



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Vaticini i vestigi. La gràfica i l'objecte a la pràctica pictòrica.

Treball Fi de Màster

Màster Universitari en Producció Artística

AUTOR/A: Pérez Núñez, Àngels

Tutor/a: Forriols González, Ricardo Javier

CURS ACADÈMIC: 2021/2022

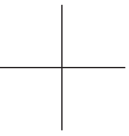
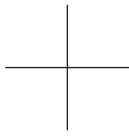


Vaticini i vestigi

La gràfica i l'objecte a la pràctica pictòrica

Presentat per Àngels Pérez Núñez
Dirigit per Ricardo J. Forriols González

Treball Final de Màster, tipologia 4
Màster de Producció Artística
València, juliol de 2022



Resum

Aquest projecte proposa una investigació teòrica i pràctica a partir de fixar la mirada en aquells elements amb els quals ens relacionem i convivim dia a dia però que romanen ocults a un segon pla, com les marques al terra que delimiten un espai determinat o el residu de les imprimacions o primeres capes de pintura, elements no considerats per a la contemplació, tractant així de comprendre com es percep la seua existència d'acord amb una acció o quan aquesta s'efectua, són elements que formen part de l'imaginari comú, s'extrauen del seu context i es tornen figures autònomes i independents, fora del seu espai de significat. Aquests símbols que apareixen i desapareixen romanen com a vaticini i vestigi del què succeeix, residu d'una acció. Íntegrament tractades des d'un punt de vista pictòric i tenint en compte el tàctil i la naturalesa del material, evocuen a l'espectador lectures preestablides partint dels seus coneixements i experiències, així mateix generant de noves mitjançant la diferència, la repetició i la incitació al joc. Els objectius fonamentals d'aquesta investigació són plantejar una proposta artística a partir de l'idea d'acció i reflexionar sobre com aquests elements que romanen fora de la mirada s'interrelacionen, analitzant la dualitat que adquireix el seu significat segons el context i les experiències pròpies de l'espectador. L'obra recollida a aquest projecte presenta distintes sèries que aborden la problemàtica des de diferents punts de vista on es barregen les tècniques clàssiques com pintura i grafit sobre tela, paper o fusta i el gravat, amb tècniques actuals com l'escàner, l'edició digital i el tall làser, plantejant estratègies pictòriques que possibiliten la creació d'un llenguatge a partir de l'apropiació d'elements comuns i l'elaboració d'un discurs al seu voltant.

Paraules clau

Pintura, procés, residu, mirada, gràfica, objecte.

Resumen

Este proyecto propone una investigación teórica y práctica a partir de fijar la mirada en aquellos elementos con los cuales nos relacionamos y convivimos día a día, pero que permanecen ocultos en un segundo plano, como las marcas en el suelo que delimita un espacio determinado o el residuo de las imprimaciones o primeras capas de pintura, elementos no considerados para la contemplación, tratando así de comprender como se percibe su existencia de acuerdo con una acción o cuando esta se efectúa, son elementos que forman parte del imaginario común, se extraen de su contexto y se vuelven figuras autónomas e independientes, fuera de su espacio de significado. Estos símbolos que aparecen y desaparecen permanecen como vaticinio y vestigio de lo que sucede, residuo de una acción. Íntegramente tratados desde un punto de vista pictórico y teniendo en cuenta lo táctil y la naturaleza del material, evocan al espectador lecturas preestablecidas partiendo de sus conocimientos y experiencias, así mismo generando de nuevas mediante la diferencia, la repetición y la incitación al juego. Los objetivos fundamentales de esta investigación son plantear una propuesta artística a partir de la idea de acción y reflexionar sobre como estos elementos que permanecen fuera de la mirada se interrelacionan, analizando la dualidad que adquiere su significado según el contexto y las experiencias propias del espectador. La obra recogida en este proyecto presenta distintas series que abordan la problemática desde diferentes puntos de vista, donde se mezclan las técnicas clásicas como pintura y grafito sobre tela, papel o tabla y el grabado, con técnicas actuales como el escáner, la edición digital y el corte láser, planteando estrategias pictóricas que posibilitan la creación de un lenguaje a partir de la apropiación de elementos comunes y la elaboración de un discurso a su alrededor.

Palabras clave

Pintura, proceso, residuo, mirada, gráfica, objeto.

Abstract

This project proposes a theoretical and practical investigation based on those elements with which we interact and coexist daily but whose presence remains hidden on a second plane. For example, the marks on the floor to delimit a particular space or the residue from primers or first paint layers, these elements are not considered for contemplation, thus trying to comprehend how an action perceives its presence. They are elements that form part of the common imaginary, so they are extracted from their context and become autonomous and independent figures outside their space of meaning. These symbols that appear and disappear remain as a prediction and vestige of what happens, the remnant of an action. Entirely treated from a pictorial point of view and taking into account the tactile and nature of the material, they evoke the viewer's pre-established readings based on their knowledge and experiences, generating new ones employing difference, repetition, and the incitement to play. The fundamental objectives of this research are to propose an artistic proposal based on the idea of action and to reflect on how these elements that remain out of sight are interrelated, analyzing the duality that acquires its meaning according to the context and the viewer's own experiences. The work included in this project presents different series that address the issue from different points of view where classic techniques - such as painting and graphite on canvas, paper, or board, and engraving - are mixed with current techniques - such as scanner, digital editing, and laser cutting - proposing pictorial strategies that enable the creation of a language from the appropriation of common elements and the elaboration of discourse around it.

Key words

Paint, process, waste, gaze, graphic, object.

A la família.

Amigues i companyes.

Ricardo.

Gràcies pel suport i l'estima per portar endavant aquest projecte.

Índex

0. Introducció p.11

1. L'autorreferencialitat i l'evidència del procés p.15

2. Allò que roman a un segon plànol p.20

2.1 Sensibilitat pictòrica. Mirada atenta p.24

2.2 Apropiació i descontextualització. Segona lectura p.28

2.3 Vaticini i vestigi. Noves relacions p.32

3. La materialitat del suport p.35

3.1 Punt de vista pictòric. Pintar sense pintura p.37

3.2 Qualitats pictòriques. Superfície i espai p.40

3.3 Repetició i diferència. El mòdul ja fet p.43

4. Presentació, anàlisi i descripció de l'obra realitzada p.47

4.1 Material, memòria i residu. Llibre d'artista p.48

4.2 De delimitar a construir. Instal·lació p.52

4.3 400ppc (possibilitats de composició) p.59

4.4 Retícula nº304 p.63

4.5 Endret-Revés p.68

5. Conclusions p.73

6. Índex d'imatges p.77

7. Bibliografia p.82

Introducció

El treball aquí realitzat pertany a la tipologia 4, pel que pretén mitjançant una proposta artística i una argumentació teòrica, desentrampar els punts claus contextuais i conceptuals al voltant de fixar la mirada en aquells elements que es mantenen fora del camp del que ha de ser observat i amb els quals ens relacionem diàriament en el nostre entorn, elements dels quals ens apropiem i descontextualitzem.

La investigació que aquí s'exposa s'instiga a partir d'una sèrie d'experiències i projectes anteriors que han desencadenat en les problemàtiques i l'estètica actual. Aquesta motivació primera naix a partir d'una sèrie de conceptes que anàvem treballant durant la realització del grau en Belles Arts i es van desenvolupar posteriorment a la finalització d'aquest. Interessos relacionats amb el suport de la pintura com a element autònom, el fet d'evidenciar el procés, l'acció i l'autorreferencialitat, entre altres. Encara que aquestes qüestions es mantenen latents durant el procés de treball, se n'han incorporat de noves que han anat sorgint en la cerca de solucions formals. Encara que el projecte recau especialment sobre aquestes últimes, d'alguna manera o altra, totes les peces aborden una sèrie de preocupacions similars i tracten des de diferents punts de vista unes mateixes problemàtiques i interessos. També cal mencionar que aquest projecte ha estat desenvolupat en l'àmbit formal amb el suport de professorat com Antonio Alcaraz i Jonay Cogollos i d'assignatures del Màster de Producció Artística, com *Procediments constructius amb fusta i metall*, amb Daniel Tomás, *Pràctica pictòrica: concepte, estructura i suport*, amb Isabel Tristán, i per últim destacar *Retòrica del fi de la pintura*, amb Ricardo Forriols, que també ha contribuït a conceptualitzar aquest projecte.

Així, aquest projecte s'engega a partir d'una sèrie de problemàtiques que ja anàvem treballant i es troben presents ja assumides a la pràctica actual, per una banda l'autorreferencialitat de la pintura i per una altra el treball processual i l'acte d'evidenciar aquest procés. Posteriorment a aquesta inserció, trobarem a l'àmbit teòric una sèrie de conceptes i referents en els quals s'asseu l'obra; primerament tractarem la idea de residu i d'elements que romanen a un segon pla davant la mirada, com a partir de buscar més enllà del llenç percebem la pictoricitat en altres àmbits i espais no establerts per a aquesta funció. Seguidament parlarem sobre com mitjançant l'apropiació i descontextualització d'aquests elements lligats contextualment a una acció o que es generen a partir d'aquesta, aquests símbols residus del que ha succeït, trenquen amb el seu entorn transformant-se en peces que funcionen

de forma autònoma. Posteriorment, tractarem d'analitzar les noves relacions que aquests elements estableixen amb l'espectador, com la mirada crea unes lectures basades amb experiències i coneixements propis de cada individu i com a partir de la disposició de les peces i la relació d'aquestes amb l'espectador, incitant al joc, l'espai s'activa creant de noves lectures i vivències. A continuació, ens endinsarem als aspectes formals del projecte, fent atenció a la materialitat de la pintura i el suport, com aquest es descompon, abandonant la seua concepció tradicional, adquirint cada una de les seues parts funcionalitat i autonomia. Des d'un punt de vista merament pictòric, tractarem la seua objectualitat, qüestionant-nos les formes de fer pintura a partir del material i l'experiència, utilitzant tècniques considerades de l'àmbit de la gràfica o l'escultura, tenint en compte les qualitats i característiques pròpies dels diferents materials, superfícies i espais amb l'ús d'estratègies de treball com la diferència i la repetició a partir de mòduls, a la vegada que exposem aquests dos aspectes, matisarem diferents artistes i obres que serviran de referents per a efectuar la pràctica artística d'aquest projecte. Finalment, presentarem i analitzarem el projecte produït exposant les diferents propostes que busquen solucions formals a les mateixes problemàtiques, atenent a la forma de procedir, els materials i l'experimentació.

L'objectiu principal formulat a l'inici d'aquest projecte és plantejar una proposta artística inèdita dintre d'uns paràmetres conceptuals i contextuals a partir de la idea d'acció i la cerca de pictoricitat en aquells factors que no estan disposats per a ser admirats, aquells que romanen en segon terme, tenint en compte el procés, l'experimentació amb els materials i les diferents possibilitats que aquests ens ofereixen des d'un punt de vista pictòric. Per una altra banda, trobem els objectius específics que han anat sorgint a mesura que anaven apareixent noves problemàtiques durant la producció del treball, s'han focalitzat en analitzar els diferents punts a escala conceptual per donar a aquests una fisicitat. Plantejar les problemàtiques generades a partir del procés de treball, buscant en cada línia de producció portar al límit els conceptes i materials, incorporant materials que permeten portar la producció a noves visions i camins, reforçant la idea de pintura més enllà del llenç, a més de generar un espai actiu a través de la interrelació de les peces i l'espectador, a partir d'un ambient calmat que instiga a l'observació i la creació de noves experiències amb els elements que habiten l'espai. Per últim, reflexionar sobre la pintura i situar la nostra pràctica artística dintre de la producció contemporània actual a partir d'una sèrie de temes i referents.

Respecte a la metodologia utilitzada en aquest projecte, per una banda, atenem a la investigació teòrica, i per altra, a la formal. Encara que les dues es complementen, la seua evolució no és completament paral·lela, ja que el propi procés de treball ens porta a buscar lectures i referents que ens permeten ampliar els nostres coneixements i possibilitats, igualment que alguns textos han vist d'eixa necessitat de buscar materialitzar aquests conceptes ocasionant noves solucions matèriques.

A l'aspecte teòric ens apropem des de la perspectiva de la pintura que s'autoqüestiona, fa referència a ella mateixa i el seu procés, atenint-nos a una mirada que busca la pictoricitat més enllà del llenç i qüestiona l'ús convencional del suport, la factura i el pinzell. Aquesta sensibilitat a la mirada dirigeix aquesta investigació a atendre allò que ens envolta, allò que roman a un segon pla, les diferents parts del suport, l'acció sobre aquest i la interacció amb l'espai, generant noves relacions amb els elements que ens rodegen. Hem tractat d'abordar la pràctica a partir d'una producció processual, entenent l'errada i la reformulació com a eines d'avanç i desenvolupament, permetent una evolució i diàleg constant entre les diferents peces i sèries que aborden les mateixes problemàtiques des de diferents punts de vista i necessitats. A partir de la descontextualització i el fet d'evidenciar elements de l'entorn que romanen en un segon pla, dotem aquests d'autonomia i independència, creant unes figures a forma de mòduls, ja existents, que a partir de la duplicitat i diferència com a recursos formals i conceptuals, porten a l'extrem les línies de treball. A més, tractem el material segons les seues pròpies qualitats formals, tenint en compte les característiques i la seua interacció amb el que succeeix sobre ells, buscant mantindre la calidesa i que s'observe el procés de treball sobre aquest. L'elaboració de restriccions tant de paleta, elements i formats ha permès estirar fins a l'extrem la línia de treball i focalitzar a la producció d'obra. L'estratègia d'acotar la forma de treballar i l'experimentació dona peu a explorar totes les possibilitats que ens ofereixen els materials, així mateix, és necessària l'evolució paral·lela en l'àmbit conceptual i formal, per reflexionar a partir de l'observació, comprensió i crítica del procés i els resultats, evidenciant d'aquesta manera l'acció i diàleg continu amb els conceptes i materials.

1. L'autorreferencialitat i l'evidència del procés

Superfície plana coberta de color en un cert ordre.¹

En aquest apartat introduïrem aquelles ferramentes de treball ja depreses i interioritzades al nostre procés de producció, ferramentes que es troben presents durant tota la realització d'aquest projecte. Per aquesta raó, cal fer incís a l'autorreferencialitat de la pintura, on més enllà dels seus paràmetres històrics – pintura, tela i bastidor – l'obra busca qüestionar-se a ella mateixa i parlar de la seua fisicitat, eixint del seu espai tradicional. Experimentant i portant a l'extrem totes aquelles parts que la conformen, passant de pintar a viure una experiència, posant en evidència aquesta acció i manipulació que sofreixen els diferents materials durant el procés de treball.

*La pintura està sols començant a mostrar-se ella mateixa, lliure del que estava lligada*². Així, la pintura ens convida a examinar-la mitjançant el pensament, posant-se en evidència, descobrint-se i mostrant la seua presència, fent que aquesta es trobe cada vegada més abstreta en si mateixa, cada vegada més autosuficient. D'aquesta manera el concepte de *quadre-finestra* Renaixentista d'Alberti que ens mostrava una realitat amb la qual ens identificàvem i ens permetia aguar al món, esclata davant l'avanç de la ciència, on cada vegada és tot més reconeixible i es perd el control sobre la realitat, qüestionant-se així la seua i funció posició a la societat.

A la pintura del Barroc i especialment amb l'arribada de la modernitat, el quadre inicia un procés de desarticulació de la realitat i el suport comença a cobrar importància, prenent consciència i posicions contra l'establert fins aquell moment dintre del paradigma de la pintura. Al llarg de la història la pintura proclama la seua mort i decadència de forma reiterada, en aquest cas sobrepassada per una nova tècnica, la litografia i posteriorment la fotografia, portant-la a la pèrdua de la seua funció social. Walter Benjamin teoritza i exposa sobre eixa pèrdua de l'aura que caracteritza a l'objecte únic front a l'obertura i les possibilitats que ofereix la reproducció mecànica³.

És en un d'aquests punts, l'any 1915, on **Malevich** amb el seu

1. Manifest publicat a la revista *Art et Critique* en 1890. (Àngel González, Francisco i Fiz Machán, *Escritos de arte de vanguardia : 1900-1945* (Madrid: Istmo, 1999), 23.)

2. Maurice Denis, "Definición del neotradicionalismo", *Art et Critique* (23 i 30 d'agost de 1890) en Àngel González García, Francisco Calvo Serraller i Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945* (Madrid: Istmo, 1999), 23-28.

3. Walter Benjamin (traducció Andres E.Weikert), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003).

quadre *Чёрный квадрат* – *Quadrat negre* – abasta al grau zero de les formes de la pròpia pintura, centra l'atenció a la forma pròpia del suport – el quadrat – i al material adquirint una presència i autonomia que l'apropen a l'objecte i l'allunyen del concepte de finestra. Encara que Malevich contradiu el quadre-finestra, no acaba d'allunyar-se del tot ja que el continua tractant com un portal bidimensional, com comenta Àngel González al text *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*⁴. L'acte revolucionari que realitza Malevich és que al quadre hi ha un quadrat, una cosa concreta però abstracta, encara que elaborat amb una mala factura i repetit de forma continuada el quadrat com element geomètric més simple. També **Aleksandr Rodchenko**, una mica més endavant, al 1921 presenta la seua obra *Красный. Желтый. Синий* – *color roig pur, color blau pur i color gros pur* – (fig.1), que és un dels primers exemples de la pintura monocroma, on igual que Malevich també proclama aquesta mort de la pintura. L'artista porta la pintura a la seua reducció més lògica a partir de pintar tres llenços un amb cada color primari, renunciant d'aquesta manera a la pintura, que es presentava sense més representació que la de la pròpia pintura com un plànol de color.



Fig.1. Aleksandr Rodchenko, *Красный. Желтый. Синий* (color roig pur, color blau pur i color gros pur), 1921. Oli sobre llenç. Tres panels de 62.5 x 52.5 cm.

El que vostè veu és el que veu.⁵

Els artistes contemporanis aborden la investigació sobre el procés, el color i la forma, propietats del mitjà pictòric, atenent a més a la síntesi i la construcció de l'objecte. Artistes com **Frank Stella** es plantegen fer evolucionar el quadre a partir o per mitjà de la voluntat de la forma. A la seua sèrie de *Black Paintings* (1959-1960), dona cos al suport i el separa de la paret, tendint a la tridimensionalitat i el mòdul, configurant un espai geomètric a partir de línies que es repeteixen

4. González García, Àngel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporaneo* (Madrid i Bilbao: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001).

5. Simon Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto* (Madrid: Ed Akal, 2009), 93.

seguint la forma del suport, mantenint un gruixut determinat per la fondària del bastidor i la brotxa, deixant una fina línia entre les franges on es pot observar l'entramat de la tela no treballada (*fig.2*). Aquesta línia de producció el porta a trencar amb el format quadrat, dotant aquest d'una forma irregular intervenint el quadrilàter a forma d'incisió o buit eliminants parts del suport als laterals, els cantons o al centre, fins a arribar als *Shaped Canvas* (1964-1965), on les formes irregulars dels seus llenços coincideixen amb el que Stella pinta, igual que als *Black Paintings* però amb ritmes nous.

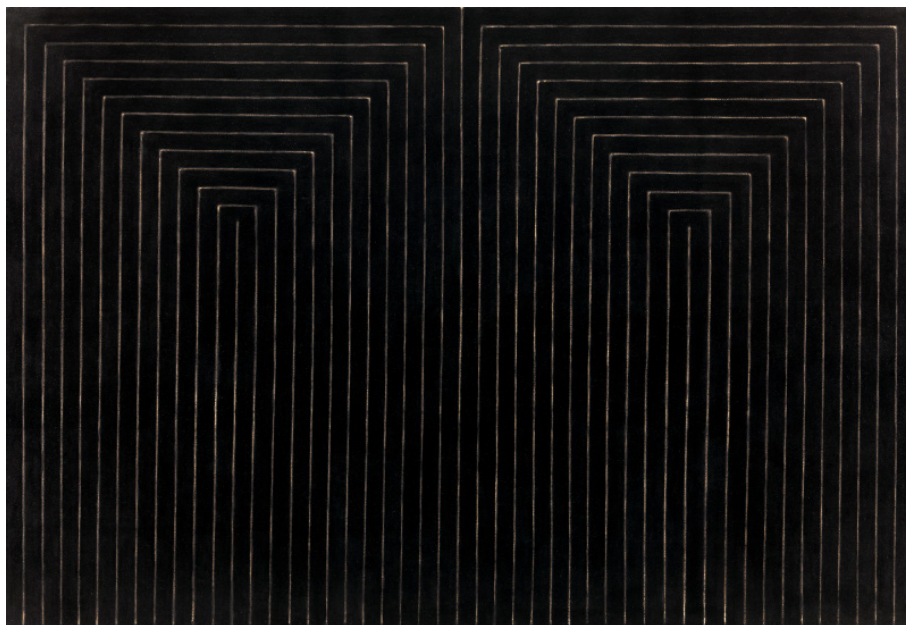


Fig.2. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959. Esmalt sobre llenç. 230.5 x 337.2 cm.

Encara que la intenció de Frank Stella, com la de Malevich, era desfer-se dels artificis i l'expressiu buscant una superfície plana sense matisos ni profunditat per centrar-se amb el quadre i no amb el gest, reduint així l'obra a les seues condicions d'objecte, si és cert - baix una mirada pictòrica tradicional - que les obres contenen un punt de calidesa, ja que podem observar que les línies no són perfectes, que la pintura ha estat depositada manualment i s'han utilitzat ferramentes pròpies de la pintura clàssica. Encara que trenquen amb la concepció del que era la pintura i la buiden de tot significat, continuen estant lligats en certa manera a la pintura tradicional, quedant evident aquest procés de treball amb el pinzell i la disposició de l'obra al pla vertical.

Aquesta evidència del procés, de la vivència del material, tant als suports com la pròpia pintura que es deposita sobre aquests en l'acte de pintar ens recorda a les peces blanques de **Robert Ryman**. A la seua sèrie *Classico* (1968), on aquest rastre es converteix en part de l'obra,

en un element més, l'acte d'utilitzar cinta per sostindre els papers a la paret a l'hora d'intervindre'ls porta que al moment de desprendre'ls la cinta deixi un rastre a forma de reserva d'uns elements que estaven sobre el paper (*fig.3*), uns residus que formen part del procés, arribant a arrossegar part del paper al desenganxar-se romanent així com a marques del procés. Ryman considera que aquest camí, el procés, el com es realitza la peça, determina el resultat. Juntament amb el reduccionisme a la seua paleta a tonalitats de blanc per portar la pintura al límit i la intenció de revelar la seua estructura i integritat, registra qualsevol acció que ocorre sobre el suport.

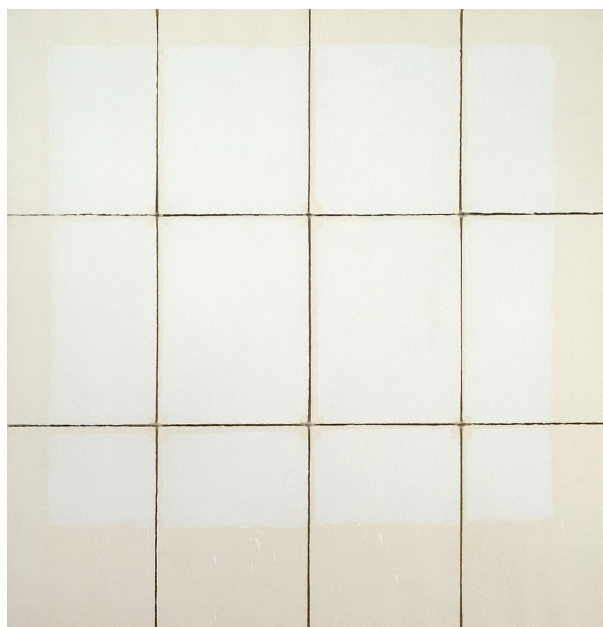


Fig.3. Robert Ryman, *Classico V*, 1968. Pintura acrílica sobre paper. 224,8 x 236,9 cm.

Aquesta pintura que desmitificada – plantejada per artistes com Malevich, Rodchenko, Frank Stella i Robert Ryman – que simplement es presenta com el que és, pintura, ens fa plantejar-nos qüestions sobre la superfície pictòrica, sobre el procés de treball. Alliberada de qualsevol referència centrem l'atenció a la matèria, en aquest punt la pintura adquireix una autonomia i passa a ser principalment un objecte, d'aquesta manera no sols portem l'autorreferencialitat a la pintura sinó també al suport que s'exposa com el que és, un esquelet de fusta i un llenç. Mitjançant aquestes estratègies tractem d'aproximar a l'observador el material i el suport d'una forma més directa, sense interferències, entenent cada element com autònom, evidenciant el procés de treball i deixant veure aquesta manipulació del material durant la producció, transformant els residus, registres i evidències en parts del treball.

2. Allò que roman a un segon plànel

[...] la mirada que no s'acontentava a exercir la funció de registre, es considerava insignificant. Tal registre és la retenció d'una cosa que mereix l'atenció del qual ho observa.⁶

En aquest apartat centrarem la mirada en allò que queda relegat, tot el que percebem queda jerarquitzat, de forma directa o indirecta decidim a quins elements prestem atenció i quins altres no mereixen del nostre reparar. En primer lloc analitzarem la percepció i sensibilitat d'aquests espais, residus i elements d'accions que romanen a l'entorn i com mitjançant l'apropiació i la seua posterior descontextualització es transformen en figures autònomes que funcionen de forma independent. A més, de com aquestes partint de l'imaginari de l'observador evoquen conceptes lligats a vivències, d'aquesta manera al descontextualitzar aquests elements i presentar-los en un altre context generem un espai actiu on es creen noves experiències i relacions amb aquests.



Fig.4. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Reverse side of painting*, 1670. Oli sobre llenç. 67 x 87 cm.

Allò que no crida l'atenció, el que roman entre el que veiem i el que no hi és, com la tela, el bastidor, l'emprimació o les marques a terra que delimiten un espai, element que tenen una presència però no recauen a la mirada. A finals del segle XVII **Nortbertus Gijsbrechts**

6. Fernando Paes de Carvalho Ramos, "Marcos y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal" (Tesis Doctoral, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016), 372.

realitza una peça anomenada *Reverse side of painting* (1670) (fig.4) on Gijsbrechts no exhibeix al públic un quadre del revés sinó que pinta en el vers del quadre (sobre la superfície on el pinzell sol engendrar una imatge) un revers, el seu propi revers⁷. Igual que Frank Stella i Robert Ryman volien presentar la pintura i el suport com el que era, Gijsbrechts de forma molt anterior a aquests dos artistes ja exposa interès en aquesta problemàtica al seus quadre i ens desvela el que és la pintura, un quadre, un objecte, un artifici. Tot i que en aquest moment a la pintura encara li quedava per recórrer molt de camí fins a arribar al concepte objectual, Gijsbrechts ja mostrava atracció per desvelar i fer visible la simple matèria a partir d'exposar allò que queda ocult, el que no es veu a primera vista, el revers.



Dalt.Fig.5. Muntatge cavallets de la galeria d'art Museu de São Paulo, 2015. Fotografia de Romulo Baratto.

Dreta.Fig.6. Vista de la galeria d'art Museu de São Paulo, 2015. Fotografia de Romulo Baratto.

Simplement descobrint el seu esquelet, el bastidor, conta per darrere el que ha ocorregut, evidència el seu procés. D'aquesta manera allò que ha de quedar ocult passa a un primer pla i adquireix la mateixa importància que l'obra que ha de ser admirada, **Lina Bo Bardi**, arquitecta de l'edifici i del sistema de muntatge del Museu de São Paulo – que va començar l'any 1947 i es va inaugurar al 1968 – exposa aquest punt de vista en general a l'edifici però especialment al seu projecte expositiu a una de les sales, on els quadres es troben a uns *cavallets de cristall* (fig.5-6) on una base aparentment de formigó suporta un cristall en el qual es penja l'obra, així aquesta queda suspesa. Les peces, que semblen flotar, es mostren al complet per davant i per darrere, sense ocultar cap de les seues parts i es desarrenen del seu

7. Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro; arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 264.

context interpretatiu, permetent a l'espectador deambular per la sala, crear el seu propi recorregut i observar ambdues cares de les peces.



Fig.7. Vik Muniz, *Verso (Ilha de Itamaracá)*, 2016. Tècnica mixta. 82 x 108 cm.

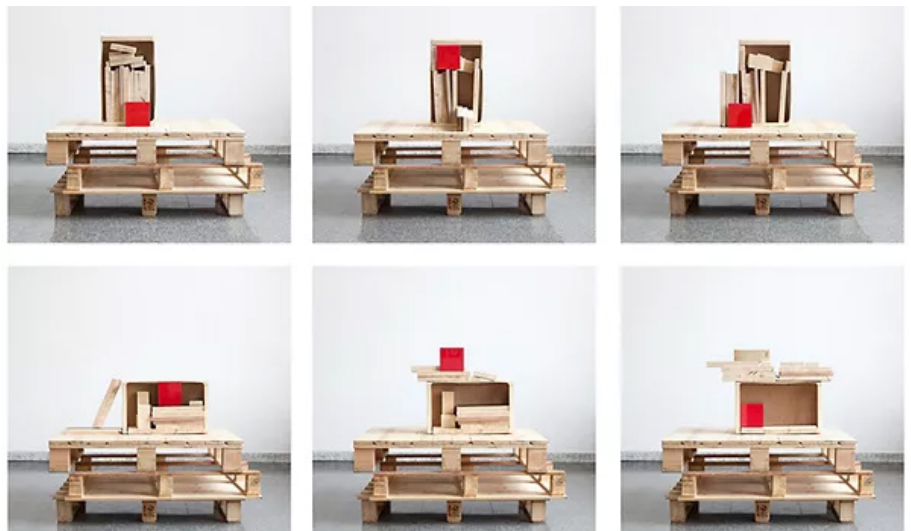
També l'artista visual **Vik Muniz** a la sèrie *Verso* – que va començar l'any 2008 amb la primera exposició a la galeria Sikkema Jenkins & Co. a Nova York – treballa amb diferents entitats museístiques i galeries, inspirat per l'arquitecta Lina Bo Bardi⁸ revela l'esquelet de les grans obres exposades als museus. Aquest interès pel revers de les obres comença el 2002 i es manifesta a través de la fotografia per culminar amb la publicació d'un llibre nomenat *Reflex* en 2005, però amb la intenció d'anar un pas més enllà, a *Versos* l'artista realitza una investigació i produeix reproduccions tridimensionals fidels a aquestes. Repliques que deixen al descobert eixes capes de manipulació, on es revela una gran quantitat d'informació més enllà de l'evident, mostrant aquests processos, etiquetes, escàrpies i altres marques que formen part de les vivències d'aquestes obres (*fig. 7*). Evidència allò que sols s'observa quan la peça es despenja, ocult als visitants i espectadors, d'aquesta manera la peça adquireix un altre nivell de sensibilitat, l'acció de focalitzar la mirada en allò que suposadament no mereix la nostra atenció, que ha de quedar ocult, en segon pla, ens revela informació sobre l'objecte quadre. Muniz considera que exposat el revers és *com obrir una caixa de Pandora*⁹, redescobrint les obres des d'un nou punt de vista, tenint en compte la seua autorreferencialitat, el que la pintura, l'objecte, ha viscut.

8. A una entrevista per al Belvedere Museum l'any 2018 comenta la seua fasciació al visitar el Museu de São Paulo i per la visió de l'arquitecta Lina Bo Bardi. En Vik Muniz, "Verso", *Belvedere Museum* (19 d'abril del 2018), Vídeo, 3m16s. <https://www.youtube.com/watch?v=csJii7YPClg>

9. En aquesta mateixa entrevista fa referència al revers com obrir una caixa de Pandora. Vik Muniz, *Ibid.*

Focalitzant la mirada, no simplement en el que queda ocult del quadre, sinó en la pròpia acció de pintar, en les primeres etapes del procés, evidenciant la intervenció de l'emprimació i les primeres capes de pintura sobre el suport. A poc a poc l'interès per l'ocult porta a observar l'entorn on es troben les obres i l'entorn de qui observa, portant la mirada a l'espai habitat, a l'acció del dia a dia, intentant percebre aquells elements en els quals no reparam i romanen en un segon pla. Analitzant la forma amb la qual ens relacionem amb ells, artistes com **Irma Álvarez-Laviada** i **Miquel Ponce**, treballen a partir de la relació amb els materials que envolten la producció de l'artista, el que succeeix al seu estudi i espai de treball tenint en compte el propi procés i la materialitat. Ambdós artistes utilitzen les restes dels processos al taller, a partir del joc i la desvinculació del procés anterior, centrant-se a les seues qualitats formals i creant un diàleg entre les peces i el propi espai de treball. Podem observar al projecte *Posiciones en el espacio de Trabajo* (2011) (fig.9) de Irma Álvarez-Laviada i a *Las formas que emergen* (2022) (fig.8) de Miquel Ponce eixa exploració dels residus del propi procés creant a partir del que ha quedat descartat, evidenciant eixa vivència del material atenent a les seues qualitats matèriques. Per altra banda trobem a l'artista **Alain Biltreyst** que trasllada aquesta forma de mirar a l'espai urbà, apropiant-se d'aquests símbols que formen part de l'imaginari col·lectiu a causa del constant bombardeig visual d'elements gràfics que es genera a l'entorn. Biltreyst agafa aquests residus visuals, als quals ja no presentem atenció, per alliberar aquests del seu context i els transforma en formes purament visuals, creant composicions a partir de les formes i els colors, a l'exposició *Now is Now, Then is Then* (2019) a la galeria Baronian en Brussel·les, s'observa com mitjançant la superposició i repetició aïlla aquests elements, ja resignats a un segon plànol per la mirada, i els porta a un primer pla.

Baix.Fig.8. Miquel Ponce, *Las formas que emergen*, 2022. Tècnica mixta. Mesura variable.
Dreta.Fig.9. Irma Álvarez-Laviada, *Posiciones en el espacio de Trabajo*, 2011. Tècnica mixta. Mesura variable.



Aquests artistes porten la mirada més enllà, situant-la en allò que no està pensat per ser observat, trobant la pictoricitat i l'estètica a partir del que roman ocult perquè no ha de ser admirat. En la recerca d'aquests elements i espais ens posicionem a allò que ens queda més prop, a la preparació del suport, que d'ençà que l'obra comença queda eclipsat pel resultat final, pel que serà, la mestria, la tècnica i el saber fer. Així queda fora i al marge, resta derivada d'un procés que la manté oculta de l'acte de construir la pintura, atenen a eixa autorreferencialitat de la matèria i al suport que ja no es presenta recobert i ornamentat, es mostra com és, entenent que *la manca d'ornament no és falta d'atractiu, sinó que constitueix un nou poder d'atracció, una nova animació*¹⁰. Per altra banda – igualment a Irma Álvarez-Laviada, Miquel Ponce i Alain Biltreyst – portem aquesta mirada a l'espai de treball i l'entorn urbà, rescatant eixos elements que queden descartats en el procés de treball i de la mirada, buscant eixa sensibilitat pictòrica, de la qual parlarem en el següent punt, centrant-nos en les seues qualitats matèriques i formals.

2.1 Sensibilitat pictòrica. Mirada atenta

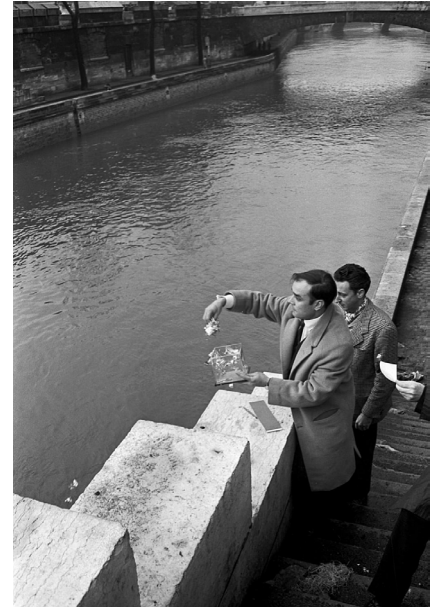
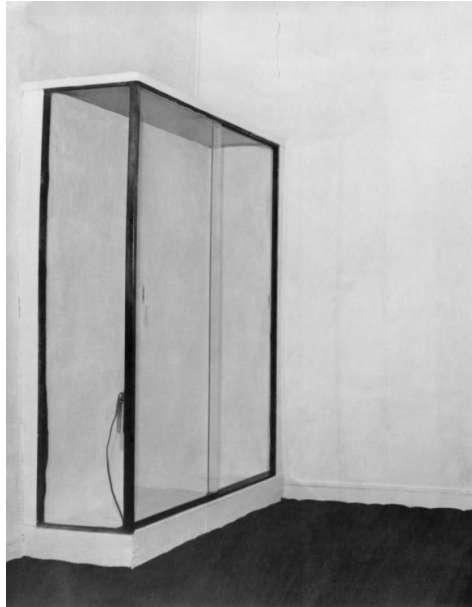
La mirada que va més enllà de l'evident, recau en allò que no deu ser admirat. Sent conscients que la mirada és un tema molt ampli i sobre el que s'ha debatut considerablement, posem un punt d'atenció a l'acte d'apartar aquesta dels elements que estan disposats per ser contemplats – com poden ser les obres situades a una paret d'una exposició – on solament allò acceptat socialment pel seu context o bellesa és digne de ser observat, és digne de la mirada. Així en un procediment de revessia pictòrica, portem a fixar aquesta sobre objectes, espais o accions que no entren dintre d'aquest grup en un acte de buscar una sensibilitat visual més enllà de l'evident, més enllà de l'estètic.

En aquest apartat ens centrarem en l'obra de **Yves Klein**, concretament a *Le vide* (1958) (fig.10) - el buit - i les *Zones de sensibilité picturale immatérielle* (1959-1962) (fig.11) - zones de sensibilitat pictòrica immaterial - exposant les claus que considerem més importants per comprendre aquestes peces i accions atenent a la mirada de l'artista. Després analitzarem les distintes pràctiques que realitza entorn d'aquest concepte, encara que no ens interessin tots els punts formals i conceptuals; per una banda parlarem sobre la filosofia del budisme Zen i com es relaciona aquesta amb el Tao i

10. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 52-53.

Esquerra.Fig.10. Yves Klein, *Le vide*, 1958. Galeria Iris Clert, Paris.

Dreta.Fig.11. Yves Klein, *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, 1959-1962. Transferència d'una Zona de Sensibilitat Pictòrica Immaterial a Claude Pascal. Sèrie nº1, Zona 06, 1962.



la concepció no dual del món. Per una altra banda comentarem la idea que aborda sobre l'acte d'apartar la mirada i trobar la sensibilitat pictòrica més enllà del quadre, relacionant-ho amb el fet d'admirar els elements que romanen en un segon pla que em comentat a l'apartat anterior, buscant evidenciar el que la vista desatén.

Influenciat per la cultura asiàtica, en concret per la filosofia del budisme Zen i el col·lectiu Gutai, busca l'essència, veure les coses com són, captar l'arrel fonamental més enllà de tota dualitat. Yves Klein [...] *veu la pintura com una part integral de la vida humana més enllà dels dualismes formals*¹¹. Aquesta ruptura amb el dualisme occidental porta a tindre una concepció totalitària, concepció que compateix amb el taoisme, on els conceptes dilueixen els seus marges fins a confondre's. Ambdues tracten el buit, no de manera negativa, sinó com un espai ple d'energia, permetent que la relació amb el suport i les seues qualitats formals canvien completament. Perdem la concepció de què l'obra és simplement el resultat final, que el suport ha de quedar completament ocult, atenint-nos a cada pas del procés i tot el que succeeix en aquest, les accions sobre el suport i les pròpies qualitats matèriques d'aquest guanyen una sensibilitat física amb aquesta concepció del buit.

A la concepció judeo-cristiana de l'univers existeixen separacions o dualismes: el creador i la creació; el bé i el mal; el cos i l'ànima. Aquesta visió del món impossibilita traduir amb les nostres paraules termes que pertanyen a una concepció del món on no existeixen els dualismes. Creador i creació són el mateix concepte. Bé i mal són valors que la

11. Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962: International Klein Blue* (Köln: Benedikt Taschen, 1995), 34.

ment humana oposa als aspectes creadors i destructors de l'univers. Cos i ànima són dues percepcions diferents de la mateixa energia.¹²

Aquesta formulació conceptual, acompanyada d'altres punts de la filosofia del budisme Zen com la importància de la ment/esperit sobre el corporal, porta a Klein a presentar l'obra *La vide* l'any 1958 a la galeria d'**Iris Clert** on amb una tènue llum blava il·luminava la sala blanca completament buida, després del que usualment caracteritza a una galeria, les peces situades a les parets. Amb la convicció que l'obra era més important que la pròpia peça produïda, exposa el no palpable o visible, l'immaterial, *com l'estat sensible perceptible en totes aquelles facetes de cada gran obra d'art*¹³. A Klein no solament li interessava l'art en si mateixa, sino l'actitud i l'acció en si, *mai abans s'havia exigint de l'espectador una limitació semblant dels seus costums visuals i abordar el quadre de manera sensorial*¹⁴. L'espectador desconnecta de la idea del que representa el que observa, abandona aquesta posició encaminat a una percepció sensible on l'estar i la relació amb l'espai van més enllà de l'obra.

Cada persona havia de ser capaç d'expressar en la pròpia experiència artística el seu estat d'ànim – ja fora una contradicció o una revelació.¹⁵

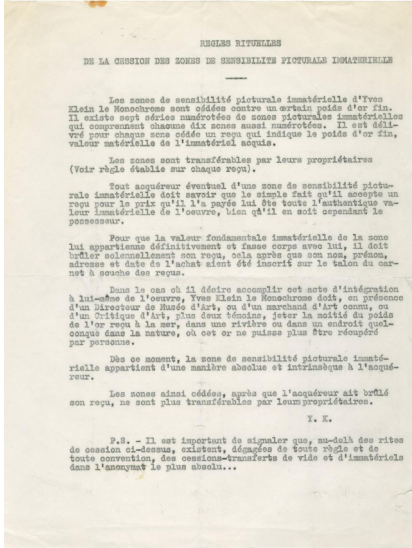
Posteriorment a aquesta exposició va portar el concepte del immateria més enllà, realitzant unes accions de venda d'aquest espai de percepció que va nomenar *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, una experiència que trencava amb l'art objectual tradicional. Aquest ritual de compra-venda es caracteritzava per una sèrie de regles, recollides al document *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle (1957-1959) (fig.12)*, establertes per poder portar aquest ritual a terme i uns xecs (*fig. 13*) que formalitzaven la venda indicant la quantitat en or pur que equivalia al valor d'aquesta obra invisible i immaterial. El comprador tenia dues opcions; guardar el rebut, en aquest cas Klein es quedava íntegrament amb la quantitat d'or que se li havia entregat, ja que considerava que el comprador no s'havia apropiat realment del valor autèntic immaterial de la peça; o bé, realitzar la transacció completa, on el comprador cremava el rebut metre Klein llançava davant de dos testimonis i d'una figura important dintre del món de l'art, com el director d'un museu, la meitat de l'or rebut a un lloc on no es podia recuperar, com al riu Sena.

12. Luís Racionero, *Textos de estética taoísta* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 13.

13. Hannah Weitemeier, Op.Cit., 31.

14. Hannah Weitemeier, *Ibid.*, 34.

15. Hannah Weitemeier, *Ibid.*, 34.



Esquerra.Fig.12. Yves Klein, Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle, 1957-1959. Mecanografiat sobre paper.

Dreta.Fig.13. Llibre de rebuts de les Zones de Sensibilitat Pictòrica immaterial. Sèrie 5, 1962. Paper imprès. 8.7 x 29.8cm.



En aquesta acció l'artista surt de l'espai de la galeria i estableix una relació amb l'entorn urbà, ja no sols trobem eixa sensibilitat pictòrica dintre d'un entorn predisposat a contindre obra artística, sinó que prenem aquesta actitud que Yves Klein adopta front a veure més enllà de la pintura, del representat, del visible, per fer perceptible tot allò que forma part de la peça, per buscar aquesta sensibilitat al nostre entorn. No sols centrem la mirada en l'aparent o allò que està destinat a ser admirat, observem i ens relacionem amb l'espai, atenent al que el conforma i buscant eixa sensibilitat més enllà del seu significat o funció. A partir del deambular observem i intentem entendre l'espai que ens envolta, tant a l'àmbit més personal, com podria ser el taller, com a l'urbà, on mitjançant l'acció i la reflexió ens porta a trobar eixa sensibilitat pictòrica en elements amb els quals convivim però passen desapercibuts a la mirada.

Aquest pensament sobre els límits físics del llenç i el fet d'anar més enllà, porta a apartar la mirada d'allò que està disposat i situat per a ser admirat. Així, exposant-se al buit, la sensibilitat i creativitat del que observa s'aguditzada per percebre allò que l'envolta, portant aquest a discernir el matèric de l'espai i l'idea. El que està succeint i vivint en aquest moment, fora de ser una adquisició material, és l'acte en si, l'acció i la vivència. D'aquesta manera, el fet d'observar aquest espai que es presenta com una experiència on refinar els sentits, ens permet trobar elements que resulten menyspreats per la mirada i que ara ens inciten a la contemplació, despertant aquesta sensibilitat que troba l'art més enllà del seu lloc preestablit. Els elements en segon pla, que comentàvem a l'apartat anterior, es troben ara amb una mirada que s'abstrau amb allò que no està plantejat per ser admirat, trobant la

pictoricitat i l'estètica en experiències i elements que l'envolten, baix una mirada lenta i atenta dels detalls.

2.2 Apropiació i descontextualització. Segona Lectura

A partir d'aquesta actitud i canvi en la mirada ens trobem amb una sèrie d'elements que atrauen la nostra atenció, elements amb qualitats formals que pertanyen a l'espai de taller i l'entorn urbà, elements que posteriorment es traslladen al nostre llenguatge personal mitjançant l'apropiació d'aquests i la descontextualització del seu espai rel. En aquest apartat mencionarem una sèrie d'artistes que utilitzen l'apropiació com a ferramenta de treball, a partir d'objectes o imatges inalterades que posteriorment s'intervenien o s'utilitzen directament per a la producció d'obra. Puntualitzar que entenem l'apropiació no com el moviment postmodernista relacionat amb la pintura i la representació, sinó com una actitud i ferramenta on mitjançant eixa mirada que busca la sensibilitat pictòrica més enllà del llenç ens trobem amb elements reconeixibles i establerts dels quals ens apropiem i transportem a un nou context, en aquest cas el pictòric. Matisat aquest punt, a partir d'aquesta apropiació es genera una descontextualització del lloc d'origen, perdent la finalitat per a la qual estan destinats i generant una nova lectura i relació amb la persona que l'observa.

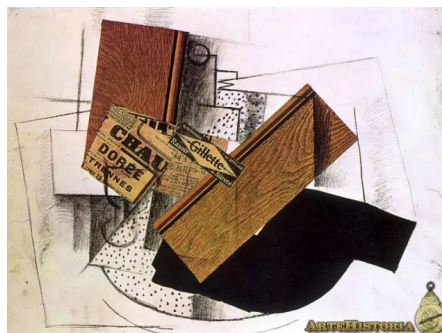


Fig.14. Georges Braque, *Nature morte sur la table*, 1914. Carbó, gouache i collage. 48 x 62 cm.



Fig.15. Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Collage i oli sobre llenç. 25 x 37 cm.

Aquesta actitud d'incorporar elements o objectes ja realitzats comença a observar-se a les vanguardies amb l'aparició del *collage* dintre del moviment cubista, on a partir de l'experimentació de materials i tècniques de **Georges Braque** i **Pablo Picasso** en 1912 (*fig.14-15*), que pegaven objectes juntament amb l'ús de pintura, es tombava la barrera entre el real i el representat a partir de la incorporació d'elements provinents de la cultura de masses o de la producció industrial. En aquesta línia de treball sorgiren altres

tècniques com l'*assamblage*, on el concepte guanya tridimensionalitat i a partir de distints elements acumulats que interactuen entre ells es crea una unitat; el qual posteriorment ens porta a una gran quantitat de termes i variants com l'*objet trouvé* o el *merz*.

Les diferents formes d'actuar i afrontar aquesta posició d'apropiació com l'*objet trouvé*, determinat pel concepte dadaista de l'atzar tant a l'encontre amb l'objecte com amb la composició de la peça, són utilitzats per artistes com **Jean Arp** que a partir de la seua forma de procedir amb trossos de paper llançats sobre el suport i posteriorment pegats segons on s'han depositat atenent a les lleis de l'atzar, no des d'un punt de vista caòtic sinó des de les lleis de la naturalesa crea una sèrie de composicions i peces, com *Constellation selon les lois du hasard* (1933) – constel·lació segons las lleis de l'atzar – on recorre a eixe joc de l'atzar al trencar el paper. En altres peces veu la necessitat d'anar més enllà i adjunta fustes, cartons i altres elements que es troba, transformant aquests collages a volums i relleus, com a la peça *Fleur-marteau* (1916) – flor-martell – Arp troba la bellesa en eixos elements trobats que sense cap pretensió, de forma modesta, tenint en compte a la seua materialitat i forma.

Per altra banda l'artista **Kurt Schwitters** amb els *Merz*, nom que primerament utilitza per nomenar la revista que funda l'any 1919 per difondre les seues idees i filosofia, que *essencialment significa que la totalitat de tots els materials imaginables que poden ser utilitzats amb finalitats artístiques i tècnicament el principi que tots aquests materials individuals, tenen el mateix valor*¹⁶. A les seues peces crea assemblatges entre els diferents elements de forma heterogènia, elegint, distribuint i canviant la mida dels materials, reformulant d'aquesta manera la superfície. A obres com *ANS* (1938) o *Snake* (1937) es pot observar com combina aquests elements sobre el suport amb la pròpia pintura, entenent aquests com a elements pictòrics, tenint cura de la seua distribució atenent a les seues qualitats matèriques. Tots dos artistes s'apropien d'elements del seu entorn amb la intencionalitat de canviar el seu valor d'ús, encara que no arriben a utilitzar l'objecte, des d'una perspectiva més volumètrica i funcional, si utilitzen materials considerant no pertinents a l'àmbit pictòric, on trets del seu origen adquireixen una nova atribució de significat i lectura. Per altra banda, l'encontre amb l'objecte, amb les formes, encara que baix una mirada conscient i atenta en cerca d'eixa sensibilitat pictòrica, l'atzar en el procés i l'experimentació ens porta a trobar noves problemàtiques i vies d'investigació.

16. Rudi Fuchs and Kurt Schwitters, *Kurt Schwitters. I Is Style* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2000), 91.

Esquerra.Fig.16. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913. Obra original perduda, versió del 1951. Roda de metall sobre tamboret de fusta blanc. 129.5 x 63.5 x 41.9 cm.

Dreta.Fig.17. Marcel Duchamp, *In Advance of Broken Arm*, 1915. Pala de neu. 132 cm.



L'artista **Marcel Duchamp** proposa diferents qüestions al voltant de l'ús de l'objecte a l'àmbit pictòric, principalment ens interessa la seua producció lligada als *readymade*, on dona a les peces creades a partir del ja fet per la indústria generalment amb una forma i funcionalitat ja donada. Duchamp planteja un canvi en l'actitud de l'artista front a la revolució industrial i tot el que aquesta comporta, un gir que porta l'artista a produir i promoure amb formes ja donades separant-se de la idea de creador i l'objecte original fet a mà. Així, a peces com *Bicycle Wheel* (1913) (fig.16), *In Advance of Broken Arm* (1915) (fig.17) o *Fresh Windiw* (1920) presenta un conjunt d'objectes i procediments industrials amb una funció, on aquesta es transforma a partir de situar els objectes en un nou context, plantejant la problemàtica sobre fins a quin punt l'elecció d'un artista pot elevar la dignitat d'un objecte ordinari a art. *Mitjançant l'apropiació d'un objecte inalterat i l'atribució intencional d'un sentit s'al-legoritzava la creació, que quedava d'aquesta manera equiparada a l'objecte anònim de la producció de masses*¹⁷. Aquests objectes, al situar-se dintre del panorama de l'art ens fan plantejar-nos, a part de la funció de l'artista, eixa relació que es genera amb l'objecte comú a partir de la seua ubicació en un nou espai, el canvi que es produeix sobre l'experiència que tenia l'espectador anteriorment amb aquest i les noves experiències i lectures que genera.

Prenem aquesta actitud d'apropiar-se, en aquest cas més que d'objectes o materials, d'elements que trobem al nostre entorn, elements relacionats amb el procés pictòric o el context urbà amb els quals ens relacionem dia a dia. Igual que l'artista contemporani

17. Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad : modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 91-92.

Alain Biltreyst que s'apropia d'elements urbans pertanyents a l'imaginari col·lectiu com són els logotips, els gràfics i la publicitat amb què ens bombardegen visualment de forma constant. L'artista extrau el purament visual d'aquests i crea composicions a partir dels colors i les formes, alliberant-les de la narrativa que les acompanya i les transformant en material purament visual. A partir d'aquesta descontextualització de la forma i dels fragments dels elements originaris, treballa la composició i elabora una sèrie de peces on l'espectador pot captar d'on venen les referències però al mateix temps es crea un nou llenguatge. Mitjançant l'apropiació d'aquestes formes, les descontextualitza i els dona autonomia perquè funcionen de forma independent, sense necessitat d'estar lligades a una lectura o context, igual que Biltreyst, mantenim la forma i la transformem en material pictòric, des d'aquest punt comencem a elaborar un llenguatge propi a partir dels diferents elements que extraguem a partir de les accions i relacions que establim amb l'espai, atenint-nos a que encara que aquestes formes es troben ara en un nou espai l'espectador partirà de les seues experiències, associant les formes segons les seues vivències, però generant de noves a partir del nou espai d'interacció amb les peces.



Fig.18. Vista de l'exposició d'Alain Biltreyst *Now is Now, Then is Then*, 2019 a la galeria Baronian, Brussel·les.

2.3 Vaticini i vestigi. Noves relacions

Aquestes formes que s'han topat amb una mirada que busca la sensibilitat pictòrica més enllà del context artístic, més enllà del considerat digne de ser admirat, es transformen en elements autònoms, descontextualitzats i dotats d'una corporalitat, ens apropiem per elaborar un propi llenguatge, però encara que es troben en un nou espai i fora del seu àmbit, no abandonen d'on venen. Evoquen a la mirada de l'espectador lectures preestablertes a partir de les seues vivències, les seues relacions amb l'entorn el fan que se n'adone que aquests elements tenen una relació directa amb ell, experiències lligades al seu imaginari. Situades ara en un context pictòric reflexionem sobre els conceptes, vaticini i vestigi com a registres, entenent que aquestes formes defineixen una acció o esdeveniment, que succeirà o que ja hi ha succeït, com són les marques al terra que delimiten els espais on van els mercats que es presenten una vegada a la setmana als diferents barris o pobles. Així aquests registres se situen entre un vaticini del que oorrerà i un vestigi de que ha ocorregut, relacionat directament amb el viscut.

Entenem la paraula vaticini, més que des de la seua designa més profètica, com un presagi que senyala una acció futura. A l'observar ens rememora, igual que el llenç en blanc vist des del punt de vista no dual de **Yves Klein**, que alguna cosa succeirà. Per altra banda, la paraula vestigi ens evoca una referència al residu o registre que senyala que ha passat alguna cosa, que ja no hi és, que s'ha extingit. Aquesta acció que roman en l'ambient pel vaticini, un quadre entelat, ocorre i sols el vestigi, l'emprimació, queda com a resultant i presència del que ha ocorregut. Quan dirigim aquesta mirada a l'entorn, els elements de l'espai són simultàniament vaticini i vestigi, quan l'acció no s'està efectuant evocen allò que vindrà i recorden allò que ha sigut, convertint-se com hem comentat anteriorment en *dues percepcions diferents de la mateixa energia*¹⁸.

Benjamin H. D. Buchloh parla al capítol *Pintura, Índice, Monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni* del seu llibre *Formalismo e historicidad* sobre la línia i com aquesta reconstrueix els seus paràmetres abandonant el sentit de la forma en funció de les seues qualitats matèriques, transformant-se així en una estructura que existeix i funciona per si mateixa i funciona com a registre de la matèria i registre de l'acció¹⁹. Atenint-nos a aquest plantejament sobre la línia com a element

18. Luís Racionero, Op.Cit., 13.

19. Benjamin H. D. Buchloh, Op.Cit., 223-245.

autònom, trobem per una part la lectura d'aquests elements a partir de les experiències, on aquestes formes evolucionen fins a crear una significació i construcció pròpia, que es relacionen amb l'espectador a través d'una mirada que crea i percep noves relacions a partir de les ja viscudes. Experiències dels que han habitat un cert espai durant un transcurs temporal determinat, la presència i origen d'aquestes formes proposen diverses lectures. Lectures que després de diferents converses amb espectadors observavem que per a un xiquet de sis anys que estava interactuant amb la peça era la lletra T i la lletra L, ja que era el que havia treballat a classe, per a un adult de trenta anys suposava una adaptació del joc *tetris* i per a una persona major un joc de construcció de fusta amb el qual jugava quan era menut. A l'extraure la forma del seu context i altera-la, modifiquem d'on ve, però les lectures del que observa li donen un nou sentit. Així ens adonem que aquest imaginari col·lectiu ens porta a una lectura més individualista, produint vaticinis i vestigis de la seua pròpia imatge.

Per altra banda, trobem una lectura relacionada amb la matèria, amb les seues característiques pictòriques i formals, amb la mirada que busca més enllà del llenç. L'artista **Brice Marden** – el qual va ser ajudant de Rauschenberg – evidència el procés, el que ha succeït, utilitza estratègies que li permeten deixar un rastre, un vestigi del que ha sigut. A moltes de les seues obres, tant les més antigues com d'actuals, es pot observar com a partir de deixar deliberadament una franja en la part inferior del quadre (*fig.19*) evidència eixe acte processual de la superposició de les diferents capes de pintura que confeccionen el quadre, aquestes es mostren i no queden ocultes, la pintura a forma de goteig deixa el registre del camí que ha seguit per arribar al color que s'observa. La superfície revela un procés complex i lent, a *Over Autumn* (2015), la imatge, el color, la matèria, es configura a partir del mateix procés de pintar, en aquest acte on cada capa queda oculta per l'anterior, l'acció es presenta com un vaticini i vestigi contant, on l'artista decideix en un punt parar el diàleg amb l'obra i que romana com un registre de què ha succeït.



Fig.19. Brice Marden, pla detall d'*Over Autumn*, 2015. Oli sobre llenç. 244 × 183 cm

3. La materialitat del suport

En aquest apartat abordarem les claus formals del projecte i parlarem sobre el quadre com objecte, amb pintura o sense pintura, conceptes que semblen inseparables es veuen desplaçats l'un de l'altre a l'autoqüestionar-se a partir de l'aparició de noves tècniques que ocupen el seu lloc, com hem comentat al primer apartat *L'autorreferencialitat i l'evidència del procés* la pintura ens convida a examinar-la mitjançant el pensament, el suport cobra importància i en torna cada vegada més autosuficient, exposant el fet de comprendre i practicar la pintura d'una forma completament diferent de l'establida fins aquell moment.

Els llocs on es configura l'obra, on es realitza muta arran de la ruptura amb la definició tradicional de pintura, el rol de l'artista i l'espectador. Amb l'aparició del *collage*, introduït a l'apartat *Apropiació i descontextualització*. *Segona lectura*, que encara que mantenia el format tradicional apostava per introduir objectes quotidians a la pintura mesclant el representat amb el real, i posteriorment la proposta de **Marcel Duchamp** amb el *readymade* que provoca una ruptura amb l'estipulat, no hi ha treball minucios de l'autor, no és pintura ni escultura, és objecte. A partir d'aquest punt la pintura s'expandeix adoptant totes les formes possibles de materialitat i generant que aquestes abasten qualsevol espai més enllà de la paret, més enllà de la pintura, focalitzant l'atenció en allò que roman baix, que l'havia sustentada i dotat de corporalitat fins ara. La superfície que era simplement una part del procés, l'esquelet i l'emprimació una exigència per poder registrar el que succeïda a sobre d'ella, se situen al mateix nivell que la resta.

Així, primerament ens centrarem sobre el punt de vista pictòric, la concepció del que és pintura s'estén en múltiples direccions, abandonant la seua concepció tradicional. Aquesta evoluciona i es barreja amb diferents disciplines, establint noves relacions més enllà del plànol bidimensional a l'incloure noves dinàmiques perceptives, de procés i experimentació que s'interrelacionen. Artistes com **Lucio Fontana**, treballen amb el suport i no solament amb la intervenció sobre aquest, l'artista produeix posant en valor el treball processual i evidenciant les accions, però en compte de separar els diferents elements que suposen el quadre com vorem més endavant, Fontana treballa l'espai que aquest ofereix a partir de perforacions, obri la superfície ocupant el camp davanter i el que roman darrere, generalment ocult. Aquesta reclama de l'espai encara queda determinada pel quadre i busca una tridimensionalitat, la seua relació amb l'espai fa d'ella *objectes*

*de pintor*²⁰. L'artista **Robert Ryman** defenia que la forma en la qual es pinta, el procés, és el que determina el resultat final. A les seues peces treballa a partir d'una reducció de paleta, fins a arribar a utilitzar solament una escala de blancs, estratègia que utilitza per evidenciar el procediment i veure com es comporten els diferents materials, el suport, l'aplicació de la pintura, el recorregut d'aquesta... Procedint des d'una mirada pictòrica cap al suport, la superfície, el material i el propi espai amb el qual Ryman considerava que les peces interaccionaven i formava part d'aquestes, atenint-nos a la seua distribució i situació en aquest.



Fig.20. Treball de Dezeuze, Pagès, Saytour, Valensi i Viallat a la Galeria Fournier, París, 1971.

Entenent la nova concepció pictòrica i, com també comentàvem a un dels apartats anteriors sobre la cerca de sensibilitat pictòrica més enllà de l'àmbit artístic, situem eixa mirada sobre el suport i les diferents parts que el componen entenent aquests com a elements autònoms, atenint-nos a les seues qualitats pictòriques i matèriques. El col·lectiu **Support-Surface** defensen que l'objecte de la pintura és la pròpia pintura, aquesta s'ha d'autoqüestionar i resoldre les seues pròpies problemàtiques. Mitjançant l'experimentació a partir del seu interès pel suport i la relació entre les diferents parts que el formen (...) *se'n van adonar que la tela tenia un dret i un anvers, que es podia tallar, cosir, alliberar del bastidor (...)*²¹, així, van arribar a la conclusió de que la tela devia *ser alliberada* del bastidor per transformar-se

20. Marcelin Pleyne, "Desaparición del cuadro", *La enseñanza de la pintura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 197-205.

21. Ana María Sch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 218.

en una superfície amb qualitats matèriques pròpies. La trama, el gra i el color, la seua capacitat de ser enrotllada, plegada, arrugada...així mateix es transforma en un element autònom (*fig.20*).

Per últim ens centrarem en la repetició i la diferència com a estratègies de producció tant en l'àmbit formal com conceptual, entenent-les des de la no dualitat. Aquestes qüestions permeten que les peces adquirisquen un caràcter modular, a les sèries treballem sobre un mòdul ja fet, entenent que extraïem les formes i elements del context o espai al qual pertanyen. Aquestes ferramentes ens porten a explorar millor alguns dels conceptes, juntament amb el qüestionament, la reformulació, l'errada i el treball processual.

Els artistes **Donald Judd** i **Carl André**, treballen a partir d'objectes tridimensionals que s'allunyen de la forma tradicional bidimensional situada a la paret, ocupant l'espai amb l'ús de mòduls seriatos que el modifiquen. Encara que la manufactura industrial no ens interessa per a l'elaboració d'aquest projecte, ja que treballem a partir de materials càlids i propers, si la mentalitat objectual amb la qual aquests dos artistes disposen les obres i es relacionen amb l'espai que habiten. Igual que Robert Ryman, eixa reducció de paleta i materials en permet portar al límit les diferents sèries i formes de treballar, a més d'eixa visió pictòrica sobre el suport, el procés i l'espai ens porta a treballar des de fora del considerat àmbit pictòric però baix una mirada pictòrica entenent que qualsevol element pot formar part; o el col·lectiu *Support-Surface*, que treballa la descomposició del suport, dotant d'autonomia a cada element que el forma i la posterior distribució en l'espai on aquests encara que eren independents s'interrelacionen. Encara que des de diferents punts de vista podem observar que aquests artistes treballen sobre el suport, el procés i l'espai, mentre que uns el descomponen, altres van més enllà o el violenten, és interessant observar com resolen aquestes problemàtiques i les relacions que estableixen entre aquests conceptes.

3.1 Punt de vista pictòric. Pintar sense pintura

Entenent que per abastar aquest punt completament, ja que per parlar i determinar sobre que és la pintura – en el cas que es puga – no és el punt principal d'aquest projecte, seria necessari dedicar un treball principalment teòric per a aquest tema. Tenint en compte aquesta consideració, partim de l'interés al concepte de pintar sense pintura, atenint-nos a un punt de vista pictòric i una mirada atenta que busca trobar aquesta materialitat més enllà de la pintura, portant-nos a

treballar a partir de qualsevol material que done lloc a l'experimentació, procés i manipulació.

Aquesta necessitat del pictòric d'anar més enllà de la pintura obri un camí de possibilitats formals on aquesta s'enriqueix amb les diferents disciplines. *Però ja va sent hora d'aclarir d'on venen aqueixes ganes de desfer, aqueixes ganes de trobar-li la seua forma a la matèria; de tocar-la, i tocar-la, i tocar-la... De deixar que mans i ulls facen de les seues; facen el seu...*²² Artistes com **Piet Mondrian**, buscaven un llenguatge objectiu a la plàstica, a partir de la reducció de paleta i la utilització d'elements geomètrics aquest artista investiga sobre l'estructura i la composició de la superfície pictòrica, experimentacions que el porten ha plantejar-se com conduir aquests fins al límit a partir d'estirar la pintura més enllà del suport, abandonant els referents externs i qüestionant els cànons pictòrics establerts. Juntament amb **Theo van Doesburg**, **Bart van der Leck** i altres artistes funden el moviment *De Stijl*, que posteriorment cobra format de revista que servirà per a difondre els manifestes d'aquest grup, on els conceptes que plantegen sobre l'estil mitjançant una abstracció absoluta a partir la línia recta, l'angle, l'horitzontal, la vertical i els colors primaris – juntament amb el blanc i el negre – s'expandeixen a l'espai, tombant la barrera entre pintura, escultura i arquitectura. Alliberant-se així del marc i de les influències externes, configurant una pintura que se situa a l'espai, ocupant el lloc, preocupada per l'espai i la interacció amb aquest (*fig.21*).

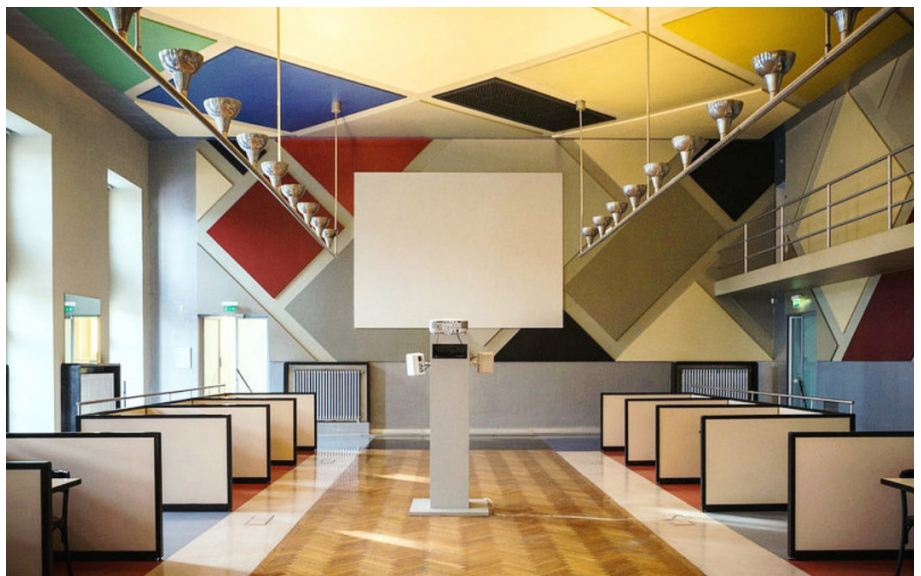


Fig.21. Cinebal Saló de Ball i Cine de Theo Van Doesburg.

22. Ángel González García, *Pintar sin tener ni idea: y otros ensayos sobre arte* (Madrid: Lampreave & Millan, 2007), 23.

D'una forma que podríem considerar més conceptual, l'artista **Robert Rauschenberg**, elimina les barreres que separen art i vida, portant eixe procés pictòric a l'espai utilitzant el material i el que succeeix en aquest context com a pintura incloent a l'espectador com a part activa d'aquest procés, a l'obra *White Paintings* (1951), els llenços blancs, buits, sense cap rastre, es presenten com un espai ple – no podent evitar que ens vinga a la ment la no dualitat i actitud que presenta **Klein** més endavant a l'exposició *Le vide* (1958) – on la superfície s'activa amb la presència de l'espectador, la seua ombra projectada als llenços era el registre del que estava succeint, dotant a l'espectador de consciència sobre la seua pròpia corporalitat en l'ací i l'ara.

Artistes com **Donald Judd** i **Dan Flavin** abandonen la pintura i la superfície plana del llenç per les seues limitacions però sense deixar de treballar amb el color, l'espai i la forma. Per una banda Judd considera que l'objectualitat és l'única eixida per a la pintura i la seua càrrega il·lusionista, treballa des d'una mirada pictòrica per mitjà de materials industrials i evidenciant la seua naturalesa, a *Untitled [Stack]* (1967) encara que segueix utilitzant la paret es comença a esborrar la separació entre pintura i escultura al situar els objectes en format horitzontal. Per altra banda Dan Flavin, que s'autodefineix sempre com a pintor, mostra interès per l'espai i la percepció que té el que observa sobre aquest. A les seues obres, mitjançant la llum presenta instal·lacions on pren possessió de l'espai i obliga a l'espectador a interaccionar i formar part, situa tubs lluminosos de neó per capgirar la percepció del lloc i transformar aquest distorsionant l'espai a partir de les llums, ombres i colors produint una experiència cromàtica, a peces com *Diagonal of Personal Ecstasy (the Diagonal of May 25, 1963, to Constantin Brancusi)* o *Pink out of corner (to Jasper Johns)* (1963), podem observar eixa atmosfera on articula l'espai i altera l'experiència visual de l'espectador.

L'artista **Robert Ryman**, com hem comentat anteriorment, produeix i experimenta baix una mirada pictòrica on distints materials, suports i tècniques entren al procés de treball. En aquest punt posem l'atenció a com es relaciona amb l'espai expositiu i el seu concepte sobre el mur, observem que es relaciona des de dues perspectives; la primera, on a partir d'una sèrie d'obres en les quals utilitza materials com fibra de vidre o alumini la paret forma part de la peça, la quan intervé sobre aquest qüestionant i trencant amb la posició tradicional de la pintura, el plànol vertical com podem observar a *Pace* (1984); la segona, la pròpia peça es fusiona amb la paret i entén el mur com una continuació o extensió de l'obra, amb l'ús de cinta i la pèrdua de la profunditat del suport a *Classico* (1968) els papers queden integrats a la paret.

El que ens resulta interessant és com aquests artistes busquen un llenguatge pictòric més enllà de la pintura, amb l'ús d'una perspectiva que els porta a ocupar i estendre's fora del format quadre, de relacionar les peces amb el context que l'envolta, activant aquest a través de l'acció i la intervenció. Per mitjà de l'experimentació cerquen els límits del color, l'espai i la forma, allò que defineix la pintura, atenint-nos a la relació directa del context i l'espectador.

3.2 Qualitats pictòriques. Superfície i espai

La idea que l'especificitat d'un material i superfície ofereix suficient informació retinal – en cas que siga necessària – sobre l'estructura i la condició d'objecte.²³

En aquest punt, on trobem eixa pictoricitat fora de l'àmbit de la pintura, on les qualitats formals van més enllà, situem la mirada a la superfície i l'espai – la paret, el terra, la tela, la fusta – les peces realitzades des de la pintura presten atenció tant a les possibilitats matèriques que ofereixen els distints suports com les del propi entorn, plantejant-se la forma d'habitar i relacionar-se amb aquest. Els artistes sobre els quals parlarem a continuació pertanyen a un paradigma més actual, l'interés recau en com es relacionen amb la pintura i l'espai, les seues propostes artístiques van lligades de l'acció i l'experiència que es genera amb l'espectador, a més es barregen amb altres disciplines i exploren les seues relacions amb l'entorn.

Reflexionant sobre l'espai i com el percebem per mitjà de la pintura, buscant eixos límits físics del quadre i la seua expansió trobem a l'artista **Miquel Mont**. *El seu procés parteix de teories que estudien la percepció de la pintura, en les quals el diàleg de la mateixa amb l'entorn és de màxima importància per a la creació. Les seues peces habiten la paret, escapant-se de la fórmula tradicional del quadre. Interessat per una tercera dimensió de la pintura, experimenta amb la ruptura del suport tradicional: en primer lloc fractura les seues acotacions en el desbordament de la pintura, als marges del bastidor, i va alliberant la matèria cada vegada més [...]»²⁴. A les seues peces podem observar com el quadre es desconstrueix i cada unitat adquireix autonomia dins d'un tot, a les seues sèries *Sol-mur* (2003) o *Pinturas emparedadas A (X)*, on reivindica la materialitat del suport prestant atenció al qüestionar la bidimensionalitat de la pintura.*

23. Benjamin H. D. Buchloh, Op.Cit., 226.

24. Virginia Torrente, "Miquel Mont", Galeria Rocío Santa Cruz, Barcelona, <https://rociosantacruz.com/artistas-rsc/miquel-mont-2/>.

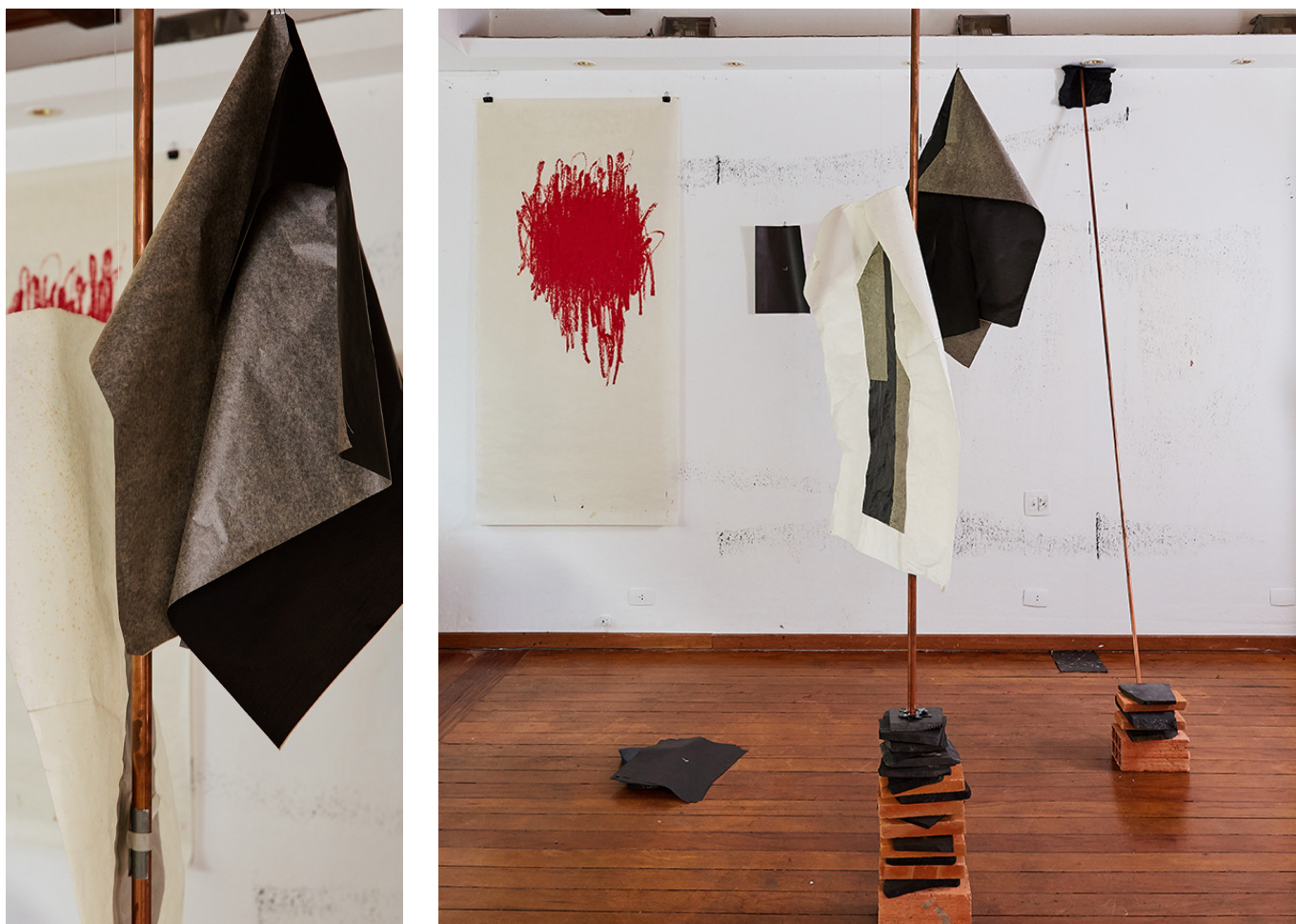


Fig.22-23. Carla Chaim, pla detall i pla general de *Terra, ouro, palha*, 2019. Instal·lació amb barres de coure, pedres de grafit, paper de grafit, paper d'alumini, rajoles, paper de carbó roig i negre.

També destacar l'artista **Carla Chaim**, un referent fonamental per a la nostra producció, encara que l'artista treballa des del dibuix – i l'art corporal – explora els seus límits fins a diluir-los amb altres tècniques, abordant la qüestió dels límits físics a partir de crear vivència. Treballa per mitjà del que li ofereixen els suports, entenent aquests com a elements pictòrics, intervé als papers, teles o espais tractant de respectar les seues qualitats físiques i formals, entenent els gestos i accions com a part del procés. *L'experiència de l'obra és en primer lloc procés. Hi ha també canvis d'escala i de material, des del límit controlable del paper plegat, de dimensions editorials, a l'espai ampliat i obert de l'arquitectura expositiva. Del bidimensional al tridimensional i des d'ací volta al pla*²⁵. A la instal·lació *Terra, ouro, palha* (2019) (fig.22-23), la gràfica es barreja amb el paper, el tàctil, la recerca d'una tridimensionalitat i superfície dinàmica que se situa a l'espai juntament amb barres de cobres, i pedres de grafit, dotant a la superfície plana de força visual i fisicitat.

25. Peio Aguirre, "Ella", Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2020, https://files.cargocollective.com/612386/Ella_CarlaChaim.pdf.

Eixa sensibilitat a l'observar i relacionar-se amb l'espai és també pròpia de l'artista **Eltono**, en concret parlarem d'*El Proyecto Barrios* (2006 – hui) (*fig.24*) on en una estança a Rio de Janeiro, juntament amb l'artista Nuria Mora, van ser convidats a intervindre en una favela. Posteriorment a aquesta intervenció i amb les reaccions i converses positives amb els residents d'eixa zona, l'artista realitza més intervencions a l'espai tractant de crear un diàleg amb el lloc i els habitants d'aquest. Igualment que amb les seues *Piezas furtivas* (1999 – hui) (*fig.25*), l'interessant d'aquest projecte, a part de la intenció de democratitzar i portar l'art on no arriba, és el tipus d'intervenció, Eltono considera les superfícies, materials i textures part de l'obra, realitza les pintures respectant l'espai, la forma i tenint en compte l'entorn, fent enriquir matèricament la pintura amb l'adquisició d'unes noves qualitats formals segons on la deposita.



Superior.Fig.24. Eltono, *Proyecto Barrios* - Huasteca, Santa Catarina y Espinazo, Nuevo León, México, 11/2007.

Inferior.Fig.25. Eltono, *Piezas furtivas* - Saint Petersburg, Russia, 2016.

També amb eixe caràcter d'apropar l'art contemporani mitjançant la intervenció a l'espai baix una mirada pictòrica l'artista **Carlos Maciá** porta aquesta a l'arquitectura en una cerca de com seguir fent pintura a partir de generar noves perspectives. Igual que els artistes de *De Stijl* la pintura envaeix l'espai a més d'expandir-se cap a altres mitjans i formats, Maciá porta la pintura als seus límits, a la frontera, on aquests es difuminen, ubicant l'obra a unes coordenades temporals com a registre d'una acció, d'un procés, per transformar l'experiència de l'espectador a aquest lloc creant una nova concepció i relació amb aquest. El seu procés de treball el porta a una anada i vinguda constant entre el taller i l'exterior, produint que les obres es vegen influenciades per ambdós espais i propostes. L'artista intervé i treballa sobre materials que no haurien de ser pintats o la mirada no espera trobar pintura, com el cas del cristall als projectes *Accidentes fronterizos. El otro* (2019) o *La cuestión es ir tirando* (2020), a les seues obres trobem l'ús de materials industrials que s'allunyen del camp de les belles arts i el porten a trobar la pictoricitat més enllà de la pròpia pintura.

3.3 Repetició i diferència. El mòdul ja fet

En relació al procés cal destacar – igual que la importància de la materialitat del suport, la mirada pictòrica i les qualitats pictòriques de la superfície i l'espai – l'ús formal i conceptual de la diferència i la repetició com a estratègies de producció. Tractem de retindre i seleccionar factors que representen el ser-igual, deixant espai per a la diferència i remitent a una *potència singular*²⁶. Entenent que venim d'un mateix concepte i esquema, encara que cada peça funcione com un ens independent, la utilització de la repetició com a ferramenta ens porta a desenvolupar un procés i utilitzar aquesta diferència per a produir un discurs i possibilitar-nos la variació i inducció al joc.

Entenem la diferència i la repetició des de la mateixa perspectiva que el vaticini i el vestigi, les dues cares d'una mateixa acció. Pensant en aquests conceptes no podem evitar que ens vinguen a la ment tècniques com la fotografia on una imatge independent, única, s'integra i transforma en una sèrie. Ja no parlem simplement de reproductibilitat fidel d'una imatge, sinó de reproductibilitat infinita d'una imatge única de forma seriada, l'artista **Andy Warhol** a una entrevista amb Achille Bonto Oliva comenta que *totes les seues imatges són les mateixes... però diferents alhora. Canvien amb la llum dels colors, amb el moment*

26. Guilles Deleuze (traducció Maria Silvia Delpy i Hugo Beccacece), *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2017), 24.

*i l'estat d'ànim... La vida mateixa, no és també una sèrie d'imatges que canvien en repetir-se?*²⁷. Warhol utilitza una repetició incessant com a forma d'expressió al seu treball, explorant i explotant tècniques com la fotografia i la serigrafia a partir d'element que formen part de l'imaginari col·lectiu, elements ja fets. En aquest acte de la repetició – format per entitats independents que juntes creen aquesta repetició (fig.26) – deixem pas i espai a aquesta diferència, entenent aquesta com una propietat i ferramenta que enriqueix i dona sentit a la repetició.



Fig.26. Andy Warhol, *Shadows*, 1978-79. Acrílic sobre llenç. 102 pintures (sense marc) 193 x 132 x 2,9 cm cada una.

Anteriorment a Warhol artistes com **Ad Reinhardt** ja utilitzen la repetició – i les restriccions – com a ferramentes de producció, Reinhardt busca el precipici i veure fins on pot arribar la pintura intentant anar sempre un pas més enllà. Amb el plantejament de les dotze regles per a la nova acadèmia proposa una reducció cada vegada major, portant-ho a la producció de la seua sèrie *Ultimate Paintings* (1960), on va ser capaç de pintar quadres pràcticament idèntics durant quasi una dècada on repetia de forma constant eixa idea de l'última pintura que afirmava la mort d'aquesta. És interessant com en eixa repetició, que podríem considerar obsessiva, cada quadre dona presència a la variació a partir de l'ús d'una paleta cromàtica de negres i el canvi a les composicions geomètriques, així encara que en aquestes el resultat sembla igual el que realment es repeteix és l'ús de la paleta, la forma de treballar i el concepte, construint una sèrie de quadres que funcionen i creen un diàleg en el seu conjunt però també de forma autònoma.

27. Andy Warhol i Achille Bonito Oliva, "Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva", *Warhol verso De Chirico* (Milano: Electa, 1982), 70.

Igual que Reinhardt artistes com **Frank Stella** treballen eixa idea de repetició i restricció, als *Black Paintings* – amb la posterior aparició dels *Shaped Canvas* i la incorporació de color – podem observar com eixa línia regular negra que segueix la forma del llenç es repeteix exactament igual que l'anterior, les línies verticals i horitzontals segueixen el patró de forma simètrica creant un ritme visual. Aquest ús de la línia de forma reiterada porta a concebre aquesta sèrie com un tot, al mateix temps que cada peça funciona de forma autònoma, les línies es distribueixen dins d'un rectangle, seguint la seua forma però deixant un espai entre el recorregut generant un camí que coincideix amb els límits del llenç. Mitjançant la simetria la superfície s'organitza i es manté en desenvolupament constant, produint que a partir de la repetició es cree un espai que s'articula per mitjà de la successió de franges.

Aquesta idea de la pintura com a mòdul objecte que es repeteix és compartida per artistes com **Sol LeWitt**, que preocupat més pel concepte que per l'obra final, presenta una sèrie d'obres on a partir d'estructures modulars – algunes amb instruccions perquè qualsevol persona pugua reproduir-les – pretén influir a l'espai i l'espectador. Aquestes estructures experimenten sobre els materials i mides, i com aquests es relacionen amb l'espai, a *Modular Floor Structure* (1966/1968), presenta variacions i modulacions sobre una mateixa forma que es repeteix constantment apoderant-se de l'espai, el cub. Element amb el qual també treballen de forma reiterada **Donald Judd** i **Carl Andre**. Igual que LeWitt, treballen per mitjà d'un sistema modular portant a l'exploració del pla horitzontal a partir de materials industrials, repetint aquestes formes geomètriques tridimensionals, creant objectes, Judd i Andre creen espais on mitjançant la seriació i la seua extensió aquests cubs o figures geomètriques fugen de les seues referències i generen un espai actiu on l'espectador s'ha de moure al voltant de la peça.

4. Presentació, anàlisi i descripció de l'obra realitzada

Aquests quadres que semblen tan tranquils són el resultat d'un procés de pintura intens i commogut, la intensitat física de la qual no s'expressa en una pinzellada gestual sinó a través de la insistència amb al fet que es persegueix una idea pictòrica dia rere dia.²⁸

Aquestes sèries i obres que analitzarem a continuació estan realitzades en vinculació als treballs de l'etapa de formació i el realitzat posteriorment a la finalització del grau. Durant aquest període de temps les problemàtiques i interessos han anat evolucionant a través del treball processual on es desencadenen diferents propostes multidisciplinars partint d'un mateix nucli, l'acció i el que succeeix al suport durant el procés de producció. En aquest cas també lligades a les possibilitats que han ofertat les diferents assignatures que s'han cursat al Màster de Producció Artística.

28. Agnes Martin, *Agnes Martin: Writings* (Kunst Museum Winterthur. Edition Cantz), 6-7.

4.1 Material, memòria i residu. Llibre d'artista

Aquest projecte es presenta com a punt de partida i inflexió amb l'etapa anterior, el llibre d'artista *Material, memòria i residu* està realitzat partint de la idea d'evidenciar les pròpies qualitats matèriques dels distints material que el componen, entenent el format llibre com una ferramenta pictòrica més que incita a la manipulació d'aquest i a crear una experiència.

Mitjançant la repetició, els ús de retícules, elements apropiats al llenguatge personal, com és el residu de pintura que queda quan desentelen un bastidor, i entenent la tipografia com un mòdul, descontextualitzant-la del seu ús tradicional, intervenim a les diferents parts que el componen – paper popset, paper vegetal, paper canson edition, retorta i paper rosa espina – tenint en compte com reacciona cada suport als diferents tractaments posem en evidència i emfatitzem les seues qualitats formals.

L'ús de la retorta trenca amb la concepció que tenim de llibre, on el paper és l'element principal, així atenent a la seua essència com és el fil, utilitzat per realitzar els diferents cosits de llibre tradicionalment realitzem una intervenció que no sols manté el llibre unit, sinó que suporta la pàgina central - que en compte de presentar-se com un plec apareix la pàgina solta - intervinguda amb tall làser. El tall làser també s'ha utilitzat per ha interindre a la portada i contraportada, al contrari que a la pàgina interior on es pot observar un tint marró a la intervenció, el paper popset utilitzat principalment per a proves de gravat que ara se situa en un plànol principal, a més per la llisor, cos i rigidesa permet un tall molt més net. El paper vegetal, tallat el contorn amb làser no s'intervé de cap altra manera, manté les seues propietats i crea una capa semiopaca que deixa veure des de l'exterior el que succeeix a la pàgina següent però no de forma clara. Per últim, el paper canson edition, especial per a gravat s'intervé per una banda amb xilografia i per l'altra amb la tipografia, atenint-nos a les tècniques tradicionals però abandonant la seua finalitat principal, la reproducció d'una imatge, en aquest cas una retícula que es pot imitar o copiar fàcilment i la reproducció de textos, amb l'ús de la tipografia com a mòdul, separant-se de la seua significació i perdent la capacitat de lectura.

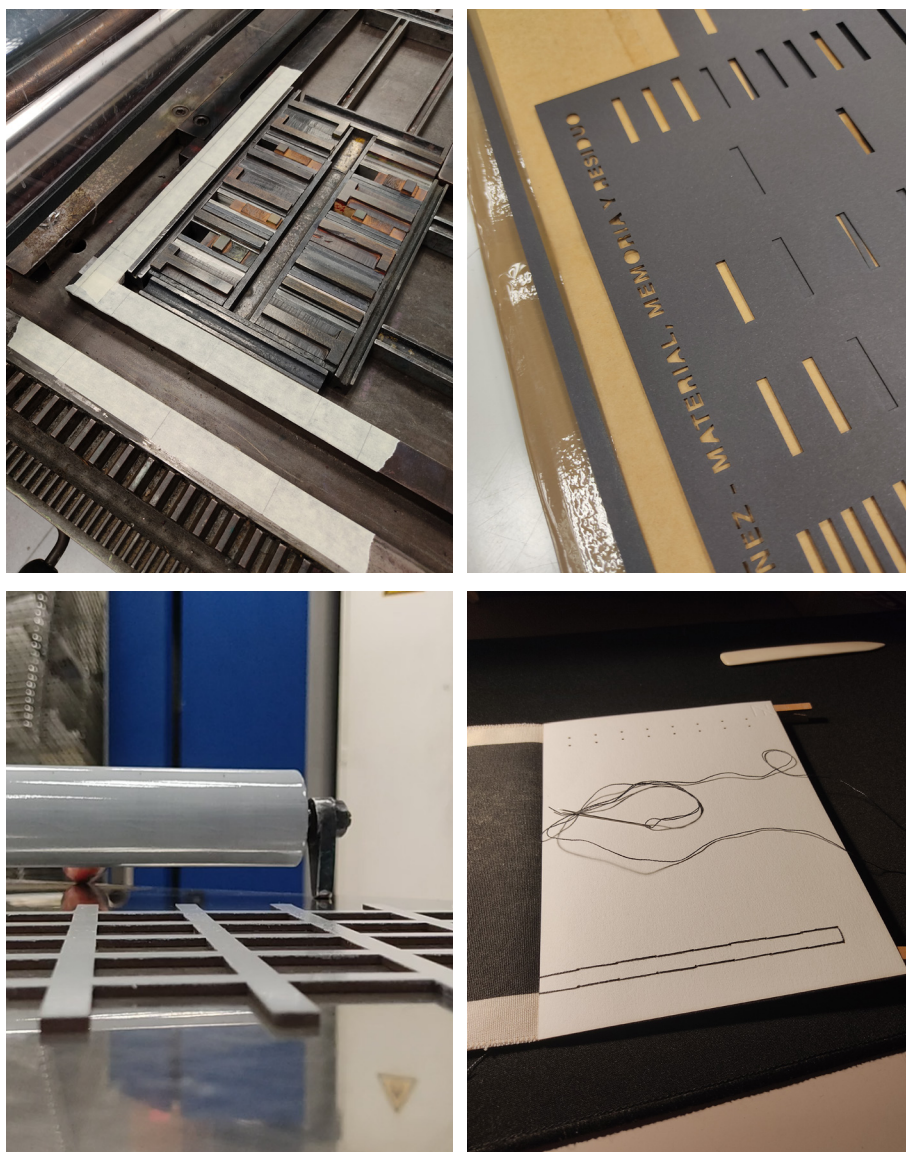


Fig.27, 28, 29 i 30. Procés d'elaboració de les distintes tècniques, tipografia, tall làser, xilografia i enquadernació, per al llibre d'artista *Material, memòria i residu*.

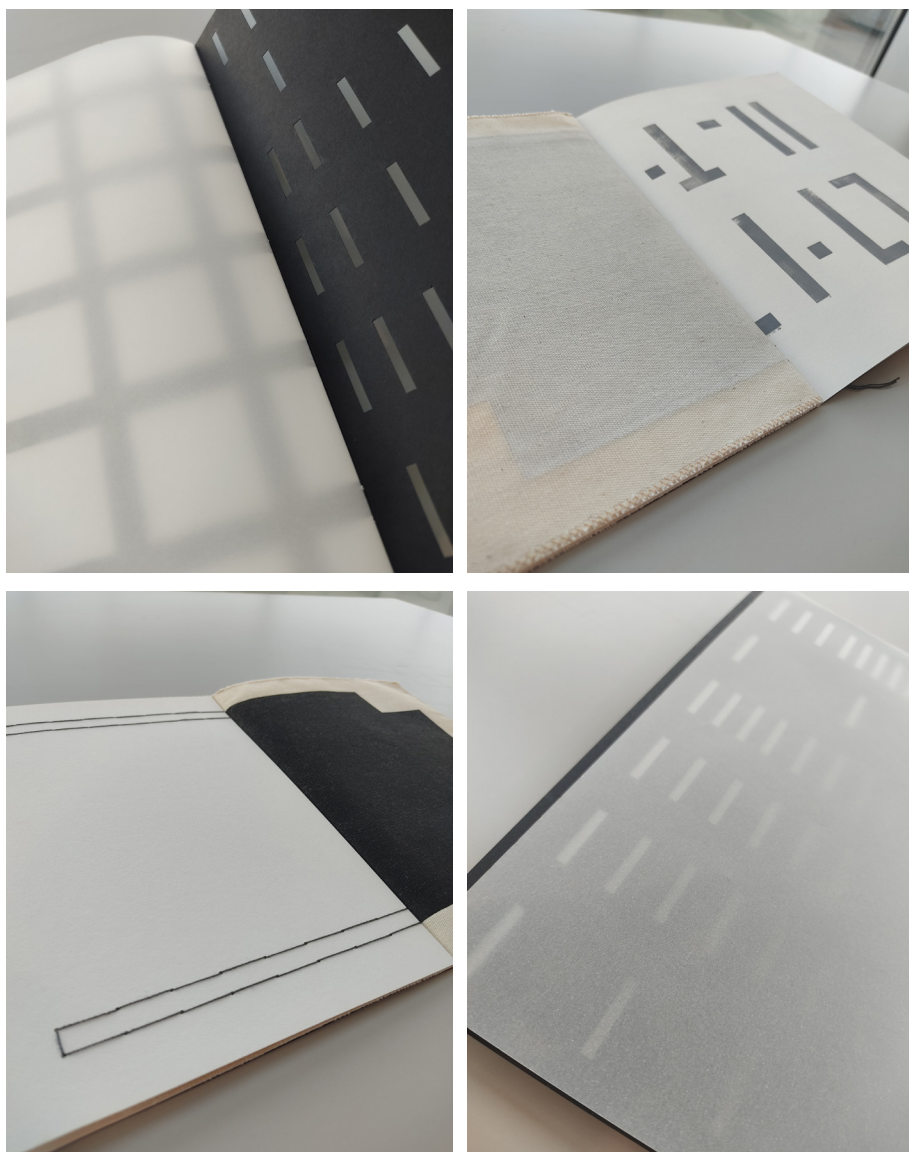


Fig.31, 32, 33 i 34. Interior del llibre d'artista *Material, memòria i residu*.



Fig.35 i 36. Àngels P.Núñez, *Material, memòria i residu*, 2021. Tall làser sobre paper Pop-set, paper Rosa Espina i paper vegetal; xilografia sobre paper Canson Edition i retorta; i tipografia sobre paper Canson Edition. 16,5 x 22 cm.

4.2 De delimitar a construir. Instal·lació

En aquest apartat analitzarem diferents obres que generen la instal·lació *De delimitar a construir*, on mitjançant diferents procediments i tècniques elaborem una proposta que va un pas més enllà del que plantejàvem a l'apartat anterior i que establiran una relació amb les peces que comentarem posteriorment, plantejades com a part i ampliació d'aquesta.

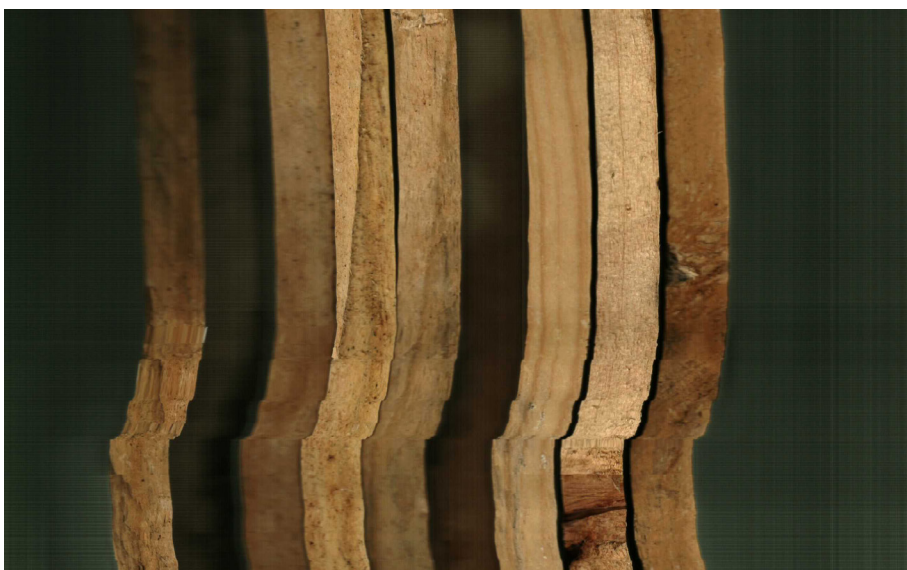
A partir de la descontextualització a l'ús de la tipografia i d'element relacionats amb el procés pictòric a *Material, memòria i residu*, en aquest projecte incloem aquells elements amb els quals baix una mirada atenta busquem una sensibilitat visual més enllà de l'evident, més enllà de l'estètic, posant l'atenció a les marques del terra que delimiten l'espai. A la primera peça, de caràcter més objectual i instal·latiu, podem trobar una sèrie de dènou blocs de fusta que al·ludeixen a aquestes formes, acompanyades d'unes marques que delimiten a terra en vinil negre. La mateixa forma que delimita l'espai passa ara a construir, a ser manipulable i incitar al joc. Els blocs estan realitzats amb fusta de palet, netejada, unida i treballada a posterior per a la creació dels blocs, el palet com a *objet trouvé*, material residual del transport de mercaderies es presenta com un material ple de qualitats pictòriques i matèriques.

La segona peça és un llibre d'artista format per una caixa de DM tallada i gravada a làser i trenta pòsters de 35 x 50 cm estampats amb xilografia a partir d'una matriu modular. La matriu modular es va crear a partir de DM i tall làser, donant a les parts que anaven a ser estampades una doble altura, es pretenia a partir d'aquesta realitzar totes les composicions possibles que ens oferien les sis peces que la conformen, establint trenta composicions que ens permetien veure les diferents formes en la seua posició establerta que les contextualitza i com amb el moviment d'aquestes s'anava perdent eixa funció fins a transformar aquestes en elements autònoms. A més, a partir de la disposició dels pòsters les marques abandonen el terra per a situar-se a al pla horitzontal abandonant el seu espai d'origen.

Per últim, un foto-llibre a manera de memòria i registre de l'encontre amb eixos elements i formes. Imprés sobre acetat i paper, combina fotografies i escàners dels espais, acompanyats del residu que aquest genera, que a l'estar treballat amb Photoshop i imprés sobre acetat tapa i es deixa entre veure amb les diferents imatges.



Fig.37, 38, 39 i 40. Registre mitjançant fotografia i escàner manual, de marques del terra de Benimaclet.



Superior.Fig.41. Desguassant palets per a l'elaboració dels blocs de fusta.

Inferior.Fig.42. Registre d'escàner manual dels llistons de fusta.

D'esquerra a dreta:

Fig.43. Tall làser en DM de 3mm per a l'elaboració d'una matriu modular de xilografia.

Fig.44. Entintat i estampació de la matriu modular.

Fig.45. Primeres proves de tòrcul, entintat i estampació de la matriu modular.

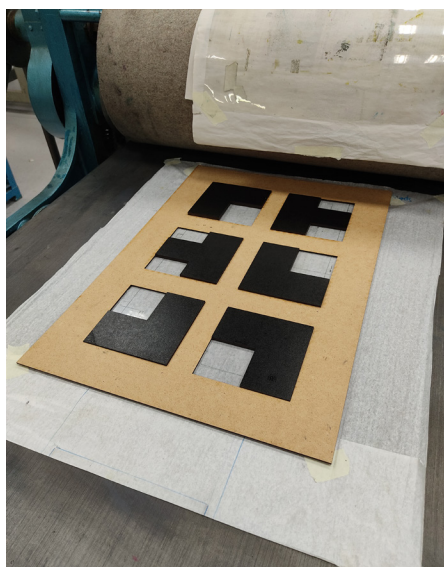
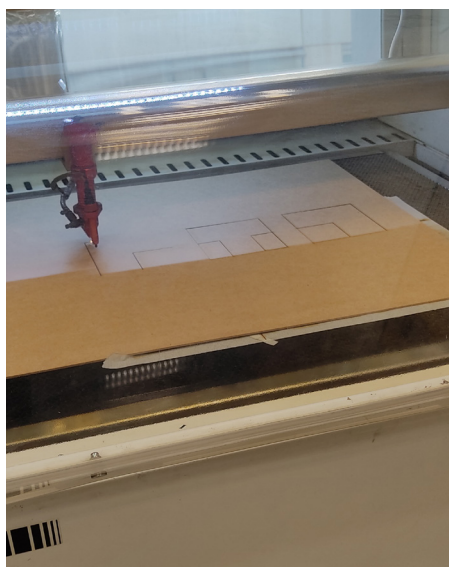




Fig.46 i 47. Àngels P.Núñez, llibre registre/memòria *De delimitar a construir*, 2022. Impressió digital sobre acetat i paper de 120gr. 15 x 20 cm.

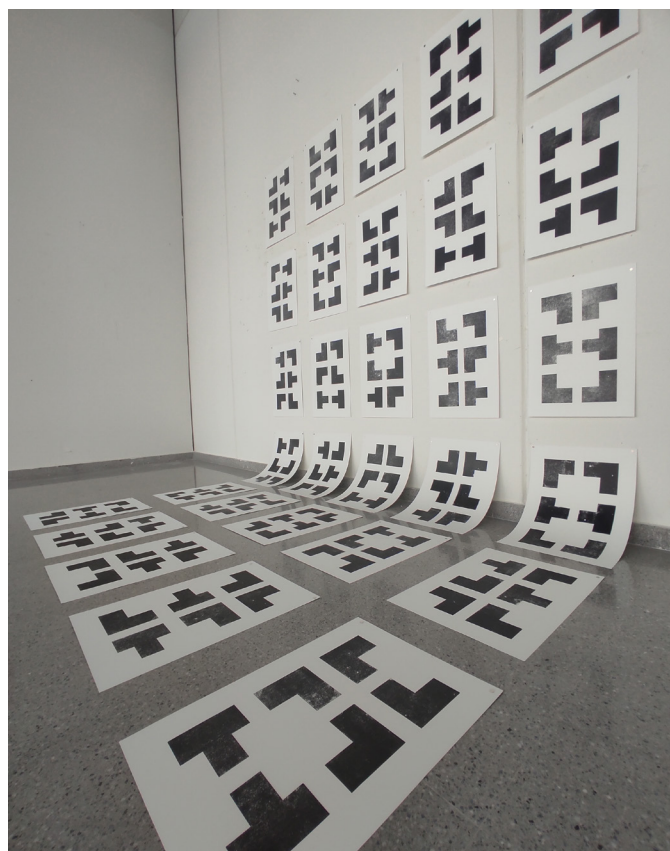


Fig.48, 49 i 50. Àngels P.Núñez, plan detall de la instal·lació *De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòsters de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable.



Superior.Fig.51. Àngels P.Núñez, *Instal·lació De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòsters de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable.

Inferior.Fig.51. Joc i manipulació amb blocs.

4.3 400ppc (possibilitats per composició)

Com hem comentat a l'apartat anterior aquesta peça i les dues següents formen part del procés de treball dintre del projecte *De delimitar a construir*. L'experimentació i el treball processual al taller porten a produir a partir de l'encert i l'errada, entenent aquestes com a part de l'evolució i generadors de noves inquietuds i problemàtiques.

Al políptic *400ppc (possibilitats per composició)*, abordem la problemàtica amb la retícula, que havia quedat un poc relegada a les peces anteriors, i la disposició de les diferents formes incorporades al nostre llenguatge pictòric. Partint de retícules de 5x7 a cada suport intervenim amb grafit sobre gesso, treballat i depositat perquè quede una superfície mat i vellutada, al depositar el grafit aquest no s'adhereix completament a la superfície propiciant que qualsevol acció i intervenció que succeeïa durant l'execució quede registrada. Posteriorment, quan es finalitza, se segella amb un vernís mat. Les peces estan pensades per ser distribuïdes de qualsevol manera, ubicació i combinació – 10x2, 5x4, 20x1 – respectant una distància de 3 cm entre aquestes per mantindre la continuïtat visual de la retícula i que encara que aquesta no estiga realment lligada l'ull unesca les diferents parts i ho complete. A més, els suports es van realitzar a mà, utilitzant una fusta gruixuda que dotés al suport de certa objectualitat, emfatitzant eixa funció i joc modular amb possibilitats combinatòries, incitant a situar les peces en un pla horitzontal, canviant la disposició habitual de la pintura, passant a adquirir un caràcter més instal·latiu.

En aquest punt trobem el políptic inacabat - considerant que la producció i la possibilitat d'incloure peces és infinita - vam plantejar la peça formada per vint peces. Posteriorment a l'entrega d'aquest projecte se seguirà realitzant i treballant en aquesta peça, a la *fig.60* podem observar un esquema compositiu sobre el treball que es plantejarà en cada suport.



Fig.52, 53 i 54. Producció i muntatge dels suports.



Fig.55 i 56. Proves amb diferents dureses de grafit sobre gesso.

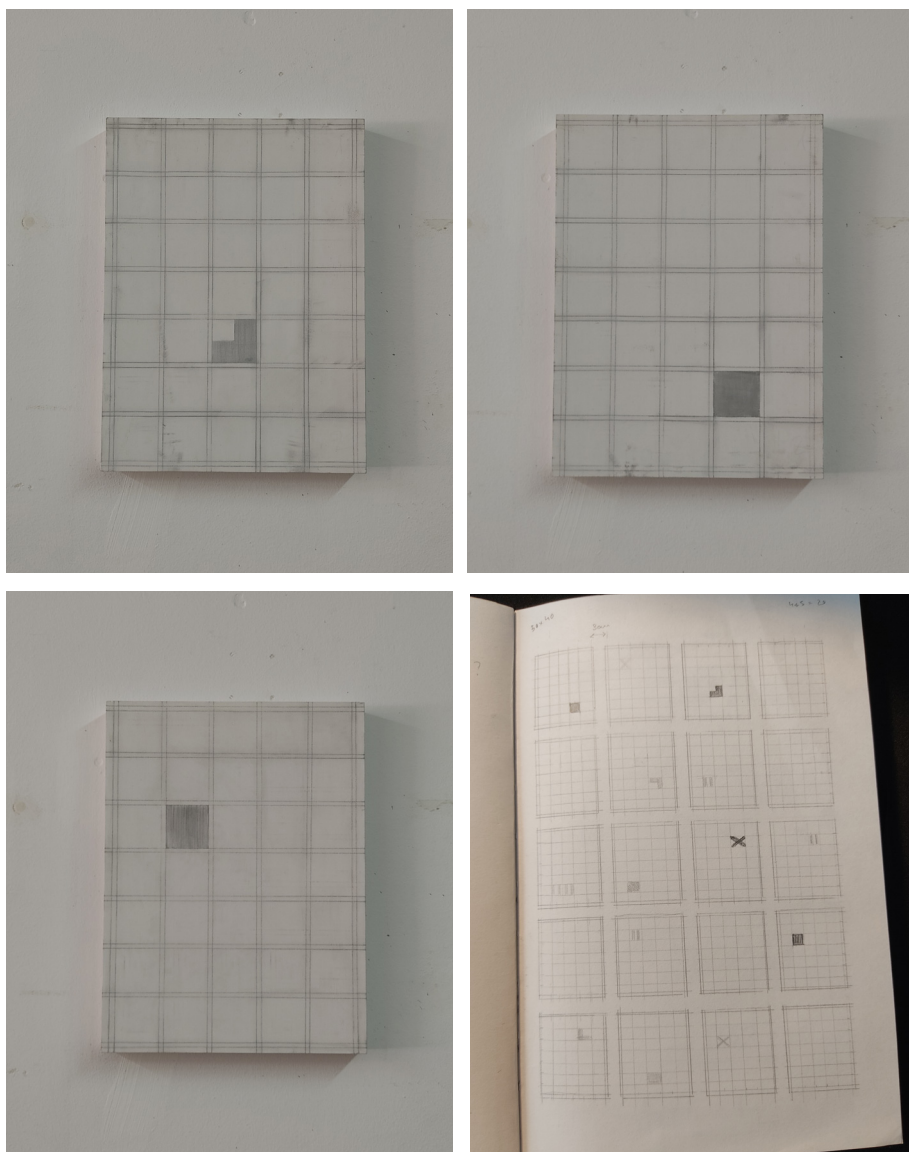


Fig.57, 58 i 59. Àngels P.Núñez, 400ppc (possibilitats per composició 1, 2 i 3), 2022. Grafit de 0,5 HB sobre gesso. 30 x 40 cm.

Inferior dret.Fig.60. Llibreta de camp, esquema peces per a 400ppc (possibilitats per composició)

4.4 Retícula n^o304

Encara que a totes les obres la posició de l'espectador és necessària, ja que sense aquest la peça no s'activa, dintre dels espais expositius i museístic el fet de tocar i jugar suposa un problema. Es genera una barrera entre l'obra i l'espectador, es poden mirar, poden conversar, però no es poden tocar. Amb els blocs de fusta del primer muntatge de la instal·lació *De delimitar a construir* incitem al joc i la manipulació, però entenent que el pes, el material i la mida poden situar a l'observador en una zona de major incomoditat per ha intervindre, intentem buscar una solució a aquesta problemàtica.

Amb l'obra *Retícula n^o304* pretenem, mitjançant la creació d'uns segells amb tall làser sobre DM i amb bisturí sobre etilen-vinil-acetat, que l'espectador participe i jugue estampant les diferents formes sobre una retícula mil·limetrada, seguint amb els paràmetres d'aquesta o trencant amb la forma.

Per a la presentació d'aquesta peça es va procedir a elaborar una sèrie d'instruccions senzilles amb les quals s'incitava a participar, perquè posteriorment formaren part d'un llibre col·lectiu d'artista o s'emportaren la seua intervenció, per poder disposar-la construirem un prestatge a partir de la fusta que es troba dins d'embalatges pesats com neveres, rentadores, assecadores...a més elaborarem dos arxivadors per poder disposar els fulls on intervindre i on deixar aquest posteriorment. Per a la fàcil manipulació disposarem una caixa contenidor tallada en làser, on situarem els segells i la tinta, damunt del prestatge, per facilitar la manipulació i intervenció.

Aquesta peça va formar part de la proposta presentada al PAM! 22, juntament amb els blocs de fusta que hem comentat anteriorment i la peça *Endret-Revés* que vorem a continuació. L'acció va tindre una gran acollida i participació per part dels espectadors, desencadenant en un llibre d'artista col·lectiu que està en procés de maquetar-se pròximament. El llibre roman com un vestigi d'un temps i lloc determinat, entenent que cada vegada que s'esposa aquesta peça el llibre col·lectiu que es produïska, encara que baix uns mateixos paràmetres, portarà resultats completament diferents.



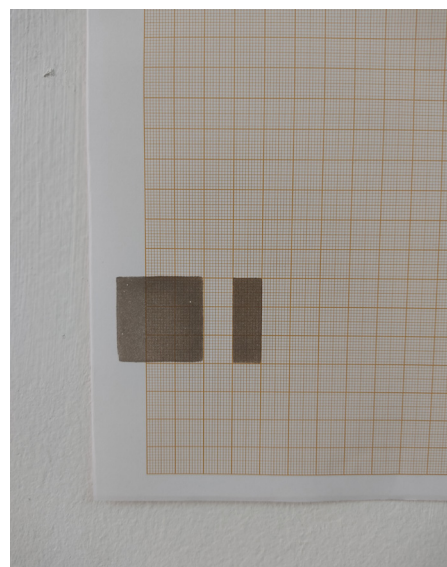
Fig.61, 62, 63 i 64. Procés i proves per a l'elaboració dels segells, tall en làser, tall en bisturí i provés d'estampació.

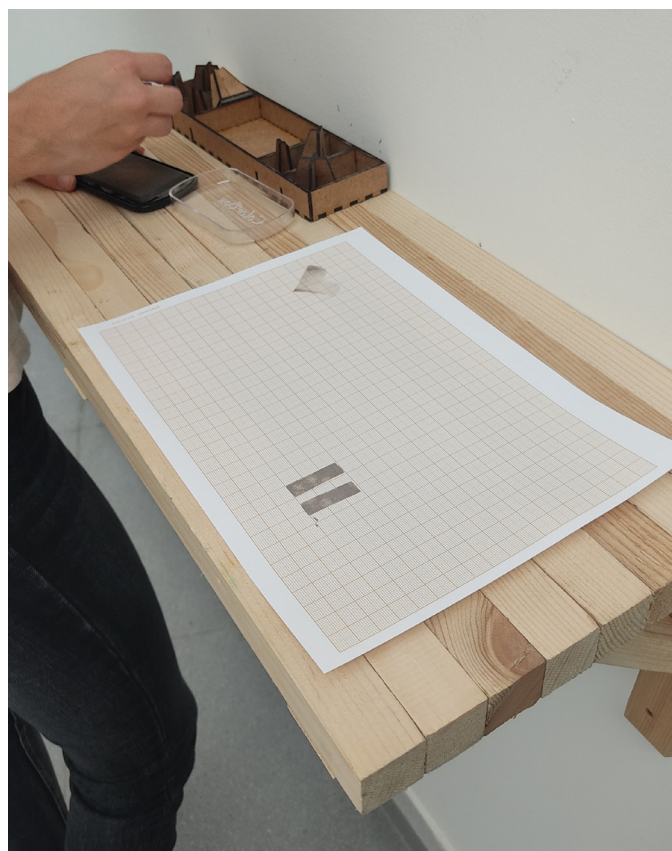
D'esquerra a dreta:

Fig.65. Elaboració d'unes aspes fer a facilitar l'agarre i manipulació dels segells.

Fig.66. Caixa contenidor dels segells i la tinta realitzada en tall làser sobre DM de 3mm.

Fig.67. Prova d'estampa del segell sobre paper mil·limetrat.





Esquerra.Fig.68. Muntatge de la peça *Reticula n°304*, prestatge construït a partir de fusta reciclada, la caixa contenidor amb els segells i la tinta i instruccions per poder participar a l'acció.

Dreta.Fig.69. Muntatge de la peça *Reticula n°304*, prova d'estampació.

Esquerra.Fig.70. Àngels P.Núñez, *Retícula n°304*, 2022. Prestatge, dos arxivadors, caixa contenidor amb segells i tinta, papers mil·limetrats i instruccions. Mesura variable.

Dreta.Fig.71. Àngels P.Núñez, pla detall fulls per a la participació en el llibre col·lectiu *Retícula n°304*, 2022. Prestatges, dos arxivadors, caixa contenidor amb segells i tinta, papers mil·limetrats i instruccions. Mesura variable.



4.5 Endret-Revés

Per acabar comentarem l'última peça que s'ha realitzat en relació a aquest projecte, *Endret-Revés*. En aquesta obra tornem a un tracte més tradicional de la pintura al treballar aquesta sobre tela, encara que sense l'ús d'un bastidor, en aquest cas una retorta de 160x280 cm emprimada amb cola de conill i intervinguda amb pintura acrílica. Aquesta emprimació permet que la tela no perdi les seues propietats matèriques i es puga seguir observant tal com és, en aquest cas la cola de conill la dota de més pes i presència, emfatitzant el color cru de la tela, ja que aquesta es tinta una mica amb el color marró de la cola.

La intervenció que es realitza a partir dels elements ja assumits al nostre llenguatge pictòric tracta de respectar la superfície i aportar a la tela sense ocultar-la o deixar-la en un segon pla. Els elements es disposen creant una interacció entre ells i amb l'espai i amb les peces les quals es relaciona.

La tela es presenta sense entelar, simplement lligada a una fusta a un dels seus extrems, separada de la paret es pot observar el seu endret i revés, com la pintura traspasa la tela i es deixa entreveure generant que la tela es puga observar completament, generant en l'espectador la necessitat de moure's.

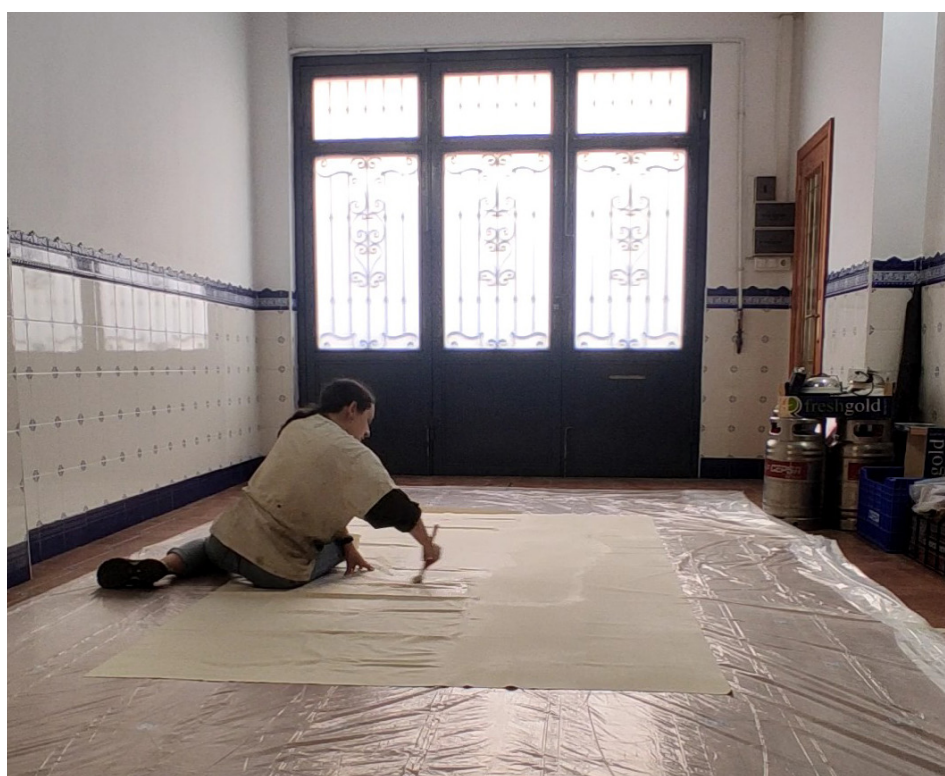


Fig.72 i 73. Procés d'imprimació de la retorta amb cola de conill.



Fig.74. Treball amb la tela a l'estudi, acrílic sobre retorta emprimada amb cola de conill.



Fig.75 i 76. Àngels P.Núñez, *Endret-Revés*, 2022.
Acrílic sobre tela. 160 x 280 cm.

5. Conclusions

Durant el recorregut d'aquest projecte han sorgit reflexions al voltant dels objectius plantejats a l'inici, altres que s'han produït durant el desenvolupament d'aquest i d'altres que han esdevingut al procés del treball i la seua formalització. Arribats a aquest punt i des d'una mirada crítica analitzem el recorregut d'aquest projecte i totes les problemàtiques i interrogants que han anat apareixent, resolent alguns d'ells – o això pensem – i altres que encara romanen.

Observen alguns conceptes que es mantenen de forma constant, com el treball multidisciplinar – entre l'objecte, la gràfica i la pintura – que ocupa i genera un espai actiu; l'autorreferencialitat de la pintura i els propis materials o el treball processual, és en aquest punt on generant una consciència sobre l'acció associada a l'acte de pintar on passem a abordar la pràctica artística des d'una mirada més atenta i lenta que busca la pictoricitat en el treball processual. Portant-nos a trobar eixa materialitat al suport i la seua manipulació, en l'acte de preparar aquest per al que és la seua funció preestablerta, ser el suport de la pintura, de l'obra final. La tela, el bastidor, la fusta, veiem la necessitat de portar aquests elements que romanien en un segon terme – a conseqüència de la pintura – a un primer pla. A partir d'aquesta ruptura aquests materials queden igualats amb la pintura, les seues qualitats matèriques i formals són ara, baix una mirada pictòrica, pintura. Però en un estat d'insatisfacció hem sentit la necessitat de portar eixa mirada més enllà de l'espai de treball, més enllà del taller, a l'entorn urbà que habitem dia a dia amb el qual ja hem creat una relació a partir de l'experiència. Encara que aquesta acció no és arremorada, ja que eixim d'un espai de confort més controlat com és el taller a un més imprevisible però amb el qual estem familiaritzats i tenim una relació, si ens porta a generar noves dinàmiques de treball i trobar eixa pictoricitat i fisicitat fora de l'àmbit pictòric.

Un concepte, el qual no havíem advertit la seua presència constant a partir d'aquesta ampliació de l'espai de procés fins a ja aviat, és el fet de caminar. Encara que a la realització d'aquest projecte no hem parlat de forma conscient i activa sobre ell, si acompanya aquesta acció sobre la mirada que busca i observa propiciant l'encontre amb eixos elements pictòrics que romanen a l'espai, així ens hem pres la llicència de nomenar el caminar a aquest apartat com una incorporació al vocabulari d'eixa mirada que busca més enllà del llenç i com un punt sobre el qual seguir treballant.

Creem haver tractat eixa concepció no dual on considerem que el

percebut com oposat per la cultura occidental es presenta com dues direccions d'una mateixa acció o concepte – el propi i l'apropiació, el context i el descontextualitzar, el vaticini i el vestigi i la repetició i diferència – o com diria Racionero i ho hem repetit diverses vegades durant l'exposició del projecte, *dues percepcions diferents de la mateixa energia*²⁹. Aquesta forma de concebre les relacions entre aquestes paraules ens permet treballar dos conceptes des d'un mateix punt de vista entenent que el suport, els elements, l'espai i les accions no han de tindre simplement una direcció o lectura, ja que propicien relacions amb ambdues.

Respecte a les problemàtiques que s'han generat a partir de procés de treball, eixa recerca de la mirada pictòrica i l'acte de pintar sense necessitat de la pintura ens han portat a forçar una eixida del plànol bidimensional, encara que anteriorment havíem parlat de la pintura objecte, aquesta encara no havia abandonat el pla vertical, i si ho havia fet la seua mida i volum romanien encara dintre d'una comoditat pictòrica. El treball amb la fusta i la seua manipulació ens ha permés abandonar eixa posició de confort i endinsar-nos en l'objecte, respectant les pròpies qualitats de la fusta, els distints entramats, betes i colors s'ajunten per formar els blocs. Sense necessitat de pintura i d'una forma subtil la riquesa plàstica i tonal que ens ofereix la pròpia fusta ens permet reforçar la idea de pintura més enllà del llenç. Per altra banda el treball amb el mòdul ja fet, elements ja creats que formen part de l'imaginari col·lectiu, aquesta posició ens permet generar un espai actiu a través de la interrelació de les peces i l'espectador, mitjançant un ambient que instiga l'observació i la creació de noves experiències amb els elements que habiten l'espai, elements amb els quals l'espectador ja té unes relacions prèvies, però en un altre context, generant una conversa constant entre el que observa i el que és observat. A més de propiciar una experiència a partir del tàctil i la manipulació dels propis elements, com poder vore a les obres de *Retícula nº304* i amb els blocs de la instal·lació *De delimitar a construir*, els quals han adquirit una corporalitat i autonomia, passant a funcionar com a elements independents.

Ens agradaria destacar el punt d'inflexió que es genera amb la producció de la instal·lació *De delimitar a construir*, on plantejem des d'una mateixa perspectiva tres formes d'abordar un espai i una problemàtica. Des de la manipulació, el joc i el registres, intentem que eixe primer contacte amb els elements apropiats i descontextualitzats de l'espai urbà que s'utilitzen per delimitar un espai i ara es presenten

29. Luís Racionero, Op.Cit., 13.

com a elements per a construir, i no simplement en l'àmbit objecte com als blocs de fusta que hem comentat anteriorment, si no construccions que permeten noves lectures dels espais o elements on aquestes es depositen.

L'acte de realitzar una mirada enrere ens fa adonar-nos que aquest projecte ha suposat una reflexió i qüestionament constant motivat per eixir d'eixa zona de confort, a més d'un repte continu per afrontar eixa mirada pictòrica a partir de l'objecte i la gràfica que ens ha permès anar canviant la perspectiva però també ha propiciat un diàleg continu amb el material i l'errada. Les peces en les quals hi ha desembocat aquest projecte han servit per a reconduir el camí de producció que havia romàs parat per circumstàncies personals, però que ens possibilita el fet de continuar aquesta línia de treball de forma compromesa i motivada per totes aquestes qüestions i problemàtiques que han anat sorgint. Respecte a l'apartat teòric, ordenar i reestructura les idees sempre resulta una feina complexa però ens ha permès estructurar el discurs i aprofundir en certes qüestions que es preocupaven, a més de l'encontre amb noves lectures i referents, trobant a faltar més representants femenines.

Per últim rescatar i remarcar la importància de l'encontre en aquest nou espai de treball, on la manipulació, ja no sols de la pintura, sinó de materials com la fusta – fora de l'àmbit de l'objecte quadre – i el treball directe amb ells ha contribuït a suggestionar noves formes de plantejament i pensament al voltant dels materials i la idea de pintar sense pintura.

6. Índex d'imatges

Fig.1. Aleksandr Rodchenko, *Красный. Желтый. Синий* (color roig pur, color blau pur i color gros pur), 1921. Oli sobre llenç. Tres panells de 62.5 x 52.5 cm. p.16. <https://historia-arte.com/obras/la-muerte-de-la-pintura>

Fig.2. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959. Esmalt sobre llenç. 230.5 x 337.2 cm. p.17. https://www.moma.org/learn/moma_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/

Fig.3. Robert Ryman, *Classico V*, 1968. Pintura acrílica sobre paper. 224,8 x 236,9 cm. p.18. <https://www.moma.org/collection/works/110503>

Fig.4. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Reverse side of painting*, 1670. Oli sobre llenç. 67 x 87 cm. p.20. <https://www.smk.dk/highlight/bagsiden-af-et-indrammet-maleri-1670/>

Fig.5. Muntatge cavallets de la galeria d'art Museo de Arte de São, 2015. Fotografia de Romulo Baratto. p.21. <https://www.metalocus.es/es/noticias/regresan-los-radicales-caballetes-de-lina-bo-bardi-por-metro-arquitetos>

Fig.6. Vista de la galeria d'art Museo de Arte de São, 2015. Fotografia de Romulo Baratto. p.21. <https://www.metalocus.es/es/noticias/regresan-los-radicales-caballetes-de-lina-bo-bardi-por-metro-arquitetos>

Fig.7. Vik Muniz, *Verso (Ilha de Itamaracá)*, 2016. Tècnica mixta. 82 x 108 cm. p.22. <https://revistalupita.art/expo/vik-muniz-verso/>

Fig.8. Miquel Ponce, *Las formas que emergen*, 2022. Tècnica mixta. Mesura variable. p.23. <https://miquelponce.com/>

Fig.9. Irma Álvarez-Laviada, *Posiciones en el espacio de Trabajo*, 2011. Tècnica mixta. Mesura variable. p.23. <https://www.irmaalvarezlaviada.com/posiciones-en-el-espacio-de-trabajo>

Fig.10. Yves Klein, *Le vide*, 1958. Galeria Iris Clert, Paris. p.25. [https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s\[\]=22&sb=_created&sd=desc&s\[\]=21#/fr/ressources/view/artwork/642/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-exposition-dite-du-vid](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s[]=22&sb=_created&sd=desc&s[]=21#/fr/ressources/view/artwork/642/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-exposition-dite-du-vid)

Fig.11. Yves Klein, *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, 1959-1962. Transferència d'una Zona de Sensibilitat Pictòrica Immaterial a Claude Pascal. Sèrie nº1, Zona 06, 1962. p.25. [https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s\[\]=22&sb=_created&sd=desc&s\[\]=21#/fr/ressources/view/artwork/16585/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-claude-pascal-serie-n1-zone-n06?s\[\]=22&s\[\]=21&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s[]=22&sb=_created&sd=desc&s[]=21#/fr/ressources/view/artwork/16585/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-claude-pascal-serie-n1-zone-n06?s[]=22&s[]=21&sb=_created&sd=desc)

Fig.12. Yves Klein, *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*, 1957-1959. Mecanografiat sobre paper. p.27. [https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s\[\]=22&sb=_created&sd=desc&s\[\]=21#/fr/ressources/view/document/19725/yves-klein-regles-rituelles-de-la-cession-des-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle?s\[\]=22&s\[\]=21&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s[]=22&sb=_created&sd=desc&s[]=21#/fr/ressources/view/document/19725/yves-klein-regles-rituelles-de-la-cession-des-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle?s[]=22&s[]=21&sb=_created&sd=desc)

Fig.13. Llibre de rebuts de les *Zones de Sensibilitat Pictòrica Immaterial, Sèrie 5*, 1962. Paper imprès. 8.7 x 29.8cm. p.27. [https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s\[\]=22&sb=_created&sd=desc&s\[\]=21#/fr/ressources/view/artwork/16616/carnet-de-recus-pour-les-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle-serie-5?s\[\]=22&s\[\]=21&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s[]=22&sb=_created&sd=desc&s[]=21#/fr/ressources/view/artwork/16616/carnet-de-recus-pour-les-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle-serie-5?s[]=22&s[]=21&sb=_created&sd=desc)

Fig.14. Georges Braque, *Nature morte sur la table*, 1914. Carbó, gouache i collage. 48 x 62 cm. p.28. <https://historia-arte.com/obras/bodegon-con-mesa-gillette-de-braque>

Fig.15. Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Collage i oli sobre llenç. 25 x 37 cm. p.28. <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla>

Fig.16. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913. Obra original perduda, versió del 1951. Roda de metall sobre tamboret de fusta blanc. 129.5 x 63.5 x 41.9 cm. p.30. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/

Fig.17. Marcel Duchamp, *In Advance of Broken Arm*, 1915. Pala de neu. 132 cm. p.30. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915/

Fig.18. Vista de l'exposició d'Alain Biltreyst *Now is Now, Then is Then*, 2019 a la galeria Baronian, Brussel·les. p.31. <https://baronian.eu/exhibitions/alain-biltreyst-2019/>

Fig.19. Brice Marden, pla detall d'*Over Autumn*, 2015. Oli sobre llenç. 244 x 183 cm. p.33. <https://afasiaarchzine.com/2016/03/brice-marden/01-brice-marden-over-autumn-2015/>

Fig.20. Treball de Dezeuze, Pagès, Saytour, Valensi i Viallat a la Galeria Fournier, Paris, 1971. p.36. https://en.wikipedia.org/wiki/Supports/Surfaces#/media/File:Paris_1971.jpg

Fig.21. *Cinebal* Saló de Ball i Cine de Theo Van Doesburg. p.38. <https://tecne.com/arquitectura/aubette/>

Fig.22. Carla Chaim, pla detall *Terra, ouro, palha*, 2019. Instal·lació amb barres de coure, pedres de grafit, paper de grafit, paper d'alumini, rajoles, paper de carbó roig i negre. p.41. <https://www.carlachaim.com/Terra-Ouro-e-Palha>

Fig.23. Carla Chaim, *Tera, ouro, palha*, 2019. Instal·lació amb barres de coure, pedres de grafit, paper de grafit, paper d'alumini, rajoles, paper de carbó roig i negre. p.41. <https://www.carlachaim.com/Terra-Ouro-e-Palha>

Fig.24. Eltono, *Proyecto Barrios - Huasteca, Santa Catarina y Espinazo*, Nuevo León, México, 11/2007. p.42. <https://www.eltono.com/es/projects/barrios/>

Fig.25. Eltono, *Piezas furtivas - Saint Petersburg*, Russia, 2016. p.42. <https://www.eltono.com/es/projects/exterior/>

Fig.26. Andy Warhol, *Shadows*, 1978-79. Acrílic sobre llenç. 102 pintures (sense marc) 193 x 132 x 2,9 cm cada una. p.44. <https://loqueva.com/la-muestra-shadows-de-andy-warhol-vuelve-a-nueva-york-de-la-mano-de-calvin-klein/>

Fig.27. Procés d'elaboració de tipografia per al llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.49.

Fig.28. Procés d'elaboració de tall làser per al llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.49.

Fig.29. Procés d'elaboració de xilografia per al llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.49.

Fig.30. Procés d'elaboració d'enquadernació, per al llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.49.

Fig.31. Interior del llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.50.

Fig.32. Interior del llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.50.

Fig.33. Interior del llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.50.

Fig.34. Interior del llibre d'artista *Material, memòria i residu*. p.50.

Fig.35. Àngels P.Núñez, *Material, memòria i residu*, 2021. Tall làser sobre paper Pop-set, paper Rosa Espina i paper vegetal; xilografia sobre paper Canson Edition i retorta; i tipografia sobre paper Canson Edition. 16,5 x 22 cm. p.51.

Fig.36. Àngels P.Núñez, *Material, memòria i residu*, 2021. Tall làser sobre paper Pop-set, paper Rosa Espina i paper vegetal; xilografia sobre paper Canson Edition i retorta; i tipografia sobre paper Canson Edition. 16,5 x 22 cm. p.51.

Fig.37. Registre fotogràfic de marques del terra de Benimaclet. p.53.

Fig.38. Registre d'escàner manual de marques del terra de Benimaclet. p.53.

Fig.39. Registre fotogràfic de marques del terra de Benimaclet. p.53.

Fig.40. Registre d'escàner manual de marques del terra de Benimaclet. p.53.

Fig.41. Desguassant palets per a l'elaboració dels blocs de fusta. p.54.

Fig.42. Registre d'escàner manual dels llistons de fusta. p.54.

Fig.43. Tall làser en DM de 3mm per a l'elaboració d'una matriu modular de xilografia. p.55.

Fig.44. Entintat i estampació de la matriu modular. p.55.

Fig.45. Primeres proves de tòrcul, entintat i estampació de la matriu modular. p.55.

Fig.46. Àngels P.Núñez, llibre registre/memòria *De delimitar a construir*, 2022. Impresió digital sobre acetat i paper de 120gr. 15 x 20 cm. p.56.

Fig.47. Àngels P.Núñez, llibre registre/memòria *De delimitar a construir*, 2022. Impresió digital sobre acetat i paper de 120gr. 15 x 20 cm. p.56.

Fig.48. Àngels P.Núñez, plan detall de la instal·lació *De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòster de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable. p.57.

Fig.49. Àngels P.Núñez, plan detall de l'instal·lació *De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòster de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable. p.57.

Fig.50. Àngels P.Núñez, plan detall de l'instal·lació *De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòster de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable. p.57.

Fig.51. Àngels P.Núñez, Instal·lació *De delimitar a construir*, 2022. Llibre De delimitar a construir, caixa de DM, 30 pòsters de 35 x 50 cm, 19 blocs de fusta i cinta. Mesura variable. p.58.

Fig.51. Joc i manipulació amb blocs. p.58.

Fig.52. Producció i muntatge dels suports. p.60.

Fig.53. Producció i muntatge dels suports. p.60.

Fig.54. Producció i muntatge dels suports. p.60.

Fig.55. Proves amb diferents dureses i mesures de grafit sobre gesso. p.61.

Fig.56. Proves amb diferents dureses i mesures de grafit sobre gesso. p.61.

Fig.57. Àngels P.Núñez, *400ppc (possibilitats per composició 1)*, 2022. Grafit de 0,5 HB sobre gesso. 30 x 40 cm. p.62.

Fig.58. Àngels P.Núñez, *400ppc (possibilitats per composició 2)*, 2022. Grafit de 0,5 HB sobre gesso. 30 x 40 cm. p.62.

Fig.59. Àngels P.Núñez, *400ppc (possibilitats per composició 3)*, 2022. Grafit de 0,5 HB sobre gesso. 30 x 40 cm. p.62.

Fig.60. Llibreta de camp, esquema peces per a *400ppc (possibilitats per composició)*. p.62.

Fig.61. Procés i proves per a l'elaboració dels segells, tall en làser. p.64.

Fig.62. Procés i proves per a l'elaboració dels segells, tall en làser. p.64.

Fig.63. Procés i proves per a l'elaboració dels segells, tall en bisturí. p.64.

Fig.64. Procés i proves per a l'elaboració dels segells, provés d'estampació. p.64.

Fig.65. Elaboració d'unes aspes fer a facilitar l'agarre i manipulació dels segells. p.65.

Fig.66. Caixa contenidor dels segells i la tinta realitzada en tall làser sobre DM de 3mm. p.65.

Fig.67. Prova d'estampa del segell sobre paper mil·limetrat. p.65.

Fig.68. Muntatge de la peça *Retícula nº304*, prestatge construït a partir de fusta reciclada, la caixa contenidor amb els segells i la tinta i instruccions per poder participar a l'acció. p.66.

Fig.69. Muntatge de la peça *Retícula nº304*, prova d'estampació. p.66.

Fig.70. Àngels P.Núñez, *Retícula nº304*, 2022. Prestatges, dos arxivadors, caixa contenidor amb segells i tinta, papers mil·limetrats i instruccions. Mesura variable. p.67.

Fig.71. Àngels P.Núñez, pla detall fulls per a la participació en el llibre col·lectiu *Retícula nº304*, 2022. Prestatges, dos arxivadors, caixa contenidor amb segells i tinta, papers mil·limetrats i instruccions. Mesura variable. p.67.

Fig.72. Procés d'imprimació de la retorta amb cola de conill. p.69.

Fig.73. Procés d'imprimació de la retorta amb cola de conill. p.69.

Fig.74. Treball amb la tela a l'estudi, acrílic sobre retorta emprimada amb cola de conill. p.70.

Fig.75. Àngels P.Núñez, *Endret-Revés*, 2022. Acrílic sobre tela i un llistó de fusta. 160 x 280 cm. p.71.

Fig.76. Àngels P.Núñez, *Endret-Revés*, 2022. Acrílic sobre tela i un llistó de fusta. 160 x 280 cm. p.71.

7. Bibliografia

Llibres

Ardenne, Paul (traducció Mallier, Françoise). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

Arnaldo, Javier. *Yves Klein*. Guipúzcoa: Nerea, 2000.

Batchelor, David (traducció Jackson, Rafael). *Cromofobia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Benjamin, Walter (traducció E.Weikert, Andres). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.

Buchloh, Benjamin H.D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

Ceysson, Bernard; Bénétière, Loïc i Ceysson, François-Marie. *Le moment Supports Surfaces*. Itàlia: Ceysson Edicions, 2010.

Deleuze, Guilles (traducció Delpy, Maria Silvia i Beccacece, Hugo). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2017.

González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco i Marchán Fiz, Simon. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Istmo, 1999.

González García, Ángel. *Pintar sin tener ni idea : y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave & Millan, 2000.

Hudson, Suzanne Perling. *Robert Ryman: Used Paint*. London: MIT Press, 2009.

Judd, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Canadà: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design i New York University Press, 2005.

LeWitt, Sol. *Sol Lewitt: A Restrospective*. New Haven i Londres: San Francisco Museum of Modern Art i Yale University Press, 2000.

Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Martin, Agnes (editor Schwarz, Dieter). *Agnes Martín: Writings*. Suïza: Kunstmuseum Winterthur i Cantz Verlag, 1991. <https://www.docdroid.net/1siRthc/36073257-agnes-martin-writings-pdf#page=4> . També disponible en versió impresa.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Pleynet, Marcelin. "Desaparición del cuadro". En *La enseñanza de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Ryman, Robert (editat per J. Martin, Courtney i Hoban, Stephen). *Robert Ryman*. New York: Dia Art Foundation, 2017.

Schwitters, Kurt; Tzara, Tristan i Gohr, Siegfried (editor Arp, Jean i contributor Fuchs, Rudi). *Kurt Schwitters. I Is Style*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2000.

Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.

Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

Tribe, Mark i Iana, Reena (traducció Álvarez Ellacuría, Pablo). *Arte y nuevas tecnologías*. Hohenzollernring: Taschen, 2006.

Warhol, Andy i Bonito Oliva, Achille. "Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva". *Warhol verso De Chirico*. Milano: Electa, 1982.

Weitemeier, Hannah. *Yves Klein 1928-1962: International Klein Blue*. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

Treballs Acadèmics (Tesis Doctorals i TFM)

Campayo Olea, Enrique G. La realidad del artista. Registro del ruido óptico en imágenes generadas desde el escàner [en línia]. Treball final de Màster. València: Universitat Politècnica de València, 2013. <http://hdl.handle.net/10251/35468>

Grau García, Irene. "The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el

recorrido en la extensión de la idea de monocromo”. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2016. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/63462>

Hernández Pérez, Lucia. “Espacio vacío y pliegue”. Treball final de Màster, Universitat Politècnica de València, 2019. <http://hdl.handle.net/10251/134262>

Martínez Espinosa, Benjamín. “Materializar la despintura: sustracción y 7 actos”. Treball final de Màster, Universitat Politècnica de València, 2020. <http://hdl.handle.net/10251/158137>

Monzó Minguet, Ana María. “Mirar sin prisa. Analogías entre el recuerdo espacial y la experimentación material”. Treball final de Màster, Universitat Politècnica de València, 2020. <http://hdl.handle.net/10251/147972>

Paes de Carvalho Ramos, Fernando. “Marcos y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea”. Treball final de Màster, Universitat Politècnica de València, 2013. <https://riunet.upv.es/handle/10251/35663>

Paes de Carvalho Ramos, Fernando. “Marcos y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la pràctica personal”. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2016. <https://riunet.upv.es/handle/10251/68488>

Ponce Díaz, Miquel. “El proceso pictórico a partir del resto en un tiempo de precariedad artística y crisis visual” . Treball final de Màster, Universitat Politècnica de València, 2021. <http://hdl.handle.net/10251/169384>

Artículos

Aguirre, Peio. “Ella”. Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2020, consulta el 13 de juny del 2022. https://files.cargocollective.com/612386/Ella_CarlaChaim.pdf

Zabalbeascoa, Anatxu. “Lina Bo Bardi, al rescate de los arquitectos”. El País, 05 d'agost del 2014, consulta el 13 de juny del 2022. https://elpais.com/elpais/2014/08/05/del_tirador_a_la_ciudad/1407217740_140721.html

Recursos web

Alvarez Laviada, Irma. "Irma Alvarez Laviada". Pàgina personal. <https://www.irmaalvarezlaviada.com/>

Biltereist, Alain. "Alain Biltereist". Pàgina personal. <http://biltereyst.com/>

Chaim, Carla. "Carla Chaim". Pàgina personal. <https://www.carlachaim.com/>

ElTono. "Eltono". Pàgina personal. <https://www.eltono.com/es/>

Klein, Yves. "Yes Klein". R.U.K. <https://www.yvesklein.com/>

Macia, Carlos. "Carlos Macia". Pàgina personal. <http://www.carlosmacia.com/>

Mont, Miquel. "Miquel Mont". Pàgina personal. <http://miquelmont.net/>

Muniz, Vik. "Vik Muniz". Pàgina personal. <http://vikmuniz.net/pt/>

Ponce, Miquel. "Miquel Ponce". Pàgina personal. <https://miquelponce.com/>

Santa Cruz, Rocio. "Galería RocioSantaCruz". Galería RocioSantaCruz. <https://rociosantacruz.com/>

Recursos en vídeo

Macià, Carlos. *Desatados*, capítol 110. "Carlos Macià". RTVE Play. 20 de desembre del 2019. Vídeo, 8m11s. <https://www.rtve.es/play/videos/desatados/desatados-110-carlos-macia/5467598/>

Macià, Carlos. "La cuestión es ir tirando". Centro Cultural de España en México. 30 de juliol del 2020. Vídeo, 2m38s. <https://www.youtube.com/watch?v=O4AwKjIWF64>

Muniz, Vik. "Verso". Belvedere Museum. 19 d'abril del 2018. Vídeo, 3m16s. <https://www.youtube.com/watch?v=csJii7YPClg>

Muniz, Vik. "The making of Verso". Het Mauritshuis. 21 de juliol del 2016. Vídeo, 4m53s. <https://www.youtube.com/watch?v=nM5SVKsP-hg>

