

# Nada que pintar

---

Un recorrido a través de lo objetual y el despintar

Víctor Rico

Trabajo de fin de máster tipología 4

Dirigido por Chema López y Ricardo Forriols

València, Junio de 2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*  
PRODUCCION ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



## Resumen

En este proyecto de investigación me propongo a través de un recorrido personal cuestionar la necesidad de seguir reiterando las prácticas pictóricas tradicionales ya conocidas para intentar proponer nuevas formas de pensar y hacer la pintura. Ese desarrollo atravesará distintas etapas en las que trato de explorar y localizar referentes artísticos a los que llamaré *despintores* que basan sus prácticas en el deshacer y que cuestionan las tendencias de sus respectivos contextos ofreciendo alternativas a través de sus obras. Este tipo de alternativas me llevan a entender la pintura y el arte desde una perspectiva más amplia que me permite experimentar con objetos y elementos cotidianos para incorporarlos en las nuevas prácticas que expongo en el presente trabajo y que a su vez están en constante cuestionamiento. El objetivo inicial me llevará a emprender un nuevo proceso personal en el que las prácticas se basan en deshacer y repensar los elementos ya conocidos para establecer nuevas vías con las que seguir evolucionando en mi trabajo.

Palabras clave: pintura, deshacer, despintura, objetual, arte.

## Abstract

In the current investigation I intend to carry out a personal approach to question the need to continue reiterating the traditional pictorial practices already known to try to propose new ways of thinking and doing painting. This development will go through stages where I try to explore and locate related artistic that I will call “despintores” which based their practices on the undo and challenging trends in their respective contexts offering alternatives through his works. This type of alternatives lead me to understand painting and art from a broader perspective that allows me to experiment with objects and everyday items to incorporate them into new practices that expose in this work and which in turn are in constant questioning. The initial target will take me to do a new personal process in which practices are based on undo and rethink the elements already known to establish new ways to continue growing on my work.

Key words: painting, to undo, to take the paint off, objetual, art.



# Índice

Resumen/Abstract.....	3
Introducción.....	8
1. Marco teórico. Encuentro con el objeto.....	14
1.1. ¿Qué hacer después de esto?.....	21
1.2. Despintores.....	23
2. Proceso. “del hacer al deshacer”.....	35
2.1. Repensar los objetos conocidos.....	38
2.2. Lo extra-artístico.....	56
2.3. Acumular.....	62
3. Respuestas. Nada que pintar.....	68
3.1. Gastarmal.....	72
3.2. Naturaleza muerta.....	76
3.3. Acento sin asiento.....	80
3.4. Sin título.....	83
3.5. Dietario.....	88
3.6. Están al llegar.....	93
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	111



## **Introducción**

---

Sentado frente a la pantalla del ordenador y escuchando al grupo *Chromatics* con los cascos puestos me pregunto: ¿cómo definir el trabajo que desarrollo en una breve introducción? Lentamente, comienzan a surgir una marea de palabras dentro de mi cabeza, conceptos sueltos que aparentemente no guardan una relación. De pronto, me doy cuenta de que hay dos de estas palabras que se repiten más que ninguna otra: buscar y alternativas. Al juntarlas y reflexionar sobre el significado de estas, me doy cuenta que *buscar alternativas* es el concepto clave que podría englobar mi preocupación al no saber cómo continuar pintando y, por otra parte, mi lugar en el mundo del arte.

Al comenzar el Máster me encontraba ante una situación difícil en la mi producción, se encontraba bloqueada al no saber como continuar. Debido a esto y aprovechando mi salida de Salamanca, empiezo el Máster con un actitud abierta, receptiva a cualquier cosa que me pueda encontrar durante el curso y durante mi estancia en una nueva ciudad como Valencia. Las dificultades para seguir con lo que estaba haciendo coinciden, como decía, con un momento en el que aprovechar un nuevo contexto cargado de posibilidades. La cuestión que surge en este momento es la siguiente: ¿cómo seguir trabajando?, ¿qué lugar ocupo yo en el mundo del arte? Y así, es como decido comenzar de nuevo. Obviamente no pretendo olvidar todo lo visto o aprendido pero sí que “se acabó”<sup>1</sup>. Termina así una fase de producción puramente pictórica, una única manera de hacer desde un punto de vista tradicional; con sus lienzos en blanco, sus pinceles y pinturas. Por lo tanto, el dejar de hacer, en mi caso, consiste en emprender una búsqueda de nuevas alternativas en las que el primer paso es dejar de hacer lo que hasta el momento conocía. De esta forma consigo evitar y seguir repitiendo los caminos conocidos para comenzar un recorrido experimental en el que aún no conozco todas las reglas del juego.

Sin darme cuenta, creo que he mencionado ya tres conceptos que pueden servir perfectamente para esquematizar esta etapa. La primera, *buscar alternativas*, es la primera fase del trabajo en el que busco diferentes opciones para seguir desarrollando mi obra. El siguiente concepto es *dejar de hacer*, terminar con las prácticas con las que he trabajado hasta ahora y empezar a trabajar desde la nada. El último paso es *experimentar*. En este caso no se trata de demostrar la validez de un principio (como en el modo científico) sino que, experimentar aquí, se refiere a una actitud ante lo desconocido. Estudiar lo que se desconoce para ver qué es y como funciona.

Precisamente, ver qué es y cómo funciona es lo que me lleva a probar cosas que no he hecho nunca antes, sin saber ni poder imaginar los resultados que estas tendrán. Se podría decir que la motivación y los intereses principales que me llevan a hacer este trabajo, son los de poder desarrollar y dar rienda suelta a la curiosidad a través de la investigación. Asimismo, encontrarme en una nueva ciudad con un nuevo contexto, choca y desestabiliza el proceso de tal manera que ha provocado una reacción en cadena de pensamientos en los que surgen nuevos planteamientos ante el *que hacer*, “a veces, el nuevo contexto se convierte en la fuerza motriz de la inves-

---

1. Expresión que utiliza Duchamp en *Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012. pp 13.

tigación”<sup>2</sup>. Estos planteamientos posiblemente no habrían tenido lugar en mi estudio, donde me mantenía aislado junto con todos mis bartulos. Sin embargo, en este caso, un cambio de contexto se ha convertido en una nueva oportunidad para empezar a profundizar mi trabajo dentro de una línea de investigación que me permita, además, redefinir mi proceso anterior.

A partir de lo ya descrito, el trabajo, ahora, empezará a adquirir un sentido casi de descubrimiento en el que los objetivos principales del proceso se convierten en comprender y explorar mi recorrido. Así es como comienzo a buscar referencias en artistas que tengan unos planteamientos similares o cercanos a las preocupaciones y cuestiones actuales en las que me encuentro.

Por otro lado, los objetivos específicos de este trabajo serán buscar y trabajar con los límites existentes entre la pintura y otras materias. Explorar los límites no es explícitamente eliminarlos sino entender un espacio de representación y trabajo más amplio en el que los límites existan pero no limiten. Con esto, me refiero, principalmente, al espacio en el que actúa la obra o al espacio de recepción de esta. Al cambiar, por ejemplo, el soporte de la pintura y crear un objeto, la perspectiva cambia en cuanto al visionado de la pieza. Algo parecido sucede en el teatro sin escenario: cuando participas como espectador/a en una de las obras participas en una puesta en escena en la que dudas sobre el lugar de los límites de la misma. No sabes dónde empieza o dónde acaba, si el/la espectador/a es parte de la obra o de qué manera debe actuar. Por lo tanto, esas fronteras existen, pero en vez de limitarse al escenario o a la peana en la que se representa la obra, se extienden al espacio en el que es representada incluyendo al espectador como parte de la misma. ¿Podría la pintura representarse de una manera similar?

De esta forma, en el presente proyecto de investigación me serviré de una tipología cuatro en la que se desarrollará una producción artística inédita, que se presenta en los capítulos tres y cuatro acompañada de una fundamentación teórica que puede verse en los dos primeros capítulos de este trabajo.

En cuanto a la estructura, el trabajo constará de dos partes que se han ido desarrollando conjuntamente y han sido divididas en tres capítulos. Las obras, que se observan en los capítulos dos y tres surgen como respuesta a los conceptos e ideas que he ido explorando en la parte teórica, compuesta por el marco teórico o primer capítulo. Por un lado, en la primera parte se expone la parte conceptual del trabajo. Así, en este primer apartado comienzo situándome y exponiendo las problemáticas y dificultades con las que comienzo el máster y continuo describiendo las nuevas relaciones que se establecen a través de otros referentes. En el segundo apartado de este capítulo me centro en profundizar en las referencias que me han acompañado a lo largo de todo el proceso. De este modo, para aunar a estos artistas establezco un vínculo común a todos ellos, dejar de hacer, creando así el grupo de los *despintores*. Todos ellos, comenzando por Marcel Duchamp, se harán preguntas similares

---

2. Notas de Francis Alÿs para el proyecto *Cuando la fe mueve montañas*.en catalogo VV.AA. *When faith moves mountains = Cuando la fe mueve montañas*. Ed. Turner, Madrid, 2005.

al “¿y ahora qué hacemos?” que mencionaba anteriormente. Estos artistas dejaron de hacer y de reiterar las prácticas tal y como las conocían para pasar a terrenos en los que el factor importante pasa a ser el experimentar. Quizá Adorno tenía razón, tal vez el arte “(...) deberá desarrollar una desconfianza en sí mismo, nacida del vacío moral que se abre entre su existencia ininterrumpida y las catástrofes, pasadas y futuras de la humanidad”.<sup>3</sup> Esta desconfianza es la razón por la que los *despintores* dejan de hacer, no como abandono del arte, si no para buscar un modo de seguir adelante y quizá reponer la confianza, que en opinión de Adorno, caracterizaba al arte moderno. Esto me lleva a comenzar con el *readymade* como uno de los mayores acontecimientos del mundo del arte en el último siglo, y como este, afecta en la mayoría de los casos de forma positiva a los despintores llegando hasta la actualidad. De esta forma, comienzo a ver las posibilidades que ofrece el mundo cotidiano y sus posibilidades como herramientas con las que seguir avanzando.

Por otro lado, en la segunda parte de esta investigación comienza la parte práctica en la que desarrollo conceptual y técnicamente las obras, así como el proceso. En el capítulo dos empiezo haciendo un recorrido por las tres etapas que he ido atravesando (y que actualmente sigo cruzando) durante el proceso. La primera parte, es el momento inicial en el que comienzo a repensar y reconfigurar los objetos y herramientas con las que había estado trabajado hasta el momento. Es decir, exploro los elementos de la tradición pictórica: pinceles, bastidores y pinturas, entre otros, para poder buscarle un nuevo sentido y significado al que originalmente tienen. En el medio del camino, comienzo a recolectar objetos con la idea de que en un futuro próximo hallaré relaciones entre ellos. Como una especie de detective voy recogiendo todos los indicios y restos de actividades artísticas que yo mismo he realizado. La última parte del proceso se centra en la experimentación con objetos de la cotidianidad, como sucede en el caso de los tickets en *Dietario*. Como bien dice Allan Kaprow, “Este mundo cotidiano afecta al modo en que se crea el arte tanto como condiciona las respuestas que éste suscita”.<sup>4</sup> Desde Duchamp hasta nuestros días, lo cotidiano ha formado parte del mundo del arte vinculándolo directamente con la vida. De esta manera, yo al igual que muchos otros, encuentro en la experimentación de los elementos que me rodean, un camino alternativo por el que continuar trabajando. En el capítulo tres expongo la obra hecha durante el periodo del máster. En este punto, se desarrolla las conclusiones visuales a las que he ido llegando según los planteamientos. Tres obras componen esta fase del trabajo, la serie *Nada que pintar*, *Dietario* y *Están al llegar*. Las dos primeras obras son las que se han desarrollado durante todo el master mientras que la tercera se ha comenzado en las últimas semanas lectivas del master por lo que se presenta como un *work in progress* con el que continuar una vez finalizado el trabajo de fin de master.

Para concluir el trabajo, muestro brevemente junto con las conclusiones finales una serie de obras en forma de bocetos que por la brevedad del máster no he podido desarrollar físicamente. De este modo, han quedado como ideas que han ido surgiendo a la par que las obras mostradas aquí y sobre las que seguiré profundizando

---

3. ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Ed Taurus. Madrid, 2010.

4. KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Ed. Alpha Decay. Barcelona, 2016. pp. 70.

en futuros trabajos y proyectos de investigación.



## **Marco teórico**

---

## 1. Encuentro con el objeto

Al poco tiempo de darme cuenta de que el cuadro era uno de los elementos que más dudas me generaba a la hora de seguir trabajando, comienzo a buscar precedentes que pongan en cuestión el cuadro como soporte principal de la pintura. Con obras como *Painted bronze* (1960) de Jasper Johns, comienzo a ver la posibilidad de seguir trabajando con la pintura sin llegar a desarrollar el acto físico de pintar. De este modo es como comienzo a experimentar con los elementos principales que componen mi lenguaje pictórico hasta el momento. En este caso, los objetos ya no serán utilizados para construir una nueva imagen figurativa o abstracta, los objetos pasan a representarse a sí mismos.

Como digo, mi interés en lo objetual comienza al principio como una cuestión exclusivamente pictórica, pero a lo largo del proceso comienzo a derivar en una serie de cuestiones que ya no pertenecían solo a la pintura o al arte. Como apunta S. Marchán Fiz sobre el inicio del arte objetual, desde Duchamp el arte se ha ido, poco a poco, apropiando de las realidades extra-artísticas. A través de la elección de un objeto cotidiano, con el *readymade* se rompen las barreras que separan el arte y la vida. De esta manera es como arranca un proceso de hibridación entre lo artístico y lo cotidiano que llega hasta la actualidad. Este proceso irá aboliendo, tras su paso en el tiempo, prácticamente todas las categorías artísticas.



1. Jasper Johns. *Painted Bronze*, 1960.  
Óleo sobre bronce.

Para situar mi recorrido a través del objeto voy a tratar de reunir una serie de etapas y obras en las que se va desarrollando el arte objetual a lo largo del tiempo hasta llegar a mi práctica artística. Por su parte, como bien describe David Batchelor al referirse a los antecedentes del *Minimalismo*, la introducción de lo objetual en el mundo artístico supone un acontecimiento que marca y rompe con el arte pasado y, en particular, con el arte europeo de antes de la guerra. Desde 1912, la aparición del *collage* a manos de Picasso y del *readymade* por Duchamp supone un cambio no solo en la tradición artística con la ruptura de la continuidad en la manera de producir obras, sino que asienta el principio de una serie de sucesos que van a ir aflorando en el arte hasta la actualidad. Estas nuevas prácticas proclaman una nueva realidad artística en la que el objeto deja de ser creado por el artista. A partir de ese momento, el artista elige productos concretos de entre los ya existentes de la vida, para posteriormente introducirlos en un contexto artístico. Este hecho servirá como un punto de partida para las siguientes generaciones de artistas.

“El *ensamblaje* supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un medio mezclado. Puede estar

colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos”<sup>1</sup>.

La liberación por parte de la obra de sus marcos y pedestales es lo que empiezo a encontrar interesante por parte de algunos artistas que trabajan lo objetual. A partir de este momento, se abre un campo en el que las obras ya no tienen porque estar realizadas por sus peanas. Este hecho produce a su vez una nueva manera de contemplar arte para el público. Al eliminar los objetos que ensalzan las obras se produce un gran cambio entre la relación que se establece a partir de este momento entre la obra y el espectador. Según Duchamp, “durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas”<sup>2</sup>, “el resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización”. Para Duchamp, el eslabón que une estas dos acciones es el *coeficiente artístico*, es decir, lo que el artista proyecta sobre la obra pero que no ha conseguido expresar. De este modo, la propuesta consiste en que, a partir de ese momento, es el público quien debe completar la obra descifrando sus significados. De modo que el desarrollo objetual en el mundo artístico desde el *readymade*, no solo influye a un gran número de artistas, sino que también implica un nuevo modo de experimentar las obras de arte para los espectadores.

Asimismo, *el collage, el ensamblaje y el readymade* son conceptos que, a partir de los años cincuenta y sesenta, comenzarán a brotar de nuevo y paralelamente en el continente americano y en el europeo. En ambos terrenos surgen como respuesta a las corrientes imperantes desde las vanguardias.

En el contexto americano, artistas como John Cage, Robert Rauschenberg o Allan Kaprow, entre otros, actúan como catalizadores de las ideas duchampianas. Estos impulsan y transmiten estos conceptos hacia la expansión de los límites artísticos a través de lo objetual y lo extra-artístico. Es, en este momento, cuando comienzan a temblar las estructuras que definían el arte frente al avance tecnológico, la producción en serie, y la nueva sensibilidad desarrollada tras el paso de la guerra. Estos factores llevan a algunos creadores a detener las producciones artísti-



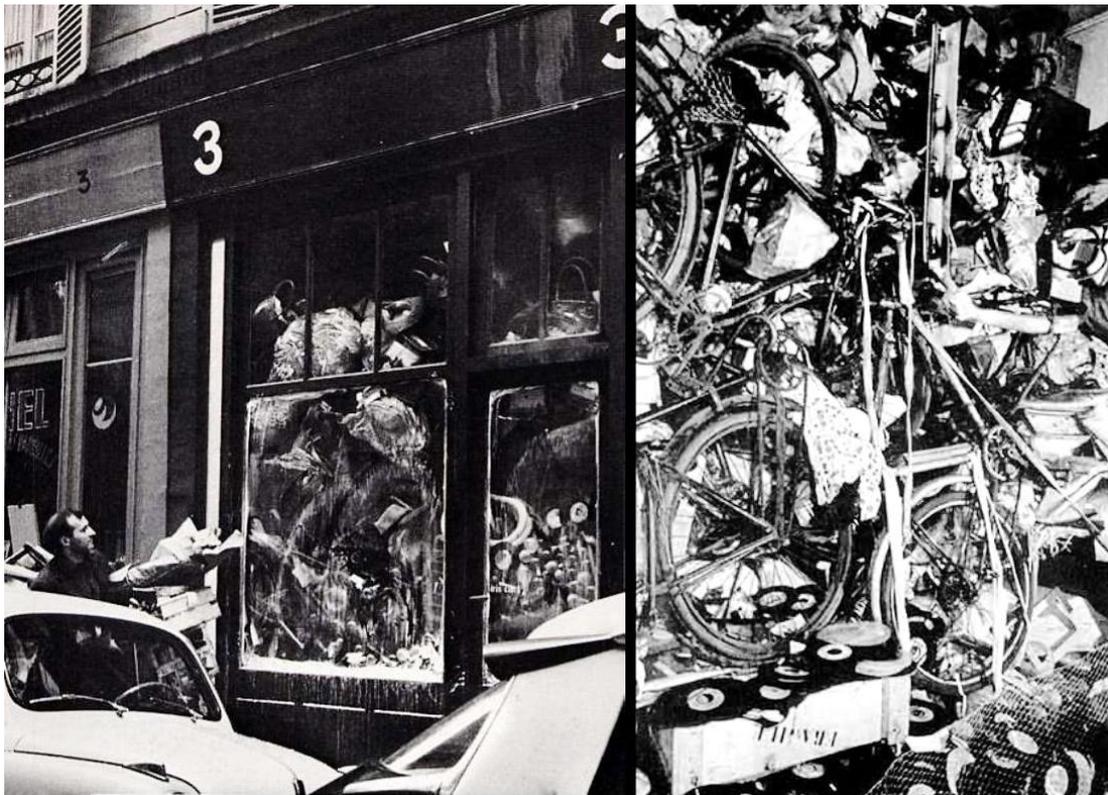
2. Robert Rauschenberg. *Monograma*, 1955.

1. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) : epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna" : antología de escritos y manifiestos*. Ed Akal. Madrid, 2001.pp. 164.

2. Declaraciones de Duchamp en *Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012. pp. 235.



todo tiene cabida. De este modo, estos artistas demuelen la división existente entre el arte y vida de su momento mediante prácticas en las que exploran el objeto cotidiano para introducirlo finalmente en el terreno artístico. Mientras que en el *readymade*, en el caso americano, el objeto se presentaba como algo producido en serie, nuevo, adquirido o apropiado, el objeto se muestra casi como listo para usar. Los Nuevos Realistas trabajan con el objeto encontrado (*objet trouvé*), ya usado, empleando, de esta manera, la capacidad y la función performativa del objeto (cercana en ocasiones al Art Brut). En el caso de estos artistas, el sentido de los objetos adquiere un significado similar al de ruina. Para ilustrar una parte de este movimiento, me gustaría apuntar algunos datos de unos de los artistas más influyentes en este contexto y más interesantes para mí, se trata de Arman y Martial Raysse. Ambos artistas construyen su obra mediante la acumulación de los objetos encontrados, que son agrupados por similitud. Raysse, por su parte, entre 1959 y 1960 comienza a aislar estos objetos individualmente en cajas de metacrilato, como en el caso de *La Vitrine Hygiène de la Vision n°6*, para luego formar una obra en la que los fragmentos están perfectamente diferenciados y clasificados. Por otro lado, Arman trabaja de una manera muy similar a través de la acumulación de objetos en *Accumulations* (1960), pero en vez de clasificar individualmente los objetos, los coloca directamente acumulándolos dentro de una vitrina. Así quedan clasificados como agrupaciones de objetos similares. Ambos



4. Arman. *Le Plain*, 1960. Exposición en galería Iris Clert, París.

artistas emplean la vitrina apropiándose de su función original en la que se ensalza y preserva el objeto en exhibiciones museísticas para introducir en esta los deshechos de la vida cotidiana, mostrándolos como verdaderos objetos artísticos. Algunos historiadores del momento, como Benjamin Buchloh, afirman que algunas de estas obras

en las que se emplean las vitrinas, como en el caso de *Le Plein* de Arman, son “una imagen alegórica de la muerte de la producción y la producción de muerte”<sup>4</sup>. Esta obra surge como respuesta a una obra de Yves Klein, *Le Vide* (El vacío) en 1958, en la que el aire se convierte en la herramienta emplea artista para llenar el espacio de la galería. Dos años después surge la obra de Arman que el contrario a la pieza de Klein, ocupa todo el espacio de la galería con deshechos.

Volviendo de nuevo al contexto Americano, entre los años 1963 y 1965 comienza a surgir un grupo de artistas que tienen un gran número de rasgos en común al abordar el arte y, más concretamente lo objetual. El grupo o movimiento al que me refiero es el Minimalismo. Algunos de sus integrantes son de los nombres más pronunciados y conocidos en la historia del arte más reciente. Estos herederos de las corrientes constructivistas y suprematistas rusas, así como algunas de algunas tendencias duchampianas, son otro ejemplo de como un grupo de artistas reacciona a la tendencia del momento proponiendo alternativas. “La obra de estos artistas representa más que un estilo de época (...) porque cambió sustancialmente lo que el arte podía parecer, cómo podía hacerse y de qué estar hecho”<sup>5</sup>.



5. Robert Morris. *Sin título*, 1964. Instalación en la Green Gallery, Nueva York.

Después de esto la pregunta que me hago es: ¿por qué es importante este movimiento para mí? Imagino que lo es porqué prácticamente todos ellos trabajan y desarrollan su obra en torno al objeto industrial, y además, la mayor parte de ellos vienen del ámbito pictórico. Estos son conscientes de los precedentes y lo que se ha estado haciendo en este tipo de cuestiones que he ido mencionando hasta el momento. Artistas como Robert Morris, Sol Le Witt o Donald Judd, entre otros, trabajan en un terreno limítrofe entre la pintura y la escultura y viceversa. Sus obras u *objetos específicos* no serán nunca totalmente pintura ni escultura, se encuentran en un terreno en el que los propios artistas tienen que renonbrar sus objetos como muestra de la incapacidad del arte de su momento de adaptarse a los nuevos cambios. Las obras y las composiciones de estos artistas se caracteriza por ser: tridimensionales, sencillas y basadas en formas simples. Estas no llevan ornamentación de manera que los materiales no se disfrazan ni manipulan para parecer algo que no son. Además, abandonan por completo la peana o cualquier elemento que separe la obra de la

4. Benjamin Buchloh citado por E. Butterfield-Rosen en “La Vitrine: la escuela de Niza y la *Higiene de la Visión*”. *Nuevos realismos: 1957-1962: estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2010. pp. 68.

5. BATCHELOR, David. *Minimalismo*, Ed. Encuentro. Hong Kong, 1999. pp. 7.

realidad del espacio.

Los materiales que utilizan en este momento los creadores, como ya sucedía desde la década anterior en Rauschenberg, dejan de ser exclusivamente artísticos. Las nuevas propuestas necesitan nuevos medios, por lo que todos ellos emplean materiales industriales. Esto coincide con un momento en el que la industria americana está en pleno auge. Esta concepción de la obra de arte objetual implica en algunos creadores, como Frank Stella, a posicionarse y declararse públicamente en contra de las dimensiones ilusionistas y subjetivas que se habían estado dando en el terreno pictórico hasta el momento. Según él, ya no hay metáforas o espacios a los que aludir dentro de los cuadros sino un objeto dentro del mundo de los objetos: “lo que ves, es lo que ves”<sup>6</sup>.

Después de llevar a cabo este recorrido temporal del objeto dentro de la esfera artística, es cuando comienzo a modificar mi forma de producir. La pérdida de los pedestales, el empleo de materiales extra-artísticos y, con ello, la progresiva expansión de los medios, son los elementos principales que extraigo de este estudio. Más adelante, en el segundo capítulo, describo como a través de estos conceptos emprendo un proceso con en el que experimentar.

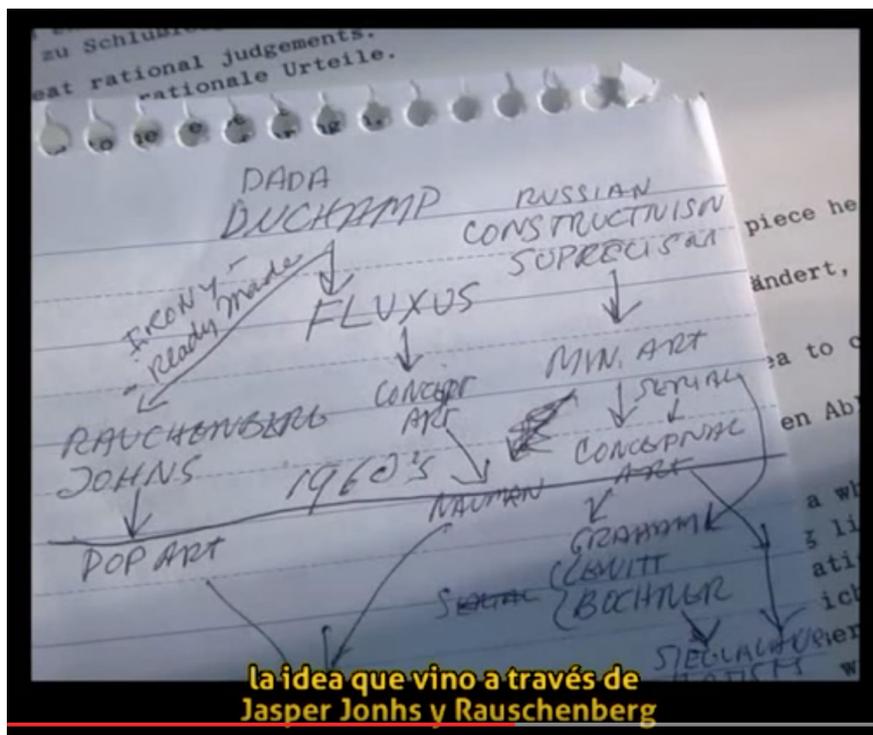
---

6. David Batchelor citando una declaración de Frank Stella de 1964 en su libro *Cromofobia*, Ed Síntesis. Madrid, 2010. pp.119.



## 1. 1. ¿Qué hacer después de esto?

Para empezar este capítulo y con la intención de facilitar un marco que ayude a comprender el trabajo que desarrollo en el presente proyecto, creí interesante aunar a una serie de artistas que a través del último siglo (1917-2017) han sido, y son, capaces de ofrecer alternativas a lo existente. Bajo el nombre de *despintores* agrupo a una serie de individuos que en sus diferentes contextos espaciales y temporales dejan de hacer lo que conocen para lanzarse de cabeza a un camino experimental. En este recorrido, los artistas sobrepasan las fronteras del arte para encontrar en la vida, que es donde están las experiencias y objetos cotidianos, los elementos con los que seguir avanzando en su proceso. Todos los artistas que forman parte de este grupo comenzaron su andadura en el mundo del arte con la pintura. Aún así, con el tiempo redireccionaron su trabajo asentando los precedentes para las siguientes generaciones. A través de un esquema realizado por Sol Le Witt, me parecía una buena manera de comenzar ilustrando a algunos de los artistas y movimientos que van reconfigurando la trayectoria histórico-artística de su momento.



5. Esquema hecho por Sol Le Witt para establecer los principios del Minimalismo y el Arte Conceptual. Captura del documental del artista Hartmut Bitomsky *Paraiso Conceptual*. <https://lalulula.tv/documental-2/paraiso-conceptual/paraiso-conceptual-1-de-7>.

Asimismo, el concepto *despintores* lo extraigo originalmente tras reflexionar sobre los artículos escritos por Allan Kaprow entre 1971 y 1974, sobre *La formación del des-artista*. Gracias a estas lecturas comienzo a establecer una línea temporal a través de artistas que convierten el *deshacer* en su objeto de trabajo. Como el propio Kaprow describe: “*artista* quiere decir una persona que decide libremente enzarzarse en el

dilema de las categorías y actúa como si ninguna de ellas existiera”<sup>7</sup>. De esta manera, los artistas que aquí reúno desarrollan una obra que, desde sus inicios, se mueve entre los propios límites del arte. Los resultados de estos procesos son hibridaciones entre categorías artísticas.

Por otra parte, el concepto *deshacer*, adquirido a través de Kaprow, va cobrando mayor sentido para mí tras conocer obras literarias como *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas. Los protagonistas de este libro, *los escritores del no*, “son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo”, como el propio autor describe en la primera página. El rastreo que realiza Vila-Matas para agrupar a estos personajes en su obra fue lo que me permitió pensar que yo podría realizar un ejercicio parecido dentro de esta investigación.

“Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome Bartleby en la literatura (...) la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre”<sup>8</sup>.

De esta forma, y con estos autores de referencia, comienzo mi propio rastreo de creadores. Bajo el nombre de despintores agrupé a una serie de artistas que deciden todos ellos dejar de hacer para comenzar a trabajar con la nada.

Aún así, me gustaría mencionar a otro autor con el que me he topado durante este proyecto. Fue uno de mis tutores quien me introdujo al trabajo del artista catalán Perejaume cuando le enseñé el primer borrador de los Despintores. Este ya plantea una cuestión muy similar al concepto de *despintores* en 1996, a través de *Parques interiores. La obra de siete despintores*:

“Una fórmula bivalente la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos. Cuesta imaginar a los cuadristas actuales desatentos a esa mirada de asombro, quimérica, con que todo se nos muestra pinturoso y así es como, en la medida en que, a los pintores de hoy, una parte de oficio nos rechaza y otra nos reclama, la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia.

En definitiva, aún no sabemos discernir con suficiente nitidez si el de despintor es un oficio nuevo o si se trata de un puro simulacro del oficio de pintor o, incluso, si no es un subterfugio que se ha procurado la misma pintura para seguir pintando, sólo que ahora lo hace sirviéndose de pigmentos que le vienen o parecen venirle, en contra”<sup>9</sup>.

---

7. KAPROW Allan. *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Ed, Alpha Decay. Barcelona, 2006.pp.128.

8. VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Ed.Penguin Random House, Barcelona, 2016. pp. 12.

9. PEREJAUME. *Dejar de hacer una exposición*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar, 1999.pp. 192.

Además, también describe el dejar de hacer “como una forma de dejar que las cosas aparezcan ya hechas: en definitiva, una ironía sobre el *ready-made* duchampiano. El abanico de las actividades que se sugieren después de la interrupción de la representación es tan rico que no hay lugar para hablar de un ultimátum”<sup>10</sup>.

Encontrarme con este artículo, una vez analizadas mis primeras conclusiones sobre los *despintores*, me ayuda a ver que las relaciones que establezco y describo a lo largo de este capítulo siguen un planteamiento cercano al trabajo de artistas contemporáneos como es el caso de Perejaume.

## 1. 2. Despintores

Los *despintores* son prófugos del conformismo pictórico tradicional, artistas que han ido escapando del género pictórico tal y como la conocían, emprendiendo una búsqueda en la que establecer nuevos vínculos, así como formas de pensar y hacer arte. Para ello deberán des-hacer para re-hacer y poder seguir desarrollando su trabajo desde una perspectiva nueva. Todos los artistas a los que me refiero comienzan su carrera artística como pintores, pero todos ellos han terminado haciendo cosas diversas. Quizá por la necesidad de expandirse del espacio fuertemente marcado por el lienzo o, tal vez, por buscar otros lenguajes en los que los límites del formato no sean tan marcados o simplemente no seguir reiterando las prácticas de la tradición. Algunos de los principales artistas que encabezan este grupo y me han permitido evolucionar en mi proceso son: Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow e Ignasi Aballí. Estas son las principales referencias en las que me centro en el presente proyecto pero podría mencionar muchos otros que creo que por su trabajo se aproximan a las formas de los *despintores*: Aleksandr Rodchenko, Andy Warhol, Donald Judd, John Baldessari, Francis Alÿs, o Fermín Jiménez Landa, entre otros. Todos estos artistas han emprendido un camino que hibrida distintos lenguajes y medios con los que ir evolucionando su trabajo.

Al comenzar este capítulo dudaba sobre quién fue el primero en encender la mecha de los *despintores*. Obviamente, al pensar en cualquier sentido que tenga que ver con el deshacer en el arte, el primer nombre que me venía a la mente era el de Marcel Duchamp. Pero al poco tiempo de comenzar el trabajo, empecé a preguntarme por qué no podía ser Picasso. Ambos son grandes artistas plásticos que marcaron con su trabajo el signo de nuestro tiempo. Picasso fue uno de los primeros en introducir objetos manufacturados dentro de su obra, estableciendo así los principios del *collage*. Tuve que revisar de nuevo algunas de las lecturas en las que me apoyé al realizar este trabajo para comprender por qué Marcel D. y no Pablo P. Picasso estableció el Cubismo, pero también fue capaz de mantener viva la tradición pictórica “mediante un desfile incesante de estilos pictóricos”<sup>11</sup> además de abarcar y estirar los límites de otros ámbitos como el grabado y la escultura tradicional haciendo alarde de una expansión creativa sin límites. El propio Duchamp escribe sobre él en 1943, “el solo nombre de Picasso encarna la expresión de un pensamiento nuevo en el reino de

---

10. *Ibidem*. pp. 190.

11. VV.AA. *Arte desde 1900 Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Ed. Akal. Londres, 2006. pp. 237.

la estética”<sup>12</sup>. Al contrario que el malagueño, Duchamp dejó de pintar en 1920 por dedicarse a jugar al ajedrez<sup>13</sup>. Al mismo tiempo que colgaba sus pinceles, presentaba una serie de *readymades* bajo el seudónimo de Rrose Sélavy. Precisamente la decisión de *dejar de hacer* es, creo, la gran diferencia entre ambos creadores. Duchamp deja de hacer pero no abandona el arte; lo que se termina es la reiteración de las prácticas tal y como las conocía. Este pone entre paréntesis la destreza manual paralizando la manera tradicional de hacer y entender el arte. Ante la contemplación de un avión en el Salon de la Locomotion Aérienne (París, 1912), Duchamp se dirige a Brancusi diciéndole: “la pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice?”<sup>14</sup>. Por lo tanto, el dejar de hacer es la razón por la que finalmente situó a Duchamp a la cabeza de los *despintores*.

Asimismo, me gustaría mencionar brevemente a otro artista que podría haber formado parte sin duda de este grupo. Se trata de Kazimir Malevich (1878-1935). Este, al mismo tiempo que Picasso y Duchamp, buscaba una alternativa al como seguir trabajando dentro del terreno pictórico. Aún así, Malevich, al contrario que los otros, buscaba el *grado cero*, el núcleo irreducible y el mínimo esencial de la pintura. Este artista lleva a la representación sobre el lienzo a su mínima expresión a través de pinturas suprematistas como *Blanco sobre blanco* (1918) en las que apenas se distingue la mínima diferenciación de los tonos blancos de figura y fondo. Este artista partió del blanco del lienzo para terminar prácticamente en el mismo punto en el que había comenzado. Malevich, junto a otros artistas del grupo suprematista, emprende un camino en el que a través de despintar y desmontar la representación tradicional, llega prácticamente a la nada absoluta mediante la puesta en escena de formas simples pintadas sobre los lienzos. Malevich representa otro ejemplo de como al mismo tiempo se estaban realizando en diferentes partes del mundo distintas obras que buscan cambiar y quebrar lo hecho hasta el momento de una manera radical. Por eso, me parecía importante mencionarle a pesar de que no voy a profundizar demasiado en su trabajo en la actual investigación.

Retomando de nuevo a Duchamp, el acontecimiento con el que me gustaría comenzar para hablar de su trabajo es la incursión de *La fuente* (1917) dentro el mundo artístico. Pocos años antes, en 1913, ya había hecho algo parecido al crear *La rueda de bicicleta*. En este primer acercamiento del objeto encontrado aún se conservan rasgos de la tradición artística como el ensamblaje. En cambio, la puesta en escena del urinario marca un punto de inflexión en la historia del arte. A partir de aquí, comienza un momento en el que la vida y el arte se hibridan de manera directa en forma de *readymade*. Este suceso supone que el artista ya no tiene que crear una obra sino que tiene que elegirla de entre los productos ya elaborados, extrayendo el objeto de la continuidad de la realidad hasta la estabilidad de un marco artístico. Una vez introducido el objeto dentro del nuevo contexto está obligado a significar varias cosas a la vez. Por un lado, este es reconocible debido a su cotidianidad; está car-

---

12. Estudios críticos redactados por Marcel Duchamp entre 1943 y 1949 para el Catálogo de la “Sociedad Anónima”. en.

*Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012. pp 239-260.

13. Aunque seguiría pintando hasta 1923 *El Gran vidrio*.

14. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Ed. Siruela. Madrid, 2000, pp. 24.

gado de identidad y es familiar para el espectador. Por otra parte, los *readymades* adquieren un nuevo significado debido a los cambios en el contexto cultural en el que son expuestos. La pregunta que surge en este momento es: ¿qué hacer después de esto?. Los despintores son artistas que también se hicieron esta pregunta y/o formularon planteamientos de una forma similar. Como sucede con Ignasi Aballí al realizar esta afirmación: “como dice Catherine Millet, no se puede seguir pintando sin tener en cuenta que han existido Duchamp, Kosuth o Weiner”<sup>15</sup>. Por lo tanto, quiero situar aquí a Marcel Duchamp como un precedente en la carrera de los *despintores*.



6. Marcel Duchamp, *La fuente*, 1964. Nueva York. Tercera versión después de perder la original en 1917.

Así, estos artistas optan por una actitud similar a la que se daba con los *escritores del no* en la novela de Vila-Matas, citada anteriormente. Estos escritores “que deciden dejar de escribir, sin por ello dejar de ser escritores, haciendo de la nada el objeto de su obra”<sup>16</sup>. Posiblemente dejan de hacer por la imposibilidad de seguir representando de la manera que ya conocen, y por lo tanto, buscan diferentes formas para continuar. En otras ocasiones, el dejar de hacer se presenta tras ser consciente de acontecimientos como *La fuente*. Ante esto, como proponen varios autores como Allan Kaprow o David G. Torres, quedan dos alternativas a seguir. La primera consiste en asumir lo ocurrido y seguir trabajando produciendo como siempre. La segunda opción, por otro lado, consiste en además de asumir lo sucedido, tratar de entenderlo y ver que se hace a partir de ahí. Es imposible pensar desde cero; no se pueden rechazar las referencias, ni lo ya visto, leído u oído. Esto recuerda directamente, y salvando las distancias, a la pregunta que formula Adorno en 1950: “¿cómo escribir poesía después de Auschwitz?”

Precisamente será en la década de los cincuenta, y centrando el foco de atención en el contexto americano, cuando surge un grupo de artistas que ofrecen una alternativa a la dialéctica formalista dictada por críticos como Clement Greenberg. De esta forma, y siguiendo el camino del despintar, Allan Kaprow realiza una serie de artículos en los que expone sus planteamientos en torno al camino del hacer al deshacer

15. Ignasi Aballí entrevistado por Dan Cameron en Catálogo *Ignasi Aballí 0-24 h*. MACBA / Ikon Gallery (Birmingham) i Museu Serralves. Oporto, 2005. pp.17-41.

16. David G Torres citando la novela de Vila-Matas en *texto para la Biennial de Venécia, 2007*. “Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte” en *“Think with the senses, fell with the mind”*.

en las prácticas artísticas. A través de sus escritos expone una serie de alternativas en las que elimina paulatinamente todas las fronteras entre las jerarquizadas clases de arte. En uno de sus primeros artículos, *El legado de Pollock* (1958), propone una cuestión similar al que hacer de Adorno citado anteriormente. Así, Kaprow comienza su artículo señalando las diferentes innovaciones que introduce Pollock en el terreno artístico como la escala monumental que adquiere su obra o la censura del borde. Ante esto, Kaprow plantea: “¿qué hacer a partir de aquí?”<sup>17</sup>, dando dos alternativas posibles y similares a las que planteaba en el párrafo anterior. La primera consiste en seguir un camino en el que puedan seguir creando “semicuos” sin alejarse de la estética de Pollock ni de su obra. La segunda alternativa que propone es abandonar el oficio de la pintura. Con ello se refiere al abandono de seguir trabajando sobre el mismo formato plano, dejar de trabajar con el cuadro tal y como lo conocemos. De nuevo, tal y como hizo Duchamp antes que él, la propuesta es dejar de pintar; no como actitud de abandono si no como la forma de seguir repitiendo las prácticas tal y como las conocemos. Este tipo de conclusiones son, bajo mi punto de vista, las que lleva a los *despintores* progresivamente a dejarse inquietar y deslumbrar por el espacio y los objetos de la vida cotidiana.

El camino que persigue Kaprow, le llevará años después a seguir escribiendo artículos como: *Arte Experimental y Manifiesto* en 1966 y *La formación del des-artista* de 1971 a 1974. En esta serie de artículos ofrece un recorrido en el que insta a abandonar la continuidad marcada por la historia del arte a través de la experimentación: “si ocurriera algo que careciese de referencias históricas, aunque sólo fuera por un instante, entonces esa situación sería experimental”<sup>18</sup>. Kaprow describe a un tipo de artista que cuenta con una curiosidad insaciable sobre lo que el arte puede llegar a ser. Ese llegar a ser es precisamente lo que ofrece un abanico infinito de posibilidades al artista ante la búsqueda de nuevos caminos. Asimismo, Kaprow señala una actitud ante el arte con la que enfrentarse al dilema de las categorías actuando como si ninguna de ellas existiera. De esta forma, remarca a Robert Rauschenberg como uno de los artistas que de una forma honesta han conseguido ofrecer alternativas a las prácticas. Este tipo de obras llevarán a Allan Kaprow junto con otros creadores como Claes Oldenburg a crear y desarrollar los *happenings* en los años sesenta.

Allan Kaprow al igual que Robert Rauschenberg, Jasper Johns, entre otros, fueron fuertemente influidos por las ideas duchampianas a través de John Cage durante la década de los años cincuenta. En ese momento Duchamp vive alejado del arte porque ha sido silenciado ante el ruido del Expresionismo Abstracto. Su única vinculación con él fue a través del contacto con unos cuantos artistas entre los que se encontraba el compositor John Cage. Es en esta década donde el compositor queda fascinado con las ideas del francés sobre el azar, trasladándolas posteriormente a sus alumnos y amigos. En el caso de Rauschenberg, éste se verá fuertemente influido por las teorías sobre el zen y su enfoque interdisciplinar abarcando el arte y la vida. De esta manera, Cage se convierte en una herramienta importantísima en la transmisión de influencias sobre el azar y la no composición que parecían disiparse

---

17. KAPROW Allan, op. cit. pp. 49.

18. *Ibidem*. pp.110.

en el ruido del momento.

Antes de seguir avanzando y continuando en los años cincuenta, me gustaría enfatizar en el caso de Robert Rauschenberg. Este artista ha sido uno de los referentes más fuertes de los que me he encontrado hasta el momento. Para hablar sobre el trabajo de este artista me voy a centrar principalmente en dos obras que, bajo mi punto de vista, serían la perfecta imagen de lo que son los *despintores* o, como mínimo, ejemplos a seguir. Las obras a la que me refiero son: el *Dibujo de De Kooning borrado* (1953) y las *White paintings* (1951). Rauschenberg, en un contexto en el que la tendencia artística que imperaba era el Expresionismo abstracto, es capaz de proporcionar aire fresco a las maneras de hacer de su momento. A través de estas dos piezas, al igual que otros antes que él, renuncia a seguir los mismos caminos de la tradición artística para así crear algo diferente. De esta manera, llega a borrar (casi por completo), las huellas de otro artista como en el caso de De Kooning, o a rozar la no representación como en las *White Paintings*.



7. Robert Rauschenberg, *Dibujo de De Kooning Borrado*, 1953.

“En vez de empezar con estilos y técnicas, los artistas han de violentar todas sus creencias acerca de la propia idea de arte. Deben destruir todas las distinciones que aún encierre la idea de arte y arrojarse de cabeza en la confusión y la inseguridad. (...) Agitamos la confusión para buscar la claridad”<sup>19</sup>.

En vez de empezar con estilos y técnicas como proclama Kaprow, *El dibujo borrado de De Kooning* se presenta casi como un manifiesto anti-expresionista, “pinta un cuadro nuevo sobre un cuadro viejo”<sup>20</sup>. Frente a la relevancia del gesto, su impronta y la identidad de su creador, Rauschenberg propone una inversión de estos conceptos. Elimina a través de un gesto premeditado y mecánico la identidad del autor. Al mismo tiempo, su proceso no deja huella por lo que su rastro tampoco queda registrado. Rauschenberg no pretendía que el color se encontrara a su servicio y esto fue, posiblemente, lo que le llevó a terminar produciendo pinturas todas blancas y todas negras. Así, mediante la acción del borrado de una obra producida por un artista reconocido, Rauschenberg enlaza su obra con la tradición pictórica sin repetir sus sistemas. Esta obra poco tiene que ver con la búsqueda de esencias puras en el arte,

19. *Ibidem*. pp.117.

20. CAGE, John. *Silencio*. Ed. Ardora. Madrid, 2002. pp.101.

más bien propone una espacada de los medios más comunes para conseguir algo productivo.

De una forma similar sucede en las *White paintings*. En estas son obras nos enfrentamos al silencio impuesto por el blanco de las superficies. En ellas, en las que aparentemente, no hay nada para ver. Al igual que sucedía en la composición 4'33 de John Cage, Rauschenberg a través de esta serie de paneles blancos deja a los espectadores ante una nueva forma de experimentar una obra artística. Estos se encuentran solos ante el vacío que tienen enfrente, ante una tábula rasa que refleja todo cuanto queda dentro de su radio de acción, “uno podía mirarlas y casi veía cuántas personas había en la sala por las sombras proyectadas, o que hora del día era”<sup>21</sup>. Estos “actos gratuitamente destructivos”<sup>22</sup>, como los denominó la crítica del momento, puede que sean los precedentes de lo que poco tiempo después se conocerá como Minimalismo. Por su parte, otros críticos del momento como Leo Steinberg, si que vieron en este artista un verdadero cambio e impacto en los paneles blancos. Este cataloga esta obra como un acontecimiento que aleja a la pintura del plano ilusionista del cuadro. Como bien apunta Cage, “cambia lo que sucede en el lienzo, pero no cambia el modo en el que el lienzo es utilizado para pintar”<sup>23</sup>. Rober Rauchenberg se convierte en un gran ejemplo de como el despintar puede implicar un final de una forma de arte pero, a su vez, el inicio de algo nuevo.



8. Exposición de Robert Rauschenberg en Stable Gallery, Nueva York, 1953. Fotografía por Allan Grant en Time Life Pictures (Getty Images).

---

21. HUNTER Sam. *Robert Rauschenberg: Obras, escritos y entrevistas*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 2006. pp.55.

22. VV.AA. *Arte desde 1900 Modernidad...* op.cit. pp.368.

23. CAGE, John. op.cit. pp.100.

Pocos años más tarde, en el continente europeo, otro de los artistas que buscaba un nuevo camino para continuar es Piero Manzoni (1933-63). Este, paralelamente y de forma continuada desde 1957, desarrolla una obra pictórica que incluye un gran despliegue de obras que abarcan diferentes estilos artísticos. Esta deriva por distintos lenguajes muestra un camino en el que la obra se va materializando de diferentes maneras para finalmente contener y conservar las ideas en latas, cilindros o globos, entre otros.

De forma parecida a como sucede con las *White paintings* de Rauschenberg, Manzoni desarrolla una obra en la que progresivamente va sustituyendo la pintura blanca por diferentes materiales del mismo color (*Achromes 1957-1963*). Estas obras pertenecen a un momento de agotamiento de las prácticas de vanguardia. Para evidenciar este agotamiento, el artista explora los límites del género artístico. Así, el mismo Manzoni afirma: “no podemos considerar el cuadro como un espacio sobre el que proyectamos nuestras escenografías mentales”<sup>24</sup>. Con esta afirmación este creador rechaza continuar con las mismas concepciones artísticas, como sucede con el resto de *despintores*.



9. Piero Manzoni, *Línea de longitud infinita*, 1960.

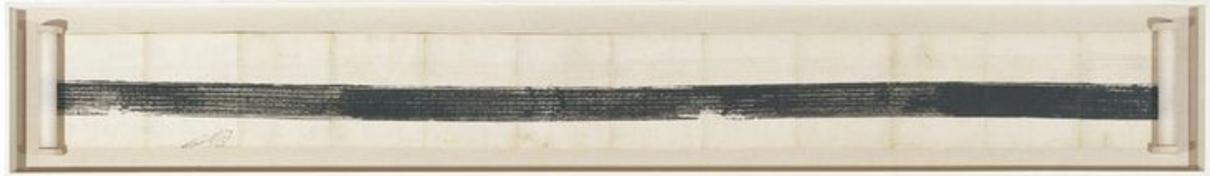
Las obras que encuentro más interesantes en el trabajo de Manzoni y encajan en este capítulo son *Las líneas* (1960). Éstas se alejan de la tradición de una manera radical, ya no delimitan formas como había marcando el dibujo académico hasta el momento. Por el contrario, son extraídas del soporte plano de la pintura para ser encerradas en un pequeño contenedor cilíndrico. De esta forma, el artista enrolla el papel en el que han sido trazadas las líneas rectas convirtiéndolas en curvas mediante la manipulación del soporte. El hecho de introducir la pieza en un contenedor cerrado supone privar al espectador de poder contemplar la obra. A través de etiquetas, Manzoni, muestra la longitud de la línea, la fecha en la que se ha realizado y el nombre de su autor. De esta forma, el público que se enfrenta a esta obra tiene que asumir todos estos datos sin llegar a ver la pieza. Por su parte Duchamp realizaba inscripciones en algunos de sus *readymades* con el fin de “transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales”<sup>25</sup>. De un modo similar sucede en *Las líneas* de Manzoni. Este etiqueta los recipientes inscribiendo los datos formales de la pieza. De esta forma, dirige la atención del espectador a la información objetiva que se muestra mientras que el concepto permanece oculto por el recipiente.

Al igual que sucedía con los *Achromes*, *Las líneas* de Manzoni me lleva a pensar en otra obra de Rauschenberg, *Automobile tire print* (1953). En esta obra Rauschenberg y John Cage trazan una línea con las ruedas de su automóvil por encima de un papel que habían puesto previamente. Mientras que Rauschenberg sujetaba el papel en el suelo, Cage conducía el coche. De nuevo, ante la imposición del momento por parte

24. SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Ed. Nerea. Madrid, 1998. pp.48.

25. VV.AA. *Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012. pp. 237.

de la gestualidad pictórica, estos artistas crean de manera mecánica un gesto que se podría extender hasta el infinito.



10. Robert Rauschenberg. *Automobile tire print*, 1953.

John Cage, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y Piero Manzoni son solo algunos ejemplos de como las ideas duchampianas y, por lo tanto, las ideas del despintar, han ido teniendo continuidad hasta nuestros días en distintos contextos. Además, y gracias precisamente a artistas como estos, el legado de Duchamp que se encontraba en un momento de aparente olvido perduró. Por esta razón, este tipo de propuestas seguirán estando presentes en el tiempo de la mano de otros creadores como Robert Morris, Laurence Weiner, o Joseph Kosuth; llegando hasta mi presente más inmediato Ignasi Aballí. Parece como si El *readymade* (desde su aparición más popular en 1917 bajo el título de *La fuente*) haya sido una de las vías artísticas más exploradas y revisadas hasta llegar a la actualidad. Por ejemplo, también será Robert Morris quien en sus primeras obras manifiesta una clara influencia del trabajo del francés al poner en relieve la cuestión duchampiana de que una obra de arte puede ser creada por el simple hecho de nombrarla; tal y como sucede en *Statement of Aesthetic Withdrawal* (Declaración de repudio estético, 1963). En este mismo contexto pero poco después, Kosuth comienza a construir su propia teoría del Arte considerando a un amplio grupo de artistas, desde Duchamp hasta Reinhart, como predecesores en el desarrollo del arte conceptual. “Para Kosuth, los *readymades* de Duchamp eran el comienzo del arte *moderno* porque hicieron que la naturaleza del arte pasara de la *aparición* a la *concepción*”<sup>26</sup>.



11. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, 1965. En la colección del Reina Sofía en Madrid desde el año 2000.

No puedo concluir este apartado sin hablar de un último artista cuya influencia, al igual de la de Rauschenberg, ha sido muy fuerte en mi trabajo. Me estoy refiriendo al

26. VV.AA. *Arte desde 1900 Modernidad...* op.cit. pp. 532.

ya citado Ignasi Aballí (1958). Este, quizá gracias a la cercanía que proporciona compartir el idioma, ha sido una fuente cuyas aguas han refrescado mis planteamientos artísticos. Aballí, como en los casos anteriores, comienza su camino con la pintura tradicional. Este dato es bastante relevante a la hora de entender su obra. De hecho, su relación con la pintura puede marcar, bajo mi punto de vista, un eje que divide su producción. Por un lado, desde finales de los años ochenta, el trabajo del artista gira en torno a la reflexión sobre la actividad mínima aplicada sobre todo a las cuestiones pictóricas. Su proceso convierte el cuadro y sus elementos en un campo de batalla práctico en el que la contemplación cede su puesto a la comprensión. Poco a poco, Aballí llega al punto de preferir sugerir la presencia de un cuadro antes que ponerlo directamente. Esto es debido a la dificultad que supone proponer una imagen. De nuevo, la propuesta es dejar de hacer: “empecé a pensar que en una obra, cuanto menos haya para ver, más deseos hay de ver”<sup>27</sup>. De esta forma, Aballí niega todo lo que la pintura puede ser en su esencia. El artista decide no seguir abriendo ventanas a la ficción o realidades que puedan ser figurativas o abstractas. Este proceso le lleva al artista a desarrollar una obra muy cercana a la pintura pero en la cual no se aplica el acto físico de pintar, impidiendo así la aparición de una nueva imagen: “¿qué podría decir? Que se acabó”<sup>28</sup>. Aún así, de la misma forma que los otros artistas ya citados en los párrafos anteriores, deja de hacer lo que ya conoce para empezar a explorar otras posibilidades que para él suponen una continuación y una salida. Por otro lado, el trabajo de Aballí llega a un punto en el que se va alejando progresivamente de la pintura. Según el artista, conceptos como “social”, “político” o “compromiso” ya no funcionan bien con este medio. Para él, todos estos conceptos se pueden abordar mejor a través de otras técnicas contemporáneas que establecen una distancia entre el autor y la obra excluyendo la presencia del gesto. Obras como *Malgastar* (2001) o *Personas* (2000-12) son sólo algunos ejemplos de como Aballí, tras repensar las posibilidades del medio, expone un nuevo planteamiento sobre aspectos aparentemente irrelevantes.



12. Ignasi Aballí, *Malgastar*, 2001. Imagen tomada del catálogo *Ignasi Aballí Nada-para-ver*

Por lo tanto, a través de este breve recorrido por *despintores* he podido entender un espacio de trabajo mucho más amplio en el que, a través de estudiar su obra, empiezo a contemplar un mayor abanico de posibilidades a la hora de abordar mi trabajo. Además de ser conscientes de acontecimientos como el *readymade*, estos artistas

27. Entrevista de Dan Cameron con Ignasi Aballí... op.cit. pp. 19.

28. *Ibidem*.pp. 23.

trabajan en los propios límites pictóricos, espaciales y artísticos. Uno de los rasgos que más me interesa es su capacidad de experimentar con distintos elementos con los que formar su obra; descubriendo el arte ahí donde antes no lo había. Todos siguen trabajando desde un punto de vista pictórico pero en muchos casos el acto físico de pintar desaparece o es combinado con otros elementos. Una vez asimilada la aparición del *readymade*, los artistas exploran los recursos y posibilidades que pueden ofrecerle los objetos escogidos del entorno, de la vida. Y observan también como a través de la descontextualización de su localización original pueden alterar y utilizar los nuevos significados que adquieren los objetos al introducirlos dentro del marco artístico.

“Los jóvenes artistas de hoy en día no tienen que decir: soy *pintor* o *poeta* o *bailarín*. son simplemente *artistas*. La vida en su totalidad estará a su disposición. Descubrirán gracias a los objetos ordinarios el significado de lo cotidiano. No querrán convertirlos en cosas extraordinarias si no solamente poner de manifiesto su sentido real. Pero a partir de la nada serán capaces de concebir lo extraordinario y quizá también la nada misma”<sup>29</sup>.

El trabajo fronterizo entre lo que pertenece al mundo artístico, y lo que no, les permite poder contemplar, quizá y desde una óptica distinta, cómo es, cómo se hace y para qué sirve el arte. Puede que esta curiosidad sea lo que separa el trabajo del artista de cualquier otro oficio: su curiosidad insaciable sobre lo que el arte podría llegar a ser. Cuestiones como estas han llevado también a algunos de ellos a un proceso de desmaterialización de la obra.

---

29. KAPROW Allan. *op.cit.* pp. 52.



## Proceso

---

## 2. “Del hacer al deshacer”

De la misma forma que sucedía en el caso de los *despintores*, mi camino en la pintura comienza empleando esta en su forma tradicional, es decir, mediante el uso de óleos, telas, y bastidores, entre otros elementos (como se puede ver en las imágenes 13 y 14). Con el tiempo, fui progresivamente detectando una serie de dificultades que me impedían seguir trabajando de esta manera. Al principio pensaba que el problema al que me enfrentaba tenía que ver directamente con el soporte que empleaba, con el cuadro. Durante este tiempo, fui probando distintos formatos y aumentado cada vez más los tamaños (supongo que con el fin de poder expandir mi campo de acción), ampliando los límites físicos del lienzo. Este cambio funcionó un tiempo, pero al final siempre me topaba con las fronteras físicas del formato, el cambio de escala lo único que hacía era retardar mi llegada al borde.

Por otro lado, y sumándose al problema del soporte, comienzo a tener dificultades en cuanto al tema. Junto a esto, empieza a aparecer una pregunta cada vez más recurrente en ese momento: ¿qué pintar? Por eso, al comenzar este trabajo y el Máster me encuentro ante la imposibilidad de representar una imagen sobre la superficie plana del lienzo. A partir de aquí, comenzarán a surgir las cuestiones que expongo en el presente trabajo de fin de Máster.

Por último, el factor determinante que me ha llevado a plantearme el trabajo de otra manera es el coste de producción. Con este dato no quiero hacer énfasis en el enfoque negativo de la cuestión, la falta de liquidez. Pero lo que es cierto es que gracias a esto, o a pesar de ello, he



13. Víctor Rico. *Sombras*, 2015. 172x150 cm. Óleo sobre tela.



14. Víctor Rico. *Sombras*, 2016. 192x160 cm. Óleo sobre tela.

empezado a tener en cuenta una serie de factores que hasta que no he salido de mi entorno, y con ello de mi estabilidad económica, no había tenido presentes.

Una vez he sido consciente de esta situación, comienzo a establecer una serie de premisas para poder seguir trabajando. Las obras no deben suponer ningún problema de movilidad una vez realizadas. Con esto me refiero a que su transporte no debe ser un factor que le sume dificultades, por lo que deben ser obras portátiles. Además, el coste de la producción tiene que ser fácilmente asumible, de manera que las piezas tienen que ser de coste reducido. En mi caso, tener en cuenta el factor económico es lo que me permite trabajar y mostrar la realidad en la que me encuentro, sin llegar nunca a concretarla de manera explícita. Así, estos factores que en principio pueden suponer un problema han supuesto una nueva manera de ver, una apertura visual hacia un mundo lleno de posibilidades en el que a través de la incertidumbre, la curiosidad y la reflexión comienzo a construir un nuevo trabajo.

De esta forma es como comienzo a reflexionar sobre lo producido hasta el momento, estableciendo un punto de inflexión en mi trayectoria en el que se detienen las maneras de hacer conocidas en busca de otras vías. Así, al igual que sucede con la cuestión del coste, voy estableciendo pautas en el trabajo que me van a ir ayudando a guiar el proceso. Una de las primeras premisas que establezco para comenzar de nuevo a producir es: no seguir produciendo más obra. Es decir no seguir creando objetos nuevos a partir de un lienzo en blanco, a partir de la nada. Lo que pretendo es partir de elementos ya existentes para cambiar su funcionalidad o incluso su perspectiva, como en los casos de los tubos de óleo y los pinceles que desarrollaré más adelante. Esto me permitirá trabajar con conceptos cercanos al *object trouvé* de los Nuevos Realistas y al *readymade* de Duchamp, mediante la manipulación de objetos en des-uso que encuentro en mi cotidianidad, introduciéndolos posteriormente en un contexto artístico. De esta manera, comienzo el presente proyecto con un trabajo que coincide con un período de transición entre la práctica que venía desarrollando y la que se va a desarrollar a partir de este momento.

“Empecé a buscar otras formas de relacionarme con la pintura, con el arte en general, y entonces, poco a poco, dejé de trabajar a partir de la representación de la realidad para introducir progresivamente en el cuadro, en la obra, elementos más conceptuales en los que la idea tenía cada vez más importancia, y el hecho pictórico, menos”<sup>30</sup>.

Buscar diferentes formas de relacionarme con la pintura y con el arte se ha convertido en algo esencial en mi trabajo. Me gusta la pintura y me gusta pintar pero, como he descrito, no puedo seguir pensando en este medio contenido en un cuadro. Como bien dice Ignasi Aballí, la idea va adquiriendo mayor importancia cada vez durante el proceso. Aun así, trabajo sin que la idea este clara, es decir, sin una meta, trato de imaginar que tengo una idea. Este concepto va estrechamente ligada a la curiosidad en el proceso. La idea surge de la curiosidad que se tiene acerca de algo, de

---

30. Igasi Aballí en entrevista con Dan Cameron. op.cit. pp. 17-41.

preguntas acerca de cómo son y cómo funcionan las cosas, “hacer es conocer”<sup>31</sup>.

---

31. Dewey, John. *El arte como experiencia*. Ed, Paidós. Madrid, 2008.

## 2.1. Repensar los objetos conocidos

Intentando localizar cuál fue el primer momento del comienzo de este proceso, caigo rápidamente en que uno de los primeros estímulos que me hizo reflexionar sobre alternativas posibles al trabajo que venía realizando se dió en una de las clases de *Retóricas de la pintura* impartida por Ricardo Forriols. En esta nos propuso repetir un ejercicio citado por un antiguo alumno de la Bauhaus (entre 1928 y 1931). Esta propuesta originalmente viene de un recuerdo de Hannes Beckmann en el que se recoge una de las clases impartidas por Josef Albers. En este curso se propone el ejercicio que posteriormente le servirá a Forriols para realizar su planteamiento. Me parece interesante citar un párrafo en el que Beckmann describe el contenido de la prueba<sup>32</sup>:

“Josef Albers entró en el aula con un montón de periódicos debajo del brazo y los repartió entre los alumnos. Después se dirigió a nosotros y nos dijo más o menos:

Señoras y señores, somos pobres y no ricos. No podemos permitirnos derrochar el material y el tiempo. Cada obra de arte tiene un material inicial determinado, y por ello lo primero que debemos hacer es analizar cómo es este material. Con este fin vamos ahora a experimentar sin realizar todavía nada. De momento nos interesa el carácter histórico de la belleza. El derroche o la modestia de la forma depende del material con el que trabajamos. Piensen que a menudo pueden conseguir más haciendo menos. Nuestro estudio debe incitar al pensamiento constructivo... Me gustaría que ahora tomaran en la mano los periódicos que han recibido y hagan con ellos algo más de lo que son ahora. Me gustaría también que respetaran el material, que lo utilizaran inteligentemente y que tuvieran en cuenta sus características. Si lo consiguen sin instrumentos como el cuchillo, las tijeras o la cola, tanto mejor...”.

De esta forma, y al igual que Albers, Forriols repartió a cada uno de nosotros un folio en blanco y estableció una simple premisa: “haced lo que queráis con él pero intentad respetar el material”<sup>33</sup>. A través de ejercicios como este comencé a pensar que quizá la respuesta a alguna de mis preguntas no estaba tan lejos como yo podía imaginar. Este ejercicio resultó ser la chispa que encendía múltiples focos de posibilidades, estando todos ellos sin saberlo al alcance de mi mano.

Así, me voy lanzando a la búsqueda de otro punto de vista que aplicar a los objetos que conocía y con lo que me había formado artísticamente. El reto, en este momento, consiste en conseguir experimentar con estos elementos como si fueran completamente nuevos para mí. Sin darme cuenta había emprendido un camino en el que recobro una inocencia que se ha ido volviendo crucial durante el proceso. Al igual

---

32. Recuerdo de Hannes Beckmann (estudiante de la Bauhaus entre 1928 y 1931) del curso preliminar de Josef Albers. Citado en Rainer WICK, *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 2007, pág. 158.

33. Transcripción de Ricardo Forriols en clase de *Retóricas de la pintura, la muerte de la pintura*.

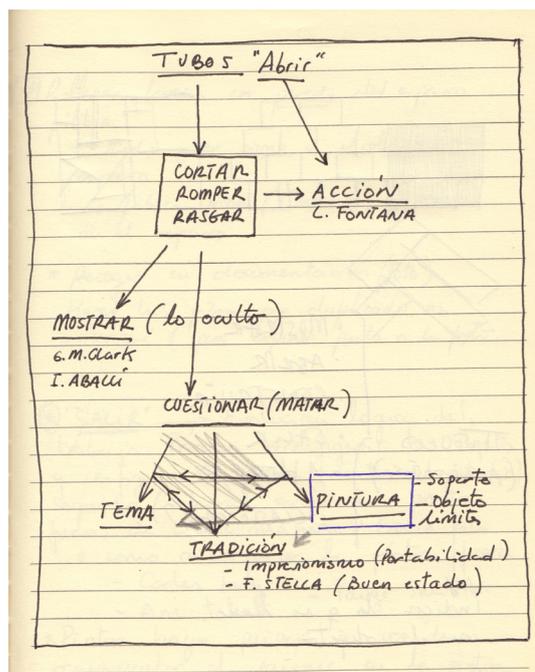
que Rauschenberg en sus *asociaciones*<sup>34</sup>, la cuestión recae en dejarse sorprender por los materiales de los que nos rodeamos. Adoptar esta actitud ha sido muy útil a lo largo de toda la investigación.

“La inocencia no es algo con lo que nazca uno -algo que se tuvo, se perdió y pueda recuperarse-. Es una invención intelectual que corremos el riesgo de perder en cualquier momento, tan pronto como nos paremos a alcanzarla”<sup>35</sup>.

Gracias a estas reflexiones empecé a trabajar con tubos de óleo como primer reto. ¿Cómo trabajar ahora con estos elementos? Según la tradición pictórica, el óleo es el elemento más común junto con el lienzo en el inventario de un pintor desde el siglo XVII. Desde ese momento, estos objetos se convierten en la mayoría de sus casos de uso exclusivo de artistas. Gran parte del imaginario artístico colectivo con el que contamos en la actualidad pertenece a pintura realizada con óleo. Así, comienzo a explorar estos tubos por primera vez como un objeto y no como una herramienta pictórica con la que construir imágenes. Durante el proceso, al abrir estos recipientes dejando la pintura al descubierto, se muestra el color sin manipular, como recién salido de fábrica. Al abrir los tubos y dejar la materia sin manipular, la pintura se conserva con el mismo buen aspecto que tiene dentro del tubo. Como decía Frank Stella, ante la toma de conciencia que supone saber que los materiales con los que trabajaba podían resultar, en sí mismos, más interesantes que todo lo que él hiciera con ellos en su estudio. Estos contenedores de pintura con la carcasa rasgada son convertidos en objetos que funcionan de manera similar a la pintura sobre el cuadro. De esta forma, el recipiente que contiene el color actúa ahora de soporte de la pintura, pero esta vez la materialidad deja atrás la planitud de la superficie del lienzo adquiriendo volumen.



15. Primer tubo de óleo abierto, 2016. 8x7 cm.



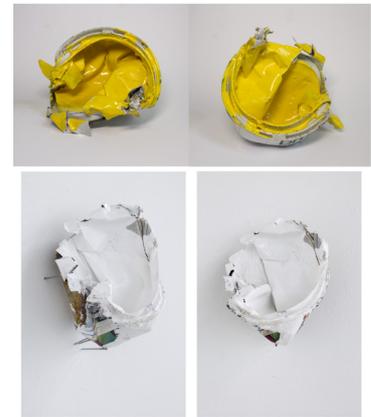
16. Pagina de mi cuaderno de notas, en la que hago el primer esquema conceptual de lo que finalmente será *Gastarmal*, 2016.

34. *Asociaciones* es el termino que pone Rauschenberg para referirse a sus primeros *Combine Paintings*.

35. KAPROW Allan. op.cit .pp.114.

Por otro lado, y al mismo tiempo que trabajaba con estos objetos, comencé a realizar las mismas acciones, pero esta vez, en botes de pintura industrial. De este modo ya no solo revisaba una parte de la historia, como sucedía al descubrir el óleo de sus envoltorios y con ello el material que forma la tradición pictórica. Al incluir los botes de pintura industrial integraba también las prácticas que se han ido dando desde el final de las vanguardias hasta la actualidad.

Una de las primeras cosas de las que me doy cuenta al abrir estos botes es: ¿qué hago con la pintura si no tengo nada que pintar con ella? Estas cuestiones coinciden con el encuentro de las obras de Ignasi Aballí. En concreto, y como comentaba en el capítulo anterior, en la serie *Malgastar* formada por los tubos de óleo abiertos. En esta pieza, el artista se hace cuestiones similares a las que me hago yo al explorar los contenedores de pintura. En su caso, la pintura se seca mientras piensa que hacer con ella; en mi caso, y como una respuesta casi automática a su obra, surge *Ahorrar*. Esta será la primera aproximación a la obra de Aballí.



17. Botes de esmalte acrílico abiertos.

En cuanto a la pieza: está compuesta por seis botes de esmalte acrílico de dos colores diferentes (amarillo y rojo). Cinco de estos botes han sido destapados, su pintura ha sido vertida sobre moldes y dejada secar una a una. De esta forma, al llegar al sexto bote decido no abrirlo porque ya he visto el resultado de lo anterior y no me interesa seguir *malgastando* pintura. Por lo tanto, me lo ahorro. Por último, los restos de pintura solidificados han sido compactados todos ellos unos contra otros formando una única pieza de bulto redondo. Esto me recuerda al proceso de Ángela de la Cruz en el que compacta las obras que no han quedado bien formando una nueva pieza (*Nothing*, 1998) a través del desecho.



18. Cuatro pruebas de pintura acrílica vertida sobre un molde, una vez seca se moldea, 2016.

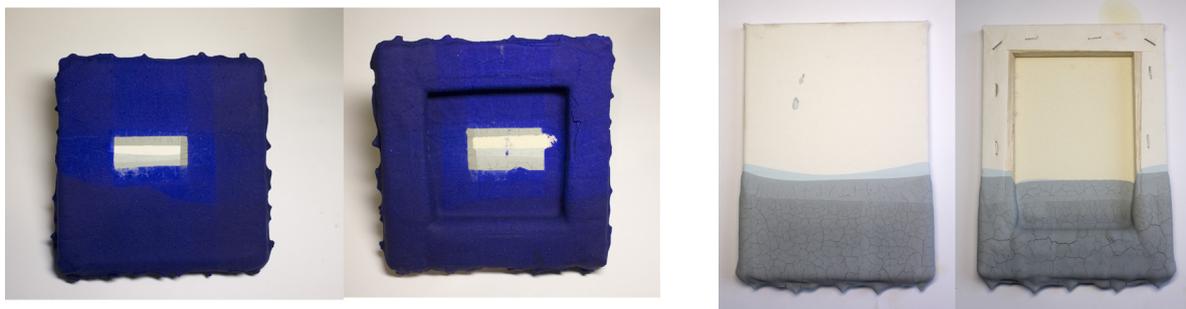


19. Víctor Rico. *Ahorrar*, 2016. Medidas variables.

Además de los tubos y los botes, comencé a trabajar con otros elementos con los que se construye la pintura desde la tradición: pinceles, bastidores, lienzos entre otros objetos. Durante el proceso, al principio de una forma inconsciente y poco a poco de manera directa, voy estableciendo unas reglas o principios que me faciliten dirigir el trabajo en una misma dirección. Una de las primeras premisas que me impongo al trabajar consiste en que los objetos que empleo no se vuelvan a utilizar con su función original. A partir de este momento mi trabajo con los materiales artísticos se ha focalizado en reconfigurar y repensar los objetos. Como sucedía con la mayor parte de los *Nuevos Realistas*, en los años sesenta, todos los objetos que empleo ya han sido usados, son restos de una actividad artística que decido no seguir desarrollando más. Aunque aún podía trabajar con estas herramientas decido detenerme y reflexionar sobre los elementos en el momento previo a la realización de la obra. De esta forma, y fruto de este recorrido, surge la serie de piezas que componen *Nada que pintar* que muestro en el siguiente capítulo. Comienzo así un proceso en el que sustituyo el lienzo por los objetos con los que construía la pintura. Esta sustitución se convierte en el primer paso que doy hacia la escapada del cuadro en busca de otros límites, como sucede en el caso de los *despintores*.

De esta manera, a lo largo del proceso, voy probando con todas las cuestiones que me van surgiendo durante la práctica. Al igual de que declaraba el filósofo John Dewey, mencionado anteriormente, “hacer es conocer”. Por lo tanto, la realización física de estas piezas hace posible que vaya descubriendo detalles y posibilidades que si no hubiese realizado, no me habría dado cuenta. Por esta razón, la parte procesual se convierte en la clave de todo mi trabajo, solo en el proceso soy capaz realmente de contemplar las distintas posibilidades.

Continuando con el desarrollo del proceso comencé a realizar más pruebas con objetos pictóricos pero esta vez con lienzos de pequeño formato. Estos eran sumergidos repetidamente y durante varios días en botes llenos de pintura que previamente había fabricado. De esta manera, se iban acumulando capas de materia que aumentan y transforman la forma original del lienzo. Además, este modo de pintar el lienzo elimina mi huella de la obra haciendo posible por primera vez un alejamiento real del gesto pictórico.



20. Vista delantera y trasera de pruebas de dos lienzos sumergidos en pintura plástica, 2016.

Lo que buscaba inicialmente con este ejercicio era ver que sucedía al pintar un cuadro por sus dos caras y que posibilidades podía ofrecerme. En este caso, como decía anteriormente, repito de una forma aproximada un trabajo que ya había visto, como es el caso de un cuadro de Picasso que pinta por sus dos caras. En estas ocasiones en las que reflexiono sobre cosas que he visto necesito además realizar el proceso yo mismo para llegar a comprenderlo. Así, al proyectar estas cuestiones físicamente, extraigo datos y experiencias que solo puedo obtener durante el proceso. Por el contrario, si proyecto estas ideas solo mentalmente o por escrito se quedan en un terreno únicamente especulativo.

Finalmente, el resultado de estas piezas, como irá sucediendo más adelante, resulta de escaso interés para mi. Una vez realizados estos objetos, observo que se alejan de los planteamientos iniciales así como el proceso se muestra demasiado evidente a simple vista. Por esta razón, intento, por último, probar una idea que ya tenía en mente desde hace un tiempo para así poder sacar el máximo rendimiento a esta prueba. Por lo tanto, este último intento sobre el objeto consiste en comprobar si podía invertir el proceso pictórico habitual. En lugar de ser el lienzo el que soporta la pintura, transformo la materia pictórica en la peana del cuadro. Evidentemente comprobé que se podía hacer pero como sucedió en el proceso anterior no obtuve una gran conclusión salvo la experiencia al realizarla. El resultado, bajo mi punto de vista, es un objeto amable cuya visualidad muestra totalmente la intención de buscar una pintura independiente.



**21 y 22.** Imágenes desde distintos puntos de vista de la pieza. 2017. 22x16cm.



**23.** Lienzo sumergido en pintura plástica y acrílica, 2017. 22x16cm

Además de las pruebas con los lienzos, comienzo a probar continuando una vez más la idea de invertir las posiciones usuales de la pintura y su soporte, pero esta vez sobre bastidores. El primer acercamiento al bastidor lo realizo casi al mismo tiempo que la pieza anterior. En este caso la propuesta consiste en intentar dar otro paso en la descomposición del soporte pictórico. Para evitar que este objeto se pueda volver a usar, he sellado todas las partes que componen la pieza con pintura. De esta forma, la creación del cuadro se detiene ya no solo ante el lienzo en blanco, como sucedía en el caso anterior, sino que se paraliza en un momento previo incluso al montaje del lienzo. De un modo similar a este procedimiento, hice otra pieza compuesta por bastidores de mayor tamaño. A través de la unión de estos bastidores mediante pintura, se crea una especie de caballete coloreado, en el que uno de los bastidores es el que sujeta al resto manteniendo la estructura de pie.



24. Bastidor pintado con óleo amarillo, unido por distintas capas de pintura pástica, 2016. 40x8 cm.

El resultado tanto de estos bastidores, como sucede con los lienzos me deja de interesar rápidamente. Estas piezas, bajo mi punto de vista, son una especie de pseudo-esculturas, hibridaciones entre pintura y escultura sin llegar a ser ninguna de las dos. Estas obras son unas aproximaciones superficiales a los intereses que se van produciendo a lo largo del proceso.

Por el contrario a lo que sucede con el resultado, lo que si encuentro interesante son los conceptos que voy obteniendo tras la realización de cada objeto. Así, uno de los conceptos o ideas que observo que se empieza a repetir en el trabajo es el *momento anterior a la obra*. Cada vez más, este tiempo anterior del que, en un inicio, no era plenamente consciente empieza a convertirse en un elemento cada vez más relevante en mis planteamientos. Entiendo que esto se desarrolla, en parte, debido a la imposibilidad de seguir pintando y produciendo las mismas obras como describía al inicio del proceso. Así, me voy centrando en el momento anterior a la producción en busca de alternativas que me permitan seguir avanzando antes de que se produzcan.



25. Detalle de primera prueba con bastidor



**26.** Cinco bastidores pintados con pintura acrílica unidos entre sí por la propia pintura. Estos bastidores están unidos mediante gomas elásticas. Los bastidores se sostienen por uno de ellos que actúa de pata, 2017. 160x55cm.

Precisamente, para seguir avanzando tenía que reflexionar sobre uno de los objetos que considero clave en lo que había sido mi producción, los pinceles. A través de estas herramientas, los artistas han construido la mayor parte de las obras que recuerdo hoy. Además, si quería hacer las cosas de una manera distinta, no solo basta con paralizar mis tubos de óleo. Para terminar con el proceso anterior debía finalizar también con los pinceles y con la gestualidad. De esta forma, una de las primeras cosas que hice, fue reunir todos los pinceles que tenía uniendolos con gomas elásticas. Al reunir una serie de objetos siempre me resulta más fácil manipularlos y reflexionar sobre ellos. Como sucede en el caso de Arman y Raysse.

Poco tiempo después, y usando el mismo concepto que en los bastidores y lienzos, sumergí algunos de estos pinceles creando de nuevo una peana pictórica que sostiene cada pincel. Una vez más, paralizo los objetos en el momento anterior a la realización de una obra así como vuelvo a invertir los términos de soporte. Asimismo, al colocar la pintura como pedestal, esta ensalza el pincel que en este caso se representa a sí mismo. Al contrario de lo que sucedía en las anteriores obras, en esta consigo reconfigurarla de tal manera que termina surgiendo *Naturaleza Muerta*. En ella, cuyo resultado muestro en el siguiente capítulo, muestro la pintura no como una peana sino como el material que impide que estos elementos se puedan volver a utilizar. En esta ocasión, los objetos componen una escena fácilmente reconocible de la tradición pictórica, un bodegón floral, pero de una manera diferente.

Además, durante el proceso, han ido surgiendo algunas piezas que son fruto de la experimentación con los materiales (página 45). Realmente no hay mucho que decir al respecto, ya que siguen ningún criterio concreto. Eso sí, el material pictórico es lo único que las sostiene, las une y las transforma. Tal vez, de una forma similar a las *líneas* de Piero Manzoni, son solo escapadas de la superficie plana que se transforma al enrollar los papeles sobre sí mismos. Son objetos que escapan de la pintura pero a su vez están pintados. Como sucedía con algunos objetos anteriores, visualmente funcionan y, como el resto, son cosas<sup>36</sup> que se han realizado durante el proceso.



27. Pinceles unidos por goma elástica, 2016

---

36. "Cosas" es como se refería Marcel Duchamp muchas veces a sus obras en *Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012.



28. Detalle  
29. Pinceles sumergidos en pintura plástica y acrílica, 2016.



30. Papel enrollado sumergido en pintura acrílica, 2017. 10x4 cm.



31. Papel pintado con pintura acrílica, sumergido en esmalte blanco y en pintura plástica, 2016. 25x20 cm

Una vez realizadas todas estas pruebas que he ido describiendo, comienzo a plantearme también la posibilidad de empezar a llevar el proceso un poco más lejos en los planteamientos que hasta ahora he descrito. Esta propuesta consiste endescontextualizar las prácticas que normalmente realizo dentro del estudio; en este espacio es donde construía una obra que suele mostrarse en espacios cerrados. Por lo tanto, lo que me planteo al iniciar esta pieza es comprobar como puede funcionar la pintura fuera de su espacio habitual donde normalmente se muestra.

Con la idea ya en marcha, comienzo a realizar una serie de tablas con medidas idénticas (20x10cm), todas ellas son pintadas en distintos tonos de azul y rojo. La idea con la que parto para empezar esta pieza era sustituir las baldosas que faltan en una pared de azulejos situada en la Calle Serranos (Valencia). De esta manera, puedo experimentar procesos que no había probado anteriormente así como forzarme a invertir el proceso que llevaba haciendo desde que comencé el máster, para poder ver así desde diferentes puntos un mismo concepto. En este caso, en lugar de apropiarme de elementos que puedo encontrar en el espacio urbano, como sucedía en el caso de Arman o Rauschenberg, se trata de realizar la obra dentro del estudio para más tarde ubicarla en el espacio público. Por esta razón, las piezas tienen que presentar un aspecto similar al de las baldosas que hay en la calle. De esta forma puedo integrar la pieza a través de los propios huecos que encuentro en la ciudad. Al mismo tiempo, estas piezas se podrán distinguir fácilmente de las baldosas originales al emplear colores saturados. Por circunstancias temporales la obra aún no ha sido ubicada en el espacio pero tanto esta como otros proyectos que no he podido desarrollar en profundidad los retomaré una vez concluido el Máster.



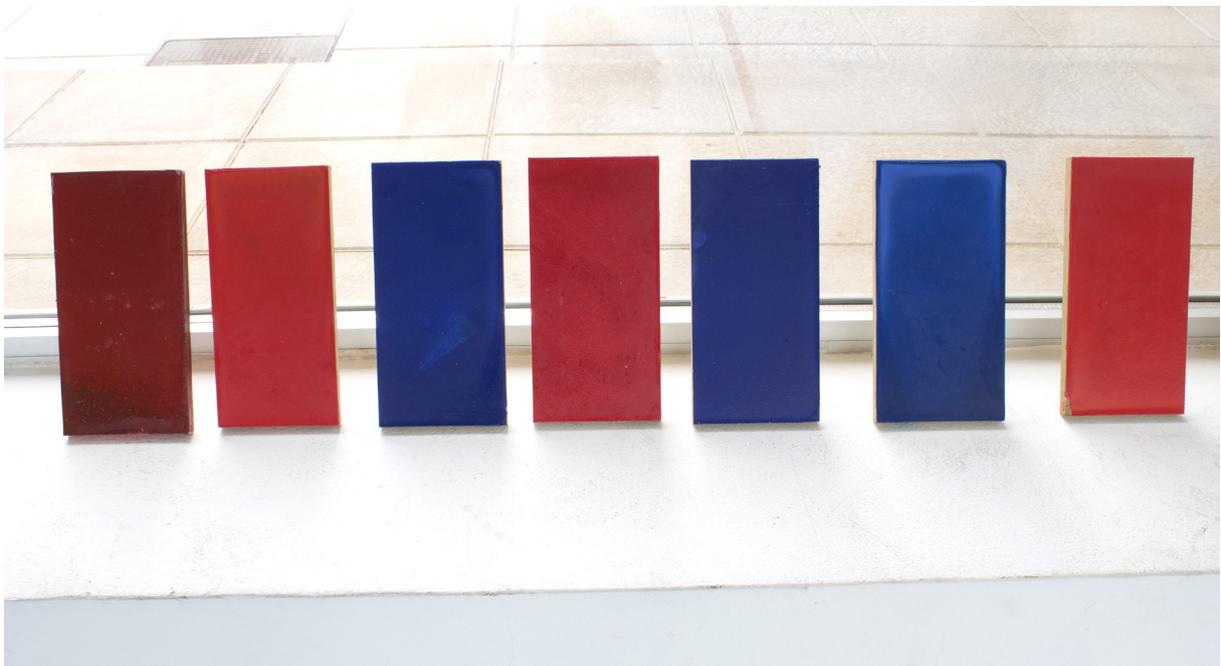
32. Imagen de pared seleccionada en C/Serranos, Valencia.



33. Primera prueba con las piezas pintadas, 2017. 70x60cm



34. Tablas de Dm pintadas con pintura acrílica, 2017. 20x10 cm.



35. Detalle

Introducir objetos artísticos en la vida y, por el contrario, incluir objetos de la vida en lo artístico, es un concepto que, junto al del *momento anterior a la obra*, comienzan a tener cada vez más peso en mis exploraciones. En esta reversibilidad en el proceso de dentro-fuera, y de fuera-dentro, encuentro otro punto sobre el que comenzar a reflexionar. Llegado a este momento, comienzo a trabajar de una manera más focalizada partiendo de las conclusiones que he ido extrayendo de las experiencias prácticas. De esta forma, como no había hecho hasta el momento, comienzo a idear un plan de trabajo previo a la práctica en el que abordar los conceptos que he ido sacando hasta el momento: *el despintar, el momento anterior y la reversibilidad de los espacios de interacción de una obra de arte*.

A partir de este punto, la obra que muestro junto con otras obras que menciono más adelante para finalizar el capítulo son proyectos que han surgido en las últimas semanas de Máster o incluso durante la realización del TFM, por lo que se presentan como apuntes que se desarrollarán una vez concluya este trabajo.

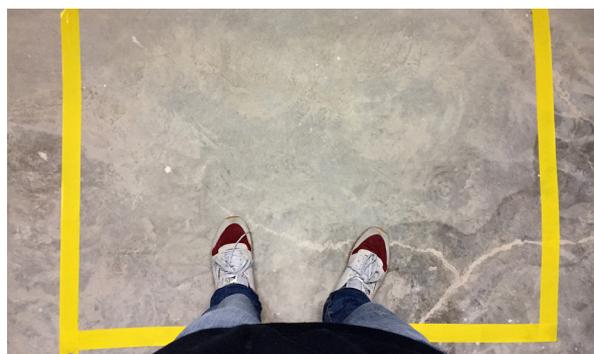
Por su parte, con esta obra comienzo por seleccionar un color, el amarillo, en el que focalizar mi atención y sobre el que emprender el trabajo. Este color, junto con el resto de primarios, es uno de los que más se repite en el entorno urbano, por lo que cuenta con un significado y una funcionalidad dada por el contexto. Al contrario que los anteriores trabajos descritos, en este caso, la práctica requiere salir a la calle a caminar, observar y buscar dónde se encuentra este color y porqué.

Tiempo después de observar y registrar fotográficamente una amplia gama de elementos en los que se da el color amarillo en un ambiente urbano, selecciono las líneas amarillas de la calzada (signos viales) como elemento principal para componer una nueva pieza. En concreto, los signos que prohíben el estacionamiento de los vehículos en determinados espacios de la calzada. Lo que yo planteo es trasladar la forma y el significado al contexto artístico, colocando estas líneas que indican el espacio de interacción de la obra, además asignan el espacio del espectador que tiene que ocupar el espectador ante la obra.

Para poder entender mejor estos planteamientos busqué un espacio donde poder realizar una prueba, un primer acercamiento que aunque no reproduzca exactamente el planteamiento inicial me pueda a ayudar a darme cuenta de más aspectos que pasaba por alto. Fi-



36. Imágen tomada en la calle de marcas viales en las que se emplea el amarillo.



37. Imagen tomada en el sótano de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2017

nalmente, el espacio elegido es uno de los sótanos de la facultad de Bellas Artes de Valencia. Con el sitio escogido comienzo a trazar en el suelo el recorrido que creo que es el más habitual de las personas que pasan por allí. Una vez trazada la primera línea que divide el espacio en dos, caigo en que el espacio que queda enmarcado entre las líneas amarillas y las paredes es un espacio en deshuso. Si el tránsito de personas por este sótano es como yo interpreto inicialmente, lo que realmente estaba delimitando es la parte del sótano que no se utiliza. Así, es como comienzo a localizar y enmarcar el resto de espacios no transitados de la ubicación. Asimismo, en la pared encuentro la huella de un cartel que en algún momento dejó de estar ahí. Esta marca me sirve como el índice de una supuesta obra, de modo que en el suelo dibujo también el espacio de interacción que supuestamente ocuparía una persona al contemplar esta obra (coincidiendo con uno de los planteamientos iniciales). Así, lo primero que hago sobre la pared es enmarcar los residuos que ha dejado el cartel. De este modo, hago énfasis en un elemento que una vez estuvo ahí pero que ya no podemos ver. ¿Tal vez si hubiéramos llegado antes podríamos haber visto lo que era? De nuevo, esto me lleva a pensar en el *momento anterior* en el que los restos de este cartel nos indican que llegamos tarde, ya no hay nada que ver.



38. Imagen de una parte de la intervención en el sótano, 2017



39. Plano general que muestra la intervención entera del sótano, 2017.

Para terminar la pieza y, siguiendo en la verticalidad de la pared, trazo de nuevo con cinta amarilla las líneas que definen donde empiezan y donde acaban los planos blancos de pared. Al subrayar los límites de estos tramos verticales se consigue una mayor percepción espacial del sótano. Al igual que sucedía en el resto de obras, en esta pieza el espacio se representa a sí mismo mediante la utilización de un único color, el amarillo, y de uno de los elementos más conocidos y empleados en las prácticas artísticas, la línea.

Por último, he decidido incluir dos de las ideas que han ido surgiendo mientras realizaba el trabajo de fin de Máster y que, además, siguen los planteamientos iniciales de repensar lo conocido. Debido a la breve duración de este curso no he podido desarrollarlas plenamente. Aún así, son obras que me mantienen motivado para seguir trabajando una vez acabe este proyecto. A su vez, estas ideas han nacido de todo lo extraído durante el proceso así como de la investigación. De manera que estos *Apuntes* recogen todas las conclusiones que he ido sacando hasta el momento ofreciéndome una continuidad en el trabajo que acabo de emprender. Por otro lado, aunque como decía siguen los planteamientos iniciales, finalmente he decidido ubicar estos conceptos al final de este trabajo. De esta forma puedo mostrar algunas de las conclusiones de forma visual, así como los futuros trabajos que desarrollaré.



## 2.2. Lo extra-artístico

En esta fase del proceso ya no se trata solo de prestar atención a los elementos de mi estudio sino a los elementos que forman parte del flujo de la vida, con los que convivo y que normalmente pasan desapercibidos. De esta manera, me alejo de una realidad artística personal en la que trabajo aislado en mi estudio para comenzar a explorar algunos elementos comunes y reconocibles en la ciudad. En esta búsqueda, al igual que sucedía en el apartado anterior, comienzo estableciendo algunas premisas que me ayuden a focalizar mi atención en el tipo de objetos que busco. Estos tienen que ser de poco valor, producidos en masa, y que con un coste bajo.

En un momento en el que cada vez me cuesta más asumir los costes de producción artística, el camino se va transformando, forzosamente, en una búsqueda continua de alternativas con las que producir. Pese a que la falta de liquidez muchas veces se presenta como un factor negativo, en este caso aprovecho el momento para obligarme a trabajar con otros medios. Así es como comienzo a fijarme en los primeros elementos que encajan con las premisas iniciales, tickets de compra y bolas de plástico de las grandes superficies. Al igual que sucedía con los Nuevos Realistas, empleo el objeto encontrado, ya usado. Esto es, lo que encuentro más interesante de estos objetos. Los tickets son restos de una actividad común que se produce diariamente y que acumulamos sin ningún valor. A su vez, estos son el registro del intercambio de los productos de consumo que realizamos en nuestra cotidianidad. Asimismo, otro de los factores que despertaron mi interés para trabajar con estos objetos es la característica del papel en el que son impresos los tickets. Es un tipo de papel térmico que reacciona al calor tintándose de negro. De esta forma, la manipulación de los tickets se hace a través de sus propias características, sin añadir nada, presentándolos de una forma distinta a la que normalmente tienen.

A través de la acumulación de tickets empiezo a construir una pieza que no ha dejado de crecer hasta el día de hoy. Por otro lado, y siguiendo la pauta de construir una pieza sin ningún coste como sucede con esta obra, el resultado final tenía que responder a esta misma premisa. Por esta razón, finalmente surge *Dietario*. En esta obra portátil todas las piezas que componen el muro de tickets se pueden guardar en una bolsa o caja de pequeño tamaño por lo que se convierte en una pieza fácilmente transportable. Además, debido a su composición a través del fragmento, la obra es adaptable a casi cualquier espacio pudiendo variar la forma original.



40. Primera prueba con los tickets sobre la pared, 2016.



41. Primer montaje de la pieza para una de las asignaturas del máster, 2016. 275x160cm.



42 y 43. Diferentes pruebas con los tickets de forma objetual.



Asimismo, como ocurría en la primera fase del proceso, surgen unos objetos con el único fin experimentar con distintos materiales. La primera imagen corresponde a un cartel de gran formato de una valla publicitaria. Este objeto se encontraba caído en el suelo cuando lo encontré y me parecía interesante trabajar con él. En una de sus caras contenía el fragmento de un anuncio de automóviles, la otra parte era un monocromo de color azul. Al enrollar este objeto sobre sí mismo, como sucedía con las líneas de Manzoni, oculto la imagen original del anuncio con el color de su dorso, dejando solo algunos restos visibles con los que se pueda identificar el tipo de imagen que se oculta. En este momento del proceso me interesaba probar con una imagen ya creada, encontrada o apropiada, de esta forma podía superar el bloqueo de crear yo una imagen. Aun así, mi manera de abordar esta pieza finalmente es mediante la manipulación del material sin añadir ni quitar nada, de manera que el resultado es un objeto escultórico que oculta el contenido publicitario en su interior. Además su aspecto rugoso y mate hace que su aspecto físico parezca un objeto pesado. Lamentablemente perdí esta pieza en uno de los almacenes de la facultad, y fue así como detuve la experimentación con este tipo de objetos. Aun así, pretendo retomarla más adelante.



44. Prueba con valla publicitaria, 2016.



45. Distintas pruebas con el cartel hasta llegar a su posición final.

La segunda imagen pertenece a pruebas con uno de los elementos clave de la construcción y, por lo tanto, de las ciudades: el ladrillo. A través de sumergir estas piezas en pintura azul quería comprobar si el resultado final podía simular que el ladrillo estaba hecho de pigmento. De esta manera, trato de mezclar el significado original de este elemento con la construcción de conceptos pictóricos. Puede que al elegir un color tan clasificado como el azul ultramar, el resultado me remitiese directamente a las *Eponjas* de Klein. Normalmente, me gusta que mis referencias aparezcan en el trabajo que realizo pero, en este caso, no era algo buscado. Por esta razón decidí finalmente dejar de trabajar con estos objetos. Aún así, su realización me ha servido para experimentar con elementos que no había probado anteriormente.



46. Prueba con ladrillos encontrados en una obra. Sumergidos en pintura acrílica, 2017.



### 2.3. Acumular

Durante todo el proceso que he ido describiendo en las dos anteriores puntos he estado acumulando una serie de objetos y residuos. Todos ellos tienen un rasgo en común: son restos de una actividades pictóricas. De este modo comencé por guardar las tapas de los botes y tubos de pintura que iba abriendo así como los restos de pintura seca que se desprendían del resto de piezas que iba realizando. De una forma muy próxima a la que Arman reúne diferentes tipos de objetos por orden de similitud en la década de los sesenta, comienzo a guardar estos agrupándolos en bolsas herméticas de plástico. Así es como comienzo a coleccionar evidencias y residuos de diferentes actividades. Por su parte, los tapones muestran el color y el tipo de pintura que contenían. Asimismo, los tubos de pintura muestran el último gesto que se realiza sobre ellos al extraer los últimos vestigios de pintura que contienen. Por otro lado, los diferentes restos de pintura son huellas tanto del proceso como de las partes sobrantes de lo producido. Al agrupar y clasificar estos elementos formo una unidad compuesta a través de fragmentos. Del mismo modo sucederá con la recolección de cintas adhesivas que he ido empleando durante los distintos procesos. Por lo tanto, todos estos elementos que describo son restos de algo que se ha hecho aunque no vemos el resultado de la acción. Al conservar estos restos se conserva de forma material una parte del proceso. Normalmente en las obras de arte lo que se puede contemplar es el resultado final, la conclusión de un proceso. Este suele relegarse a un plano secundario en él que queda muchas veces enmascarado por el resultado de la obra. En este caso, al almacenar estas evidencias del proceso puedo llegar a hacer visible al menos una parte de él. Estas ideas las encuentro cercanas a las prácticas conceptuales de los años setenta y ochenta. En estas, la obra se muestra a través de fotografías que registran y documentan el proceso.



47. Boceto de posible colocación de tapones de pintura, 2017. 30x40cm.



48. Fragmentos recogidos de pintura plástica de un cuadro desechado durante el proceso.

Hasta ahora solo he ido clasificando y acumulando esta clase de objetos. Así, estos conceptos que trato de describir son, por el momento, especulaciones y planteamientos futuros, apuntes de proyectos que no he podido desarrollar en profundidad pero que indican (al menos para mi) una continuidad en el trabajo que he emprendido en esta investigación.



**49.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior, restos de pintura plástica blanca y gris junto con otros restos de pintura.



**50.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior restos de pintura acrílica de diferentes tonos.



**51.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior tapones de diferentes tamaños y formas de tubos de óleo.



**52.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior tapas de pintura de esmalte acrílico y tubos de pintura acrílica gastados.



**53.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior, restos de cinta de carrocería impregnadas de pintura.



**54.** Bolsa hermética de plástico transparente. En su interior, restos de materiales en los que he ido haciendo pruebas de color durante el proceso.



55. Restos de actividades del proceso que han sido posteriormente clasificadas y guardadas, 2017.

Las imágenes que muestro (55) son los restos del montaje y de la realización de obras propias. Las cintas amarillas son el residuo de las líneas trazadas en el sótano de la facultad de Bellas artes. La bola de cinta de carroceros es lo que quedó después de desmontar la pieza expuesta en Pam17. Los otros restos de cinta pertenecen a una de las series de *Apuntes* que describiré más adelante.

Por último, la pieza que muestro para concluir este apartado ha sido la única prueba que he hecho con la materia residual que he descrito a lo largo de este capítulo. Al igual que los casos anteriores, esta pieza surge la buscar en el proceso el resultado final en el que se muestren los materiales desperdiciados.



56. Residuos de de pintura de otras obras, adheridos con resina Aicryl, 2017. 24x14 cm.



## RESPUESTAS

---

### 3. Nada que pintar

*Nada que pintar* es una serie de obras que surge como una posible respuesta a la preguntas que planteaba en capítulos anteriores: ¿qué hacer ahora?

Sin duda, la respuesta es nada. En este caso, al igual que sucede con los despintores, no se trata de una “nada” que se refiera a una actitud pasiva ante un acontecimiento sino que por el contrario se trata de comenzar a trabajar con la nada misma. En *Nada que pintar* se trata de explorar el instante anterior a realizar un cuadro; un momento en el que todo está dispuesto para empezar pero aún no has hecho nada. Es justo en ese instante en el que comienzo a explorar las posibilidades de los elementos que construyen el lenguaje pictórico. Ya no se trata de buscar motivos que representar sino la representación misma a través de los objetos.

A su vez, el título viene de una exposición realizada por Ignasi Aballí, *Nada-para-ver*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santander en 2002. Del mismo modo que ocurría en *Ahorrar* (mencionada en el anterior apartado) o como en *Gastarmal* (una de las obras que integra esta serie) surge *Nada que pintar*. Y lo hace tras revisar el trabajo del artista catalán. Por eso, me interesa que se vean de manera directa las referencias, de la misma forma que me gusta reutilizar ideas que me encuentro durante el proceso; muchas veces cuando leo o veo algo me provoca algún tipo de reacción. En el caso del trabajo de Aballí supone encontrarme de frente con una obra madura, una obra que reflexiona y ofrece respuestas a muchas de las cuestiones en las que yo me encontraba al comenzar este trabajo. De esta forma, y como una reacción positiva al descubrir su trabajo, surge el nombre de la serie y de algunas de las piezas que la integran.

Por otro lado, la imposibilidad de seguir representando a través del cuadro (como ya he descrito en el capítulo anterior) ha hecho que mi trabajo evolucione a un campo en el que las cuestiones ya no son solo acerca de qué o cómo pintar. La pregunta que ahora me formulo es ¿qué lugar ocupa la pintura en la actualidad?; qué lugar ocupa si no hay nada que pintar. Por eso, para tratar de responder a esta cuestión, comienzo a destruir, explorar y reconstruir lo que hasta el momento conocía sobre pintura y sobre el arte, sin por ello, olvidarlo. Esto me lleva a empezar por obviar las distinciones entre la obra y los objetos que la construyen colocando progresivamente todos estos elementos al mismo nivel de representación. Será, por tanto, a través de este proceso cuando me sitúo en un momento en el que comenzar de nuevo.

Por su parte los objetos que muestro a continuación, los detengo en el tiempo anterior a la realización de la obra. Este momento al que me refiero, es el instante en el que tengo todos los elementos preparados y dispuestos para comenzar. Ante mí, encuentro la superficie blanca del lienzo en la que aun no hay nada definido que indique ni formas ni temas, solo una superficie lisa que se extiende hasta llegar al límite físico del bastidor. Es en esta situación cuando puedo proyectar sobre la superficie cualquier posibilidad que imagine. Por el contrario, en cuanto arranco y comienzo a ocultar el blanco inicial con mis pinturas, el camino se va limitando al tratar de concretar mi intención en una imagen. Por esta razón, decido detener las obras en un

momento anterior, así quedan paralizadas en un instante en el que todo es posible. Quedan congeladas en el tiempo imposibilitando que este momento se acabe.

¿Qué hacer después de eso?, ¿qué hacer después de ser consciente de que al rebasar ese momento anterior todas las posibilidades quedan reducidas a una, a la intención del que ejecuta la obra?. Así, una respuesta que no deja de dar vueltas en mi cabeza esta última temporada es “nada”. Y puede que quizá haya que trabajar con la misma nada para entender cómo y de qué manera funciona el arte en la actualidad y cuál es la posición de la pintura en todo esto. De esta forma, si paras todos los elementos que ibas a emplear para realizar la obra en el momento previo al comienzo de esta, y en vez de utilizarlos para construir los empleos para mostrar, quizá se puedan imaginar muchas más cosas a partir de esa visión. Si muestras las herramientas estás creando también un elemento para que cada persona imagine lo que quiera.



### **3.1. Gastarmal**

*Gastarmal* está formada por veinticinco tubos de óleo. Los objetos forman un rectángulo sobre la pared simulando la verticalidad del cuadro. Estas piezas con pintura aún en su interior se encuentran congeladas en el tiempo, paralizadas en un momento anterior a la obra, por lo que no hay ningún resultado que ver más que las herramientas con las que se forma la imagen sobre el lienzo.

\* 25 tubos de óleo de distintas marcas, sobre peana de metacrilato formando un rectángulo sobre la pared.

\* 111x90cm

\* 2016









### **3.2. Naturaleza muerta**

\* Bote de cristal con 9 pinceles sumergidos en pintura plástica y pintura acrílica.

\* 35x12cm.

\* 2017







### **3.3. Acento sin asiento**

Pieza realizada con fragmentos de un marco dorado unidos por pintura acrílica. Este ya no puede volver a contener ningún cuadro, ya no puede señalar ninguna imagen. Así, los nuevos marcos quedan sellados con la única pintura que puede contener tras su modificación, dejando como resultado una línea de color: azul o roja.

\* 6 fragmentos de un marco de madera con pátina dorada, Unidos con pintura acrílica.

\* 100x40x6,2cm

\* 2017





### **3.4. Sin título**

\* Piezas realizadas con los fragmentos de un marco de madera con pátina dorada. Las piezas están unidas con pintura acrílica.

\* 13x6cm y 6x6cm

\* 2017











### 3.5. Dietario

*Dietario* es una obra de carácter instalativo compuesta a través de la acumulación y repetición de los elementos de mi entorno. Los tickets son un elemento común de intercambio de la sociedad actual, un objeto de uso común fácilmente reconocible. Estas pequeñas muestras son extraídas de una realidad en curso constante, son las representaciones de los residuos producidos por el consumo diario. Estos objetos se producen en masa diariamente y con la misma regularidad se tiran en basuras y calles.

\* Exposición PAM17

\* Pieza compuesta por 400 tickets, aproximadamente, tintados con calor y puestos sobre la pared, uno a uno con cinta adhesiva.

\* 480x150cm

\* 2017







### 3.6. Están al llegar

En este apartado, al igual que sucedía en los *Apuntes* mencionados en la página 50, describo brevemente uno de los conceptos que han surgido en las últimas semanas de curso. Por esta razón, no he podido desarrollar este punto como me hubiese gustado. Aún así, forma parte del proceso que ha supuesto este proyecto de investigación. Asimismo, tanto los *Apuntes* como *Están al llegar* son conceptos que seguramente terminen por unirse en el futuro.

#### Las líneas amarillas

El elemento principal que forma la pieza son las líneas amarillas, estas son elegidas de entre los objetos del universo industrial. Estos productos, ya elaborados, son extraídos del paisaje urbano; su significado y su función en este contexto es lo que se traslada a la obra. Estos elementos son escogidos, en primer lugar, porque son fácilmente reconocibles. Precisamente, por este motivo, la continua visualización de ellos en nuestra cotidianidad hace que prácticamente los ignoremos. En segundo lugar, porque son objetos externos al arte, no cuentan con valores estéticos aparentes, solo funcionales. De esta forma, lo interesante para mí es introducir estos elementos que encontramos en el espacio público en un terreno cerrado y artístico en el que realzar los valores estéticos de las líneas amarillas hasta entonces ignorados (de una forma similar al gran invento duchampiano, el *readymade*). Al des-contextualizar estas señales son obligadas a significar varias cosas a la vez. Por una parte, son definidos por su funcionalidad original en la ciudad: ordenar, controlar, advertir, limitar, prohibir, señalar. Por otro lado, se le van añadiendo nuevas connotaciones dadas por el nuevo espacio y contexto en el que han sido re-ubicados. Las líneas constituyen una frontera precisa marcando donde comienza la obra y donde termina. Fuera de este espacio enmarcado en amarillo acaba el mundo de la obra; más allá empieza el mundo del espectador y la realidad.



73. Imagen tomada en la calle.

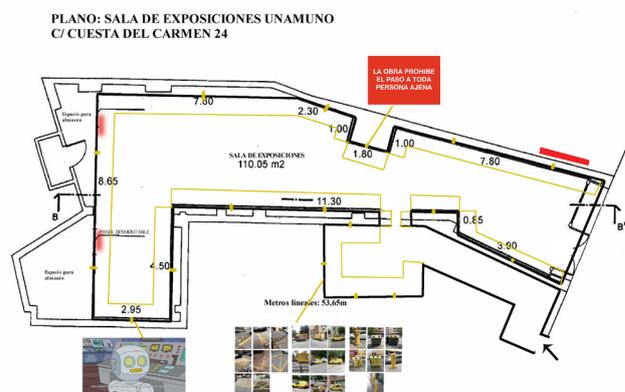
## La sala

La sala en la que es instalada la obra se encuentra vacía, muestra su estructura desnuda, tan solo contiene la pintura blanca que cubre las paredes y el negro suelo. Sobre los planos de falso muro, unas líneas y cruces amarillas (o tacos amarillos). Las líneas verticales marcan el límite de cada tramo de pared haciendo más visibles las formas de la sala. Las cruces (tacos) indican el centro de estos segmentos sugiriendo el espacio que podría ocupar el objeto. Al no haber cuadros, al no haber objetos en el espacio, la experiencia del espectador no termina al contemplar el objeto sobre la pared. La obra se expande mas allá del territorio vertical de las paredes, se extiende por sus diferentes superficies hasta llegar a los límites del propio espacio que la contiene. De esta forma, el público puede recorrer la obra de forma continua; he roto el cuadro para hacerlo más grande.

## La pieza

Por otro lado, la obra simula congelar el tiempo en dos momentos distintos, pasado y futuro, en ambos instantes no hay *nada para ver*<sup>37</sup>. Por una parte, las marcas amarillas de la pared indican la ubicación en la que tienen que ir las obras que aún están por llegar; se recrea el tiempo anterior al de la exposición, el del montaje. ¿Están las obras aún sin montar?. Por otro lado, en el suelo se señala el momento posterior a la muestra; el espacio en el que se produce la interacción entre el público y la obra queda enmarcado por líneas amarillas. En el caso de que hubiese contenido algún objeto que ver, ese habría sido el lugar que el espectador ocuparía al contemplar la obra. Como afirma Robert Rauschenberg, “casi se podría decir que el arte, ya sea la pintura, la música o cualquier otro, son restos de una actividad”<sup>38</sup>. Esta actividad es la que apuntan los espacios señalados en amarillo.

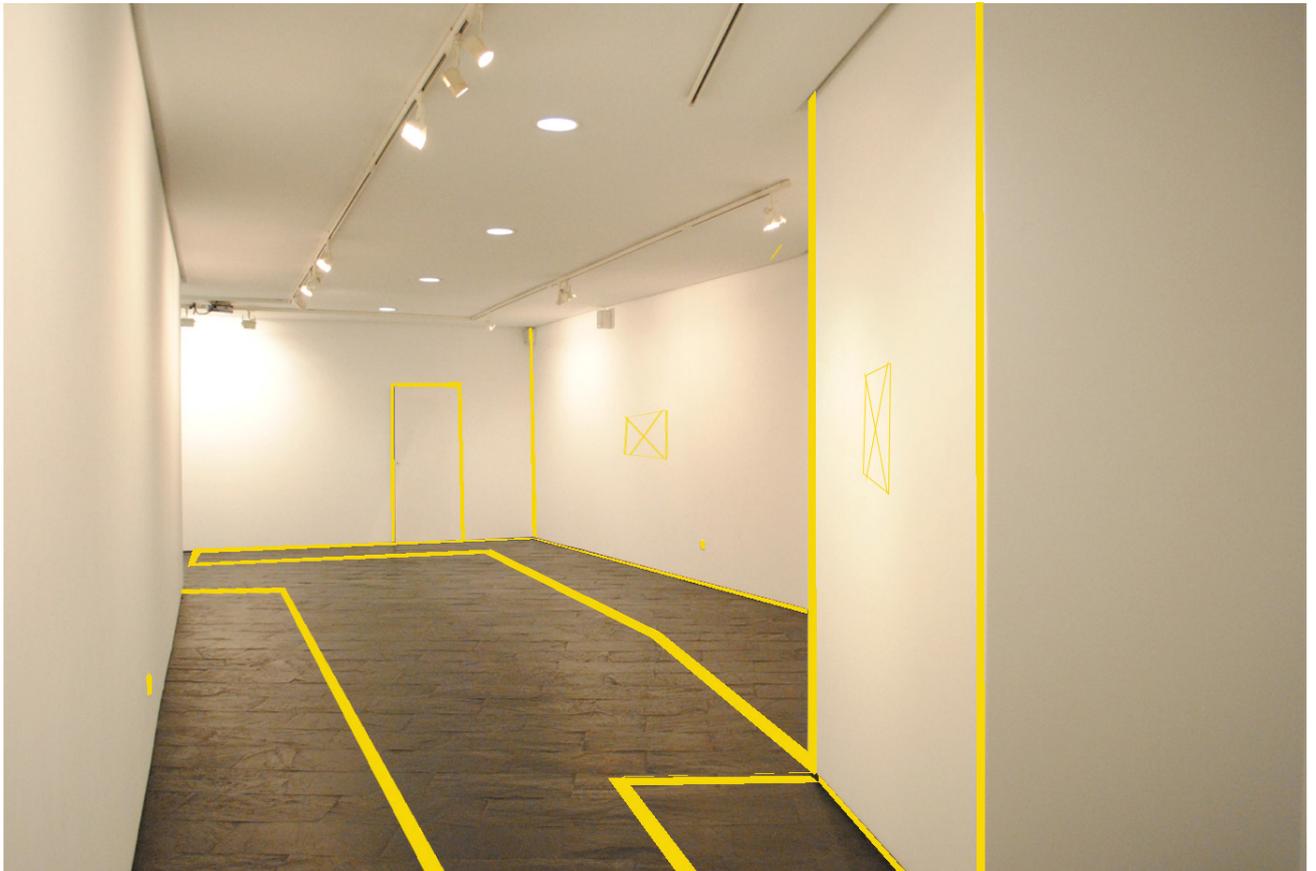
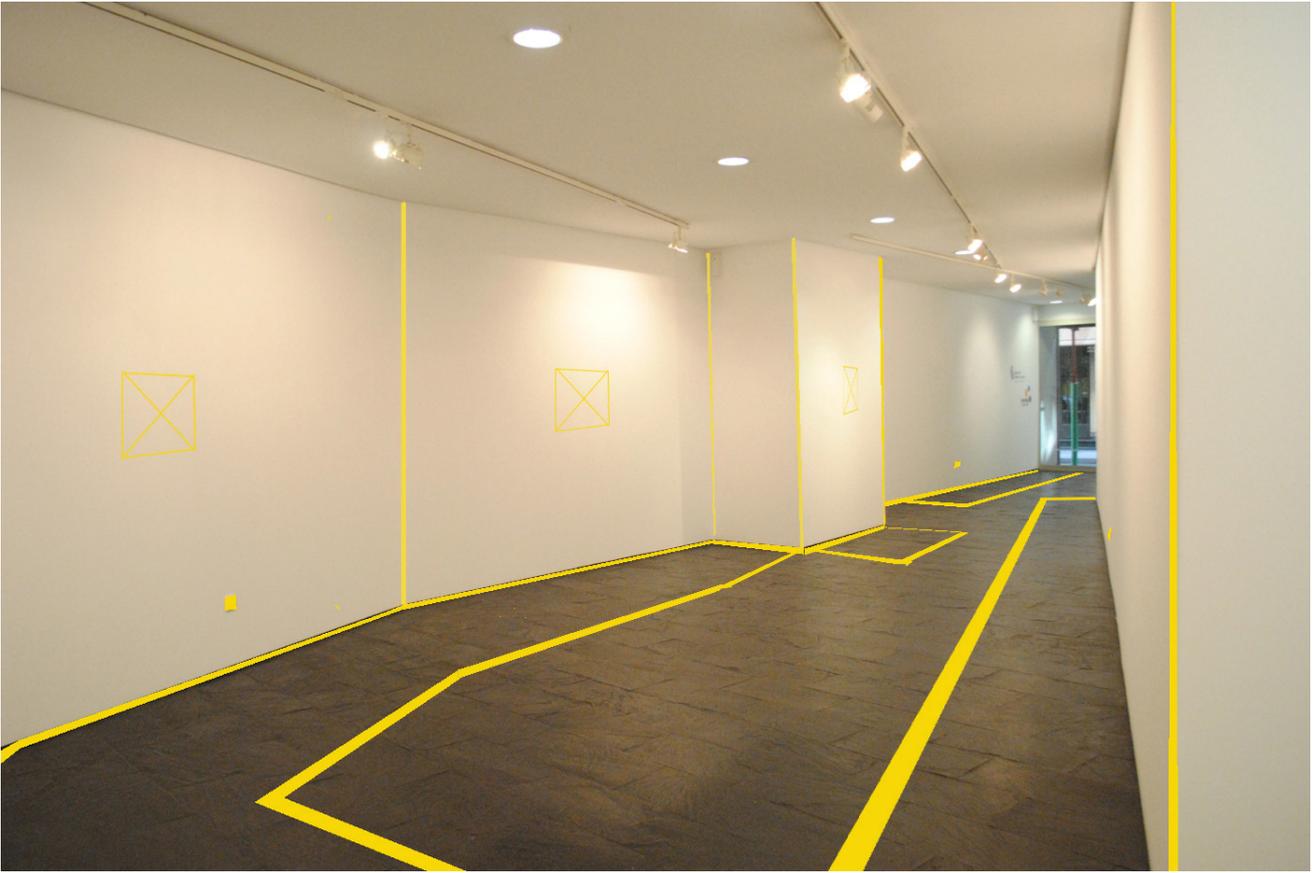
Los materiales: vinilo amarillo para el suelo y las paredes, tacos de silicona amarilla para la pared. Fotografías, 10x15 cm impresas sobre papel mate. Patalla para el vídeo (medias aun por concretar).



74. Plano de sala de exposiciones Unamuno. Galeria Zink, Salamanca

37. *Nada para ver*, Título de exposición de Ignasi Aballí en el Museo de arte contemporaneo de Santander, 2004.

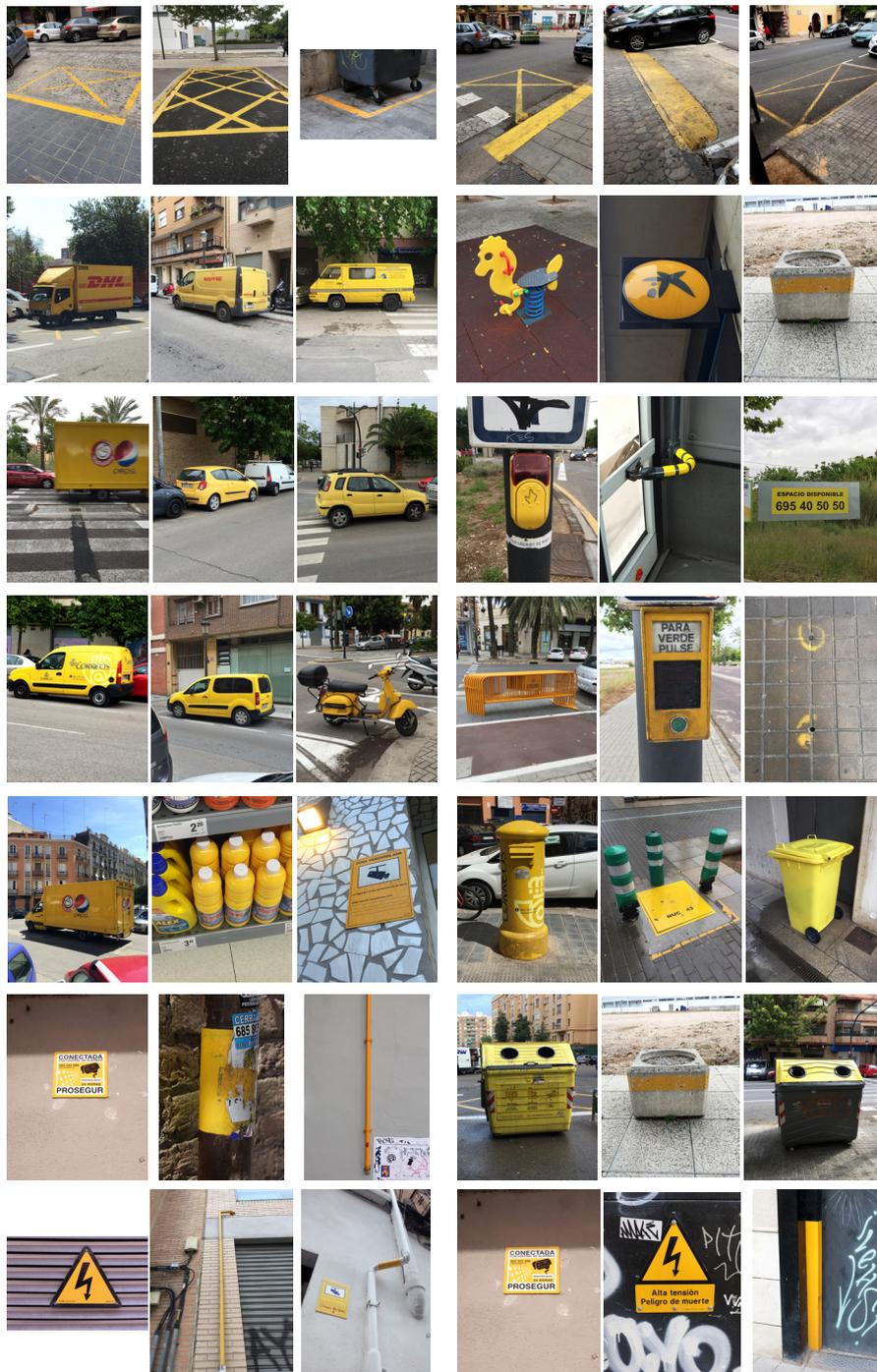
38. Hunter, Sam. *Robert Rauschenberg, obras, escritos, entrevistas*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 2006. pp. 28.



75 y 76. Proyecciones digitales sobre imágenes de la sala Unamiuno. Galería Zink, Salamanca.

## Las fotografías

Estas son colocadas en la entrada de la sala, introducen la obra antes de que te sumerjas en el espacio vacío. Son representaciones instantáneas y físicas de objetos que se encuentran en la realidad; muestran la selección de algunos ejemplos del empleo del amarillo en los objetos y superficies que se encuentran en el paisaje de la ciudad. A través de estas imágenes, se pueden ver las funciones del color, los diferentes significados y contextos en los que es empleado. Estos objetos se articulan sobre la pared como un puzzle creando rectángulos configurados por la repetición de piezas iguales.



## El cartel

El cartel *La obra prohíbe el paso a toda persona ajena*, se sitúa en el centro de la sala. Se cambia el orden de las palabras de un cartel encontrado. Originalmente el cartel del que saco esta imagen prohíbe la entrada a toda persona que no trabaje en la obra, refiriéndose a la construcción que se está realizando en ese espacio. Al re-ordenar las palabras y cambiar el contexto del cartel, es ahora la obra de arte la que prohíbe el paso a toda persona que no pertenezca a la obra. Aún así, la *Están al llegar* está configurada con elementos que todos reconocemos, que todos experimentamos, de esta manera nadie puede ser excluido. Además, el rojo del cartel rompe la continuidad del amarillo, haciendo una referencia a otro color que se repite y condiciona nuestra manera de vivir la ciudad, el rojo.



**LA OBRA PROHIBE  
EL PASO A TODA  
PERSONA AJENA**

78. Imagen tomada a un cartel en la calle.

79. Boceto digital en el que cambio el orden de las palabras.

## El vídeo

En el vídeo se hace uso de unos segundos de un capítulo de Los Simpsons. Esta serie televisiva, forma parte de la cultura popular occidental, se lleva emitiendo sin descanso desde hace veintiocho años, forma parte de nuestra cotidianidad. Este fragmento se traslada a un contexto en que el video actúa como una metáfora de uso de las líneas amarillas. Las fotografías se muestran nada mas entrar, en cambio, el vídeo se muestra en el final de la sala después de haber recorrido el espacio, proporcionando quizá, una nueva manera de recorrer la sala. El vídeo muestra sin sonido, el fragmento esta acompañado por subtítulos que recrean los diálogos de la escena mediante la palabra. Más que romper las reglas, se trata de adaptar las normas a nuestras necesidades como hace Homer en el fragmento.



80. Captura de pantalla de capítulo de los Simpsons. Temporada 23, capítulo 17.



## **Conclusiones**

---

Como sucedía al comenzar este trabajo me encuentro frente a la pantalla blanca del ordenador con las manos nerviosas sobre el teclado. Mis falanges están tratando de moverse mientras mentalmente recorro todo lo realizado y descrito en este proyecto de investigación. Esta vez no estoy escuchando música; necesito silencio para pensar. Demasiadas cosas están revoloteando al mismo tiempo dentro de mi cabeza. El proceso, así como el curso, han pasado muy rápido; tanto que cuando me he querido dar cuenta prácticamente han concluido. Debido a esto, entiendo que lo que he tratado de describir en este trabajo no ha hecho más que comenzar, es decir, a través de este tiempo lo que he logrado es tratar de establecer unas nuevas bases sobre las que emprender de nuevo la producción.

Uno de los primeros objetivos con los que comienzo el presente trabajo es la búsqueda de alternativas. Este rastreo comienza sin apuntar a ninguna dirección en concreto, ha ido rebotando y pasando por distintas pruebas en las que, muchas veces, he repetido la misma idea sin ser consciente de ello. Al comenzar a redactar este trabajo, tomo distancia con los objetos producidos y comienzo a darme cuenta de cuáles son los conceptos que se repiten en las distintas aproximaciones que describo en el tercer capítulo. De esta forma, en el caso, por ejemplo, de los bastidores o los lienzos que muestro en el tercer capítulo, invierto el proceso de las obras pictóricas en lugar de pintar sobre una superficie, convirtiendo la materialidad de la pintura en el soporte de los objetos. Esto es algo que aunque llevo haciéndolo desde que comencé el Máster de Producción Artística no he conseguido darme cuenta de ello hasta que he empezado a asentar las ideas por escrito. Asimismo, la búsqueda, que comenzaba sin tener una dirección a la que llegar, la voy dirigiendo hacia intereses cada vez más concretos.

Por otro lado, el segundo objetivo que me planteaba al abordar este trabajo era experimentar, este acto me lo he planteado en un sentido muy similar al que describía Allan Kaprow sobre el artista experimental. De esta forma, me dejó sorprender por todos los elementos y cuestiones que susciten mi atención para trabajar con ellos. Así, es como, por primera vez, y a través del rastreo que mencionaba en la fase anterior, comienzo a incluir en mi proceso elementos que no pertenecen al ámbito artístico, como en el caso de *Dietario*.

Así, en algunas ocasiones esta búsqueda que describo se ha tornado un poco confusa. El hecho de considerar cualquier cosa como motivo posible para la creación artística hace que la propia posibilidad de mirar y de elegir, a veces, se sature por la cantidad de elementos con los que se cruza la visión durante su recorrido. Es obvio que vivimos en un mundo lleno de objetos pero si todos estos pueden ser artísticos, ¿qué no lo es? Aún no tengo respuesta para esta cuestión. Quizá, o quizá no, la solución sea realizar solo un número determinado de objetos al año, como le sucedió a Duchamp con sus *readymade* tras darse cuenta del peligro que suponía usar sin discriminación esta forma de expresión.

Por su parte, el dejar de hacer, que me planteaba como tercer objetivo, lo he conseguido aunque no en su totalidad. Por un lado, he dejado de seguir reiterando las

prácticas con las que me era imposible continuar. De esta manera, y a través de la búsqueda de alternativas, he podido comenzar un proceso en el que el hacer artístico se ha transformado mediante la exploración y el análisis de los objetos con los que se construye la tradición pictórica. El resultado de este cambio han sido unas obras que me han facilitado la ruptura en la continuidad de las prácticas que conocía. Además, otra de las dificultades con las que comenzaba, el tema, deja de ser un obstáculo. Ya no busco elementos que representar, los objetos que me rodean son ahora su propio tema y se representan a sí mismos.

Asimismo, aunque haya reconfigurado mis modos de hacer he seguido reiterando, en la mayoría de los casos, unas prácticas que aunque presenten una visualidad diferente a la del cuadro común se siguen construyendo de una manera similar a este. Es decir, capas de pintura que ocultan una superficie. Por eso, lo único que cambia en algunos casos es el aspecto físico de las obras mientras que el concepto, al final, sigue siendo prácticamente el mismo: pintar un objeto.

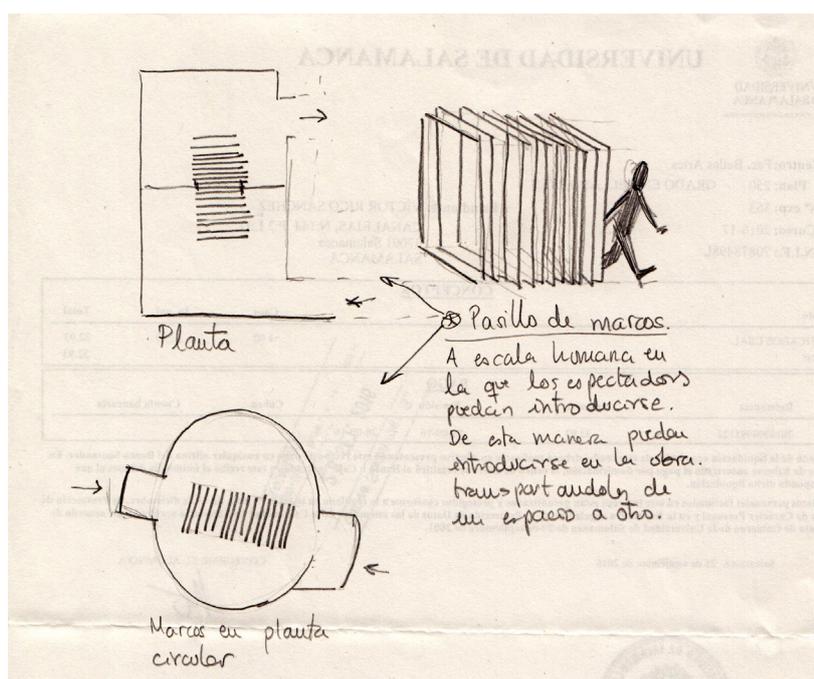
Solo al final de este proceso, cuando he comenzado realmente a redactar y afianzar las ideas, han empezado a surgir algunos planteamientos fugaces en los que realmente creo que sí se produce un verdadero *dejar de hacer*. Con esto me refiero a los *Apuntes* que ya menciono brevemente al final del capítulo tres. Estos acumulan todos los conceptos extraídos a lo largo del proceso. Nacen de una búsqueda cada vez más dirigida en la que el dejar de hacer llega a mezclarse por completo con la no-representación y con la nada.

Por otra parte, una de las mayores limitaciones que he encontrado a la hora de desarrollar este trabajo ha sido el tiempo. En algunos momentos pienso que he realizado todo demasiado rápido, por lo que no he podido desarrollar o madurar plenamente las cuestiones tanto como me hubiera gustado. Dejando, quizá, algunos planteamientos en la superficie sin llegar a poder profundizar en ellos. Aún así, esto lo tendré en cuenta en futuros proyectos de investigación.

También, durante este proceso ha surgido otro tema que me ha supuesto una profunda contradicción desde el inicio, el no contar con un estudio en el que desarrollar la obra. Precisamente el hecho de no haber tenido un espacio de trabajo propio, me ha llevado a modificar mis modos de trabajar de manera más radical, incidiendo principalmente en la realización de obras de pequeño formato y fáciles de transportar. De esta forma, he desarrollado una buena adaptabilidad a todo tipo de espacio; al trabajar cada vez con menos herramientas me resulta sencillo hacerlo en cualquier sitio sin tener problema para transportar mis bártulos. Aun así, no he dejado de pensar ni un solo día desde que estoy en Valencia en volver a tener un estudio. Quizá así desarrollaría mejor las obras al contar con un espacio adaptado para el trabajo, o, tal vez, volvería a repetir las mismas actividades de las que he intentado escapar. Realmente no lo sé, pero gracias a la experiencia que ha supuesto la realización del Máster y este trabajo creo que aunque no me lo pueda quitar de la cabeza voy a seguir por esta dirección un tiempo.

Finalmente, y para concluir, me gustaría apuntar futuras líneas de investigación que han comenzado a fraguarse durante mi recorrido por el Máster. Algunas ya las he ido mencionando a lo largo del TFM ya que debido al tiempo no he podido profundizar todo lo que me gustaría en todas las piezas. Aún así, me propongo seguir rastreando *despintores* y con ello descubrir nuevas formas de dejar de hacer en una futura Tesis Doctoral. Para ello, podría seguir agrupando a una serie de creadores del *no, de la nada y del dejar de hacer*. Del mismo modo que sucedía con los *escritores del no* de Vila-Matas, o los otros *despintores* de Perejaume, ambos casos encontrados durante la realización de este proyecto de investigación.

Por su parte, otra de las líneas que me resulta más interesante y que veo posible seguir desarrollando en un futuro próximo son los *Apuntes*, ideas para futuras obras que han surgido mientras realizaba este presente proyecto de investigación. En estas piezas sigo empleando la pintura como medio, pero al contrario de lo que sucedía en los lienzos y bastidores que describía algunas líneas atrás, el concepto del que parten lo considero distinto. En uno de estos *Apuntes*, por ejemplo, el público tiene que entrar en la obra, de este modo atraviesan los límites físicos de la pieza recorriendo un pasillo formado por marcos dorados. Esta propuesta está pensada para desarrollarse en un espacio específico. Por esta razón, a través del boceto que muestro más abajo proyecto unos planos de sala en los que poder ubicar la obra. La idea inicial consiste en construir un pasillo formado por marcos dorados que sirva a los espectadores para pasar de una sala a otra. Los marcos deben tener las mismas medidas que una puerta de una vivienda común, de manera que cualquier persona pueda atravesar la pieza. Mediante la introducción del público en la obra pueden experimentar un cambio de espacio aunque sea mínimamente, el sitio por donde sales es diferente al que entras, y viceversa.



81. Boceto extraído de mi cuaderno de notas. 2017.

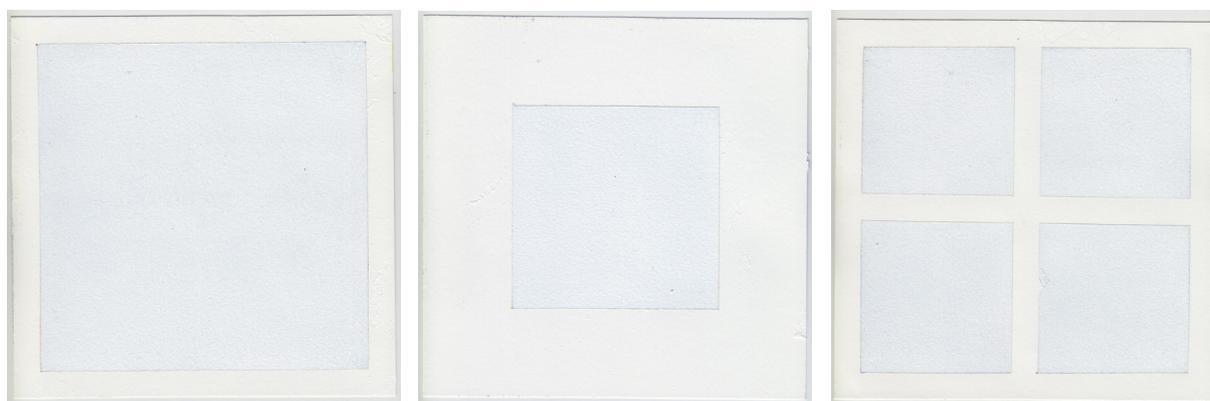
Esta obra surge tras reflexionar acerca de la representación tradicional del paisaje pictórico y en como estas obras se muestran en espacios cerrados representando elementos del exterior. De esta manera trato de reflexionar en como poder introducirme en un paisaje de una forma distinta a la que conocía o como poder experimentar un cuadro directamente a través de introducirme en él. El resultado de este pasillo finalmente también lo podrán experimentar los espectadores al poder introducirse en la obra.

Para concluir estos *Apuntes*, voy a describir brevemente otra de las piezas que han surgido mientras realizaba este trabajo de investigación. En este caso, la obra consiste en ocultar el proceso pictórico a través del resultado final. Para ello pienso en cómo realizar una obra cuyo resultado se asemeje al momento anterior de comenzarla. Así, el proceso se desarrolla sobre papel, partiendo del color de este material. El proceso inicial consiste en aplicar capas de pintura roja, amarilla y azul que quedan delimitadas por cinta adhesiva. Esta reserva las zonas de papel que enmarcan el proceso así como muestran el blanco inicial del papel. Esta pieza la desarrollo físicamente y al contrario de lo que sucedía en el caso anterior, voy experimentando y encontrándome diferentes detalles que me permiten ir evolucionando en la obra. De esta manera, comienzo a ver que la primera capa de color que aplico al iniciar el proceso siempre deja un rastro que permite identificar el orden de colores aplicados durante su realización. Por esta razón, decido realizar tres láminas en las que voy alternando el orden de los colores. De esta manera, el resultado que obtengo son esas tres láminas prácticamente iguales que se distinguen únicamente por el rastro que deja la primera capa.

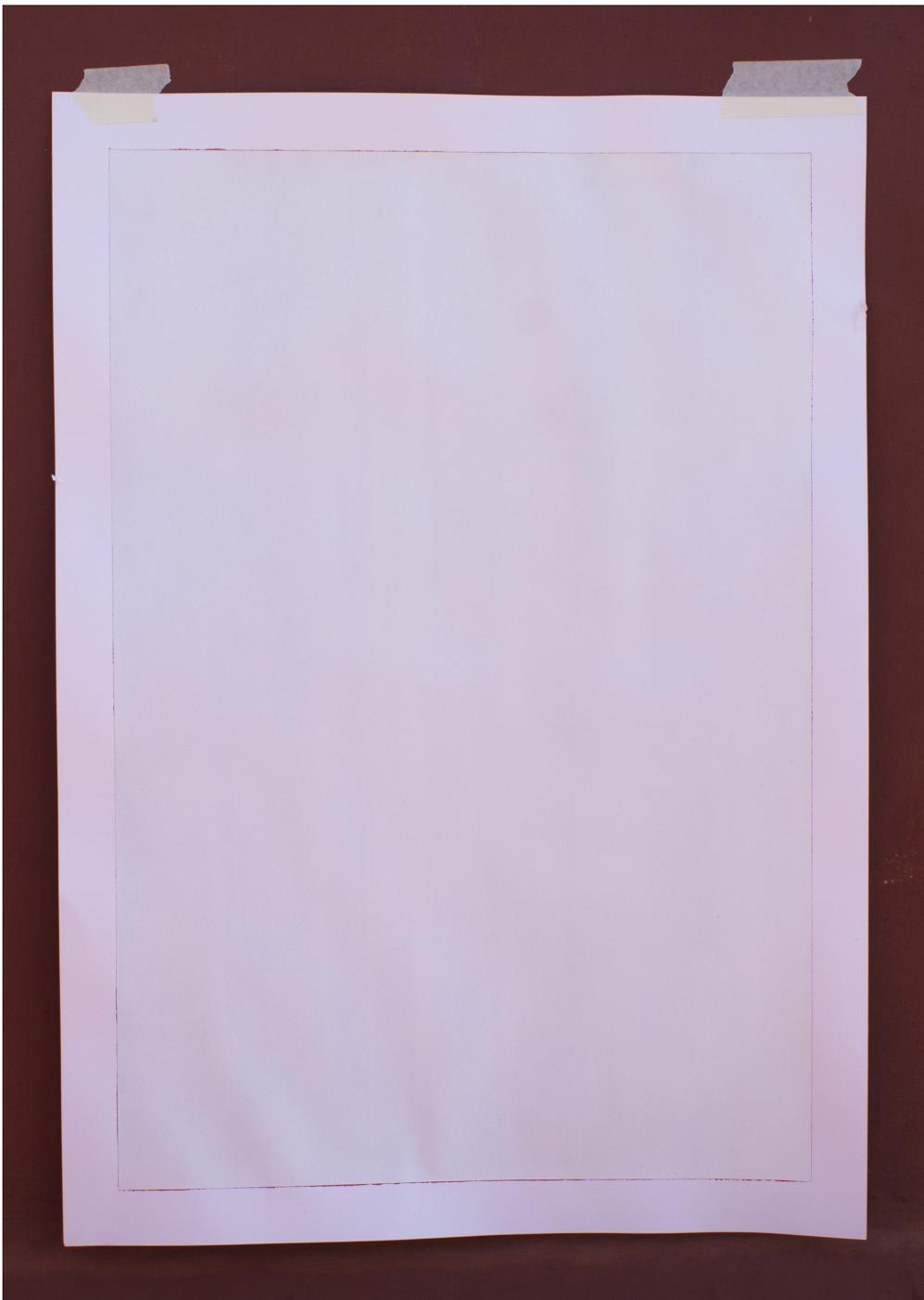
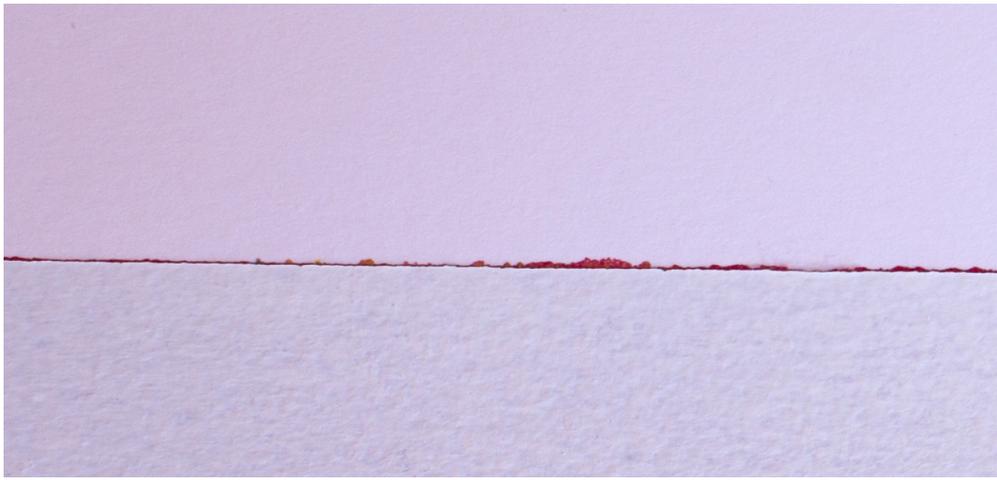


**82.** Imágenes de diferentes momentos del proceso. 2017. 100x70cm.

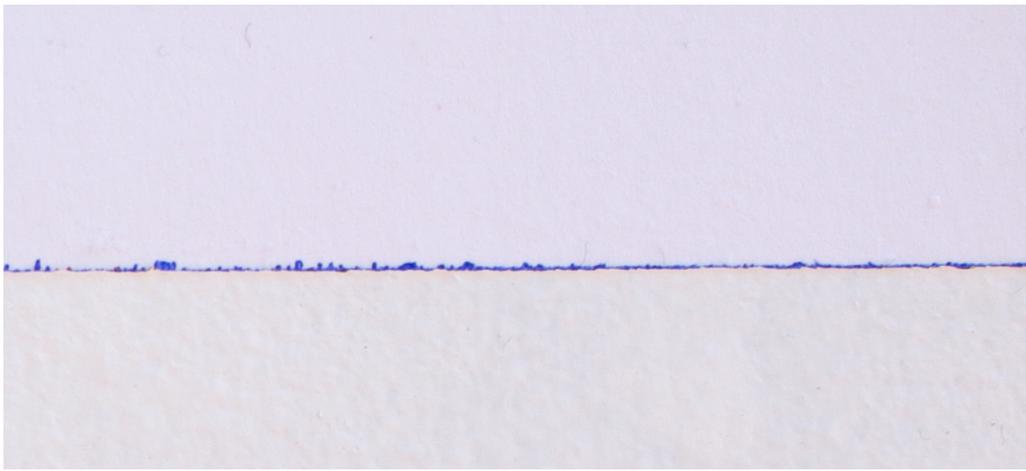
Al mismo tiempo voy realizando una serie de ejercicios de menor tamaño en los que repito el mismo proceso que describo en el párrafo anterior. Lo que diferencia estos ejercicios en su aspecto final es las distintas medidas de cinta que utilizo para delimitar el espacio de acción pictórica.



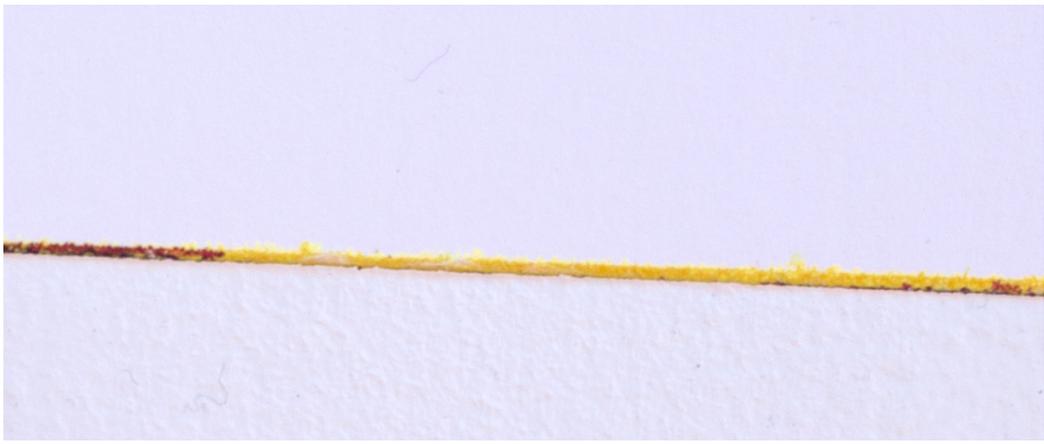
**83.** Imágenes de las pruebas en pequeño formato. Pintura acrílica sobre papel Canson 350gr. 2017. 20x20 cm.



84. Víctor Rico. *Apuntes*, 2017. 100x70cm. Pintura acrílica sobre papel Canson 350gr.



85. Víctor Rico. *Apuntes*, 2017. 100x70cm. Pintura acrílica sobre papel Canson 350gr.



86. Víctor Rico. *Apuntes*, 2017. 100x70cm. Pintura acrílica sobre papel Canson 350gr.

La realización de estas piezas me ha dado pie a proponerme seguir realizando más láminas con resultados similares en las que a través de detalles o elementos aparentemente sin importancia, como el orden de capas, o como las diferentes medidas de cinta adhesiva, sean lo único que las diferencie en su aspecto final.

Para concluir finalmente esta etapa y este proyecto, me gustaría terminar citando a Robert Rauschenberg, uno de los artistas que más he mencionado a lo largo de estas páginas:

“Cada minuto, cada cosa es diferente en cada sitio. Todo fluye...La realeza de una pintura radica en que no hay razón para hacerla ni razón para no hacerla. Se puede hacer como un acto directo o un contacto con el momento, y ése es el momento en que estás despierto y te mueves. Todo ello pasa y nunca es literalmente verdad, pues el presente vuelve a traer más trabajo que hay que hacer”<sup>319</sup>.

Precisamente porque no hay razón para hacer, o deshacer, seguiré buscando nuevas alternativas ya que si algo tengo claro es que siempre hay *más trabajo que seguir deshaciendo para volver a hacer*.

---

39. *Ibidem*. pp. 109.



## **Bibliografía**

---

**ABALLÍ, Ignasi.** *Nada-para-ver*: [Exposición] Museo de Bellas Artes de Santander. Ed. Museo de Bellas Artes de Santander, 2004.

**ABALLÍ, Ignasi.** *Ignasi Aballí: sin principio - sin final = whitout beginning - whitout end*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2015.

**ADORNO, Theodor W.** *Teoría estética*. Ed. Taurus. Madrid, 2010.

**BATCHELOR, David.** *Cromofobia*, Ed. Síntesis. Madrid, 2010.

**BATCHELOR, David.** *Minimalismo*. Ed. Encuentro. Hong Kong, 1999.

**BROOKS, Rosetta.** "Los Gluts" en *Robert Rauschenberg*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 2005.

**CAGE, John.** *Silencio*. Ed. Ardora. Madrid, 2002.

**DIDI-HUBERMAN, Georges.** *¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2011.

**DUBUFFET, Jean.** *Escritos sobre arte*. Ed. Barral. Barcelona, 1975.

**GAGE, John.** *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ed. Siruela. Madrid, 1997.

**HUNTER, Sam.** *Robert Rauschenber: Obras, escritos y entrevistas*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 2006.

**KAPROW, Allan.** *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Ed. Alpha Decay. Barcelona, 2016.

**KAPROW, Allan.** *La educación del des-artista : seguida de Doctor MD*. Ed. Ardora. Madrid, 2007.

**KRAUSS, Rosalind.** *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza. Madrid, 2015.

**MARCHÁN FIZ, Simón.** *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) : epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna" : antología de escritos y manifiestos*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

**PEREJAUME.** *Dejar de hacer una exposición*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar, 1999.

**RAMÍREZ, Juan Antonio.** *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Ed. Siruela. Madrid, 2000.

**RAMÍREZ, Juan Antonio.** *Escritos; Duchamp del signo; Seguido de Notas*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012.

**VILA-MATAS, Enrique.** *Bartleby y compañía*. Ed. Penguin Random House, Barcelona, 2016.

**VILA-MATAS, Enrique.** *Historia abreviada de la literatura portátil.* Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.

**SAN MARTÍN, Francisco Javier.** *Piero Manzoni.* Ed Nerea D.L. Madrid, 1998.

**WORRINGER, Whilhem.** *Abstracción y naturaleza.* Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1983.

**VV.AA.** *Arte desde 1900 Modernidad, antimodernidad, posmodernidad.* Ed Akal. Londres, 2006.

**VV.AA.** *Blinky Palermo. To the People of New York City.* Dia Art Foundation, New York 2009.

**VV.AA.** *Blinky Palermo.* MACBA / Actar , Barcelona, 2003.

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

**VV.AA.** *Robert Rauschenberg : photographs 1949-1962.* New York: Distributed Art Publishers. 2011.

**VV.AA.** *When faith moves mountains = Cuando la fe mueve montañas.* Ed. Turner, Madrid, 2005.

**VV.AA.** *0-24 h Ignasi Aballí.* MACBA / Ikon Gallery (Birmingham) i Museu Serralves. Oporto, 2005.

## Recursos en línea

**BITOMSKY, Hartmut.** Documental *Paraiso conceptual*, [Fecha de consulta, 9-5-2017]. Disponible en:

- <https://lalulula.tv/documental-2/paraiso-conceptual/paraiso-conceptual-1-de-7>

**G. Torres, David.** *Ignasi Aballí. Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte en "Think with the senses, feel with the mind"*, Biennial de Venècia, 2007. Pagina web persona de David G. Torres. [Fecha de consulta, 15-6-2017]. Disponible en:

- <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article1>

**McCOLLUM, Allan.** Enlace de documental de art21 traducido al castellano. [Fecha de consulta, 7-5-2017]. Disponible en:

- <https://www.youtube.com/watch?v=xMmF8r7fCGc>





Francis Alÿs, *Painting / Retoque*. Panamá, 2008.