

# El proceso pictórico a partir del resto en un tiempo de precariedad artística y crisis visual



Presentado por Miquel Ponce Díaz

Dirigido por Javier Claramunt Busó

Trabajo Final de Máster, tipología 4

Máster de Producción Artística

València, junio de 2021



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



## Resumen

Este trabajo pretende abordar la problemática de la imagen en nuestro contexto de producción artística y visual, tratando de entender cómo la fuerza de los sistemas visuales se ha visto debilitada, entrando en crisis y teniendo que encontrar nuevas estrategias para la creación artística. Se nutrirá de algunas propuestas planteadas por distintos autores, así como por algunos conceptos relacionados con nuestro contexto. Conceptos como la precariedad en el arte contemporáneo, así como la cuestión del resto y la sobra como motivo para la producción, serán elementos recurrentes en la formalización de nuestra obra. Todo ello estará ligado a un tipo de producción principalmente procesual y que se articula en relación con aquello que sucede entre la idea inicial y el resultado final. Las obras que aquí se recogen son el resultado de distintas aproximaciones sobre cómo producir una obra pictórica consciente de su tiempo y de su medio.

**Palabras clave:** Pintura, proceso, resto, material, precariedad, crisis visual.

This work aims to address the problem of the image in our context of artistic and visual production, trying to understand how the strength of visual systems has been weakened, entering into crisis and having to find new strategies for artistic creation. This work will be nourished by some of the proposals made by different authors, as well as by some concepts related to our context. Issues such as precariousness in contemporary art as well as the issue of the leftover as a reason for production, will be recurring themes in the formalization of our work. All this will be linked to a mainly procedural type of production that is articulated in relation to what happens between the initial idea and the final result. The works that are collected here are the result of different approaches on how to produce a pictorial work that is aware of its time and its medium.

**Key words:** Painting, process, leftover, material, precariousness, visual crisis.



*A mis padres por apoyarme siempre, a Javier por su confianza y trabajo,  
a los compañeros de estudio y de máster por cada cosa que me han aportado,  
a Sergio por su ayuda constante, y a Cris por estar siempre ahí.*



## Índice

Introducción p. 9

1 El problema de la imagen y la crisis de la visualidad p. 13

2 Un contexto precario p. 19

2.1 Materiales, formas y comportamientos precarios p. 22

2.2 Resto y sobra p. 25

3 Cuando la pintura se autocuestiona/autoexplora p. 30

3.1 Hacia el monocromo p. 30

3.2 El objeto cuadro: estructura, forma e imagen p. 37

3.3 Instalar la pintura p. 41

4 Producción p. 46

4.1 *D'aquella pols* p. 46

4.3 *Desprenderse* p. 50

4.1 *Un espacio de construcción* p. 57

4.4 *Making-of* p. 73

Conclusiones p. 81

Índice de imágenes p. 82

Bibliografía p. 86





## Introducción

El trabajo que aquí se presenta pertenece a la tipología 4 y pretende mostrar una propuesta artística justificada y acompañada de una argumentación teórica, explicando las claves y el desarrollo del proyecto.

La investigación realizada se nutre de distintas experiencias y proyectos previos a este trabajo que han ido configurando y sustentando nuestra identidad a nivel artístico. Se inicia a partir de una serie de preocupaciones sobre las que ya veníamos trabajando, como la cuestión del residuo en pintura, o la relación que puede haber entre la obra, el material y su proceso. Algunos de estos proyectos individuales han sido: *Lo que queda*, l'Espai, Torrent (2019), *D'aquella pols*, Museo de la Universidad de Alicante (2020), *Desprenderse*, Casa de Velázquez, Madrid (2020) y *Un espacio de construcción*, Galería Blanca Soto, Madrid (2021). Aunque nos centraremos especialmente en las últimas exposiciones, de algún modo, todos estos proyectos tratan una serie de preocupaciones similares y abordan de maneras distintas conceptos que hallaremos en este trabajo. También cabe mencionar que el proyecto ha sido desarrollado en gran parte gracias a la residencia artística realizada en la Fundación Bilbaoarte, donde se ha tenido el tiempo y el espacio para dar forma a esta propuesta. También algunas asignaturas del máster han ayudado a la formalización de este trabajo, especialmente *Retóricas del fin de la pintura*, con Ricardo Forriols, o *Comportamientos del arte ante un nuevo cambio de paradigma*, con José Luís Clemente.

Una vez planteados estos antecedentes, cabe mencionar cuáles son las preocupaciones sobre las que se asienta este trabajo. Por un lado, a nivel temático llevamos varios años trabajando sobre la cuestión del residuo (resto) derivado del proceso, desde un punto de vista material y estrechamente relacionado con

la producción pictórica, por lo que esta cuestión es la base fundamental sobre la que planteamos este proyecto y sobre la que más adelante profundizaremos, tratando la idea de resto y sobra, ligada a los aspectos procesuales y de configuración de la imagen. Otra cuestión que a su vez trataremos de analizar será la *crisis de la visualidad*, tema planteado entre otros, por el autor Miguel Ángel Hernández-Navarro en *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio* (2006). También desarrollaremos la idea de precariedad en el arte como un aspecto fundamental en la producción contemporánea y como una estrategia válida frente a la velocidad y el consumo de nuestro tiempo. Por último, trataremos de profundizar en los aspectos formales del trabajo, analizando algunos planteamientos pictóricos cercanos a la pintura monocroma, los límites de la pintura y el objeto cuadro, como una manera de preguntarnos por las formas que tenemos de hacer pintura, no tan vinculadas a la imagen pintada y más relacionadas con la experiencia del espacio o de los materiales. Para ello haremos referencia a distintos artistas que servirán de referentes para el desarrollo de nuestra práctica artística.

El objetivo principal de este trabajo ha sido desarrollar una propuesta artística inédita que tratase los conceptos de resto y sobra a partir de los materiales y el proceso, explorando las diferentes soluciones formales así como los procesos de construcción de la obra y abordando cuestiones como el objeto, la imagen y el espacio desde una perspectiva pictórica. Por otro lado, los objetivos específicos se han centrado en analizar las claves conceptuales y desarrollar aquellas cuestiones fundamentales en la comprensión y desarrollo del proyecto, ahondando en autores y temas que se relacionan directamente con nuestros intereses artísticos. También se ha intentado abordar el tema del resto desde distintos ámbitos de la creación, desde la pintura, pero también desde el collage, los materiales y la escultura. Algunas de las estrategias que utilizaremos para acercarnos a la pintura desde la idea del resto se centrarán en atender al estudio como lugar de trabajo y de proceso, viendo qué es lo que ocurre en este espacio y cómo lo podemos abordar. Otro de los objetivos específicos ha sido tratar de contextualizar nuestra propuesta en el momento de las prácticas artísticas contemporáneas a partir de una serie de referentes y temáticas. Por último, también nos hemos planteado mostrar el proyecto como una propuesta expositiva en el ámbito artístico profesional, llevándola a cabo y materializándola en un espacio expositivo.

En cuanto a la metodología, se ha tratado de abordar la pintura desde una práctica basada en la experimentación, intentando estar abiertos al error y la equivocación. Entendiendo nuestra práctica como algo procesual, este trabajo ha constado por un lado del trabajo de producción y por otro, del análisis de

los resultados obtenidos, tomando así una serie de decisiones que se suceden y que acaban configurando la obra. En este trabajo se ha desarrollado de manera paralela la parte práctica junto con el trabajo escrito, de manera que hubiese una interrelación entre ambas partes y así ser más efectivos en nuestros planteamientos artísticos gracias al estudio y análisis tanto de conceptos como de referentes.

A nivel práctico ha sido importante trabajar a partir de pautas que sirvieran para acotar la experimentación, ya sea la gama cromática, las herramientas, los materiales, el formato o las medidas. Del mismo modo se han utilizado estrategias como la repetición o la serialidad para conseguir explotar mejor algunas de las ideas. Por último, cabe mencionar que se ha tenido en todo momento un posicionamiento crítico ante nuestra obra, cuestionándola, cambiándola e incluso reformulándola. La idea de cambio y evolución ha sido una parte fundamental en el proceso y se ha entendido como algo natural y necesario.



## 1 El problema de la imagen y la crisis de la visualidad

Cuando el espectáculo se ha doquierizado, el arte ya no puede -ni está justificado para- proporcionar al ojo, sino todo lo contrario: frustrarlo y romperlo en mil pedazos.

(Hernández Navarro, 2006, p.13)

En este apartado trataremos de responder a una serie de preguntas sobre cómo entendemos las imágenes y cómo podemos trabajar desde ellas. Las imágenes han adquirido un papel primordial en nuestro día a día, y constituyen gran parte del ecosistema de nuestra sociedad. Por eso es de especial interés analizar en qué momento nos encontramos con las imágenes, cómo nos relacionamos con ellas y qué estrategias podemos utilizar para configurar un trabajo desde lo visual teniendo en cuenta este contexto.

En ese aspecto, el trabajo de autores como Martín Prada o Miguel Ángel Hernández Navarro será importante para entender cómo las prácticas artísticas han abordado esta situación en la que nos encontramos, así como para cartografiar las distintas maneras de actuación desde el arte. Maneras de subvertir este sistema de imágenes del que hablaremos, y que tratarán de cuestionar la hegemonía de lo visual.

Hay un concepto muy sintomático y que evidencia el contexto en el que nos hallamos, es la cuestión de la *hipervisualidad*. La facilidad con la que accedemos a la información, junto al cómo se transmite, hace de ella algo superfluo y vacuo. Tal y como Martín Prada comenta en *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (2018):

Al igual que hoy se pretende ansiosamente reducir toda información a un titular o a un tuit, o a las valoraciones a un *like*, se quiere que

todo adopte una configuración visual, situarlo todo a un golpe de vista. El *hacer ver*, el continuo mostrar, nos obliga a reconocer que, en efecto, nuestro mundo es “publicitario por esencia” (p. 7).

Subrayando aquello que ya mencionó Baudrillard sobre la condición publicitaria de nuestra sociedad, Martín Prada recalca la condición *hipervisual* de nuestro contexto. La imagen se ha vuelto vacía, ha dejado de ser significativa, la sobreexposición que tenemos con lo visual hace que todo quede expuesto y sea mostrado. La condición de la imagen es esa, ser mostrada, existir. La capacidad comunicativa ha quedado en muchos casos frustrada por una necesidad de visibilización. Estamos en una situación acelerada y consumista respecto a las imágenes, que nos hace tener una atención dispersa. Una situación que caracteriza nuestro tiempo, con estímulos que nos impiden hacer una única cosa, o como diría Marshall McLuhan (1970): “*Es difícil tener un punto fijo de vista en un mundo donde todo acontece simultáneamente*”.

Ante este panorama hipervisual, es interesante ver cómo Hernández Navarro introduce el concepto de *crisis de la visualidad* en este contexto, pero ¿cómo podemos hablar de una *crisis de la visualidad* en un mundo hipervisual? ¿Cómo se origina esta cuestión aparentemente contradictoria?

Podemos hablar de *crisis de la visualidad* cuando las imágenes han dejado de surtir efecto, cuando las estrategias habituales de comunicación dejan de tener el resultado esperado ya que nuestro contexto neutraliza este tipo de manifestaciones visuales; de alguna manera podemos decir que nos hemos inmunizado ante cierto tipo de imágenes y discursos de lo visual.

Además, la sobreestimulación que producen las imágenes a través de nuestros dispositivos informáticos produce un efecto anestésico, que de algún modo iguala los distintos estímulos de información y produce una sensación de indiferencia sobre aquello que miramos. Todo acaba pareciendo igual y nada parece más valioso que lo demás. (Martín Prada, 2018, p. 8).

Teniendo en cuenta este contexto de *crisis de la visualidad*, se puede optar por dos estrategias, opuestas entre ellas, y que pretenden ser efectivas en el mundo de lo visual, como dos maneras de contrarrestar esa insensibilización hacia las imágenes. Estas dos estrategias son la *anorexia* y la *bulimia*, ambos métodos tratarían de *adelgazar la mirada*, ya sea por defecto o por exceso. Ambas estrategias se centran, por tanto, en encontrar una dietética de la información, haciendo que el ojo se vacíe, sometiéndolo a dieta. La estrategia de *anorexia* trataría de someter al ojo a una falta de información, no dando nada, mientras que la estrategia de *bulimia* consistiría en proporcionar al ojo tanto que lo

hiciera vomitar. En ambos casos la cuestión es vaciar el ojo, vaciar la mirada haciéndolo reaccionar.

En un mundo en el que todo es imagen, la función del arte pasa por desequilibrar y romper aquello que forma parte del espectáculo, cuestionando su poder visual yendo hacia los extremos, es decir, mediante lo apenas visible y lo excesivamente evidente. En este contexto, las sobras de esta sociedad, aquello que queda al margen, deviene importante en la configuración de un arte que haga alusión a aquello que no se ve, aquello que es antihigiénico y que suele estar oculto.

(...) lo cierto es que hoy nuestra cotidianidad se encuentra llena de imágenes que suplantán lo real, el arte sólo puede definirse por medio de un intento de eludir tal imagen (...) a lo que llamamos arte sólo le queda cada vez más la opción de romper el placer visual del espectáculo, la opción de decepcionar la mirada. (Hernández Navarro, 2006, p. 12)

Una manera de romper ese placer visual es mediante el exceso. Una comparación interesante con esta estrategia es el llamado método Ludovico, como se muestra en la famosa película de Stanley Kubric, *La naranja mecánica* (1971). Este método consistiría en someter al ojo a imágenes violentas que en un principio producen satisfacción para el protagonista, pero que mediante una serie de drogas y la repetición incesante de estas imágenes acaban produciendo malestar y angustia, haciendo que el protagonista sienta dolor cada vez que se produce una manifestación de violencia. La estrategia por exceso (bulimia) trataría de mostrar demasiado, tanto que el ojo se viese superado por el poder de las imágenes, por su abundancia o repetición.

La otra opción planteada para hacer frente al predominio de la imagen es frustrar el placer visual, evidenciando la ausencia de lo que debería ser mostrado. Es una de las respuestas posibles que comentábamos anteriormente, en este caso haciendo uso de la anorexia como estrategia visual. La idea de *decepcionar la mirada* plantea un dilema sobre la producción artística de lo visual, negándole al ojo la satisfacción instantánea y forzándolo a ver más allá, frustrando sus expectativas. Lo que Prada llama *contraimágenes* son aquellas manifestaciones que implican una digestión más lenta y pausada, que rechazan la instantaneidad valiéndose de mecanismos que obligan a detenerse.

Una de las estrategias que engloba muchas de las prácticas artísticas contemporáneas es la ocultación, que priva al ojo de su placer, y tan solo muestra un indicio, una prueba o un resto de lo que hay o ha habido. Hace su lectura algo más lenta, pide más tiempo, genera mayor duda. El vaciamiento y la re-

ducción, así como otras estrategias veladas son efectivas en este sentido, no sacian al ojo, todo lo contrario, le hacen querer ver más. Un ejemplo histórico que plantea Martín Prada en *Otro tiempo para el arte* (2012) en relación a las estrategias de ocultación, es el caso de Zeuxis y Parrasio. Esta historia cuenta que en un duelo de pintores para determinar quién era mejor, Zeuxis realizó una pintura de uvas de una manera tan virtuosa que los pájaros se acercaron a intentar picotearlas. Posteriormente, Zeuxis le pidió a Parrasio que corriera la cortina de su pintura, sin darse cuenta de que la cortina estaba pintada. Parrasio quedó como vencedor al haber engañado al ojo humano. Lo interesante de este caso es que ambos, mediante técnicas de representación e ilusión, habían llegado a dos resultados muy distintos. Uno donde se mostraba la realidad de una manera directa, y la otra, donde quedaba oculta. Mientras que la primera se agota rápidamente ante el ojo, la segunda, muestra una negación, esconde la realidad, atrapándonos en el juego de la ocultación. Este ejemplo revela cómo esta estrategia atrae al ser humano, que es seducido por intentar ver qué hay más allá.



Fig. 1. René Magritte, *Les mémoires d'un saint*, 1960. Óleo sobre lienzo, 80 x 99'7 cm.

“Cuando se le quita al ojo lo que tiene para ver, de ningún modo se lo mata, sino que, por el contrario, se lo activa: el espectador busca, y cuanto menos hay para ver, más hay para la pulsión”. (Hernández Navarro, 2006, p. 61)

En definitiva, uno de los problemas con los que nos encontramos como artistas es cómo hacer que las imágenes vuelvan a tener importancia, cómo hacer que lo visual transmita. Estas estrategias que hemos comentado, si algo consiguen



es volver a hacer relevante aquello que vemos, volver a estimular la visión mediante un lenguaje consciente y crítico de sí mismo. Son planteamientos que apelan al espectador directamente, que conllevan una implicación, que hacen que el espectador entre en el juego de descifrar y comprender aquello a lo que la visión no consigue llegar. En este sentido, las imágenes son puertas de acceso al pensamiento, siempre y cuando estas nos obliguen a ver, a ver más allá.

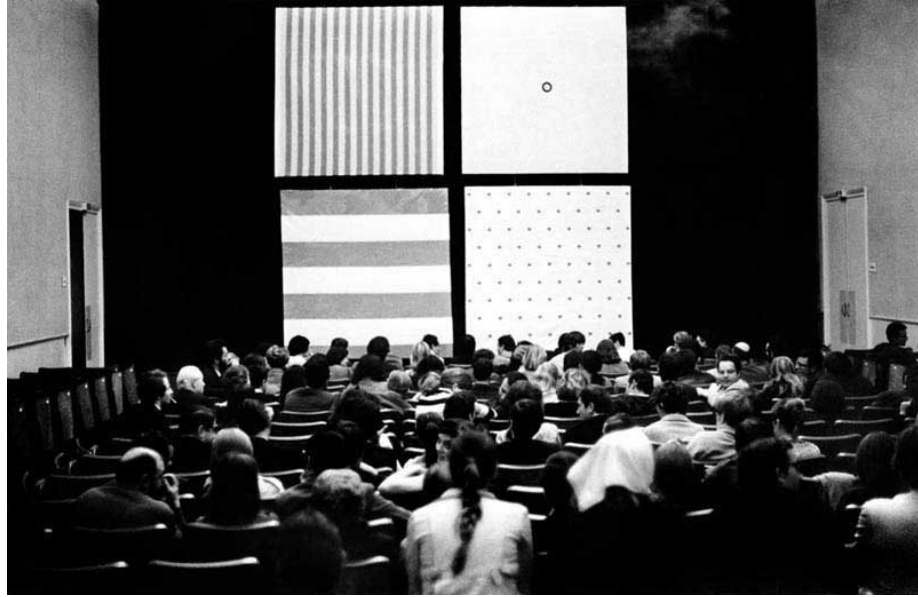


Fig. 2. BMPT, *Manifestation 3*, junio de 1967, Musée des Arts Décoratifs, París.

En nuestro trabajo vemos algunas de estas estrategias, cercanas a esa idea de no ofrecer nada, o muy poco. Estrategias de ocultación y desde lo mínimo, que plantean una aproximación a aquello que se ve por encima de aquello que se representa, tratando de mostrar el material, el soporte y sus cualidades de una manera casi cruda y directa. También desde el proceso, mostrando aquello que ha ocurrido en las fases de desarrollo y que termina formando parte del resultado final.



## 2 Un contexto precario

“El capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas”. (Mark Fisher, 2016, p. 14)

En este apartado abordaremos el concepto de precariedad, analizándolo desde distintos puntos de vista. En primer lugar, la precariedad en nuestro contexto vital, que se relaciona estrechamente con la precariedad del contexto artístico, y trataremos de ver cómo en muchas ocasiones se llevan a cabo propuestas que se relacionan con esta idea, ya sea a nivel formal o conceptual. También trataremos de resolver algunas de las siguientes preguntas. ¿De qué manera afecta este contexto a la producción artística?, ¿cómo se relaciona el objeto y la imagen en un contexto predominantemente de consumo?, ¿cómo se refleja la precariedad en la imagen?, o ¿de qué manera hay una precariedad en la estética contemporánea?

La precariedad, en los términos a los que nos referiremos, no tiene que ver con la condición de vulnerabilidad del ser humano, sino que, como comenta Mark Fisher, es un neologismo que nace con el capitalismo, y abarca grandes ámbitos desde lo social hasta lo cultural. Nuestra situación actual hace que tengamos que adaptarnos constantemente a cambios, de empleo o de situación económica, lo que lleva a la inestabilidad. Esta situación configura un ser humano adaptable, que ha aprendido a asumir esos cambios. Por tanto, la precariedad la podríamos definir como la falta de estabilidad o como la falta de medios y recursos.

Gran parte de nuestra generación ya ha crecido en este sistema precario y está siendo educada dentro de estos parámetros de inestabilidad. Para muchos, la

crisis siempre ha estado ahí y forma parte del contexto como algo que parece que nunca se termina. Las nuevas generaciones han adoptado lo *líquido* como algo inherente en nuestra sociedad, aceptando el cambio y la incertidumbre. Este contexto contrasta totalmente con otras generaciones anteriores que tenían situaciones mucho más estables y duraderas, ya sea en el ámbito laboral, en las relaciones personales, en la vivienda, etc. Cabe preguntarse hasta qué punto este contexto precario tiene que ver con un sistema de poder o de explotación.

“Para funcionar y ser un componente eficiente de la producción en tiempo real, es necesario desarrollar la capacidad de responder frente a eventos imprevistos; es necesario aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o (feo neologismo) «precariedad»”. (Fisher, 2009, p. 43)

Por otro lado, la autora Marina Garcés plantea la idea del *régimen de excepción permanente* como algo que define el contexto en el que vivimos, donde la inestabilidad y el cambio obligan al ciudadano a una constante necesidad de adaptarse. Para ella, esta situación tan extendida en la actualidad es una manera más de poder, que utilizan los estados para su propio beneficio, alargando los problemas sin nunca llegar a resolverlos. Este *régimen de excepción* que ella plantea, viene a referirse a la constante situación de emergencia, climática, política, territorial, etc. que no se llega a resolver. Estas políticas llevan a una situación de precariedad, donde prima la adaptabilidad permanente ante las nuevas condiciones de excepcionalidad.

Si nos centramos en los trabajos creativos como uno de los ámbitos más precarizados, podremos ver cómo este contexto se encuentra lleno de personas que dedican su tiempo libre a ello, becarios, colaboradores o autónomos que dedican su esfuerzo a competir y alcanzar unas metas que en un futuro les puedan asegurar mayor estabilidad o mayor reconocimiento. Remedios Zafra comenta en *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017) que los trabajos creativos son respaldados y valorados al margen de lo económico, lo que justifica estos trabajos es la satisfacción personal. En ellos, el simple hecho de desempeñarlos ya se considera un valor de pago, se asume que desempeñar un trabajo del que disfrutas es algo ya satisfactorio, que no requiere reconocimiento dentro de los valores del sistema capitalista.

La temporalidad y precariedad de los trabajos que dan dinero contrasta con los que proporcionan placer y/o emancipación, pues no siempre coinciden. Y los que prometen placer y/o emancipación se valen del entusiasmo para sostener una red de trabajadores en condiciones de gran vulnerabilidad. (Zafra, 2017, p. 51)

Como comenta David Graeberg en *Trabajos de mierda* (2018), realizar un trabajo del que se disfruta está a menudo mal visto, está fuera de lo habitual, siendo lo normal odiar tu trabajo y desear terminar con él para poder dedicarte a otras inquietudes o pulsiones creativas en el tiempo libre. El entusiasmo del que Zafra habla es algo que salva y que condena. Mientras por un lado nos moviliza y nos impulsa a desarrollar una pulsión creativa, por otro lado, sirve para la explotación. Sobre la situación del sistema cultural, Hito Steyerl comenta lo siguiente en *Los condenados de la pantalla* (2014):

Se sostiene en base al tiempo y la energía de becarios sin salario y sujetos autoexplotados en casi todos los niveles y en casi todas las funciones. El trabajo gratuito y la explotación sin control son la materia oscura visible que mantiene en funcionamiento el sector cultural (p.99).

Por tanto, es un sistema que se sostiene por la motivación de las personas que se dedican a ello, por un aprovechamiento del *entusiasmo* como motor para sostener gran parte del sector cultural. Es curioso cómo en algunas situaciones esta precariedad se visibiliza de una manera casi surrealista. Por ejemplo, cuando un muralista cobra menos cantidad por pintar un muro que el pintor que lo ha blanqueado y lo ha dejado preparado. O cuando en una exposición, todos los trabajadores involucrados cobran por hacer su trabajo (transportistas, técnicos de montaje, pintores, imprentas, cargos directivos, comisarios, etc.) mientras que el artista es el único que no recibe ninguna remuneración económica. Estos ejemplos muestran de una manera evidente la precariedad de los trabajos creativos.

En este contexto nos encontramos, y puede ser interesante ver de qué manera esto se llega a visibilizar en la obra artística, encontrando caminos que critiquen esta situación a nivel discursivo y formal, siendo conscientes del valor que puede tener el arte, como objeto, como mercancía. Ante esto cabe preguntarse ¿Qué maneras hay de evidenciar la vulnerabilidad de los trabajos creativos? ¿cómo se puede plantear una obra conscientemente precaria?

## 2.1 Materiales, formas y comportamientos precarios

Y siendo la precariedad uno de los rasgos más característicos de la vida en nuestro tiempo, lo es necesariamente también de muchas de las nuevas prácticas artísticas. Es como si el arte hubiese decidido volver a hacerse voluntariamente «pobre» para denunciar la inmensa pobreza que asola nuestro mundo, pero también, en un impulso contrario, para demostrar los inmensos potenciales que albergan las metáforas de la carestía, de lo transitorio, de lo exiguo, de lo inseguro. (Martín Prada, 2012, p. 38).

La forma que el arte puede adoptar frente a su contexto es un indicio de cuál es su situación actual. En este apartado mencionaremos algunas de las claves que consideramos relevantes para comprender la formalización de un arte concebido desde lo precario y que sirve de estrategia contra la hipervisualidad y el abuso de las formas hegemónicas del arte. Desde distintas prácticas, algunas de ellas alejadas de nuestra obra, pero que contextualizan este interés por trabajar sobre lo frágil. Además, ahondaremos en la forma del arte y sus materiales como una de las maneras de trabajar desde lo precario, teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales, la imagen y el objeto artístico.

Desde lo inestable y provisional, nace una estética que defiende lo frágil y poco duradero. La evidencia y defensa de la condición de precariedad en algunas manifestaciones artísticas sirve de estrategia de resistencia ante la hipervisualidad construida a partir de su espectacularización y abuso desde una perspectiva de consumo.



Fig. 3. Sergio Prego, Pabellón de España, Bienal de Venecia, 2019.

Muchos son los artistas, que conscientes del poder del objeto artístico deciden concebir una obra formalmente precaria. Por un lado teniendo en cuenta los materiales involucrados en la construcción de las obras, pero también teniendo en cuenta el discurso que esto genera, que ya de por sí supone un cuestionamiento del valor del objeto artístico, de lo que consideramospreciado y valioso. En este contexto podemos encontrar por ejemplo la obra que Sergio Prego presentó en la Bienal de Venecia en 2019, y que nos recuerda a toda la tradición artística de las fuentes de un país como Italia, pero que en este caso a partir del material adquiere un carácter distinto. En este caso es una fuente que se crea por su propio peso, una fuente que parece estar realizada a partir de una bolsa de basura, en la que sus mecanismos se encuentran a la vista y que tan solo crea un chorro uniforme que cae poco a poco, aparentemente poco espectacular. Esta fuente, bajo una interpretación personal, puede sugerir una fragilidad consciente de algo, que como una fuente, puede tener un sentido grandilocuente y exuberante, mientras que en este caso es pobre y humilde.

En la época del triunfo completo de la mercancía, el arte autónomo defendido por Adorno ya no es posible, como tampoco es posible el arte redentor defendido por Benjamin. Los conceptos de arte elitista y arte popular ya no tienen hoy el menor sentido. La vieja sociedad del espectáculo ha quedado totalmente alterada por la aparición de internet y las redes sociales. El proceso de democratización del arte ha dado un nuevo salto con el cambio de siglo. En lugar de unos pocos produciendo obras de arte y textos para la mayoría, ahora, en la época en la que, como anticipó Joseph Beuys, *jederman is ein Künstler* (todos somos artistas) y *everybody is a critic*, millones de productores generan hoy obras y textos para círculos limitados de interesados, conocidos y amigos que dedican el escaso tiempo disponible para verlos y leerlos. (Vilar, 2014, p. 92)

Bajo esta concepción del arte como algo abundante y en la que cualquier cosa puede tener una categoría estética, Gerard Vilar comenta en *El arte contemporáneo y la precariedad* (2014) que un signo de precariedad en el panorama del arte contemporáneo es la necesidad de razonamientos filosóficos en los discursos artísticos. Hoy en día todo puede tener un carácter estético, lo que lo diferencia es el discurso que acompaña la obra, buscando una voz de autoridad, algo que legitime la propuesta y la proteja de ser simplemente algo estético y devorado por los sistemas visuales de consumo. Algo que confiera un discurso firme, verdadero y de peso a la obra.

La relación entre forma y discurso suele ser muy importante a la hora de concebir una obra, así como para descifrarla. En este contexto de superproducción, y en referencia a la cita de Gerard Vilar, hoy en día las formas del arte se han hecho más accesibles, haciendo que cualquier cosa pueda ser una obra artística, por lo que el discurso puede ser más importante que el objeto en sí mismo. En este sentido, los aspectos formales y contextuales de la obra pueden darnos las claves de acceso para descifrar las lecturas que se extraen de algunas obras. Los materiales, junto con algunos otros elementos, serán parte importante para visibilizar la idea de precariedad.

Hay una gran variedad de artistas que utilizarán los materiales con los que construyen las obras como una manera de evidenciar cierta fragilidad, y cuestionar de alguna manera el valor del objeto artístico, desde ámbitos muy distintos. Desde la instalación hasta la pintura, pasando por la escultura, artistas como Tomas Hirschhorn, Michal Budny o Richard Tuttle, así como algunos de los que mencionaremos más adelante.

Richard Tuttle (Nueva Jersey, 1941), por ejemplo, sería uno de los artistas que tienen una obra deliberadamente precaria. Su trabajo tiene un carácter efímero y frágil, que se encuentra entre distintas disciplinas como la pintura, el dibujo o la escultura. Sus obras tienden a estar realizadas con materiales pobres, con configuraciones extrañas y acabados muy diversos, creando un lenguaje personal y pictórico único. En su trabajo vemos un carácter lúdico y desenfadado, que no se preocupa en exceso por la técnica y que muestra un acabado hecho a mano característico a lo largo de su trayectoria artística.



Fig. 4 y 5. Richard Tuttle, *Boys, let's be bad boys 5* y 26, 1998.

A pesar de ser contemporáneo de artistas del arte minimal en Nueva York, su trabajo siempre tuvo un carácter experimental y fue virando hacia una preocupación por la expresividad de los materiales, así como por las formas que estos podían adoptar, de una manera muy orgánica y tratando de salir de los convencionalismos artísticos. Su propuesta artística enfrenta el objeto como algo devaluado.



## 2.2 Resto y sobra.

El resto no es lo que sobra sino lo que falta. (...) La sombra es, probablemente, lo que ha sido excluido de la visión; “la parte maldita”; el resto intolerable. “Dice la verdad quien dice sombra”, asegura uno de los versos más luminosos de Paul Celan... ¿Cómo podríamos ver si no entre sombras? ¿Y que, si no la sombra, podría guardarnos de los verdugos? (González, 2000, p. 21)

Una de las cuestiones fundamentales en este trabajo y que más nos interesa es la cuestión del resto. El resto se puede entender como aquello que queda de un todo, el resto supone aquello que sobra después de haber realizado algo. Pero el resto también es aquello desechado, que no sirve o que se ha quedado fuera, al margen. La cuestión del resto se encuentra estrechamente ligada al proceso. El resto es un resultado de este proceso, de una acción llevada a cabo en el tiempo, por tanto, el resto se convierte en algo que tiene una historia y que ha pasado por distintos estados o momentos. Es en este tipo de resto derivado del proceso en el que nos centraremos a continuación, como una estrategia para abordar la imagen y la pintura.

Un ejemplo interesante en esta idea de trabajar sobre el resto, aunque desde una disciplina más escultórica, es el trabajo de Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968). Su trabajo se vale del resto como algo fundamental en la construcción de las obras. A partir de diversos materiales y objetos encontrados, sus trabajos parten generalmente de la idea de *autoconstrucción*, un tipo de construcción particular desarrollada en México y que consiste en construir una vivienda sin gran planificación y con los recursos de que se disponen. Cruzvillegas lleva este tipo de construcción al ámbito artístico y elabora una serie de piezas instalativas y escultóricas con materiales encontrados, combinando elementos de distinta procedencia. También en su serie de trabajos llamados *Autorretrato ciego*, encontramos una utilización de materiales y papeles que colecciona para posteriormente taparlos con pintura.

Es interesante en su trabajo cómo hace uso de restos y materiales muy diversos, y cómo estos le sirven para construir, mostrando una manera de hacer y componer de un modo muy natural. En su obra, hay una serie de cuestiones que nos interesan y que están en relación con la idea de resto. Por un lado, entender la obra como algo que se construye, es decir, algo que surge tras un proceso y que requiere de un tiempo de pruebas y cambios. Y por otro lado la idea de juego. Sus trabajos tienden a ser muy abiertos, mostrando un gran abanico de combinaciones y posibilidades y su manera de construir muestra una cualidad lúdica que invita al público a interactuar con las obras y el espacio.



Fig. 6. Abraham Cruzvillegas, *The Autoconstrucción Suites*. Walker Art Center, Minneapolis, 2013.



Fig. 7. Abraham Cruzvillegas, *Autoretrato ciego*. Glasgow-Cove Park, 2008.

A partir del resto, es interesante ver cómo se puede concebir la obra como algo fluido, como algo que puede adquirir distintas configuraciones, como algo que no es definitivo, que puede evolucionar y cambiar. Esta idea le confiere a la obra una cualidad menos rotunda y definitiva, la hace algo más cercana, ya que que no pretende mostrar una única verdad absoluta, por lo que rompe con la idea del arte como algo supremo y elevado.

Continuando con la idea del resto como motivo principal para generar la obra, cabe mencionar el trabajo de Irma Álvarez-Laviada (Gijón, 1978). Su trabajo tiene una relación muy específica con los materiales, con todo aquello que rodea la pintura, pero que no es necesariamente pintura. Sus trabajos, por lo general, incorporan materiales relacionados con los procesos de producción de las obras, cajas, cartones o plásticos que son presentados como obra, en muchas ocasiones de una manera cruda y directa. Todo aquello que forma parte del proceso de realización de una pieza, desde sus materiales hasta las cajas en las que son transportadas esas piezas, son elementos significativos a la hora de construir las obras.

Su trabajo tiene una relación muy importante con los restos de los procesos llevados a cabo en el estudio, como una forma de jugar con aquellos materiales que han estado involucrados en el proceso de creación de las piezas pero que ahora están desvinculados de ellas. Asimismo, su trabajo tiene que ver en gran medida con el vacío, con una reducción de información de lo visual, para centrarse en aquello relevante: los materiales, sus formas y cualidades. De su trabajo nos interesa particularmente el uso que hace de materiales constructivos que habitualmente se encuentran fuera de la obra, como por ejemplo cartón o papel de lija. Esa manera de incorporar materiales del proceso en la obra final nos hace ver la pintura como algo más amplio. Al igual que por el uso de los materiales, su trabajo también nos ha interesado por la relación de la obra

con el espacio de trabajo, el estudio. Ya sea por cómo dialogan los materiales, como por integrar elementos que normalmente quedarían fuera. Su obra es un diálogo constante entre los materiales y sus cualidades pictóricas y físicas, siendo cualquier resto susceptible de ser convertido en algo sobre lo que prestar atención. En relación con este tema, en 2020 se realizó una exposición titulada *El resto*, en el Museo Universidad de Navarra, y en la que participaron además de Álvarez-Laviada, Miren Doiz, Esther Gatón, Guillermo Mora y Wilfredo Prieto. Todos ellos con obras que tenían como premisa partir del resto como una manera de generar la obra.

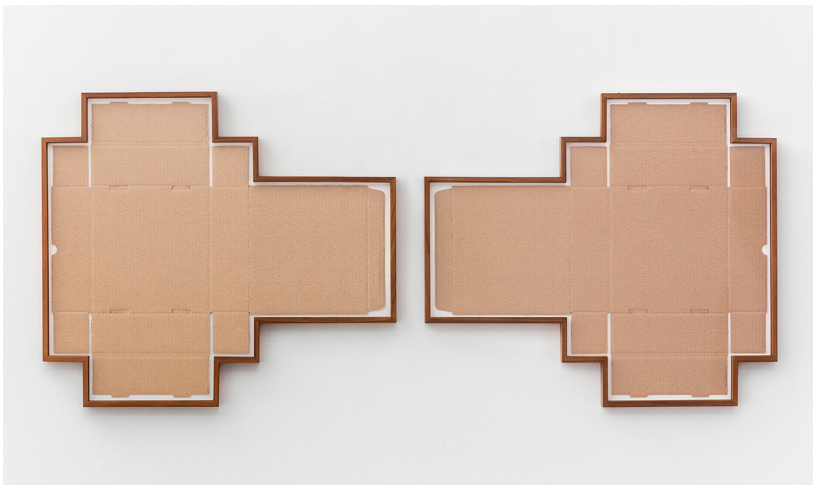


Fig. 8. Irma Álvarez-Laviada, *Sin título VI, (Modalidades de lo visible)*, 2016. Caja de cartón, madera y metacrilato, 658 x 57'6 cm..

Fig. 9. Irma Álvarez-Laviada, detalle de *El espacio entre las cosas V*, 2020. DM y aglomerado, 295 x 43 x 43 cm.

Por último, en el ámbito pictórico, uno de los artistas que más nos interesan y que se relaciona con este apartado es David Ostrowski (Colonia, 1981). Su obra también hace alusión al resto y al proceso de trabajo como una manera de abordar la producción pictórica. Desde una perspectiva más tradicional y principalmente mediante el uso de grandes formatos, su pintura huye de una imagen clara y determinada, ya que vemos cómo el proceso es lo que configura la obra, trabajando con cuestiones como el azar y el error de una manera deliberada.

En el trabajo de Ostrowsky, vemos cómo también es importante el espacio en blanco o el espacio vacío, sin información. Sus piezas, de gran sencillez compositiva, contrastan con los gestos y accidentes contundentes que muestran una torpeza deliberada. Una característica interesante de su trabajo es la mala ejecución, la fealdad y crudeza que pueden tener sus pinturas. Esta sería otra de las maneras de abordar el resto, en este caso totalmente ligado al proceso de construir la pintura. Este resto sería entendido como algo que es una consecuencia del trabajo con los materiales, con la acción de pintar, con las imperfecciones y los errores derivados de ejecutar la pintura. Podemos hablar de resto en su pintura por abordar de una manera directa aquello que suele ser

accidental o azaroso, trabajándolo de una manera totalmente deliberada, y haciendo de ello el motivo de su pintura.

Fig. 10. David Ostrowski, *F (Sarah Silverman)*, 2011. Óleo, esmalte y papel sobre lienzo, 180 x 130 cm.

Fig. 11. David Ostrowski, *F (Val Kilmer)*, 2012. Óleo, barniz, suciedad y lámina adhesiva sobre lienzo, 100 x 80cm.



En definitiva, estos tres artistas que hemos mencionado, a pesar de trabajar sobre el resto desde ámbitos muy diferentes, desarrollan su trabajo a partir de dos cuestiones muy importantes, los materiales y el proceso. Todos ellos, junto con otros artistas que mencionaremos más adelante, nos ejemplifican cómo esta manera de producir desde el resto es una estrategia que plantea una manera distinta de trabajar sobre el objeto y la pintura.



### **3 Cuando la pintura se autocuestiona/autoexplora**

#### **3.1 Hacia el monocromo**

A continuación, desarrollaremos las claves del trabajo así como algunos de los referentes más importantes. El punto en común de los artistas que mencionaremos es el carácter de exploración sobre el medio pictórico en relación con cuestiones como el color, la forma o el proceso. Además, todos ellos tienen un carácter reductivo y por tanto de síntesis, cercanos a la pintura monocroma, el objeto pictórico o la instalación. En este apartado trataremos de profundizar en aquellas cuestiones que más nos interesan de estas propuestas artísticas y en la importancia que tienen para nuestro trabajo.

Este apartado se plantea como un acercamiento a la pintura monocroma, pero tal y como el título indica, hacia el monocromo, hace referencia al camino para llegar a la pintura monocroma, es decir, desde qué planteamientos nos acercamos a ella y de qué manera nace este tipo de pintura. Por tanto, el tema de la pintura monocromática es en nuestro trabajo algo recurrente, algo sobre lo que se trabaja pero no como una finalidad en sí misma, sino más bien desde unos planteamientos que se acercan, por distintos motivos, a este tipo de obra. También en este apartado veremos algunas de las propuestas artísticas que consideramos más relevantes para nuestra producción, y que a su vez nos servirán para explicar ciertas claves de nuestra obra.

La pintura monocroma se encuentra en relación directa con el proceso pictórico, es por lo general una manera de evidenciarlo y de eliminar así elementos innecesarios de la pintura. Tal y como explica en su tesis doctoral Irene Grau (2016): “No se trata ya de que el propio proceso adquiera una importancia destacada en la pintura monocroma, sino que es precisamente la visibilidad del proceso la que conduce generalmente a posicionamientos monocromáticos”

(p.115). Cuando hablamos de pintura monocroma hablamos también desde el contexto, no podríamos entender si no, cómo surge, por ejemplo, el *Cuadrado negro* (1915) de Malevich, o las *White Paintings* (1951) de Rauschenberg. Cada propuesta que aborda la monocromía puede tener intereses completamente opuestos, por eso hay que preguntarse cómo se plantea. Tal y como argumenta Arthur C. Danto en *Después del fin del arte* (1997), en este tipo de pintura hay que ir más allá de lo estrictamente visual y formal, hay que entender su contexto, su historia o su proceso. Para Barbara Rose, la pintura monocroma tenía dos orígenes: “La renuncia a los recursos ilusionistas responde a las exigencias de un arte concreto, literal, que tenga la presencia material y concreta de los objetos del mundo. Pero al mismo tiempo se considera a menudo como la experiencia de lo metafísico, lo espiritual y lo inmaterial. (...) Así, el arte monocromo tiene dos orígenes: el místico y el concreto”. (Rose, 2004, p. 21)

En la obra de Robert Ryman (Tennessee, 1930) podemos observar distintas maneras de abordar la pintura monocroma en relación con su proceso y sus materiales. El trabajo de Ryman se define por una serie de elementos que se repiten de manera recurrente: el color blanco, los formatos cuadrados, o los distintos soportes. Su obra es una investigación en sí misma, una experimentación de la pintura que adopta distintas formas o puntos de vista. Su práctica establece unas premisas sobre las que se articula la experimentación, que viene condicionada de antemano pero que también está sometida al proceso. Su



Fig. 12. Estudio de Robert Ryman en Nueva York con las fotografías de sus obras. Fotografía de Bill Jacobson.

trabajo trata de comprender el funcionamiento de los elementos pictóricos: cómo se puede aplicar la pintura, cómo funciona el color, sobre qué superficies pintar y con qué materiales. Si observamos sus obras de un modo general nos daremos cuenta de que cada trabajo tiene un planteamiento distinto, que no se repite, ya sea por el tipo de pintura empleada, por cómo se aplica el color, por cuáles son los materiales involucrados y cuáles son los soportes sobre los que pinta.

La relación que Ryman puede tener con la pintura es contraria a la idea de imagen ya que como él mismo decía: “Hago algo con la pintura, pero no estoy pintando una imagen de nada” (Carrier y Ryman, 1997, p. 633). El motivo de la pintura de Ryman es la propia pintura, por lo que podemos decir que él no pinta una imagen de nada sino que pinta pintura. Esta definición tautológica sirve para entender el posicionamiento de una serie de artistas que trataban de entender la pintura desde sus elementos constitutivos. La obra de Ryman aunque a simple vista pueda parecer repetitiva, está repleta de variaciones que sirven para explorar y delimitar el inabarcable territorio en el que se mueve la pintura. Tal y como explica Robert Storr (2017): “esto es lo que Ryman se ha pasado la vida haciendo, no «nada más creando la última pintura que cualquiera puede crear», como decía Reinhardt, sino simplemente, muy simplemente, creando la siguiente pintura en una sucesión interminable de pinturas” (p. 32).

Las obras que más nos interesan de Ryman son aquellas en las que hace visible el proceso, ya sea a partir de materiales como cintas, grapas o papeles con los que presenta algunas de sus obras. Por lo general, estos materiales que estarían



Fig. 13 y 14. Robert Ryman, *Adelphi*, 1967. Óleo sobre lino, grapas, papel y cinta.



involucrados en el proceso nunca formarían parte de la obra final, pero en el caso de Ryman, los integra como un elemento relevante en la exhibición de la pieza, como por ejemplo en *Adelphi* (1967) o en *Arista* (1968). También otro tipo de obras que nos interesan de la trayectoria de Ryman son aquellas que se relacionan con el espacio expositivo o con el muro. Entre los años 70 y 80, empieza a introducir en sus trabajos otros materiales como el aluminio, y algunas de sus obras empiezan a interactuar con el muro, como en *Varese Wall* (1975), *Factor* (1983), o *Pair Navigation* (1984), cuestionando la verticalidad de las pinturas y su relación con la pared.

Por otra parte, la obra de Robert Ryman, es una muestra de las estrategias de adelgazamiento de la mirada, en este caso a partir de la reducción (por defecto). En su trabajo, el vacío o la nada manifiestan un claro componente pictórico y experiencial. Sus trabajos nos acercan al grado mínimo de la pintura para seguir siendo pintura.

Un equívoco conceptual común ha sido tratar la pintura de Ryman como si fuera un espacio en blanco total. Como si constituyera la quintaesencia de la tabula rasa, un completo *reductio ad absurdum*, como si fuera literalmente nada. Sin embargo, cualquiera que entre en una sala de pinturas de Ryman se da cuenta, en el instante en que cruza la puerta, de todos los sentidos en que estas conclusiones no son ciertas. Incluso si llegamos con la idea en la mente de que lo que ha hecho el artista es vaciar todo y no dejar nada, de inmediato percibimos que esa “nada” es muy variada, rica en matices, muy bien pensada y calibrada y, a decir verdad, esa nada se ve endemoniadamente interesante. (Martin y Storr, 2017, p. 21)

Por eso mismo, si consideramos que el trabajo de Ryman trata sobre el vacío, podemos llegar a equívoco, ya que ese vacío nunca se encuentra vacío, siempre hay en su obra esa idea de hacer las cosas visibles, por mínimas que sean. Por tanto, consideramos que el trabajo de Ryman sería susceptible de relacionarse con ese *vaciamiento de la mirada* que mencionábamos anteriormente. Su obra puede frustrar en cierta manera la visualidad, pero aborda de un modo físico y tangible la pintura y sus elementos circundantes. Del mismo modo, sus obras obligan al espectador a tener una relación directa con ellas, ya que si no es así, su trabajo queda reducido a imagen, perdiendo el componente físico. Por estos motivos el trabajo de Ryman es contrario a la reproducción fotográfica, haciendo en ocasiones absurdo tratar de reproducir sus pinturas (Hudson, 2009).

Por último, cabe destacar que el trabajo de Ryman deja a un lado la idea de representación a la que estamos acostumbrados históricamente en pintura y en



Fig. 15. Brice Marden, *Over autumn*, 2015. Óleo sobre lino, 244 x 183 cm.

cambio presenta la pintura como un motivo en sí mismo. Su pintura no representa, sino que más bien se presenta a sí misma, presenta una pintura que se muestra como tal.

Continuando con la cuestión de la pintura monocroma en el contexto norteamericano, cabe destacar la obra de Brice Marden (Nueva York, 1938). En su trabajo nos centraremos particularmente en aquellas obras que abordan la monocromía, y que hacen referencia al proceso pictórico a partir de la pincelada y el color.

El trabajo de Marden bebe de unos claros referentes como son los artistas expresionistas norteamericanos, entre ellos Rothko o Pollock, no obstante, su obra también está influenciada por la pintura oriental y por motivos relacionados con ella. Vemos en ella una relación muy directa con la caligrafía oriental, pero también un interés particular por el paisaje, el color y la idea de vacío, cuestiones ampliamente tratadas en la tradición oriental.

Los trabajos que más nos interesan de Marden son aquellas obras monocromas, en las que suele conservar una franja en la parte inferior del cuadro, donde se recogen todas las gotas y marcas que quedan del proceso. Estas huellas visibilizan los distintos colores que se han superpuesto para llegar a crear el



Fig. 16. Wade Guyton, Portikus, Frankfurt, 2008.

tono exacto de color. En muchas pinturas monocromas es en el borde del cuadro donde habitualmente encontramos las capas de pintura y los registros acumulados de cada tono de color, mientras que en estas obras lo encontramos en la parte frontal. Como podemos observar en *Over autumn* (2015), la imagen se configura por el proceso de pintar, mediante el cual se van generando esas marcas y registros en la parte inferior que acabarán formando parte de la obra, así como el tono de color final en la parte superior.

En el trabajo de Marden hay una relación directa con el espacio de trabajo así como con los entornos naturales. En muchas de sus obras ha tratado la idea del color a partir de distintos espacios, por lo que su trabajo, además de aludir a la pintura en sí misma, también tiene una relación personal con aquello que le rodea.

Siguiendo con otro artista norteamericano, cabe mencionar a John Zurier (California, 1956). Su pintura es profunda y meditativa, repleta de tonalidades en las que se encuentran marcas que vienen del fondo, notas de colores que salen de atrás y tienen una vibración particular. Sus espacios monocromos tienen una cualidad paisajística envolvente, que nos hace querer ver la pintura. En su trabajo cobra especial importancia observar las relaciones entre las distintas

obras y cómo han sido articuladas en el espacio. La variedad de formatos, y los tamaños tan distintos sobre los que trabaja crean una suerte de melodía visual cuando uno ve sus pinturas en conjunto. Sus cuadros parecen contenedores de momentos muy concretos y específicos que se abren a otro espacio profundo e inabarcable. Su obra ejemplifica a la perfección esa cualidad a la que Ryman se refería de la pintura, como una sucesión de posibilidades infinitas y por explorar.

Hay una fuerza en el color de sus obras muy particular, también por el gesto de la pincelada, o por los acabados de cada cuadro. Hay una delicadeza por lo sutil y lo mínimo en su pintura, por aquello que surge durante el proceso pictórico.

Por último, y enlazando ya con el siguiente apartado, mencionaremos el trabajo de Wade Guyton (Indiana, 1972). Este artista norteamericano desarrolla una práctica entre la pintura y la fotografía, utilizando técnicas de impresión digital sobre tela, convirtiendo estas imágenes impresas en cuadros de gran formato. Su trabajo se caracteriza por el uso de la impresión como elemento técnico y a su vez como herramienta con la que configurar las pinturas, en muchos casos utilizando los mecanismos de reproducción, variaciones de color y procesos de producción que estas máquinas le proporcionan.

Uno de sus trabajos más relevantes es la serie de pinturas negras, realizadas a partir de una misma imagen digital de color negro. En esta serie de obras, los mecanismos de impresión se hacen evidentes al dejar una serie de marcas que van en aumento, a la vez que el color negro pierde fuerza. El resultado es una sala con distintos cuadros de gran formato, todos ellos de color negro, pero donde se muestra de una manera directa el uso técnico de las impresoras, que son las que generan las pinturas y condicionan por completo el resultado final.

Este trabajo, además tiene una vinculación instalativa, ya no solo por la relación de serie que tiene cada cuadro, sino también porque para la exposición de estas piezas se ha cambiado el suelo de la sala allí dónde ha sido expuesto, pintándola de un color negro y reflejante, haciendo que todas las pinturas dispuestas en las paredes tuvieran relación con el suelo donde se encuentra el espectador.

### 3.2 El cuadro: estructura, límites e imagen.

En este apartado abordaremos la cuestión del cuadro como elemento condicionante de la obra pictórica. Nos centraremos en el objeto y sus límites, su forma y estructura, analizando de qué manera su construcción puede condicionar a la imagen o al proceso pictórico en el ámbito de la abstracción. Asimismo, analizaremos algunos referentes históricos y contemporáneos que han trabajado a partir de la estructura del cuadro y que han sido claves como referentes para este trabajo.

Tras la popularización del objeto cuadro en los siglos XIV y XV y su comercialización, la pintura deja de estar vinculada necesariamente a un espacio, y por tanto, deja de tener un sentido contextual, o como diríamos hoy en día, *site specific*. Poco a poco, el cuadro se desvincula de un contexto específico, y la pintura ya no se realiza sobre la pared, por lo que al separarse de ella se convierte en un objeto autónomo. Éste objeto surge por una convención histórica que viene dada con el tiempo y que se justifica por una serie de necesidades económicas y prácticas, ya que era fácil de transportar y de comerciar con él.



Fig. 17. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trampantojo*. Reverso de una pintura enmarcada, 1668 - 1672. Óleo sobre tela, 66,4 x 87 cm.

El objeto cuadro es uno de los grandes temas en la pintura contemporánea, de qué manera se puede abordar es algo que muchos artistas se han preguntado ya desde el principio de su existencia. No obstante, es a partir del siglo XX cuando observamos ciertos planteamientos que empiezan a entender el objeto en un sentido más amplio y complejo. Algunas de las propuestas más radicales empiezan a llegar de la mano del suprematismo ruso, que empieza a explorar la reducción de la forma de una manera muy transgresora. Estas formas geométricas que se inscriben en el cuadro trascienden este espacio y salen de él, como por ejemplo en la obra de El Lissitzky, *Prounenraum* (1923). El cuadro deja de ser el lugar donde se enmarcan estas formas y es el espacio mismo sobre el que

se sitúan. Esta obra sorprendentemente precoz muestra la pintura en un espacio distinto, en una situación nueva para ella y que sentará precedente para muchas de las propuestas que se llevarán a cabo desde la segunda mitad de siglo hasta la actualidad.



Fig. 18 y 19. El Lissitzky, *Proun I C*, 1919. Óleo sobre tabla, 68 x 68 cm, y *Prounenraum*, 1923.

En el contexto norteamericano y tras la Segunda Guerra Mundial, también encontramos una serie de artistas que empiezan a preocuparse por el objeto cuadro y sus límites. Para Pollock, por ejemplo, la pintura era todo aquello que ocurría en el espacio de la tela y que de alguna manera abarcaba toda su superficie. En ese sentido, el cuadro era un espacio infinito, que continuaba más allá de sus límites, o como acuñaría el crítico Clement Greenberg, *all over painting*. El hecho de pintar en horizontal, como también haría Helen Frankenthaler, supondría ya de por sí un cambio importante en la manera de concebir la pintura, la tela dejaba de ser un espacio de representación para convertirse en un espacio de acción.

A finales de la década de 1950, Frank Stella empieza a realizar una serie de trabajos que abordarían la cuestión del cuadro, en este caso en relación con la imagen y su significado. Sus composiciones de franjas concéntricas que siguen la forma del lienzo son un claro intento de desvincular la pintura de toda la corriente expresionista abstracta del momento. Mientras artistas como Pollock y Rothko trataban de mostrar una serie de preocupaciones que iban más allá de la pintura, Stella defendía una visión muchísimo más formal y lógica, que se centraba en la superficie y estructura del cuadro. Su pintura se definía en una sentencia muy simple: *Lo que se ve es lo que se ve*. El espacio de representación que había sido el cuadro, tanto a nivel figurativo como simbólico, era negado de tal característica. Se aleja por tanto de la idea del cuadro ventana,

evidenciando el carácter físico y objetual de la pintura. Su pintura estaba despojada de cualquier ilusión, no era otra cosa que un intento por desnudar la pintura y mostrar sus propias características, a saber, su planitud y su espacio como límite. Con estas mismas premisas, su trabajo evolucionó hacia lo que hoy conocemos como *shaped canvas* (cuadros con forma) que fue el paso lógico en la idea de definir la pintura en relación con su forma. Junto con Frank Stella, muchos otros artistas trabajarían en torno a esta idea del cuadro como forma: Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Carmen Herrera o Ron Gorchov, por nombrar algunos.



Fig. 20. Frank Stella pintando en su estudio, 1959. Fotografía de Hollis Frampton.

Tras esta serie de manifestaciones artísticas, podemos ver, que hoy en día hay un gran número de artistas que trabajan sobre la cuestión del objeto cuadro, mientras que otros asumen la condición de su límite, y sin salirse de él lo utilizan a su favor. Por un lado, aunque haya artistas que no salen de la estructura de cuadro tradicional, es interesante para este trabajo ver de qué manera trabajan en ese límite, cómo establecen una relación entre forma y contenido, y de qué manera son conscientes de las limitaciones de este objeto. Por otro lado, están los artistas que deciden salirse de las limitaciones del objeto cuadro tradicional, transgrediendo la forma y reivindicándola como autónoma. A continuación ahondaremos en algunas de las maneras de trabajar a partir del límite.

Por ejemplo, en el trabajo de Ostrowski vemos cierta obsesión con el límite del cuadro, sus composiciones tienden a jugar con él, a evidenciar que está ahí. Casi de un modo infantil, recorre ese límite como una manera de generar la imagen. En el caso de Pius Fox, sus pinturas tratan ese límite como un motivo y lo traen al frente, generando una sucesión de planos verticales y horizontales

que en muchas ocasiones enmarcan un espacio casi vacío. Sus obras recuerdan a esa idea de *cuadro-ventana*, ya que evidencian su estructura, llegando a una suerte de representación abstracta de espacios. Su trabajo tiene mucho que ver con la estructura lógica del cuadro, en ocasiones elaborando una serie de composiciones a partir de este. Esta estrategia de generar la imagen (pintura) a partir de los límites del cuadro será una de las premisas para gran parte de la obra que más adelante comentaremos.



Fig. 21. David Ostrowski, (*A thing is a thing in a whole which it's not*), 2012. Óleo y pintura sintética sobre tela, 197,48 x 141,6 cm.



Fig. 22. Pius Fox, *Tur I.* 2013. Óleo sobre papel, 24 x 17 cm.



### 3.3 Instalar la pintura

En este apartado hablaremos de aquellas manifestaciones artísticas que desde la pintura muestran una preocupación por el espacio donde se sitúa, cómo se dispone y de qué manera se puede trabajar para que esta ocupe otro lugar. Desde planteamientos cercanos a la escultura y la instalación, este tipo de obras entienden la pintura como algo más amplio, fuera de su forma habitual, y enlazando con otros campos de la creación artística.

Algunos de los artistas que comentaremos a continuación son de gran interés por entender la pintura fuera del límite del cuadro y por tratar la pintura desde sus posibilidades espaciales y materiales. Algunas de estas propuestas artísticas suponen un acercamiento de la pintura a otras disciplinas, por lo que la imagen ya no será lo principal en estos trabajos, sino que muchos de ellos se interesarán por la experiencia del espectador así como por las cualidades físicas de la pintura.



Fig. 23 y 24. Guillermo Mora, *Piedra espesa*, 2018. Plastilina, 415 x 365 x 70 cm. CA2M, Móstoles, Madrid.

Trabajar la pintura desde su planteamiento físico y material puede ser una vía de escape ante la imagen, como una manera de reivindicar la presencia del espectador, una experiencia ante el objeto artístico. Un trabajo manual, como en la obra *Piedra espesa* (2018) de Guillermo Mora, que incita a una mirada distinta, desde el color y la materia.

Este trabajo transfiere a la pintura una presencia física en el espacio, integrada en la arquitectura como una parte fundamental de ella y que rodea al espectador. Este tipo de pintura tiene otra relación de escala, cercana a lo que defendían los pintores del expresionismo norteamericano como *all over painting* pero en

este caso relacionándose con el espacio expositivo y sus características.

En el contexto español también cabe destacar a artistas como Irma Álvarez-Laviada, Miren Doiz o Miquel Mont. Concretamente, el trabajo de Mont (Barcelona, 1963) ejemplifica muy bien cómo la pintura se abre camino a partir del objeto y el espacio, entendiendo estos como parte fundamental del medio pictórico. En la obra de Mont vemos un uso variado de materiales de diferente procedencia, pero siempre con una preocupación por el espacio o el color principalmente. Su pintura surge a partir de las premisas de movimientos como *supports-surfaces* o el grupo *BMPT* en Francia, pero con un registro formal muy variado, centrado en la pintura y aquello que la rodea: sus cualidades físicas, soportes y superficies, materiales y formas.



Fig. 25. Miquel Mont, *Mal tiempo*, 2019. Galería Trinta, Santiago de Compostela.



Fig. 26. Miquel Mont, *Peinture emmuré*, 2000. Le Crestet Centre d'Ar, Crestet, Francia.

Cada una de sus series se plantean en torno a una *proposición* dada. Ésta determina el tipo de soporte, la forma de aplicar la pintura, el concepto, el objeto, y la imagen que se desarrollará en el conjunto de piezas. (...) Busca siempre objetivar el «hacer» de la pintura, su práctica, su materialidad, para después implicar al observador en la contemplación, como un nexo entre la concepción intelectual que lo ha generado y la *pintura-objeto* de la serie resultante. (Martínez Gueyraud, 2000, p. 4)

Otro de los artistas que cabe mencionar en este apartado, anterior a Mont y probablemente referente para su trabajo, es Imi Knoebel (Dessau, Alemania, 1940). Su trabajo aborda la pintura desde una perspectiva objetual, trabajándola desde su concepción formal y traspasando en muchas ocasiones la planitud del lienzo para convertir la pintura en forma y espacio. En una suerte de trabajo híbrido entre pintura y escultura. Sus trabajos abordan en muchas ocasiones el espacio de la sala a partir del formato cuadro (bastidor), como por ejemplo en *Raum 19* (1968) o en *Genter Raum*, (1979 - 1980). En estos trabajos vemos cómo el material adquiere una presencia importante, ocupando gran parte del

espacio. Cuestiones como la repetición y la acumulación de elementos, hacen que sus instalaciones tengan un carácter modular, y puedan cambiar de forma y estructura. Estos trabajos no dejan de hacer referencia a la superficie como soporte pictórico, pero que en este caso se relaciona también con lo escultórico o espacial gracias a la acumulación.

En relación con nuestro trabajo, la obra de Knoebel tiene esa relación espacial y material, que a partir de distintos módulos configura cambiando la disposición habitualmente vertical de la pintura y situándola en el plano horizontal. Esa manera de mostrar el material de una manera directa y utilizarlo como algo constructivo es lo que nosotros hemos intentado hacer con las piezas más instalativas, jugando con las posibilidades combinatorias.



Fig. 27. Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968. Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania.

Fig. 28. Imi Knoebel, *Gender Raum*. 1979 - 1980. Kunstsammlung, Düsseldorf, Alemania.

Por último, otro artista que ha trabajado en relación con el objeto cuadro y la vinculación entre la pintura y el espacio expositivo es Pieter Vermeersch (Kortrijk, Bélgica, 1973). Lo interesante de su obra es el juego que establece entre superficie pictórica entendida como representación y lo real, que rompe con esa ilusión. Su trabajo establece una duda entre esos dos mundos, elaborando un diálogo entre pintura, objeto y espacio. Su trabajo está compuesto de cuadros, pero también de materiales como mármoles, maderas o ladrillos, que son integrados en sus pinturas murales y en definitiva en el conjunto de sus exposiciones.

En varias de las pinturas sobre lienzo de Vermeersch, podemos encontrar una intervención en el centro de la obra que nos hace conscientes una vez más de la superficie del lienzo. Estas «pinturas arañadas» llevan el grado cero de la imagen a una realidad encarnada en el momento. En lugar de agregar información a la imagen, la información en este caso se elimina. (...) La imagen se enfrenta a un momento físico en el que la pintura vuelve a una realidad diferente, el aquí y el ahora. (Wittock, 2019, p. 6)



Fig. 29. Pieter Vermeersch en Blue project Foundation, Barcelona, 2016.



Fig. 30. Pieter Vermeersch en Museum Leuven, 2019.

Viendo el trabajo de Vermeersch, podemos decir que su obra explora una de las vías lógicas de seguir haciendo pintura, cuestionando sus límites, su superficie y sus mecanismos de representación. Trabajando sobre el muro y el espacio expositivo, su pintura adquiere una dimensión distinta, así como una cualidad física y envolvente. Además de Vermeersch, muchos otros artistas han trabajado a partir del objeto, los dispositivos de la exposición o el espacio arquitectónico, por nombrar a algunos: Daniel Buren, Blinky Palermo, Heimo Zobernig o Pedro Cabrita Reis.



## 4 Producción

### 4.1 *D'aquella pols*

Este proyecto se realizó en el marco de la Residencia de creación e investigación del Museo de la Universidad de Alicante, en septiembre de 2020. Durante dos semanas se desarrolló esta propuesta que planteaba una aproximación pictórica a los materiales de trabajo desde un punto de vista táctil y procesual.

*D'aquella pols* es un proyecto que se articula a partir de aquellos componentes que rodean a la pintura, como son sus elementos constructivos y sus materiales derivados del proceso, partiendo de la idea de residuo y resto como eje vertebrador. Las obras parten de aquellos materiales que llegan de una acción pasada o de un acontecimiento que ya no está. La pintura se convierte en objeto físico, dándole importancia a la materia que lo compone, y dejando atrás la idea de imagen pintada. El título alude a la transformación de los materiales mediante el paso del tiempo, haciendo evidente la transitoriedad de los objetos que habitan en el estudio, que acaban en muchas ocasiones convertidos en otras cosas.

La instalación estuvo compuesta por varias pinturas realizadas con restos de suciedad del estudio, polvo y restos de materiales, y por varios módulos realizados con DM y serrín aglomerado sobre los cuales se disponían distintos objetos como resultado del proceso. Incorporando materiales diversos como plásticos, lijas, tela o maderas.



Fig. 31. Miquel Ponce. Vista de la exposició *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Alicante, 2020.



Fig. 32. Miquel Ponce. Vista de la exposició *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Alicante, 2020.



Fig. 33. Miquel Ponce. *D'aquella pols*, 2020. Técnica mixta sobre tabla. 27 x 22 cm cada uno.



Fig. 34. Miquel Ponce. Vista de la exposición *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Alicante, 2020.





Fig. 35. Miquel Ponce. Detalle.



Fig. 36. Miquel Ponce. Detalle.

## ***4.2 Desprenderse***

En este apartado de obra, veremos trabajos realizados principalmente entre finales de 2019 y 2020, que fueron expuestos en el marco de la exposición *Desprenderse*, en la Casa de Velázquez, Madrid (2020). En ellos podemos ver algunas diferencias en los procedimientos, técnicas o acabados que comentaremos conforme vayan apareciendo. Además, también podemos establecer una relación con la serie de collages o las piezas más instalativas que mencionaremos posteriormente.

Las primeras pinturas que comentaremos y que fueron realizadas entre finales de 2019 y la primera mitad de 2020, tenían un carácter muy procesual, ya que integraban restos de telas que estaban en el estudio, incorporando las manchas y los restos que estas habían recogido durante el tiempo que habían estado en este espacio. El proceso para crear estas piezas fue por un lado trabajar algunas de ellas de una manera deliberada, y por otro, intentar ver qué tipo de manchas y restos se generaban en ese proceso. Por eso mismo, algunas telas eran dadas la vuelta para seguir trabajándolas por el otro lado o simplemente para encuadrarlas y utilizar las manchas en un sentido compositivo. Estas telas eran recortadas y montadas sobre un soporte rígido que facilitaba aprovechar la tela hasta el límite, de manera que en algunas obras los hilos y costuras del margen de la tela formaran parte de la composición.

Todos los soportes fueron hechos a medida, utilizando distintas maderas encontradas y recicladas para construir los bastidores. Posteriormente la tela era pegada y recortada, quedando los bordes de madera a la vista, dándole algo más de peso a la obra. Como veremos más adelante, en obra posteriores también se trabajó de esta manera, creando los soportes, pero tratando de combinar distintos tipos de materiales y que estos tuviesen cierta relación con la pintura.

Otro de los aspectos importantes de estas pinturas es la relación de las distintas telas entre sí, así como la relación de díptico que tienen algunas de ellas. Al ser obras hechas con diferentes telas, los acabados y las cualidades cambian, por lo que se establecen contrastes entre la tela cruda y la tela pintada



Fig. 37. Miquel Ponce. Pintura acrílica sobre tela, 55 x 76 cm (díptico).



Fig. 38. Miquel Ponce. Conjunto de obras, *Sin título*, 2019 - 2020. Pintura acrílica sobre tela y madera, 24 x 19 cm y 41 x 33 cm.



Fig. 39. Miquel Ponce. *Sin título*, 2019. Pintura acrílica sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 40. Miquel Ponce. *Sin título*, 2019. Pintura acrílica y gesso sobre tela, 27 x 22 y 24 x 14 cm.

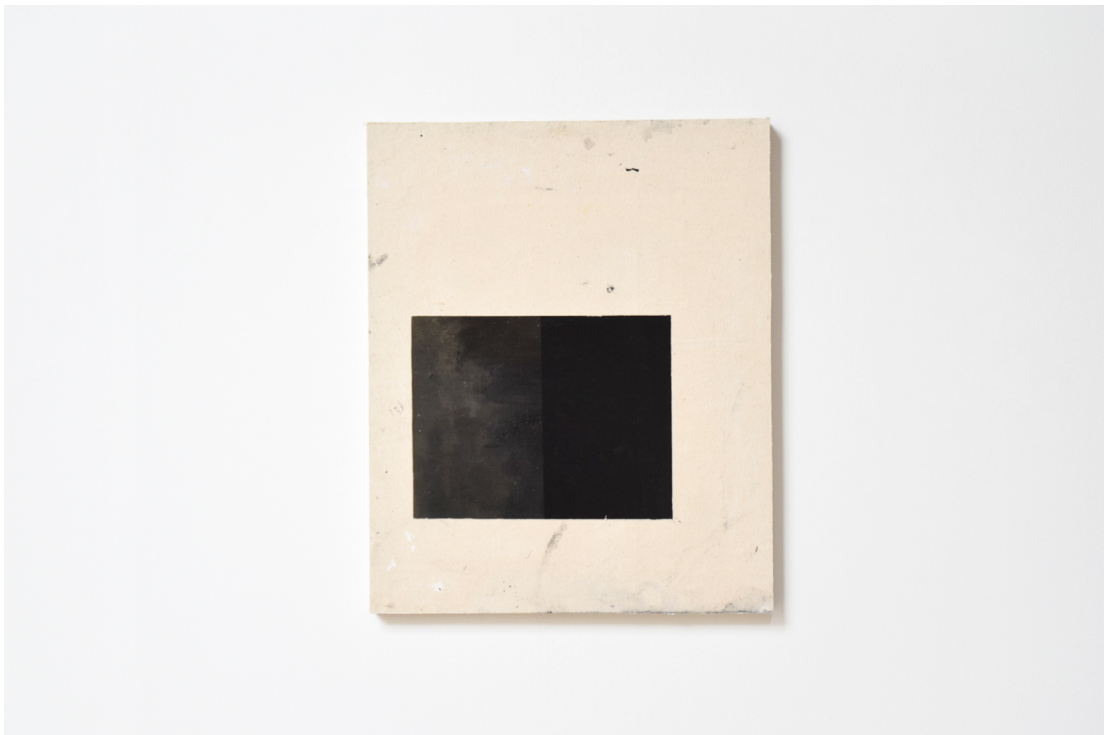


Fig. 41. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 73 x 60 cm.



Fig. 42. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 24 x 19 cm.

Esta serie de obras, realizadas durante el periodo de cuarentena de 2020, fueron concebidas como una suerte de collages, realizados con restos de telas que tenía en el estudio. La idea fue insertar una serie de formas geométricas en el espacio del cuadro, haciendo de este espacio un condicionante que delimitaba la forma que la pintura iba a tener. En este caso, las partes de color claro eran retales de otras telas que mantenían su color original, pero que también tenían manchas y restos de la pintura a la que pertenecieron. En cambio, las partes de color negro sí que fueron pintadas y recortadas para encajarlas en el formato. A partir de esta premisa, se realizaron distintas pruebas, intentando insertar las formas en el espacio del cuadro, además incorporando distintos restos de precinto, que en un inicio fue fruto del proceso, y que sirvió para acentuar aún más la forma insertada.



Fig. 43 y 44. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22 cm cada una.



Fig. 45. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22.



Fig. 46. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22.



### ***4.3 Un espacio de construcción***

*Un espacio de construcción* es una serie de aproximadamente 20 collages realizados sobre papel, de 42 x 29'7 cm. Este trabajo partía de varias premisas. La primera de ellas era utilizar distintos materiales procedentes del estudio o materiales de proceso, por lo que muchos de estos collages están configurados con papeles de blocs antiguos, lijas de distinto tipo, cartones o plásticos de embalaje, así como con pinturas de distinto tipo, ceras, pintura sintética o pintura acrílica. Estos materiales que por lo general suelen hallarse en el espacio del estudio eran utilizados como un elemento más en la construcción de los collages. De esta manera, las obras se iban configurando de una manera progresiva, los restos que se iban generando en el mismo proceso eran utilizados en otros collages, al igual que todas aquellas marcas e imperfecciones derivadas del proceso, que pasaban a formar parte de la obra, intentando mostrar todo aquello que había ocurrido durante su proceso de creación.

La segunda premisa para esta serie de obras fue utilizar el límite del papel y el formato como un condicionante. Las formas que se originan dentro del papel tienen por tanto una relación directa con el formato. Cada división está articulada en relación con el límite del papel, generalmente dividiendo el espacio en mitades y utilizando estos espacios como un motivo recurrente. Además, cada uno de estos espacios adquiere un carácter distinto en función del material, que crea diferencias sutiles tanto de color como de textura, haciendo que los collages adquieran una presencia física y táctil. Los colores utilizados en esta serie vienen dados en gran medida por el material, los colores grises y negros de las lijas o los beis y blancos del papel. El título de la serie, *Un espacio de construcción* hace referencia por un lado al espacio del papel donde se articula la obra, y por otro lado, al hecho constructivo y procesual de los collages.

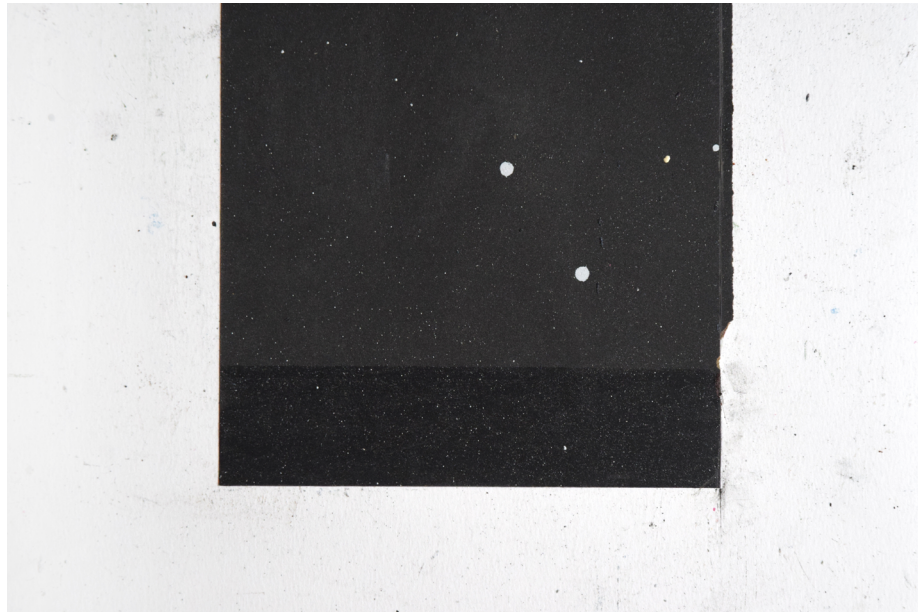


Fig. 47. Miquel Ponce. Detalle del primer collage de la serie.

En este trabajo podemos ver cómo los materiales y los procesos empleados acaban formando parte del resultado. Las lijas o papeles son utilizados de una manera pictórica, del mismo modo que todos aquellos materiales complementarios, que son incluidos como parte de la composición, como por ejemplo la cinta de doble cara o las grapas. A medida que se realizaron varios de estos collages, se introdujeron diversos materiales como el papel vegetal o los ojales metálicos, para trabajar con la superposición y jugar así con las transparencias, con lo que hay delante y detrás. Esto también permitió tener un mayor juego de matices, consiguiendo distintos tonos de color, opacidad y textura.



Fig. 48. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, conjunto de diez obras, 2021. Galería Blanca Soto, Madrid.

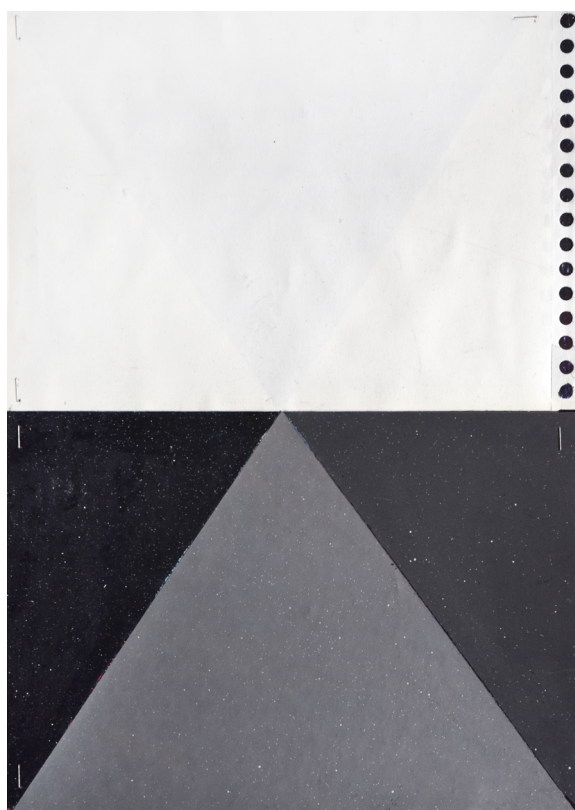
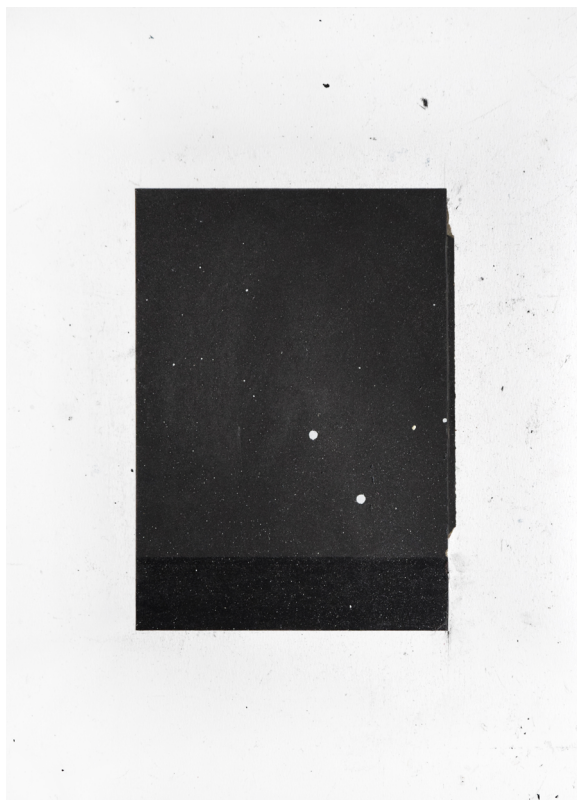


Fig. 49, 50, 51 y 52. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 1, 2, 5 y 4, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.

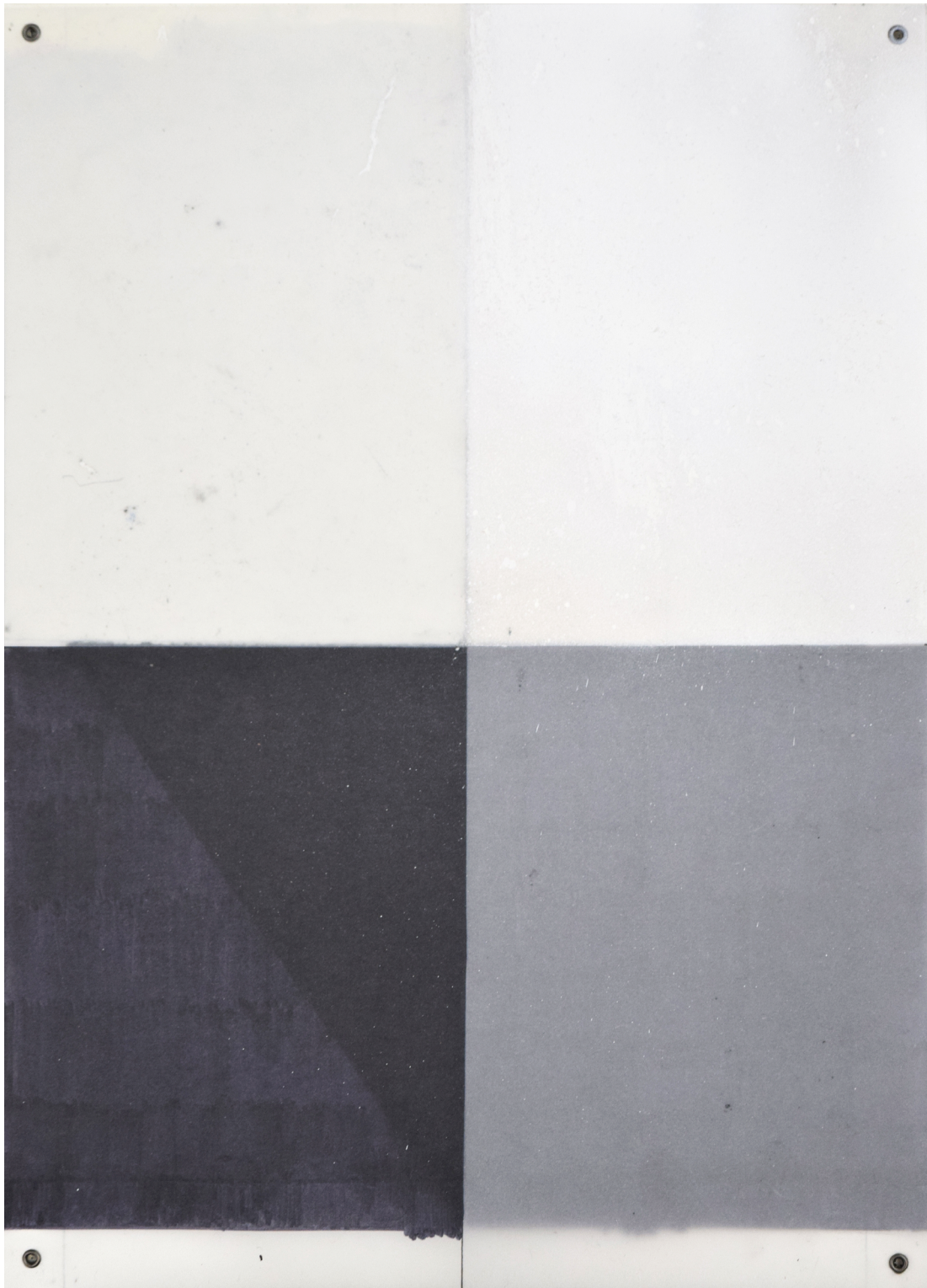


Fig. 53. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 21, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.

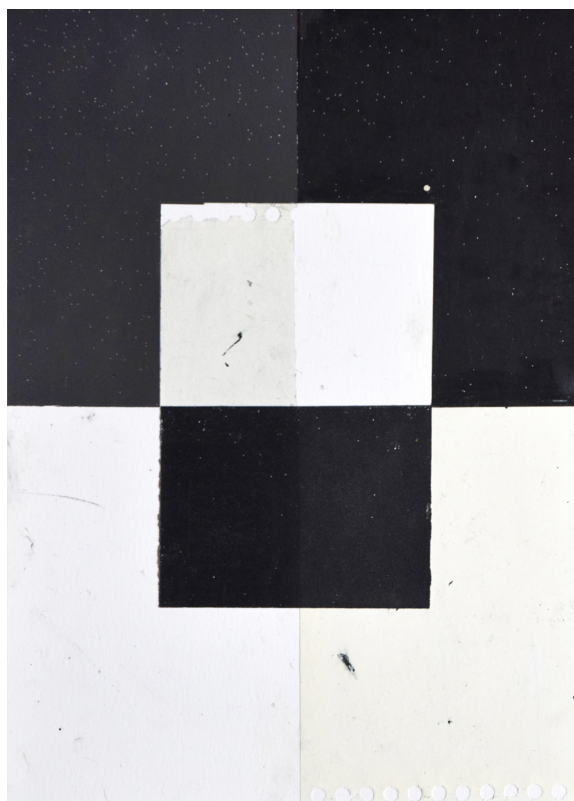


Fig. 54, 55, 56 y 57. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 3, 6, 10 y 7, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.



Fig. 58. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 13, 11 y 15.

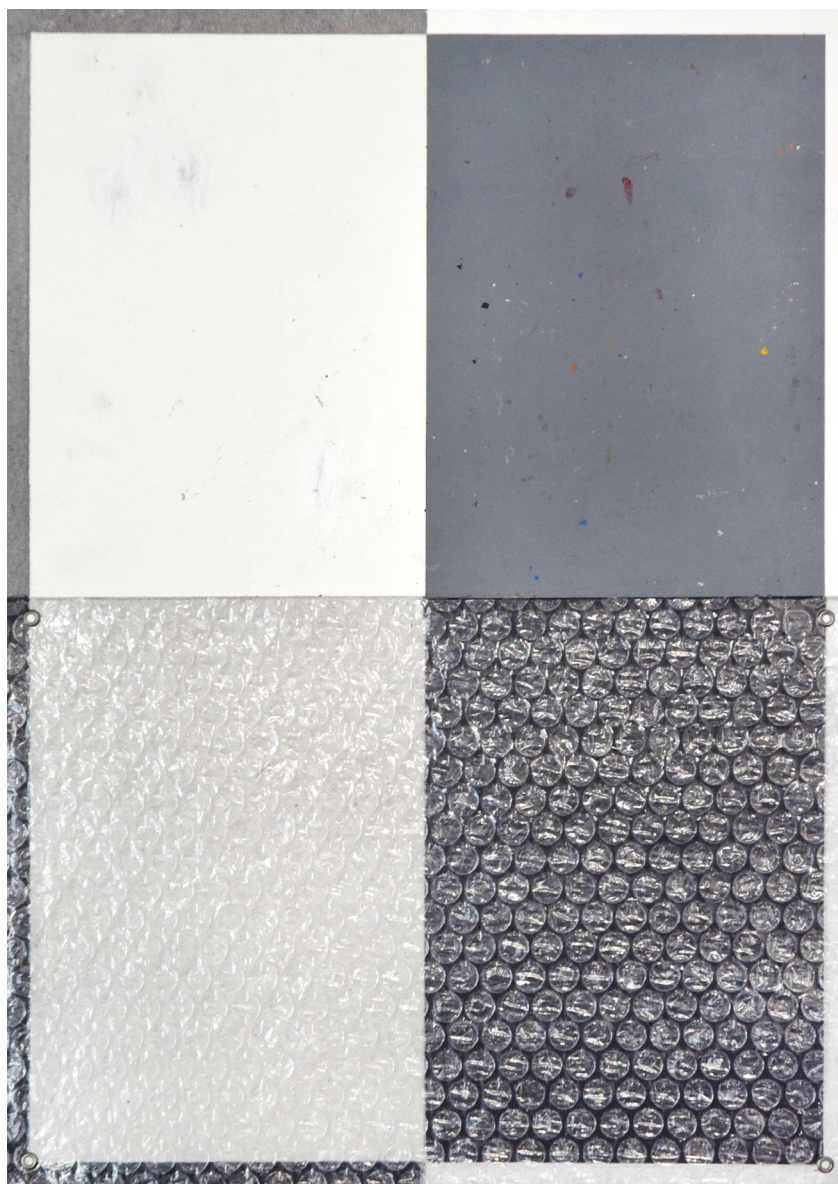


Fig. 59. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 15, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.



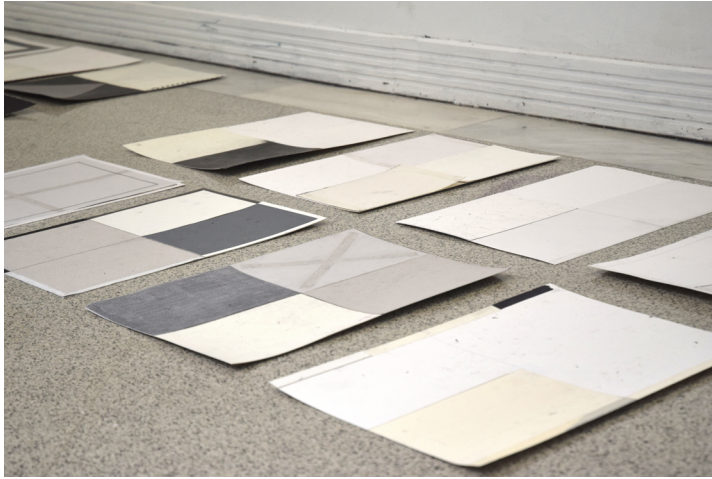


Fig. 60 y 61. Miquel Ponce. Obras en proceso en el estudio.



Fig. 62. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 11, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.



Fig. 63 y 64. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 13 y 14, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.

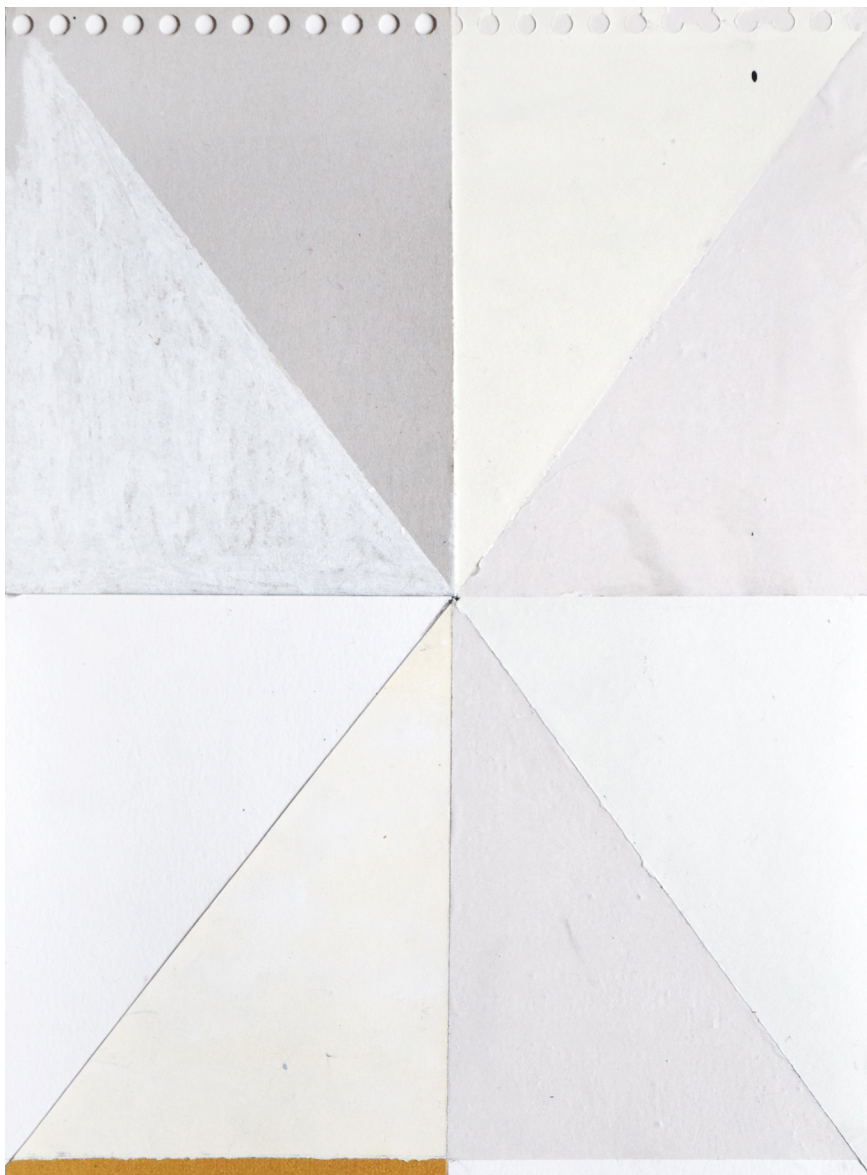


Fig. 65. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 9, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.



Fig. 66. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 17, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm.



Fig. 67. Miquel Ponce. Detalle.

El mismo título de esta serie fue utilizado como título de la exposición, ya que definía muy bien la premisa del trabajo presentado. En ella, además de la serie de collages que ocupaba la primera sala, también se mostraron distintas pinturas. Algunas de ellas fueron realizadas durante 2020, mientras que las dos pinturas de formato grande (146 x 114 cm) fueron realizadas ya en Bilbao en 2021 durante la estancia en la Fundación BilbaoArte.

Estas dos obras partían de algunos de los collages, que eran utilizados como bocetos o guías para realizar las pinturas. En estas pinturas, a pesar de estar realizadas con distintas técnicas, no se incorporó nada de collage, los materiales utilizados eran principalmente pintura acrílica, pintura sintética, algo de óleo, ceras y lápiz de grafito. La idea fue trabajar con las pautas compositivas y de color de la obra de papel pero utilizando en este caso las cualidades de las pinturas, matices de brillos, texturas, acabados y demás. A pesar de ser un trabajo más cerrado y directo, las obras estaban abiertas al proceso, por lo que cualquier cambio o suceso inesperado era tenido en cuenta. Además de estas dos pinturas, también hubo una tercera que a pesar de pertenecer a la misma serie no llegó a formar parte de la exposición.



Fig. 68. Miquel Ponce. Vista de la exposición *Un espacio de construcción*, Galería Blanca Soto, Madrid, 2021.



Fig. 69. Miquel Ponce. Vista de la exposición *Un espacio de construcción*, Galería Blanca Soto, Madrid, 2021.



Fig. 70. Miquel Ponce. *Sin título (Un espacio de construcción #11)*, 2021. Pintura acrílica, óleo, ceras y lápiz de grafito, 146 x 114 cm.



Fig. 71. Miquel Ponce. Detalle.



#### **4.4 *Making-of***

Para finalizar, comentaremos las últimas obras realizadas en BilbaoArte y que todavía no han sido expuestas. Estas abordan los materiales y el espacio del taller principalmente. En estos trabajos que ahora comentaremos podemos ver por un lado cómo los materiales son el tema principal, mostrándolos de una manera directa y combinándolos entre ellos, pero también el espacio del estudio cobra importancia, ya que es a partir de él donde nacen estas piezas.

La primera obra consta de unos cajones/marcos realizados con DM en los que dentro encontramos materiales diversos que han sido utilizados durante los meses de estancia en la Fundación BilbaoArte. Estos han servido para realizar la serie de collages, pero también para realizar bocetos y pinturas. Esta obra nace de un intento por utilizar estos materiales de una manera directa, integrando materiales de trabajo que en un principio no serían utilizados en una obra final. Materiales como lijas, papeles de todo tipo, cartones, cintas e incluso rotuladores o ceras componen estos módulos, que a modo de juego muestran distintas composiciones.

La obra nace a partir de ordenar los materiales en la mesa de trabajo y ver de qué manera estos se relacionaban y a su vez generaban una suerte de paleta, en este caso de materiales. Es a partir de aquí que se empieza a valorar trabajar con estos elementos de una manera directa, entendiéndolos como material compositivo y de color.

Los marcos realizados con DM surgieron como alusión a los marcos utilizados en la serie de collages, conservando las mismas medidas, pero en este caso cambiando la disposición vertical por la horizontal y utilizando el DM, un material más de proceso y que ha estado presente en el estudio durante el tiempo de la residencia. Los materiales en este caso se disponían sobre los marcos,



Fig. 72 y 73. Materiales en la mesa de trabajo y proceso de construcción de las piezas de DM.

relacionándose en algunos casos con otros objetos y configurando una suerte de muestrario de elementos que han estado presentes en nuestro proceso de trabajo en el taller.

Se realizaron 8 marcos que en un principio no se sabía cómo iban a ir dispuestos. La idea era jugar con su disposición y configurar distintos niveles en horizontal para poder crear mayor dinamismo entre las distintas piezas. Ya una vez los materiales fueron dispuestos sobre los marcos fue cuando se decidió crear cada marco con su interior definido, utilizando un papel en el fondo que servía para fijar los materiales en él y que estos no se movieran. Una vez los interiores estuvieron hechos ya fue el momento de probar maneras de disponer los cajones. Para ello se realizó una sesión de fotografías donde se registraron las distintas maneras de organizar las piezas y así decidir posteriormente cuál funcionaba mejor.



Fig. 74. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. DM, papel de lija, cartón y otros materiales. Medias variables.



Fig. 75. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. DM, papel de lija, cartón y otros materiales. Medias variables.



Fig. 76. Miquel Ponce. Detalle.



Fig. 77. Miquel Ponce. Detalle.



Fig. 78, 79, 80 y 81. Miquel Ponce. Otras pruebas de combinaciones.

La segunda obra realizada fue una mesa a modo de vitrina que también serviría para disponer los materiales utilizados en el estudio, jugando con las sutiles variaciones de tono y con los distintos materiales, desde lijas, papeles, bocetos y otros materiales como cintas o cartones.

En este caso la obra también nace a partir de la idea de trabajar los materiales de una manera directa, similar a lo que ocurría en la mesa del taller, es por eso que en este caso se decide realizar una mesa y tratar de hacer referencia a ese proceso de juego y de creación que surge en el estudio. Además, se realizó la mesa con un par de caballetes para de algún modo aludir a una mesa provisional y más típica de estudio, similar a una que utilizábamos como mesa suplementaria para dejar pinturas y demás materiales.

La dificultad de esta obra era definir una forma final y cerrada, ya que podía tener tantas combinaciones y pequeños cambios que se hacía muy complicado decidir que estaba terminada. Se optó por no utilizar demasiados colores saturados, y se intentó utilizar aquellos colores más abundantes y de los que teníamos más variedad, es decir, blancos, grises, beis, marrones y negros. De esta manera se articuló la disposición de los materiales, empezando por el blanco en el lado izquierdo y combinando las distintas tonalidades hasta el negro.

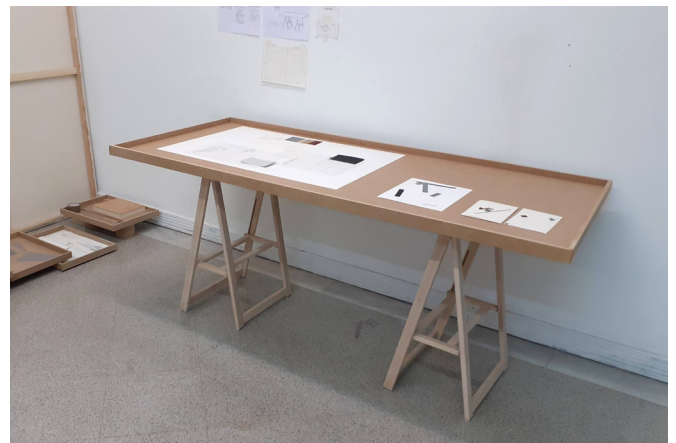


Fig. 82 y 83. Mesa del estudio y mesa en proceso.



Fig. 84. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm.



Fig. 85. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm.



Fig 86. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm.



Fig 87. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm.



Por último, estas obras pictóricas realizadas entre abril y junio, han servido de aproximación al proceso y también a la cuestión de cómo abordar la imagen. En este caso, las obras partían de un formato mucho más grande, de 2 x 1'5 m., y luego se seccionaron algunas de las partes, haciendo que lo que se encontraba en los lados pasase al frente. Del mismo modo, algunas marcas relacionadas con el proceso como gotas y trazos, quedaban así descontextualizados de su formato original.

El soporte en este caso también fue hecho a mano con restos de materiales de distinto tipo, DM hidrófugo, aglomerados de distinto tipo y contrachapados, combinando las distintas piezas y utilizándolas de manera que formasen parte de la pintura en cuanto a color y composición.



Fig. 88. Miquel Ponce. Detalle.



Fig. 89. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Pintura acrílica sobre tela, 100 x 81 cm.



Fig. 90. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Pintura acrílica sobre tela, 61 x 50 cm.

## Conclusiones

Para cerrar este trabajo haré algunas reflexiones acerca de los objetivos, el desarrollo de la obra y lo que ha supuesto su realización. Teniendo en cuenta los objetivos planteados al inicio del proyecto, considero que se han cumplido de manera satisfactoria, tanto por lo que respecta a la obra producida como por su complementación con el trabajo teórico. He podido aproximarme a las preocupaciones que quería desarrollar y siempre trabajando a partir de un proceso fluido y abierto. Además, he tratado de acercarme a distintas soluciones formales, recursos e incluso disciplinas, tratando de abrir un campo de juego amplio y diverso. Así también, el estudio de los distintos autores aquí mencionados ha complementado el desarrollo práctico del proyecto, ayudando a reflexionar sobre la obra realizada. Al igual que con el estudio de los referentes, que nos han servido de apoyo y estímulo.

Creemos también que la cuestión del resto derivado del proceso como un motivo para la producción artística es algo de interés y que puede tener un gran campo de experimentación, como hemos podido ver. Del mismo modo que creemos que algunas de las estrategias que hemos utilizado y que abordan la pintura no sólo desde la imagen sino desde los materiales y procesos, son relevantes en la creación contemporánea, ya que sirven como vía alternativa ante el predominio de la imagen.

Otro de los objetivos que se han cumplido ha sido poder llevar a cabo una propuesta expositiva con la obra realizada. Siempre es un gran reto realizar una exposición, y en este caso ha sido una experiencia muy gratificante y con la que he aprendido mucho. El hecho de tener que ajustarse a las fechas, tener en cuenta las dimensiones del espacio de la galería, así como todas las gestiones necesarias para llevar la exposición a cabo siempre es algo muy laborioso y en este caso todo salió tal y como estaba planeado. Por otro lado, me habría

gustado poder hacer una muestra más amplia con algunas de las últimas piezas, pero puesto que el espacio era limitado y las fechas ya estaban cerradas, no era posible. Creo que habría sido interesante ver cómo se habrían relacionado las distintas obras a pesar de ser a primera vista diferentes entre ellas: los collage con las obras de suelo, o la mesa con las pinturas, por ejemplo. Espero en un futuro poder exponerlas juntas, tal vez en el PAMPAM!21.

A pesar de estar satisfecho con el trabajo, soy consciente de las cosas que me quedan por desarrollar y de lo que quiero seguir haciendo. En un futuro me gustaría continuar ampliando estos caminos en sus distintas direcciones, por un lado seguir trabajando con la línea pictórica experimental y de proceso, y por otro, seguir desarrollando obra relacionada con los materiales y el espacio del taller.

Durante el desarrollo práctico del proyecto ha sido de gran ayuda la beca de residencia de la Fundación BilbaoArte, ya que me ha permitido tener el espacio, el tiempo y los medios necesarios para desarrollar este proyecto artístico. Poder dedicarme a tiempo completo a desarrollar mi trabajo me ha hecho darme cuenta del esfuerzo que lleva formalizar una propuesta artística, el tiempo que hay que dedicarle, y la exigencia que hay que tener con uno mismo para que el resultado sea lo mejor posible.

A nivel práctico, haber desarrollado distintos tipos de obra me ha permitido tener estímulos creativos distintos, lo que me ha posibilitado ir cambiando de terreno para desconectar cuando era necesario, y así poder tener una visión más fresca y objetiva sobre el trabajo realizado. Considero que ha sido un trabajo bastante fluido pero estructurado a la vez, lo que me ha permitido jugar dentro de los parámetros que yo mismo me acotaba. Creo que esta es la mejor manera que tengo de trabajar ya que se ajusta a mi personalidad, a cómo trabajo las obras y qué tiempo dedico a cada cosa.

Respecto al trabajo escrito, ha sido satisfactorio por distintos motivos. Me ha permitido estudiar las obras con mayor perspectiva y contextualizarlas en el ámbito de la práctica artística contemporánea, del mismo modo que ha enriquecido mi discurso artístico y me ha servido para desarrollar algunas de las preocupaciones sobre las que se asienta este proyecto.

En definitiva, considero que este trabajo ha sido un reto continuo, ya que ha supuesto insistir en el medio pictórico pensando constantemente cómo afrontarlo, también por la parte escrita, ya que ha supuesto alejarse del taller, cosa que a veces puede resultar frustrante. Sin duda, espero poder seguir desarrollando mi actividad artística y seguir creciendo como artista con la dedicación y el esfuerzo que siempre le he dedicado.

## Índice de imágenes

- Fig. 1. René Magritte, *Les mémoires d'un saint*, 1960. Óleo sobre lienzo, 80 x 99'7 cm. p. 16.
- Fig. 2. BMPT, *Manifestation 3*, junio de 1967, Musée des Arts Décoratifs, París. p. 17.
- Fig. 3. Sergio Prego, Pabellón de España, Bienal de Venecia, 2019. p. 22.
- Fig. 4. Richard Tuttle, *Boys, let's be bad boys 5 y 26*, 1998. p. 24.
- Fig. 5. Richard Tuttle, *Boys, let's be bad boys 5 y 26*, 1998. p. 24.
- Fig. 6. Abraham Cruzvillegas, *The Autoconstrucción Suites*. Walker Art Center, Minneapolis, 2013. p. 26.
- Fig. 7. Abraham Cruzvillegas, *Autoretrato ciego. Glasgow-Cove Park*, 2008. p. 26.
- Fig. 8. Irma Álvarez-Laviada, *Sin título VI, (Modalidades de lo visible)*, 2016. Caja de cartón, madera y metacrilato, 658 x 57'6 cm. p. 27.
- Fig. 9. Irma Álvarez-Laviada, detalle de *El espacio entre las cosas V*, 2020. DM y aglomerado, 295 x 43 x 43 cm. p. 27
- Fig. 10. David Ostrowski, *F (Sarah Silverman)*, 2011. Óleo, esmalte y papel sobre lienzo, 180 x 130 cm. p. 28.
- Fig. 11. David Ostrowski, *F (Val Kilmer)*, 2012. Óleo, barniz, suciedad y lámina adhesiva sobre lienzo, 100 x 80cm. p. 28.
- Fig. 12. Estudio de Robert Ryman en Nueva York con las fotografías de sus obras. Fotografía de Bill Jacobson. p. 31.
- Fig. 13. Robert Ryman, *Adelphi*, 1967. Óleo sobre lino, grapas, papel y cinta. p. 32.
- Fig. 14. Robert Ryman, *Adelphi*, 1967. Óleo sobre lino, grapas, papel y cinta. p. 32
- Fig. 15. Brice Marden, *Over autumn*, 2015. Óleo sobre lino, 244 x 183 cm. p. 43.
- Fig. 16. Wade Guyton, *Portikus*, Frankfurt, 2008. p. 35.
- Fig. 17. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trampantojo. Reverso de una pintura enmarcada*, 1668 - 1672. Óleo sobre tela, 66,4 x 87 cm. p. 37.
- Fig. 18. El Lissitzky, *Proun I C*, 1919. Óleo sobre tabla, 68 x 68 cm. p. 38
- Fig. 19. *Prounenraum*, 1923. p. 38.
- Fig. 20. Frank Stella pintando en su estudio, 1959. Fotografía de Hollis Frampton. p. 39.
- Fig. 21. David Ostrowski, *(A thing is a thing in a whole which it's not)*, 2012. Óleo y pintura sintética sobre tela, 197,48 x 141,6 cm. p. 40
- Fig. 22. Pius Fox, *Tur I*. 2013. Óleo sobre papel, 24 x 17 cm. p. 40.
- Fig. 23. Guillermo Mora, *Piedra espesa*, 2018. Plastilina, 415 x 365 x 70 cm. CA2M, Móstoles, Madrid. p. 41.
- Fig. 24. Guillermo Mora, detalle de *Piedra espesa*, 2018. Plastilina, 415 x 365 x 70 cm. CA2M, Móstoles, Madrid. p. 42.

- Fig. 25. Miquel Mont, *Mal tiempo*, 2019. Galería Trinta, Santiago de Compostela. p. 43.
- Fig. 26. Miquel Mont, *Peinture emmuré*, 2000. Le Crestet Centre d'Ar, Crestet, Francia. p. 43.
- Fig. 27. Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968. Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania. p. 44.
- Fig. 28. Imi Knoebel, *Genter Raum*. 1979 - 1980. Kunstsammlung, Düsseldorf, Alemania. p. 44.
- Fig. 29. Pieter Vermeersch en Blue project Foundation, Barcelona, 2016. p. 45.
- Fig. 30. Pieter Vermeersch en Museum Leuven, 2019. p. 45.
- Fig. 31. Miquel Ponce. Vista de la exposición *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Ali-cante, 2020. p. 47.
- Fig. 32. Miquel Ponce. Vista de la exposición *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Ali-cante, 2020. p. 47.
- Fig. 33. Miquel Ponce. *D'aquella pols*, 2020. Técnica mixta sobre tabla. 27 x 22 cm cada uno. p. 48.
- Fig. 34. Miquel Ponce. Vista de la exposición *D'aquella pols*, Museo de la Uniersidad de Ali-cante, 2020. p. 48.
- Fig. 35. Miquel Ponce. Detalle. p. 49.
- Fig. 36. Miquel Ponce. Detalle. p. 49.
- Fig. 37. Miquel Ponce. Pintura acrílica sobre tela, 55 x 76 cm (díptico). p. 51.
- Fig. 38. Miquel Ponce. Conjunto de obras, *Sin título*, 2019 - 2020. Pintura acrílica sobre tela y madera, 24 x 19 cm y 41 x 33 cm. p. 52.
- Fig. 39. Miquel Ponce. *Sin título*, 2019. Pintura acrílica sobre tela, 24 x 19 cm. p. 52.
- Fig. 40. Miquel Ponce. *Sin título*, 2019. Pintura acrílica y gesso sobre tela, 27 x 22 y 24 x 14 cm. p. 53.
- Fig. 41. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. p. 53.
- Fig. 42. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 24 x 19 cm. p. 54.
- Fig. 43. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22 cm cada una. p. 55.
- Fig. 44. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22 cm cada una. p. 55.
- Fig. 45. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22. p. 56.
- Fig. 46. Miquel Ponce. *Sin título*, 2020. Pintura acrílica y precinto sobre tela, 27 x 22. p. 56.
- Fig. 47. Miquel Ponce. Detalle del primer collage de la serie. p. 58.
- Fig. 48. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, conjunto de diez obras, 2021. Galería Blanca Soto, Madrid. p. 59.
- Fig. 49. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 1, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 60.

Fig. 50. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 2, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 60.

Fig. 51. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 5, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 60.

Fig. 52. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 5, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 60.

Fig. 53. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 21, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 61.

Fig. 54. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 3, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 62.

Fig. 55. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 6, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 62.

Fig. 56. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 10, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 62.

Fig. 57. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 7, 2020 - 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 62.

Fig. 58. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collages 13, 11 y 15. p. 63.

Fig. 59. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 15, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 64.

Fig. 60. Miquel Ponce. Obras en proceso en el estudio. p. 65.

Fig. 61. Miquel Ponce. Obras en proceso en el estudio. p. 65.

Fig. 62. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 11, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 66.

Fig. 63. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 13, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 67.

Fig. 64. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 14, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 67.

Fig. 65. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 9, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 68.

Fig. 66. Miquel Ponce. *Un espacio de construcción*, collage 17, 2021. Técnica mixta sobre papel, 42 x 29'7 cm. p. 69.

Fig. 67. Miquel Ponce. Detalle. p. 69.

Fig. 68. Miquel Ponce. Vista de la exposición *Un espacio de construcción*, Galería Blanca Soto, Madrid, 2021. p. 70.

Fig. 69. Miquel Ponce. Vista de la exposición *Un espacio de construcción*, Galería Blanca Soto, Madrid, 2021. p. 71.



Fig. 70. Miquel Ponce. *Sin título (Un espacio de construcción #11)*, 2021. Pintura acrílica, óleo, ceras y lápiz de grafito, 146 x 114 cm. p. 72.

Fig. 71. Miquel Ponce. Detalle. p. 72.

Fig. 72. Materiales en la mesa de trabajo. p. 74.

Fig. 73. Proceso de construcción de las piezas de DM. p. 74.

Fig. 74. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. DM, papel de lija, cartón y otros materiales. Medias variables. p. 75.

Fig. 75. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. DM, papel de lija, cartón y otros materiales. Medias variables. p. 75.

Fig. 76. Miquel Ponce. Detalle. p. 76.

Fig. 77. Miquel Ponce. Detalle. p. 76.

Fig. 78. Miquel Ponce. Otras pruebas de combinaciones. p. 77.

Fig. 79. Miquel Ponce. Otras pruebas de combinaciones. p. 77.

Fig. 80. Miquel Ponce. Otras pruebas de combinaciones. p. 77.

Fig. 81. Miquel Ponce. Otras pruebas de combinaciones. p. 77.

Fig. 82. Mesa del estudio. p. 78.

Fig. 83. Mesa en proceso. p. 78.

Fig. 84. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm. p. 79

Fig. 85. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm. p. 79.

Fig. 86. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm. p. 80.

Fig. 87. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Mesa de DM, papel de lija, cartón y otros materiales. 88 x 203 x 93 cm. p. 80.

Fig. 88. Miquel Ponce. Detalle. p. 81

Fig. 89. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Pintura acrílica sobre tela, 100 x 81 cm. p. 82.

Fig. 90. Miquel Ponce. *Sin título*, 2021. Pintura acrílica sobre tela, 61 x 50 cm. p. 83.

## Bibliografía

- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Madrid: Dardo ediciones.
- Batchelor, D. (1997) *Minimalismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Londres: Tate Gallery.
- Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández Fariña, A. (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- González García, Á. (2000). *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Graeber, D. (2018). *Trabajos de mierda: una teoría*. Barcelona: Ariel.
- Hernández Navarro, M. Á. (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Hernández Navarro, M. Á. (2008). *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. Imafrente (19-20)*, p. 119-140. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte: cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà.
- Rose, B. (2004) *Los significados del monocromo*, en Rose, B. (coord.) *Monocromos, de Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: CajaNegra.
- Vilar, G. (2014). *El arte contemporáneo y la precariedad*. En Arribas, S. y Gómez, A. (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*. (pp. 75-95). Barcelona: Artefakte.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.

### Artículos

Carrier D. y Ryman R. (1997). *Robert Ryman on the origins of his art*. Burlington Magazine 139, (1134) p. 633. London: The Burlington Magazine Publications.

Crimp, D. (1981) *The end of painting*. Cambridge, MA: MIT Press.

Martínez Gueyraud, A. (2000) *Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real*. Barcelona: DC. Revista de crítica arquitectónica, núm. 4.

### Tesis

Grau Garcia, I. (2016). *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. Tesis de doctorado. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462>

### Catálogos

Hudson, S. P., y Ryman, R. (2009). *Robert Ryman: used paint*. Cambridge, MA: MIT Press.

Marden, B. (1975). *Catalogue of an exhibition*. New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.

Martin, C. J., y Storr, R. (2017). *Robert Ryman*. Ciudad de México: Fundación Jumex.

Molina, M. A. (2010). *Les autres oeuvres. La peinture et ses images*. Nanterre: Ville de Nanterre.

Ryman, R. Martin, C. J. Hoban, S. Ryman, R. (2017). *Robert Ryman*. Dia Center for the Arts. New York, NY: Yale University Press.

### Recursos en línea

Auping, M y Stella, F. (12/11/2015). *The un-secret world of Frank Stella*. VoCA Journal. Disponible en: <https://journal.voca.network/the-un-secret-world-of-frank-stella/> [consulta: 19/04/2021]

McLuhan, M. (1970). *Living in an Acoustic World*, [Sesión de conferencia] University of South Florida, FL, Estados Unidos. Disponible en: [https://marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan\\_pdf\\_6\\_JUkCEo0.pdf](https://marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_6_JUkCEo0.pdf) [consulta: 16/04/2021]

Wittock, E. (2019). *Pieter Vermeersch, M – Museum Leuven*. Disponible en: <file:///C:/Users/UX490U/Downloads/engpersmappieter-vermeersch.pdf> [consulta: 16/06/2021]