen resultado del prensado, habiendo quitado ya el acetato.



VARIACIÓN B (Obra: *Obra rosa de A.R. Revival*): reutilización de acetatos usados para sustraer pintura de otras obras.

En la primera imagen, tras el proceso base (capa rosa con látex) se ha reutilizado el acetato usado para sustraer la pintura de *Obra azul del A.R. Revival* –segunda imagen-. Las partículas azules son el resultado de esta acción, habían quedado depositados primero sobre el acetato y luego, en su reutilización, sobre esta obra.



Obra rosa de A.R. Revival



Obra azul A.R. Revival

VARIACIÓN C: uso de plástico de burbujas y bolsa de basura como plásticos distintos al acetato para prensar el acrílico y látex.

Uso de plásticos distintos al acetato (bolsas de basura, plástico de burbujas) con el objeto de explorar las posibilidades y analizar distintas poéticas a partir de los materiales. Esta técnica se utiliza para realizar o superponerse al **proceso base**.

Prueba realiza para explorar el proceso.
Textura de plástico de burbujas



Textura generada con bolsa de basura para el prensado. Proceso de la obra *Black implosion*.



VARIACIÓN D. Uso de transferencias (fotografías impresas en papel tóner de cera).



Transferencia después de proceso base.
Fotografía de proceso obra *Black implosion*



Transferencia después de proceso base.
Obra: *Blue trail*

VARIACIÓN E. Uso de tela (encolada al soporte) para después arrancarla. Las manchas negras que se observan en la imagen de la obra son restos de tela, después del proceso de sustracción. Encima de estos restos se volvió a realizar el proceso base con pintura negra y látex, prensados luego con un acetato.



Black implosion

VARIACIÓN F: uso de gel mezclado con látex y acrílico en el proceso base.



Imágenes detalle de la obra
Paint: subtraction: Black.



RESULTADOS

El resultado general es una obra con una película plástica, tintada y brillante, con distintas texturas (generadas en función de los tiempos de secado, de la saturación del acetato –es decir, cuántas veces se ha reutilizado– y/o de los distintos materiales plásticos utilizados para el prensado; también, por último, en función de la cantidad de látex y acrílico o gel empleados).

Cabe resaltar, como anotábamos antes de describir el proceso, que el resultado final ofrece diversas posibilidades: obra sobre el soporte, sobre el acetato o yuxtaposición de diversos modos del acetato con el soporte. A continuación clasifico las obras en función de estos resultados.

1. Resultado de la obra en el soporte: *Paint Substraction: Black; Paint subtraction White; Fold the paint; Green Fold; Blue trail; Black implosion; A.R. Revival.*
2. Resultado de la obra en el acetato: *Etéreo 1; Etéreo 2*
3. Resultado de la yuxtaposición de la obra y el acetato: *Distorsion Act, Pink Distorsion*
 - 3.1. Yuxtaposición de un acetato sobre el soporte pero con la inversión del acetato (es decir, voltear el acetato y superponer al cuadro la parte que ha estado directamente con la pintura): *Pull paint*
 - 3.2. Yuxtaposición de varios acetatos sobre un mismo soporte: *Faded pink 2.*

PÓETICA DE LAS OBRAS

Con los distintos resultados emergen también poéticas distintas: así, mientras sobre el soporte de madera, y por las características propias de este material, se generan unas texturas con mayor profundidad y potencia, texturas que pueden describirse como orgánicas y rizomáticas; sobre el acetato aparece una obra mucho más ligera y sutil, el rastro que se queda sobre el acetato resulta más suave, por otra parte, la transparencia y el carácter liviano del acetato nos permite romper un poco con el cuadro ventana generando obra más etérea. En último término, la superposición de la obra soporte junto con el acetato (utilizado para generarla), desplazado unos milímetros, genera una mayor profundidad, además de la vibración y distorsión que crea por la propia duplicidad de las formas ligeramente desplazadas; esta superposición del acetato ofrece también una última capa más brillante.

A propósito de los tonos utilizados, las obras cuya base se compone fundamentalmente de color negro tienen una mayor intensidad y ritmo; mientras que aquellas en las que predominan tonos blancos contienen un aura más delicada y vaporosa. Por último, con aquellas que han sido pintadas sobre madera en crudo, es decir, sin utilizar gesso, he querido partir y componer a partir del tono de la madera.

OBRA PROYECTO *SUSTRACCIÓN*



Paint subtraction: Black, 2020.
175 x 110 cm.
Acrílico y látex sobre madera.



Paint subtraction: White, 2020.
178 x 122 cm.
Acrílico y látex sobre madera.



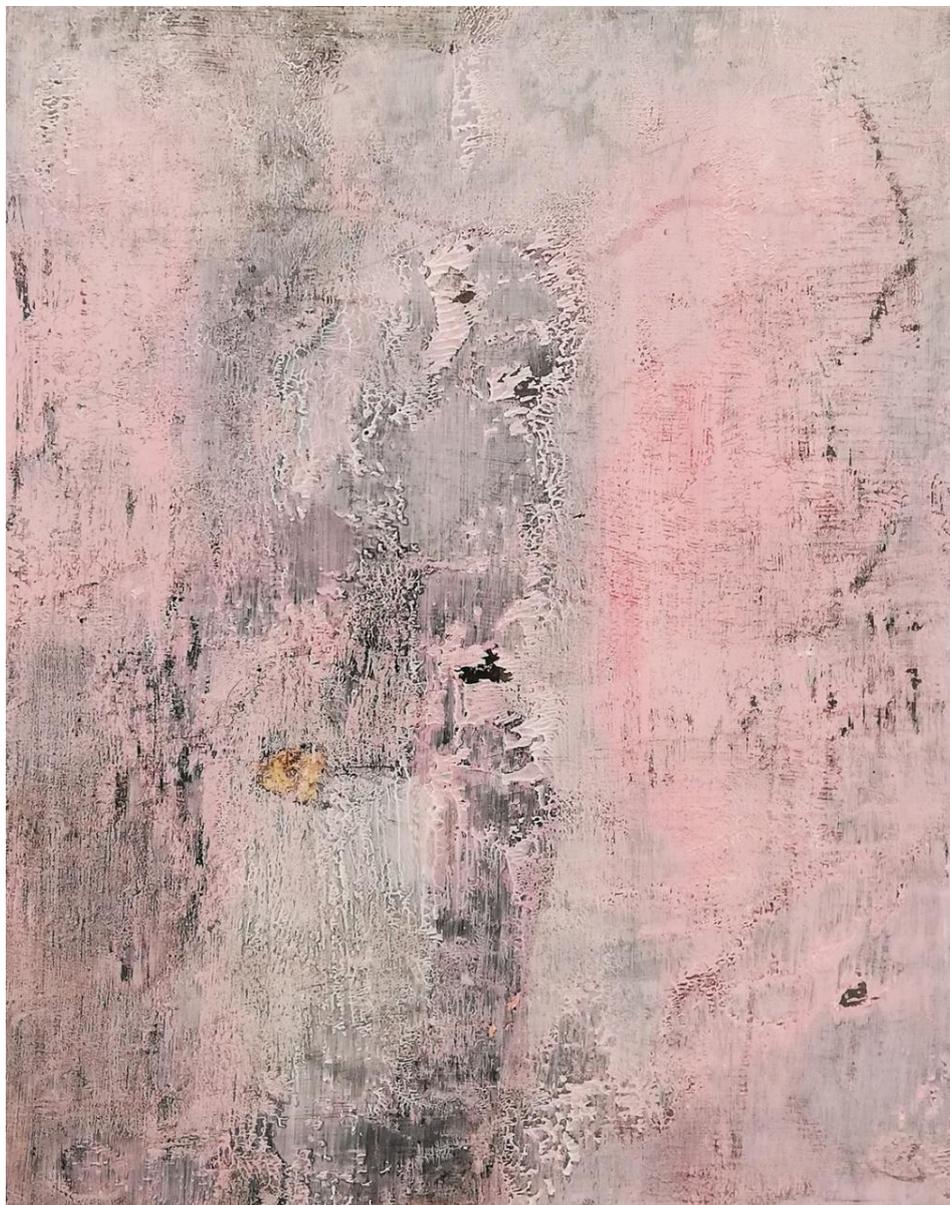
Fold the paint, 2020.
70 x 47 cm.
Acrílico y látex sobre madera.



Distortion act, 2020.
40 x 30 cm.
Acrílico, látex y acetato sobre madera.



Pull paint, 2020.
34 x 26 cm.
Acrílico, látex y acetato sobre madera.



Pink distortion, 2020.
41 x 31 cm.
Acrílico, látex y acetato sobre madera.



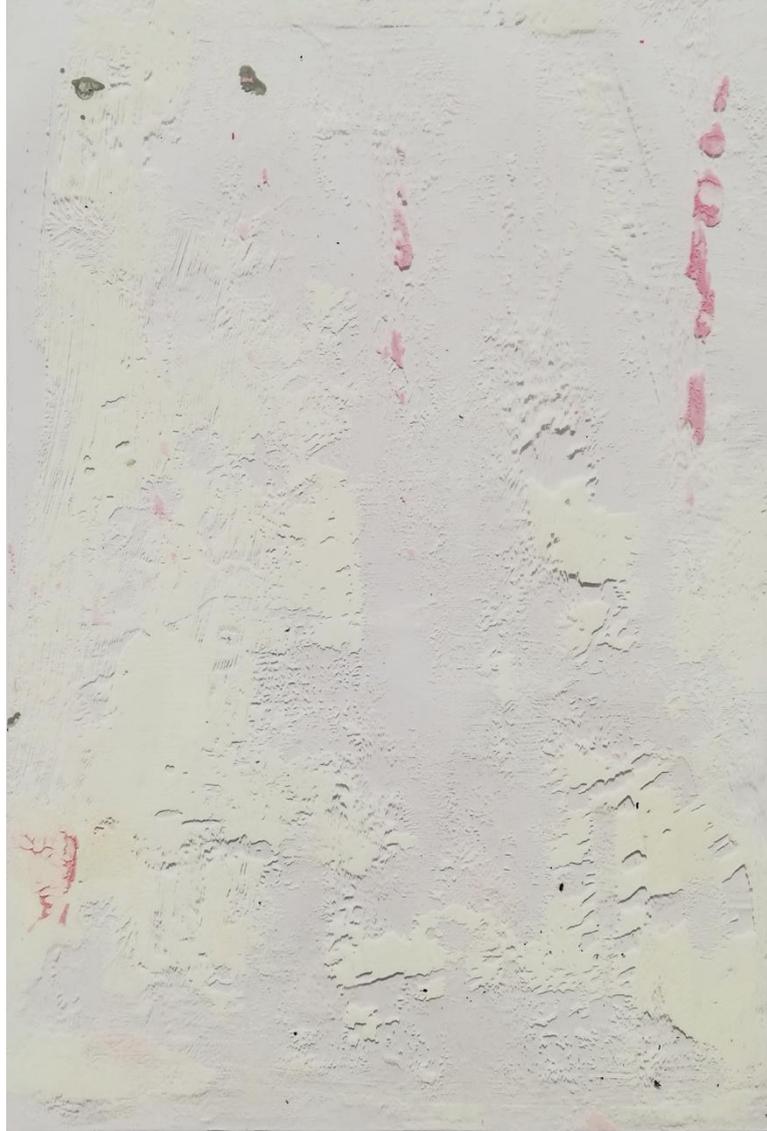
Etéreo 1, 2020.
41 x 31 cm.
Acrílico sobre acetato.



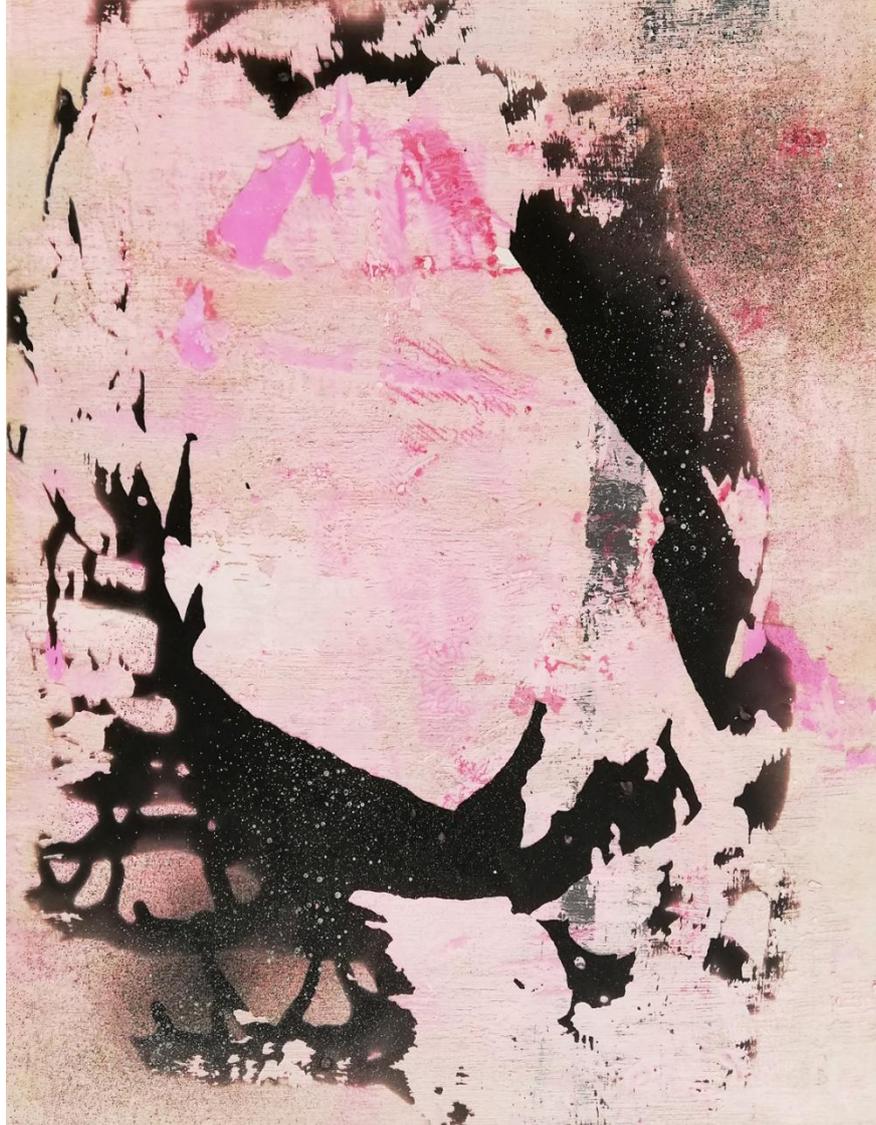
Green fold, 2020.
49 x 31 cm.
Acrílico y látex sobre madera.



Blue trail, 2020.
30 x 26 cm.
Acrílico, látex y transferencia sobre madera



Etéreo 2, 2020.
47 x 31 cm.
Acrílico sobre acetato.



Faded pink 2, 2020.
41 x 31 cm.
Acrílico, látex y acetatos sobre madera.



Black implosión, 2020.
30 x 30 cm.
Acrílico, látex, transferencia y tela sobre madera.



A.R. Revival, 2020.
Tríptico 40 x 90 cm.
Acrílico y látex sobre Madera.

SEGUNDO PROYECTO EXPOSITIVO *(DES)PINTAR EN 7 ACTOS*

(DES)PINTAR EN 7 ACTOS: EL DESPLAZAMIENTO HACIA LA ACCIÓN.

Este proyecto expositivo surge también de los planteamientos anteriores, pero suma otro desplazamiento. Si con el proyecto anterior –*Sustracción*– había tratado de despintar, pintando, con pintura, a veces aún con pinceles, la cuestión no me parecía estar resuelta, al menos no definitivamente. No dejaba de aparecer, tal vez como residuo, cierta cuestión recurrente: *¿Hasta qué punto se puede despintar con pintura? ¿O, hasta qué punto se puede despintar, pintando?* De ahí, de esta duda casi epistémica, sísmica, de esta suerte de *impasse*, surge este proyecto, que desplaza el acento hacia la acción. Aún aquí sobrevive la pintura, pero lo importante ya no está en ella, o no del todo, sino en el acto que termina por materializarla, y en el registro o archivo de este acto.

(Des)pintar en 7 actos tiene un componente fundamental de pintura en acto, o de pintura performativa. Las obras que incluye han sido generadas, o terminadas a partir de acciones que no se reducen únicamente al hecho de pintar. En algunas de las obras se trata, más bien, de (des)pintar, incluso de *ataques* a la pintura, realizados por medios diversos, y especialmente distintos al tradicional uso del pincel. Se trata también de obras realizadas mediante un tipo de pintura no dirigida, abierta a la contingencia, es decir, que contempla –y persigue– lo azaroso del proceso en el resultado. En último término, la pintura que comprenden estas obras se proyectan hacia otros medios: el video, la fotografía, la instalación.

Algunas cuestiones terminológicas: el proyecto contiene 7 actos, el número, por supuesto, tiene su sentido en los 7 despintores del texto de Perejaume. También el término *despintura* –lo hemos repetido varias veces– procede de este artista. Sin embargo, decidí utilizarlo aquí escrito como “(Des)pintura”, porque me parecía que así era más fiel a las obras, no carentes por completo de pintura o del acto de pintar, bien que por otros medios. Quizá la despintura total, cabría decir absoluta, ya sin el paréntesis y sin ambigüedades, pueda emerger en proyectos futuros. En cualquier caso, el término (des)pintura, utilizado en este proyecto, venía también a describir la desaparición de la pintura, objeto de algunas de las obras.

Acción, registro y contexto: las acciones mediante las que he intervenido sobre la pintura, los actos, han sido registradas en video. El archivo cuenta así la parte del

proceso de cada obra, cosa que el resultado no siempre permite observar. Con el orden de las acciones en el montaje de la pieza audiovisual quise referir una suerte de trayecto o recorrido, de ahí que haya obras que hacen las veces de introducción y conclusión. El contexto de este proyecto nos sitúa en un pasado inmediato que aún arrastramos, y cuyo final aún no se acierta a aseverar. Las reflexiones que hay detrás de este proyecto sobre la pintura performativa, pintura no dirigida, (des)pintura y pintura por otros medios, surgen a mediados de marzo de 2020, durante el confinamiento impuesto a partir del Estado de alarma derivado de la pandemia mundial por el Covid-19. En este sentido, la cotidianidad del hogar y el tiempo pasado en éste, emergen como trasfondo de algunas de las obras. Muchas de los actos que componen la obra son acciones cotidianas como meditar o jugar, o acciones que se han vuelto cotidianas, como desinfectar.

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA OBRA:

(Des)pintar en 7 actos comprende 17 obras y abarca distintas disciplinas: video, obra pictórica sobre madera y papel, obra objetual e instalación. Las obras se estructuran, como hemos dicho, en torno a 7 actos, cada uno de los cuales proyecta una acción o intervención en relación con la (des)pintura. Describo ahora sumariamente las obras en función de estos 7 actos. En el apartado siguiente realizaré una descripción detallada y una conceptualización de cada una de las obras y los actos.

PRIMER ACTO:

- Obra: *El polvo ínfimo*: fotografía 30 x 40 cm
- Video: *Primer acto*. 2020. MP4. 1920x1080pix. 2'12''. Estéreo.

SEGUNDO ACTO

- Obra: *Horas largas*: acrílico sobre madera, 122 x 180 cm.
- Obra: *Fin de partida*: acrílico sobre pelotas de ping pong en cubo de metacrilato, 13x12x11 cm.
- Video: *Ping Pong*. MP4. 1920x1080pix. 1'37''. Estéreo.

TERCER ACTO

- Obra: *Vacío I*: Cianotipia sobre papel. 70 x 50 cm; y
- Obra: *Vacío II*: Cianotipia sobre papel. 70 x 50 cm.
- Video: *Meditación*. MP4. 1920x1080pix. 1'10''. Estéreo.

CUARTO ACTO

- Obra: *Buch, buchi and buchi*: acrílico sobre madera, 91 x 61 cm.
- Obra: *Buchi and buchi*: acrílico sobre madera, 91 x 61 cm.
- Video: *Desinfectar*. MP4. 1920x1080pix. 1'15''. Estéreo.

QUINTO ACTO

- Obra: *41-26°*: acrílico y pintura termocromática sobre madera, 110 x 180 cm.
- Video: *Termocromática*. MP4. 1920x1080pix. 2'44''. Estéreo.

SEXTO ACTO

- Obra: *1915*: acrílico y pisadas sobre madera, 70 x 70cm.
- Video: *Dispositivo*. MP4. 1920x1080pix. 1'12''. Estéreo.

ÚLTIMO ACTO

-Obra: *Pinturas*: espray sobre cubo de plástico, 26 x 28 Ø cm.

-Video: *Último acto*. MP4. 1920x1080pix. 1'18''. Estéreo.

DESCRIPCIÓN Y CONCEPTUALIZACIÓN DETALLADA DE LAS OBRAS

PRIMER ACTO

La pieza audiovisual de este primer acto lleva también por título “Primer acto”. En ella se observa la acción de quitar un cuadro dípico de la pared donde estaba colgado. Tras dejar ambas partes en otra habitación, vuelvo a entrar en el plano y contemplo las marcas sobre la pared que han quedado del cuadro anteriormente colgado.

La obra generada a partir de este acto es la fotografía que se muestra en la página siguiente: *El polvo ínfimo*.

En el contexto del proyecto expositivo, creo que es la obra más conceptual: no intervengo sobre la pintura, sino que quito la pintura, la quito de la pared y la retiro del plano. La importancia la tiene el acto en sí, y lo que resta. Queda la sombra marcada por el paso del tiempo y el efecto del sol sobre la pared donde estaba el cuadro, también el rastro de polvo y suciedad que se había acumulado detrás del cuadro, y que ahora pasa a primer plano. En el video contemplo la sombra que ha generado el pasado. Durante la realización de estas piezas me surge, constantemente, una reflexión: ¿es más importante la obra o el efecto que ésta genera?

Encuentro ciertas referencias en la obra, a Duchamp y Aballí por el polvo, el registro de la acumulación de polvo debido al paso del tiempo; a Klein por la *desmaterialización* de la pintura, o la *inmaterialidad*, y también por el vacío que deja el acto de retirar la pintura de la pared.

ENLACE AL VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=-6yxm5Lgnbc>



El polvo ínfimo, 2020

30 x 40 cm.

Fotografía

SEGUNDO ACTO

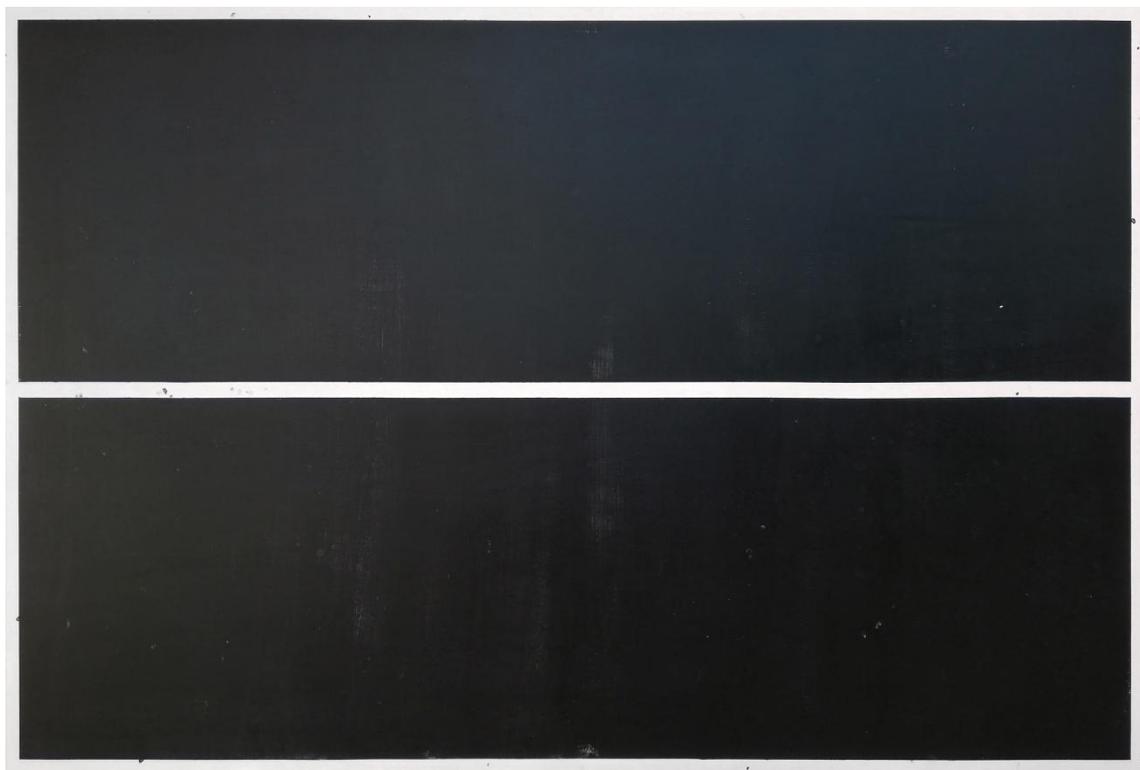
En el video que corresponde al segundo acto, “Ping pong”, se observa cómo dos personas juegan al ping pong utilizando como mesa un cuadro recién pintado.

La obra pictórica, que será el resultado después de este juego de ping pong, es un bastidor de madera de 180x122 cm pintado de negro (tratando de no dejar ninguna huella del pincel), reservando los bordes y un eje central en blanco (emulando una mesa de ping pong).

Esta acción, jugar al ping pong sobre el bastidor, y concretamente el golpeteo de la pelota lo que termina por componer la obra. Los golpes de la pelota de ping pong generan un efecto sobre el cuadro, al caer sobre éste y rebotar, quitan o arrastran pintura, *la atacan*; las marcas pasaran a formar parte del resultado final del cuadro, pintado, o terminado, por otros medios, en una suerte de pintura azarosa/contingente, no del todo dirigida y a distancia.

Las pelotas de ping pong manchadas del acrílico negro que han arrastrado del bastidor, serán dispuestas también como obra objetual en el interior de un cubo de metacrilato.

ENLACE AL VÍDEO: https://www.youtube.com/watch?v=kkrnpS_6VbY



Horas largas, 2020
122 x 180 cm
Acrílico sobre madera



Foto detalle de *Horas largas*



Fin de partida, 2020

13 x 12 x 11 cm

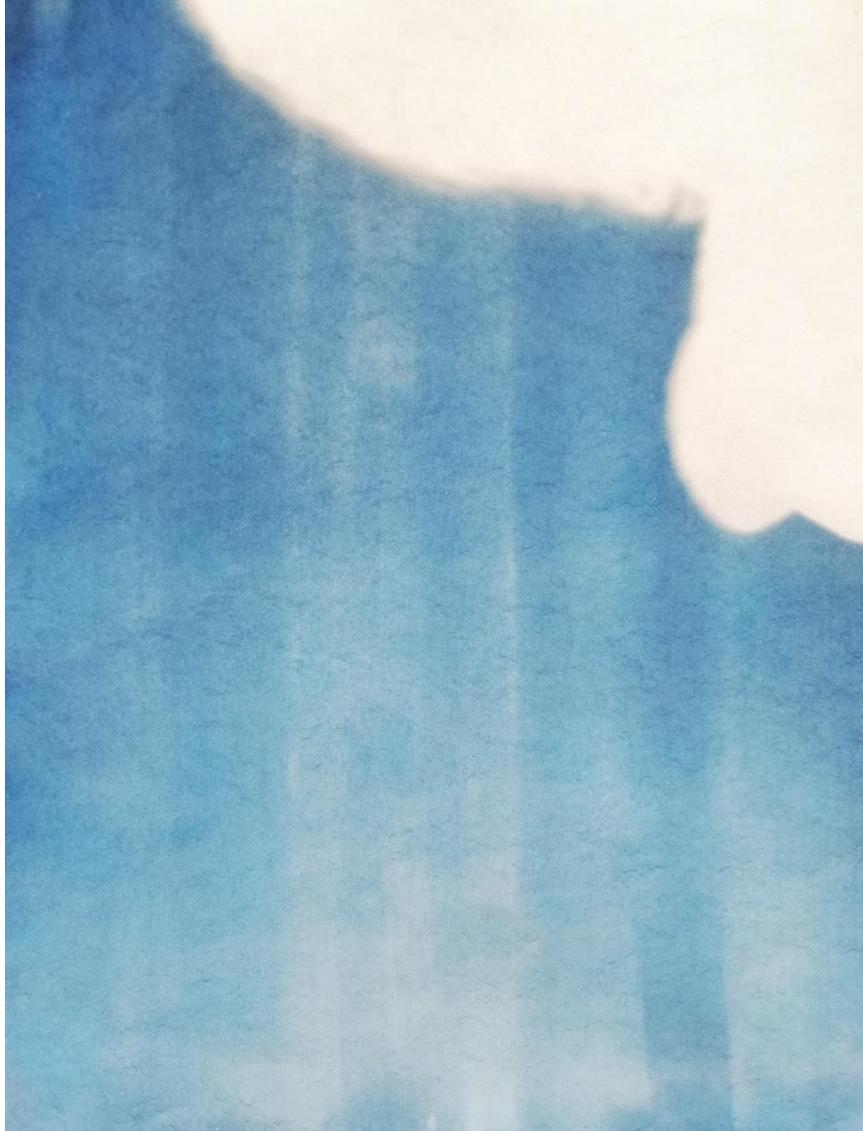
Acrílico sobre pelotas de ping pong en cubo de metacrilato

TERCER ACTO

“Meditación” es la tercera pieza audiovisual del proyecto, correspondiente al tercer acto. En el video, grabado en un rincón de mi jardín, se observa mi figura en posición de meditación, frente dos papeles tintados de azul (cianotipia), sobre los que se proyecta mi sombra.

Las obras de este acto, *Vacío I* y *Vacío II*, han sido generadas a partir de la técnica de la cianotipia. Si bien no hay (des)pintura ni ataque a la pintura como tales, sí hay una pintura en acto, en cierto modo, performativa. La técnica de la cianotipia permite generar imágenes a partir de los rayos UV y sales férricas (sensibles a la luz). Se impregna el papel en la oscuridad, con la sustancia fotosensible, se interpone entre el papel y la luz un negativo, y luego se lavan los papeles. En este caso, mi figura, en la acción de sentarme y contemplar la obra en proceso, genera, a partir de mi sombra, una imagen en negativo que es la que *borra* o *sustrae* la parte pintada o emulsionada. Negación de la pintura por el sujeto, y sin embargo, subjetivación absoluta de la pintura en tanto lo que permanece no es sino mi propia sombra.

ENLACE AL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=TZBcj5vdwH4>



Vacío I, 2020
70 x 50cm
Cianotipia sobre papel



Vacío II, 2020
70 x 50cm
Cianotipia sobre papel

CUARTO ACTO

El cuarto acto da lugar a la pieza “desinfectar”, video en el que se observa cómo, con un pulverizador a presión, ataco la pintura recién pintada de un monocromo negro, generando una serie de *heridas* a partir de las cuales emerge el fondo blanco y el soporte de madera. Sobre estas *heridas* –en la foto detalle se aprecia mejor– se observa una acumulación de la pintura que emerge de este vacío.

Sin duda, aquí, la pintura por otros medios aparece claramente, también el *ataque* a la pintura es palmario, así como la referencia en los títulos de las obras a las que da lugar este acto: *Buchi, buchi and buchi* y *Buchi and buchi*.

ENLACE AL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=3U3xnoNKQBY>



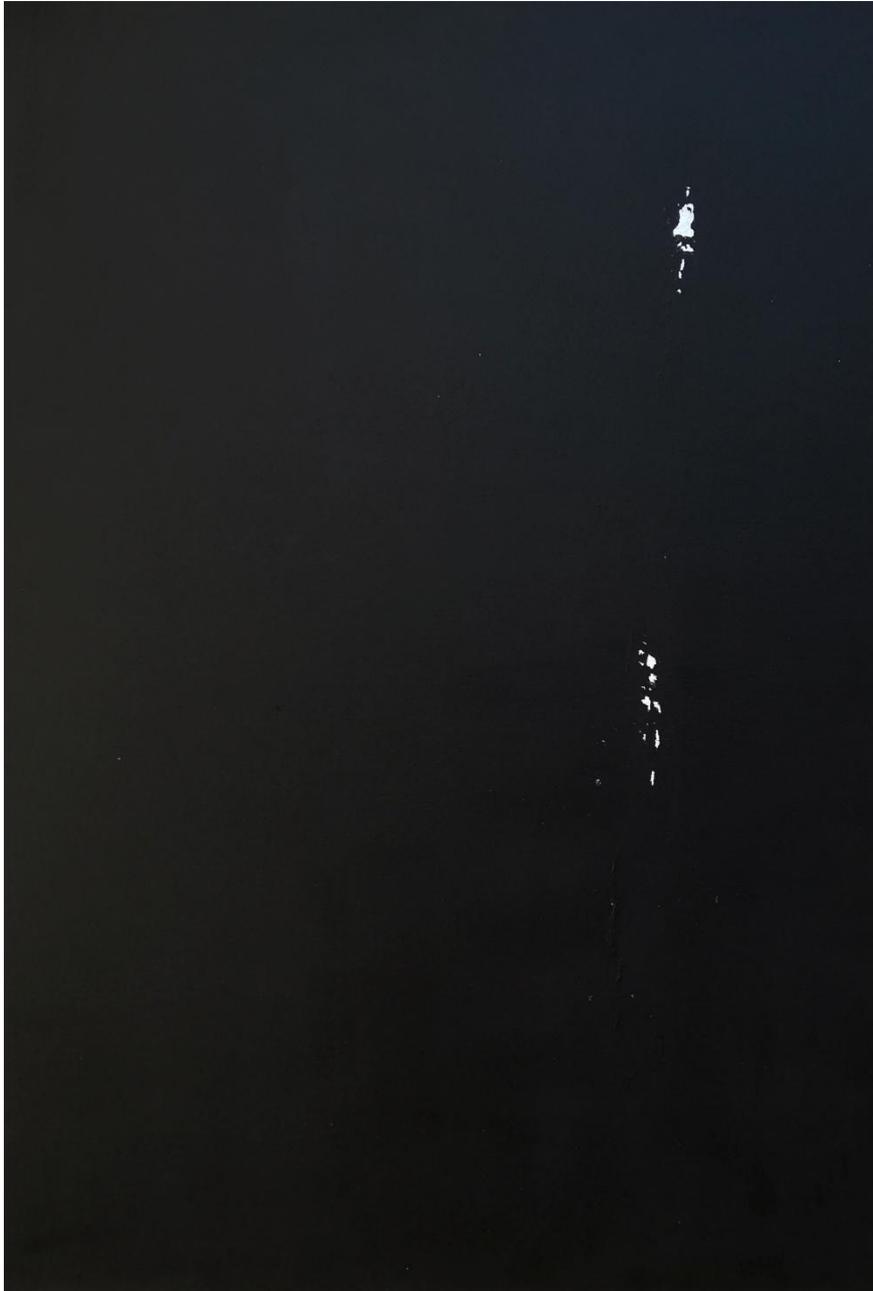
Buchi, buchi and buchi, 2020

91 x 61 cm

Acrílico sobre madera



Foto detalle: *Buchi, buchi and buchi*



Buchi and buchi, 2020

91 x 61 cm

Acrílico sobre madera

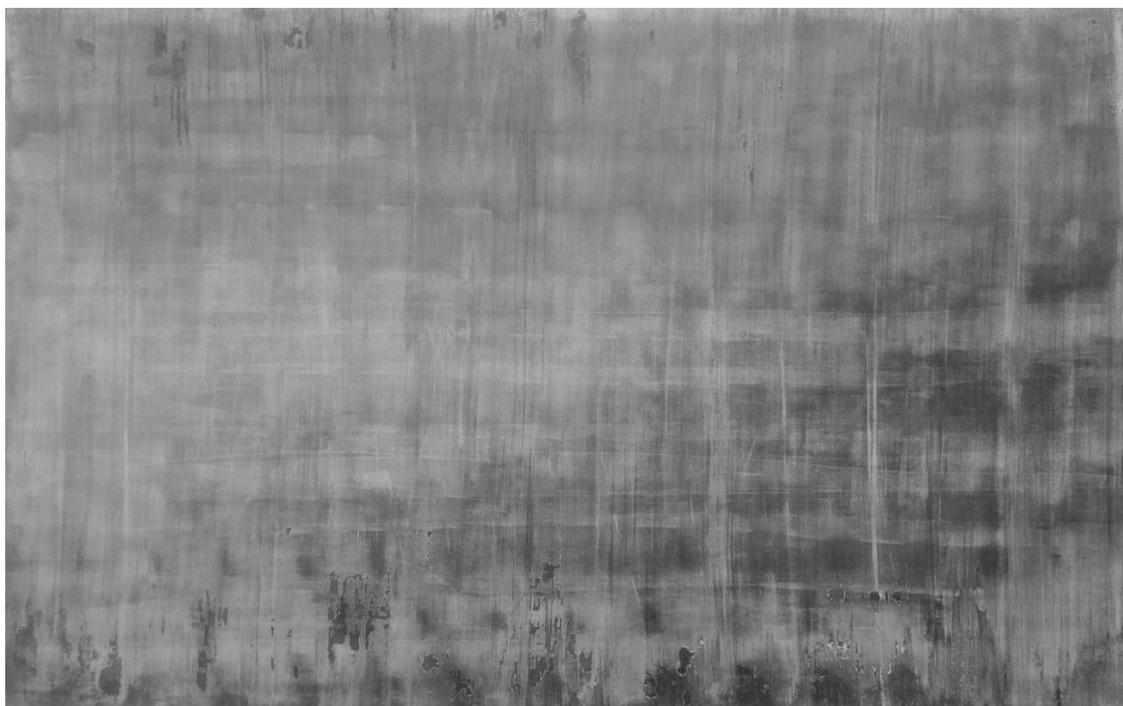
QUINTO ACTO

Para el quinto acto decidí utilizar una innovación tecnológica en cuanto a la pintura. Se trata de una pintura termocromática que se vuelve transparente cuando la temperatura supera ciertos grados. Para la obra implicada en este acto utilicé dos capas de pintura termocromática, una de 41 grados centígrados y otra de 26, en este orden. Ambas capas las dispuse sobre un cuadro pintado previamente siguiendo el proceso base del proyecto de *Sustracción*. Al darle calor al cuadro, estas capas de pintura termocromática desaparecen, se vuelven transparentes, y permiten observar el cuadro.

La pieza audiovisual muestra dos acciones, por un lado el proceso de aplicación de la pintura termocromática, por el que se ve cómo cubro la superficie de otra obra (con una idea cercana a la ocultación, es decir, a la negación de la pintura que hay debajo), y por otro, posteriormente, cómo revelo la pintura que hay debajo haciendo desaparecer la pintura termocromática con la ayuda de un secador.

Durante la exposición en la galería La Mercería, de esta obra, *41-26º*, fue dispuesta como una instalación: al lado del cuadro estaba este mismo secador que el espectador podía utilizar para calentar la superficie y revelar así la obra que había debajo.

ENLACE AL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=vKjVYLW7Us4>



41-26°, 2020

110 x 180 cm

Acrílico y pintura termocromática sobre madera



Foto de la obra *41-26°* antes de poner la pintura termocromática

SEXTO ACTO

El sexto acto surge de la idea de pisar un cuadro. En la pieza audiovisual, *Dispositivo*, se observa desde un plano subjetivo con cámara en mano y desde otro plano fijo, cómo paso por encima de un cuadro ubicado en el suelo, a la entrada de mi estudio-taller. La obra pictórica es un monocromo negro de 70 x 70 cm –era importante que fuera un cuadrado– sobre el que se observan motas de polvo y marcas de pisadas, suelas de zapatos... Titulé a esta obra *1915*, en referencia al año en que Malévich exponía el *Cuadrado negro*, como una de las tentativas de llevar al límite la pintura, hito también del fin de la pintura. De ahí también la importancia que tenía para mí que fuera un cuadrado. Las pisadas nos devuelven, una vez más, a la idea de pintar por otros medios.

Lo que resulta más crucial de esta obra, a mi parecer, es su ubicación-disposición: la obra fue pensada –de hecho, así lo hice en la exposición– para ubicarla en el suelo, justo a la entrada de la galería, en continuidad con la puerta. La disposición (ubicación) del cuadro genera una cierta controversia. El espectador puede ser llevado a preguntarse si debe pisarlo o, por el contrario, tratar de esquivarlo, si se trata o no de una obra, si forma o no parte de la exposición. Así, la obra, y especialmente su disposición, en cierto modo, conducen indirectamente la conducta, de ahí que se haya titulado “*dispositivo*” en clara referencia a Michel Foucault.

ENLACE AL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=iU7ffouafRI>



1915, 2020

70 x 70 cm

Acrílico y pisadas sobre madera



Foto detalle: *1915*



Foto disposición obra *1915* en la exposición galería La Mercería.

SÉPTIMO ACTO

El séptimo acto, cuya pieza audiovisual se titula *Último acto*, tiene, por supuesto, una connotación de cierre. En el vídeo se observa cómo reúno todas las paletas que había utilizado para pintar las anteriores obras, y, mediante la acción de rascar y con la ayuda del agua, me deshago de los restos de pintura depositándolos en un cubo opaco (previamente pintado de negro). Los restos de acrílico caen al cubo que posteriormente es cerrado, para no volverse a abrir. Durante la exposición se exhibió la parte objetual de esta obra, *Pintura₃*, con el cubo cerrado.

Con esta obra se cierra el proyecto, es también la el final de la historia, recorrido o trayecto que presento, de ahí lo de *El último acto*. Metafóricamente se termina la pintura, y se tiran los restos. Hay, en el trasfondo, una reflexión acerca del tan repetido final de la pintura.

ENLACE AL VIDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=SLX-lb1M8mU>



*Pintura*₃, 2020
26 x 28 Ø cm
Espray sobre cubo de plástico

FOTOS EXPOSICIÓN (DES)PINTAR EN 7 ACTOS
GALERÍA LA MERCERÍA, JULIO-SEPTIEMBRE 2020

09.Julio

La Mercería

(Des)pintar en 7 actos

Benlla Martínez

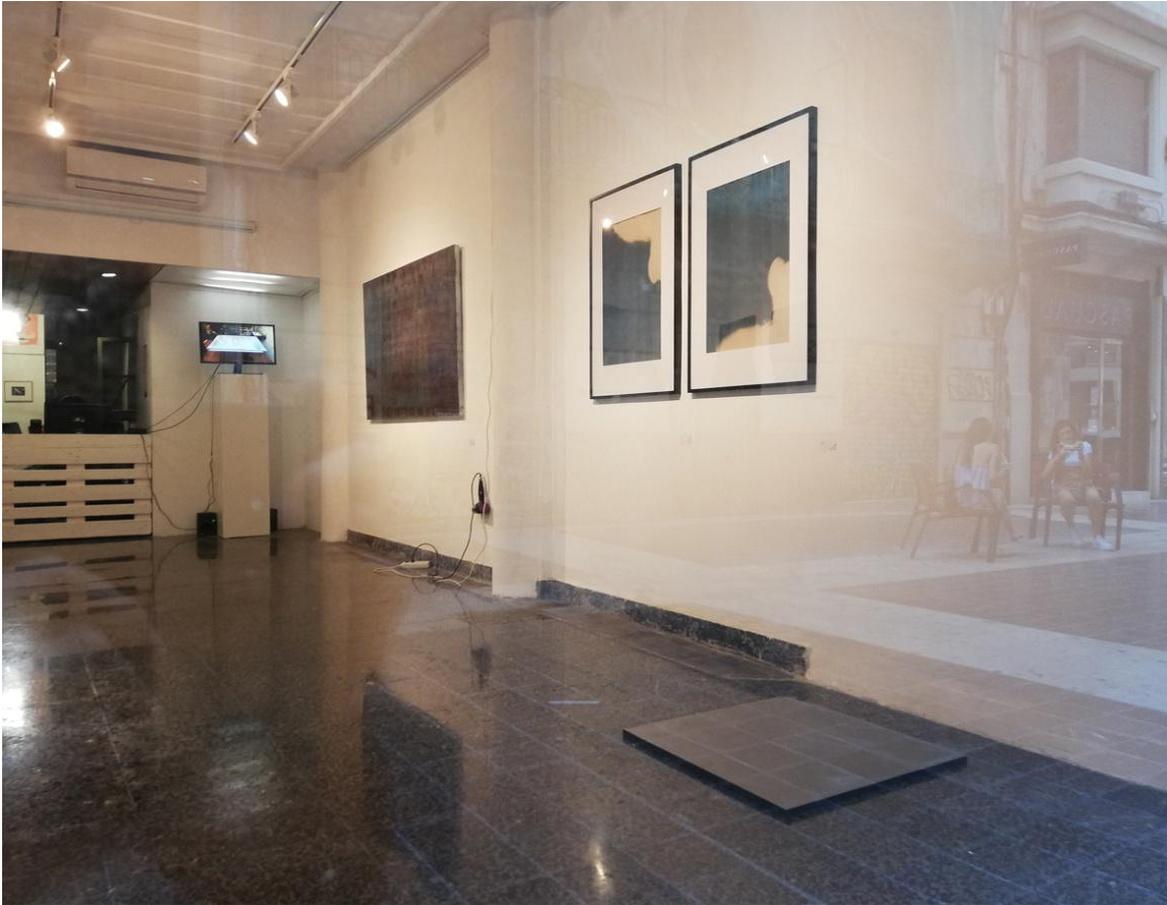
Moratín, 7 izq. València

Galería















CONCLUSIONES

Redactar estas líneas finales obliga a una auto-consciencia del trayecto.

Mis reticencias iniciales a cursar el Máster, motivo por el cual pasaron algunos años desde el final de la licenciatura hasta embarcarme en el curso, reticencias debidas por un lado a lo económico y al escaso tiempo disponible después de mi trabajo, y por otro, a cursarlo en la misma institución donde había transitado ya en la carrera, no solo han quedado disueltas, sino que ahora se me antojan ridículas. El máster supuso un esfuerzo, pero a juzgar por los resultados, se ha tratado de uno de esos esfuerzos que, como comúnmente se dice, valen la pena.

En el ínterin que va desde el comienzo del máster al momento en que redacto estas líneas, he realizado dos exposiciones individuales que, vistas retrospectivamente, no me producen tanto desapego como mis exposiciones individuales iniciales, y recientemente he firmado contrato con una galería con sede en Berlín. Estoy convencido de que gran parte de esto lo debo a las enseñanzas impartidas por los profesores y las profesoras del máster, y a las lecturas, interrogantes y desafíos propuestos a través de ellas.

Hay algunas constantes, como el uso imbricado de diversas disciplinas –casi siempre pintura, video e instalación– y la preeminencia, en mi obra, de la primera; pero el desplazamiento que ha habido en mi pintura es ciertamente notable: desplazamiento de lo representativo a lo conceptual; de una cierta saturación a algo que, sin serlo, resulta más cercano al minimalismo; de la superposición de colores y formas al monocromo; desplazamiento en fin, de una pintura que habla de otras cosas a una pintura que habla de pintura. La toma de contacto con la categoría de despintura fue el desencadenante de todos estos desplazamientos.

La toma de contacto fue el desencadenante, pero vino precedida por un desplazamiento interno, que tiene por objeto la técnica y los procedimientos de pintar. El acotamiento de técnicas y recursos para pintar inicialmente planteado, que se definía, estéticamente por ir rehuendo las formas, y técnicamente por no utilizar el pincel, o al menos limitar su uso, se fue poco a poco ensamblando con este interés por la despintura.

Paradójicamente, la intención de no pintar con pincel, derivó en una multiplicidad de modos de pintar.

La exploración de las potencialidades de esta categoría, que se planteaba como objeto inicial de esta investigación, tuvo un cariz tanto teórico como práctico; en el nivel teórico, me llevó a investigar una suerte de genealogía que va de los monocromos hasta la despintura, pasando por los ataques. De esta exploración teórica deriva la interrogación que guía el trabajo práctico: *¿Cómo materializar la despintura?, ¿Cómo generar obra que, alrededor de lo pictórico, prescindiera del pincel e incluso de la acción de pintar? ¿Cómo se podía, en fin, plasmar el acto de despintar?*

Una primera respuesta, ligada a diversas técnicas, surge de la interpretación literal de *despintar*. El proyecto de *Sustracción*, fue esta primera tentativa de formular una respuesta al problema. En éste traté arrancar la pintura, de sustraerla, *de despintar, pintando*. Sin embargo, y como anunciamos en la introducción al segundo proyecto, la cuestión no parecía estar resuelta. Surgía, entonces, otro tipo de objeción: *¿Hasta qué punto se puede despintar, pintando? ¿O, hasta qué punto se puede hablar de despintura, con pintura?*

Territorio ambivalente, cuyo intento de dar respuesta dirige al segundo proyecto: *(Des)pintar en 7 actos*. La interpretación que este proyecto propone de la *despintura* es otra, y, en lo que hace a la pintura, si acaso, más radical. El acento se desplaza hacia la acción que termina de componer –o ejecutar– estas obras, donde la pintura no fue sino el primer paso. El resultado final está siempre mediatizado por la acción; se trata de una pintura performativa que se proyecta hacia otros medios: fotografía y video como parte del archivo, instalación en la parte de la exposición. Hay también desmaterialización: la primera de las acciones, *el primer acto*, comienza quitando (una) pintura –ya materializada–, *el último acto* termina tirando pintura –materia–. En las acciones hay reflejos de los ataques que no son sino otros modos de intervenir sobre lo pictórico: el golpeteo de una pelota de ping pong cuyas marcas formaran parte de la obra, las heridas abiertas por el agua a propulsión que revelan el fondo y acumulan, a los lados, materia. El ataque más radical quizás fuera pisar la obra que emula aquella con la que todo esto empieza. *1915*, se proyectó con la intención de utilizar la acción de pisar, de caminar por encima, para conformarla, pero sobre todo fue pensada, como dispositivo

foucaultiano, para conducir conductas, para generar interrogantes en su exposición o, más concretamente, en su disposición-ubicación en la exposición: *¿había que pasar por encima o, por el contrario esquivarla?, ¿se trataba de una obra?*

También el contexto en el que se materializaron ambos proyectos ha tenido, sin duda, algún efecto sobre las obras: el encierro en el espacio doméstico implicó ciertas dosis de cotidianidad que se reflejan en algunas de estas acciones (jugar, meditar, han sido consecuencia de un tiempo que nos excede, en varios sentidos: por un lado, es más, mucho más del habitual, y hay que emplearlo de algún modo; por otro, la carga de malas noticias y una preocupación de ambiente requiere que este tiempo sea invertido con un cierto sentido de responsabilidad). Encuentro aquí una línea que me lleva a mis comienzos: una vuelta hacia lo cotidiano.

Cabe una pregunta más: *¿hemos dado respuesta a propósito de la despintura? ¿Hemos dado si quiera, alguna respuesta?* La respuesta a esta pregunta –última– diría que hay que buscarla en las obras de los proyectos que aquí se presentan. Se podrá objetar que esto se acerca a un subterfugio, sin embargo no hay aquí artificio, pues nos parece que la materialización de la despintura habla de más de posibilidades que de respuestas férreas. La despintura es más bien contexto: habla de sí, fuera de sí. No responde a una lógica externa, pero internamente tampoco está dirigida por una lógica hermética. Quizás la despintura sea algo más valioso por las preguntas que genera, que por las respuestas que ofrece, o las determinaciones que brinda. Quizás su valor resida, esencialmente, en su carácter catalizador, de posibilidades múltiples, un poco como la idea del fin de la pintura lo fuera a principios del siglo XX.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Benlla Martínez. *Viaje de un bote de espray por una ciudad dormitorio*, 2008. 130 x 150 x 190 cm. Instalación: cama con cabecero, sábanas y equipo de sonido. Intracity II. Aldaia 08.
2. Benlla Martínez. *Resonancia de Bankside Power Station*, 2017. 180 x 122 cm. Acrílico, transferencia, látex y espray sobre madera, 2017. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia. 2019.
3. Benlla Martínez. *Transitar "Raw materials"*, 2019. Tríptico 40 x 27, 30 x 30, 40 x 37 cm. Transferencia sobre madera. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia, 2019.
4. Benlla Martínez: *Recordar a E. Kelly*, 2019. 35 x 35 cm. Transferencia sobre madera. Exposición: *Entre-visibilidades urbanas*. Galería La Mercería, Valencia, 2019.
5. Benlla Martínez. *Diluido orbital*, 2017. 40 x 30 cm. Collage, acrílico, transferencia y tinta china sobre papel. Exposición: *Geometrías sobre cemento*. Sala de Exposiciones. Casa de la Cultura Puçol, Valencia, 2019.
6. Benlla Martínez. *Rizoma II*, 2019. 70 x 70 cm. Acrílico, látex y transferencia sobre madera.
7. Benlla Martínez. *Underground I*, 70 x 70 cm. Serigrafía sobre papel.
8. Malévich. *Última exposición futurista: 0,10*. 1915. Petrogrado, Rusia.
9. Ródchenko. *La muerte de la pintura*, 1921.
10. Rauschenberg. *The White Paintings*, (3 paneles). 1951. San Francisco, EEUU, SFMOMA.
11. Rauschenberg. *Erased de Kooning Drawing*, 1953.
12. Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953. NY, EEUU, MOMA.
13. Ad Reinhardt. *Abstract Painting nº 5*, 1963.
14. Manzoni. *Achrome vers*, 1958.
15. Klein. *Proposte monochrome*, 1956. Gallerie Apollinaire. Milán, Italia.
16. Klein. *La especialización de la sensibilidad en estado de material prima en sensibilidad pictórica estabilizada, El Vacío*. 1958. Paris, Francia.
17. Klein realizando pinturas de fuego, 1961.

18. Fontana. *Spatial concept: Expectations*, 1959. NY, EEUU, MOMA.
19. Niki de Saint Phalle. *Serie Shotted paintings*, 1961-70.
20. Yoko Ono. *Painting to Be Stepped On*, 1960. NY, EEUU, MOMA.
21. Murakami Saburo. *Rasgando papel*, 1956. Ohara Kaikan, Tokio.
22. Baldessari. *Six Colourful Inside Job*, 1977.
23. Perejaume. *Pantalla*, 2007.
24. Perejaume. *Compostatge de sis pintures, compostatge de nou pintures i compostatge d'una pintura amb marc i vidre*, 1994.
25. Perejaume. *Postaler*, 1984.
26. Aballí. *Bufades (desaparició)*, 1998.
27. Aballi, *Pell*, 2005. Exposición: *Pintar sin pintar*, 2005. Centre d'Art de la Panera, Lleida.
28. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Arriba en pág. 69
29. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Abajo en pág. 69.
30. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Pág. 70.
31. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Arriba en pág. 71.
32. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Medio en pág. 71.
33. Benlla Martínez. Proceso *Paint Substraction: Black*. Abajo en pág. 71.
34. Benlla Martínez. Proceso *Green Fold*. Arriba en pág. 72.
35. Benlla Martínez. *Green Fold*, 2020. 40 x 31 cm. Acrílico y látex sobre madera. Abajo en pág. 72 y 91.
36. Benlla Martínez. Primeras pruebas proyecto sustracción. Arriba en pág. 74.
37. Benlla Martínez. Primeras pruebas proyecto sustracción. Abajo en pág. 74.
38. Benlla Martínez. Proceso *Faded pink 2*. Pág. 75.
39. Benlla Martínez. *A. R. Revival* (Color rosa), 2020. 40 x 30 cm. Acrílico y látex sobre madera. Arriba en pág. 76.
40. Benlla Martínez. *A. R. Revival* (Color azul), 2020. 40 x 30 cm. Acrílico y látex sobre madera. Abajo en pág. 76.
41. Benlla Martínez. Prueba proyecto sustracción. Arriba en pág. 77.
42. Benlla Martínez. Proceso *Black implosión*. Abajo en pág. 77.
43. Benlla Martínez. Proceso *Black implosión*. Arriba en pág. 78.

44. Benlla Martínez. *Blue trail*, 2020. 30 x 26 cm. Acrílico, látex y transferencia sobre madera. Abajo en pág. 78 y 92.
45. Benlla Martínez. *Black implosión*, 2020. 30 x 30 cm. Acrílico, látex, transferencia y tela sobre madera. Pág. 79 y 95.
46. Benlla Martínez. Detalle *Paint Substraction: Black*. Arriba en pág. 80.
47. Benlla Martínez. Detalle *Paint Substraction: Black*. Abajo en pág. 80.
48. Benlla Martínez. *Paint subtraction: Black*, 2020. 175 x 110 cm. Acrílico y látex sobre Madera. Pág. 84.
49. Benlla Martínez. *Paint subtraction: White*, 2020. 178 x 122 cm. Acrílico y látex sobre madera. Pág. 85.
50. Benlla Martínez. *Fold the paint*, 2020. 70 x 47 cm. Acrílico y látex sobre madera. Pág. 86.
51. Benlla Martínez. *Distortion act*, 2020. 40 x 30 cm. Acrílico, látex y acetato sobre madera. Pág. 87.
52. Benlla Martínez. *Pull paint*, 2020. 34 x 26 cm. Acrílico, látex y acetato sobre madera. Pág. 88.
53. Benlla Martínez. *Pink distortion*, 2020. 41 x 31 cm. Acrílico, látex y acetato sobre madera. Pág. 89.
54. Benlla Martínez. *Etéreo 1*, 2020. 41 x 31 cm. Acrílico sobre acetato. Pág. 90.
55. Benlla Martínez. *Etéreo 2*, 2020. 47 x 31 cm. Acrílico sobre acetato. Pág. 91.
56. Benlla Martínez. *Faded pink 2*, 2020. 41 x 31 cm. Acrílico, látex y acetatos sobre madera. Pág. 94.
57. Benlla Martínez. *A. R. Revival*, 2020. Tríptico 40 x 90 cm. Acrílico y látex sobre madera. Pág. 96.
58. Benlla Martínez. *El polvo ínfimo*, 2020. 30 x 40 cm. Fotografía. Pág. 103.
59. Benlla Martínez. *Horas largas*, 2020. 122 x 180 cm. Acrílico sobre madera. Pág. 105.
60. Benlla Martínez. Detalle de *Horas largas*. Pág. 106.
61. Benlla Martínez. *Fin de partida*, 2020. 13 x 12 x 11 cm. Acrílico sobre pelotas de ping pong en cubo de metacrilato. Pág. 107.
62. Benlla Martínez. *Vacío I*, 2020. 70 x 50cm. Cianotipia sobre papel. Pág. 109.
63. Benlla Martínez. *Vacío II*, 2020. 70 x 50cm. Cianotipia sobre papel. Pág. 110.

64. Benlla Martínez. *Buchi, buchi and buchi*, 2020. 91 x 61 cm. Acrílico sobre madera. Pág. 112.
65. Benlla Martínez. Detalle de *Buchi, buchi and buchi*. Pág. 113.
66. Benlla Martínez. *Buchi and buchi*, 2020. 91 x 61 cm. Acrílico sobre madera. Pág. 114.
67. Benlla Martínez. *41-26°*, 2020. 110 x 180 cm. Acrílico y pintura termocromática sobre madera. Pág. 116.
68. Benlla Martínez. Proceso de *41-26°*. Pág. 117.
69. Benlla Martínez. *1915*, 2020. 70 x 70 cm. Acrílico y pisadas sobre madera. Pág. 119.
70. Benlla Martínez. Detalle de *1915*. Arriba Pag. 120.
71. Benlla Martínez. Foto disposición obra *1915* en la exposición galería La Mercería. Abajo en Pág. 120.
72. Benlla Martínez. *Pintura3*, 2020. 26 x 28 Ø cm. Espray sobre cubo de plástico. Pág. 122.
73. Benlla Martínez. Fotos exposición (Des)pintar en 7 actos. Galería La Mercería, Julio-Septiembre 2020. De pág. 125 a 131.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, L. (2001) *Los colages*. Madrid: Síntesis
- ALAN-BOIS, Y. (2010) “La actualidad de Yves Klein” en *Minerva* (Revista del Círculo de Bellas Artes), núm 13.
<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=371>
[Consulta: 02 de Octubre de 2020]
- BARRO, D. (2015) “La pintura, lo pictórico y otra la vez la pintura”. En *Arte + pintura*, M. L. Sobrino Manzanares y A. Fernández Fariña. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pág. 57
- BUCHLOH, B. (2010) “Formalismo e historicidad” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BUTTERFIELD-ROSE, E. (2010) “*La Vitrine / L'Éponge*: la Escuela de Niza y la 'Higiene de la Visión'” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- CAGE, J. (2007) *Silencio*. Madrid: Árdora
- DANTO, A. (1999) *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1995) “¿Qué es un dispositivo?”, *Michel Foucault, filósofo*, E. Balbier et al. Barcelona: Gedisa.
- DE MÉNIL, D. (2005) “Un compañero genial. Entrevista con Jean Tinguely”. *Arte y parte: revista de arte*, núm. 56, pp. 42-57.
- DEL MONTE, P. (2017) “Concepto espacial, la representación de la herida” En *Fontana en las colecciones públicas de la Argentina*, E. Grimson. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

- DICKERMAN, L. en MOMA: Museum of Modern Art. *Robert Rauschenber with Willem de Kooning and Jasper Johns. Erased de Kooning Drawing, 1953.*
<https://www.moma.org/audio/playlist/40/642> [Consultado 12 de octubre de 2020]
- FORRIOLS, R. (2012) “EL ÚLTIMO CUADRO. Una introducción a los fines y finales de la pintura”, en *La investigación actual en bellas artes*. R. de la Calle y R. Forriols. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- FOSTER, H. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal
- FUNDACIÓN BBVA: *¡Explosión! El legado de Jackson Pollock.*
https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2012/10/Ndp_explosioexposicion.pdf
 [Consulta: 17 de Octubre de 2020]
- GOMPERTZ, W. (2013) *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*. Madrid: Taurus.
- GUGGENHEIM BILBAO. *Arte a tiros*. <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/arte-a-tiros/> [Consulta 20 de Octubre de 2020]
- KAPROW, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Árdorai Ediciones
- KOSUTH, J. (1969) “El arte después de la filosofía” En *Art as an idea*. En *Artecontempo*, Septiembre 2013
<http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html> [Consulta: 24/10/2020]
- LA RUBIA, L. (2012) El nihilismo de las *Doce reglas para una Nueva Academia* (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo.
<https://abstraccionygeometria.files.wordpress.com/2009/04/doce-reglas-para-una-nueva-academia-versic3b3n-corregida2.pdf> [Consultado: 15/10/2020]

- MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA) *Perejaume. Compostatge de nou pintures, compostatge de sis pintures i compostatge d'una pintura amb marc i vidre. 1994*
<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/compostatge-nou-pintures-compostatge-sis-pintures-i-compostatge> [Consulta: 30 de Octubre de 2020]
- MANGUINI, E. (2009) "This is not a painting: Space exploration and Postwar Italian Art". En *Target practice: Painting Under Attack 1949-78*. M. Darling. Seattle: Seattle Art Museum
- MARCHÁN FIZ, S. (2000) "La fuente y la transfiguración artística de los objetos" en *Arte y parte: revista de arte*, núm. 29, p. 69-97.
- MARCHÁN FIZ, S. (2006) "Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno" *Arte y parte: revista de arte*, núm. 61. p. 18-35.
- MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Lucio Fontana. En el umbral*.
https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2019/04/Dossier-FONTANA_ES.pdf [Consulta: 19 de Octubre de 2020]
- MUSEUM OF MODERN ART (MOMA). *Robert Rauschenberg with Willem de Kooning and Jasper Johns. Erased de Kooning Drawing, 1953*.
<https://www.moma.org/audio/playlist/40/642> [Consultado 12 de octubre de 2020]
- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA). *Destroy the Picture: Painting the Void 1949-1962* <https://www.moca.org/exhibition/destroy-the-picture-painting-the-void-1949-1962> [Consulta: 17 de Octubre de 2020]
- MUSEO REINA SOFÍA: *Concetto spaziale* (Concepto espacial)
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-concepto-espacial-1> [Consulta: 19 de Octubre de 2020]

- NAKOV, A. (1977) “El último cuadro” en *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, N. Tarabukin. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- OLMO, S. (2005) “La renovación de la pintura, sin pintura”. Texto publicado en el catálogo de la exposición *Pintar sense pintar*, comisariada por Glòria Picazo en Centre d’Art la Panera de Lleida, en 2005.
http://www.caac.es/descargas/transf08_05.pdf [Consulta: 27 de Octubre de 2020].
- OSAKI, S (2004) “TRACES Body and Idea in Contemporary” En Shozo Shimamoto, *Works* <http://www.shozo.net/works/indexe.html> [Consulta: 20 de octubre del 2020]
- PEREJAUME, C. (1999) *Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar.
- PICAZO, G. (2015) “Pintar sin pintar” en *Arte + pintura*, M. L. Sobrino Manzanares y A. Fernández Fariña. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- RAMIREZ, J. A. (2000) *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- REINHARDT, AD, (1991) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- REIS, P. (2006) “Monocromatismo como afirmación del mundo” en *Dardo*, núm 3, octubre-enero
- RESTANY, P. (1961) À 40° au-dessus de DADA, En *Préface au catalogue de l’exposition*, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6^e, du 17 mai au 10 juin 1961. En *Centre Pompidou. Departamento de Educación y Ciudadanía*, (2001) <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm> [Consultado 29/10/2020]
- ROBINSON, J. (2010) “Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto*,

entre readymade y espectáculo. J. Robinson. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

SAN MARTIN, F.J. (2010), “Un pintor en Hollywood” en *Arte y parte: revista de arte*, núm. 85. pp. 16-41. pág. 20

SHAWBSKY, B. (2002) La pintura de modo interrogatorio. En *Vitamin P: New Perspectives* (Introducción). En *Artecontempo*, Diciembre 2010. <http://artecontempo.blogspot.com/2010/12/pintura.html>
[Consultado: 10/10/2020]

THE WARHOL MUSEUM. *Oxidation and abstraction*

<https://www.warhol.org/lessons/oxidations-and-abstraction/> [Consulta: 20 de Octubre de 2020]

YOSHITAKE, M. (2009) “Breaking Through Shozo Shimamoto and the Aesthetic of Dakai *Target practice: Painting Under Attack 1949-78*. M. Darling. Seattle: Seattle Art Museum.

CURRÍCULUM ARTÍSTICO

FORMACIÓN

Licenciado en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

Actualmente realizando el Máster de Producción Artística. Especialidad: práctica artística, Facultad de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

PREMIOS

2013. Mención de honor en el XXVIII premio de pintura Vila de Puçol, Valencia.

2008-09. 2ª edición de INTRACITY, Valencia.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2020. “(Des)pintar en 7 actos”. Galería La Mercería, Valencia.

2019. “Entre-visibilidades urbanas”. Galería La Mercería, Valencia.

2017. “Geometrías sobre cemento” en Creant 365. Sala Exposiciones Casa de la Cultura de Puçol, Valencia.

2015. “Pixelando la Ciudad”. Sala Municipal de Exposiciones de la Casa de la Cultura de Mislata, Valencia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2019. “Un acto de creación”. Galería La Mercería, Valencia.

2019. “ A.4.1. Together”. Galería La Mercería, Valencia.

2019. Proyecto PAM 2019. Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.

2019. “Troballes Casuais”. Espai Vitrina. Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.

2018. XXXIII concurso de pintura Vila de Puçol, Valencia.

2018. Premio de pintura Juan Francés Xàtiva, Valencia.

2018. I Bienal de pintura Mª Isabel Comenge. La Nau. Valencia.

2017. XXVII Edición de los Premios Otoño “Villa de Chiva” Versión Adelante, Valencia.

2017. XLI Certamen Nacional de pintura Vila de Pego. Alicante.
2015. XXXV Premio nacional de Pintura “El Piló” Burjassot, Valencia.
2014. Premio Pintura Galarsa Villa de Chiva, Valencia.
2014. XIX Premio de Pintura Ciutat D’Algemesí, Valencia.
2014. Premio Internacional de Pintura Emilio Nadal. Alfara de la Baronía, Valencia.
2014. XXV concurso de nuevos creadores de Pintura Benidorm. Alicante.
2013. XXVIII premio de pintura Vila de Puçol, Valencia.
2013. “Donde nacen las ideas”. Puçol, Valencia.
2011. “Auscultar la ciudad” en: 3 Sons Creativos “Música e Cidade Lugo”. Lugo.
2010. “Con presión y sin tórculo”. Casa de Cultura de Burjassot, Valencia.
- 2008/09. 2ª edición de INTRACITY, en 7 espacios públicos: Albal, Aldaia, Quart de Poblet, Mislata, Torrente, Picaña y Picassent. Valencia.
2008. 1er Certamen de Arte Joven CRASHH ART. Sala del Mercado de Mislata, Valencia.
2008. VIII Premio de pintura Mostra D’art Jove Font D’art. Ontinyent, Valencia.
2007. “El cos humá como a tema”. Sala Naranja de Valencia.
- 2006/07. Certamen de Fotografía “L’Instant Decisiu”. Mislata, Valencia.

BECA

2016. Finalista en la Beca Pedro Marco Villa de Requena. Valencia.

COLABORACIONES

2016. Pintura Mural. Colaboración con Ayuntamiento de Burjassot. Túnel C/ Bétera. Burjassot. Valencia.
2008. “BLUE SPACE”. Pintura Mural en CEVISAMA 08, en Feria de Muestras de Valencia.

OBRA EN COLECCIONES E INSTITUCIONES

2017. Centro Cultural de Puçol. Pintura. “Orb en Cristal roto”. 2017. 70 x 50 cm.
Collage, spray, acrílico y tinta china sobre papel.

2015. Centro Cultural de Mislata. Pintura. “Mardi Gras”, 2014. Díptico 150 x 150 cm.
Acrílico, látex, pigmentos y espray sobre madera.

<http://www.benllamartinez.com/>