

Desdibujando los límites

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Leticia Azahara Vázquez Carpio
ISBN: 978-84-9125-643-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43255>

*REVISIÓN DE LA IDEA DE PINTURA DESDE UNA
PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA:
DESDIBUJANDO LOS LÍMITES.*

*EXAMINING THE IDEA OF PAINTING FROM A CONTEMPORARY
PERSPECTIVE:
BLURRING BOUNDARIES*

TESIS DOCTORAL

LETICIA AZAHARA VÁZQUEZ CARPIO
Director: PEDRO OSAKAR OLAIZ

*REVISIÓN DE LA IDEA DE PINTURA DESDE
UNA PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA:
DESDIBUJANDO LOS LÍMITES.*

Programa doctorado: *LENGUAJES Y POÉTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.*

FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA
UNIVERSIDAD DE GRANADA



2015

A mi madre y mi padre, por su confianza incondicional. A mis hermanos por ser tres modelos a seguir. A mi tía por apoyarme siempre. A mi abuela, por su eterno optimismo. A los pequeños, por sus sonrisas. A toda mi familia por enseñarme que con esfuerzo nada es inalcanzable.

A Alberto por su amor, por templar mis nervios y por ser mis manos cuando ellas me fallan.

A Lucía, Pilar, Rosa, Marta, Dulce y Naza por estar siempre ahí. A Juanfra, por los sonidos de su viola.

A Cristóbal por sus consejos y el azul de cobalto.

A Ana por acompañarme, comprenderme como *Doctoranda* y compartir zozobras.

A Pedro Osakar por guiarme y ofrecerme su conocimiento.

A Omar Pascual, Guillermo Mora, Nuria Mora, Yago Hortal, Irene Grau y Miren Doiz por dedicarme su tiempo y responder pacientemente a mis preguntas.

Al Centro Portugués de fotografía por madurar las bases de esta tesis.

A CEI biotic (Campus de Excelencia Internacional) de la Universidad de Granada y a CCW (Camberwel, Chelsea, Wimbledon Colleges of Arts) por becarme y darme la oportunidad de investigar en University of the Arts London.

Por la paciencia, el aliento, el amor y la ayuda, Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

<i>0.1. ¿Porque seguir pintando? (Preámbulo)</i>	13
<i>0.2. Hipótesis y objetivos</i>	14
<i>0.3. Finalidad de la investigación y metodología</i>	16
<i>0.4. Estructura</i>	21
<i>0.5. Un acercamiento al estado de la cuestión</i>	22

PARTE TEÓRICA

1. ANTES DE AYER Y PASADO MAÑANA	26
<i>MAPA CRONOLÓGICO E HITOS</i>	28
<i>1.1. ¿QUÉ MUERTE? ¿QUÉ CRISIS?</i>	31
<i>1.2. HACIA LA DEFINICIÓN DE PINTURA EXPANDIDA</i>	43
<i>1.2.1. El Lissitzky: Pintura + arquitectura</i>	45
<i>1.2.2. Del collage al Ensamblage</i>	49
<i>1.2.3. Greenberg y las traiciones a la pintura</i>	55
<i>1.2.4. Rosalind Krauss y el campo expandido</i>	61
<i>1.3. LA PINTURA SE ESCAPA DEL LIENZO. MANIFESTACIONES QUE PROPICIARON EL ESTADO EXPANDIDO DE LA PINTURA</i>	69
<i>1.3.1. Monocromos: color liberado de las exigencias del objeto</i>	73
<i>1.3.2. Postpintura en el campo expandido: Daniel Buren y el Grupo BMPT</i>	83
<i>1.3.3. Ruptura de la forma de cuadro. La pintura se sale del lienzo</i>	95

2. ANTE LA DUDA: PINTURA	104
1.1. <i>PINTURA TODAVÍA: LA PEQUEÑA TRAICIÓN</i>	105
1.2. <i>PINTURA FUERA DEL LIENZO O EL USO DE ELEMENTOS EXTRAPICTÓRICOS</i>	129
1.3. <i>LA OTRA PINTURA O EL USO DE ELEMENTOS AJENOS AL MUNDO PICTÓRICO</i>	149
1.4. <i>PINTAR SIN PINTURA O LA PINTURA ENCARNADA EN OTROS MEDIOS: HIBRIDACIONES</i>	163
2. LA ERA DE LA PROMISCUIDAD	197
<u>PARTE EXPERIMENTAL</u>	
1. ENTREVISTA CON OMAR PASCUAL CASTILLO	209
2. ENTREVISTA CON YAGO HORTAL	215
3. ENTREVISTA CON NURIA MORA	219
4. ENTREVISTA CON GUILLERMO MORA	223
5. ENTREVISTA CON IRENE GRAU	229
6. ENTREVISTA CON MIREN DOIZ	235
7. RESULTADOS	241
<u>CONCLUSIONES</u>	
CONCLUSIONES	255
<u>ENGLISH TRANSLATION</u>	
<i>EXAMINING THE IDEA OF PAINTING FROM A CONTEMPORARY PERSPECTIVE: BLURRING BOUNDARIES</i>	259
<u>ANEXO</u>	
RESULTADOS: INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	272
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	
BIBLIOGRAFÍA	309

INTRODUCCIÓN

O.1. ¿Porqué seguir pintando? (o Preámbulo)

-No sé, yo creo que por mucho que se avance en la inseminación *in Vitro*, la gente no va a dejar de hacer el amor.

-Por supuesto, eso está claro.

-Pues por esa misma razón, creo que por mucho que se adelante en los “nuevos medios”, no se va a dejar de hacer Pintura.

-Muy justa la comparación, casi perfecta... (risas)

Una conversación entre Yishai Jusidman y Ray Smith (Trascripción según Ray Smith¹).

Me remonto años atrás para intentar hilar el origen de la temática de esta tesis. Es curioso cómo los recuerdos se ordenan de manera lineal en mi cabeza. Siempre hay algo que los une. Si pienso en el colegio me recuerdo a mí misma dibujando a todas horas, durante cualquier clase sobre la mesa. Recuerdo los consejos de una profesora (consejo que la mayoría de nosotros hemos recibido) «No te salgas de la línea». Yo no comprendía porque no debía salirme de la línea. Salirme de las delimitaciones y más aún, del papel e invadir la mesa era algo que necesitaba. Admito, que por mi mente pasó, pero nunca llegué a las paredes. La mesa era, por aquel entonces, suficiente.

La mayor parte de mis recuerdos de niña son pintando, pero hay uno de ellos que es más impetuoso que el resto. Era el primer día de clase. La profesora nos asignó dos tableros grandes (mucho más grandes que la mesa sobre la que estaba acostumbrada a pintar). Nos dio varios botes de pintura y nos dijo que pintásemos lo que nos apeteciese. Sin normas, sin líneas en las que mantenerse. El suelo de aquella clase no era un suelo normal. No encontré ni un solo vacío que mostrara cómo era antes de que nosotros, los alumnos, llegásemos. Era pintura sobre pintura, y más pintura.

Pasaron los años en los que aprendí composición, proporciones, perspectiva, volumen y muchas otras de las reglas que definían la estructura externa de los objetos que pintaba, normas que todos debíamos conocer. Pero nunca disfruté como ese primer día de libertad.

Después llegué a la facultad de Bellas Artes, en Granada. Allí aprendí, gracias a algunos profesores, a romper esas normas que me habían atado. Descubrí que la pintura es algo vivo, que late y que esconde en su interior algo esencialmente humano, emociones profundas y viscerales. Ya no era la única que quería salirse de las líneas, de lo delimitado, de lo establecido.

¹ Omar Pascual Castillo. *On Painting, Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de arte moderno, 2013. p. 9.

Entendí que la relación de la obra con el espacio es esencial y que en ocasiones la pintura habita los espacios en su totalidad. Es ahí donde surge esta investigación, en la tesitura de comprender qué significa pintar hoy, después de los innumerables intentos por matarla o relegarla a una posición de extrarradio.

Hablar de pintura ya no significa lo mismo que antes. Una vez asumida su condición de tradición y no de técnica, la pintura se entiende como idea o forma de pensar sobre sí misma, sobre su sentido. [...] Lo único que ha permanecido invariable es el término «Pintura»².

Vemos como poco a poco la pintura se convierte en actitud. El artista se replantea su lugar.

Esta es, una investigación desde el propio hecho artístico. Se plantea con la intención de dar respuestas, o al menos plantear preguntas, que como investigadores y artistas nos surgen. El hecho de pintar ha cambiado tanto en su forma como en su contenido... Nos hacemos preguntas como ¿Cuándo se escapó la pintura del lienzo?; ¿Dónde habita la pintura?; ¿Qué significa pintar hoy?; ¿Por qué seguir pintando?

O en palabras de David Barro ¿Porqué la pintura no se secó?³.

16

Intentamos aquí, hilvanar un línea imaginaria de lo que puede ser el camino de la pintura hoy (o uno de los posibles caminos).

O.2. Hipótesis y objetivos

El objeto de esta investigación recae en estudiar las prácticas artísticas que reflexionan sobre lo pictórico y la eficacia de las estrategias de producción en el contexto del arte contemporáneo.

Para aproximarnos al tema, hemos optado por partir de una posición teórica, revisando a artistas y pensadores desde el siglo XX, para entender el escenario del pluralismo actual. Tomamos como punto de partida las reflexiones sobre el espacio enmarcadas dentro del *Suprematismo*, centrándonos especialmente en El Lissitzky. Los intereses de este autor en relación a la apertura de la obra y su expansión hacia el espacio real, mantienen su vigencia hoy día, manifestándose en las creaciones actuales. Esas premisas serán el eje vertebrador de la investigación.

² David Barro. *Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. En: *On Painting. Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de arte moderno, 2013. p. 159.

³ Idem.

Las hipótesis de la presente tesis doctoral vienen definidas por la reformulación del concepto pintura, cuya argumentación comienza en algunas de las teorías, como *La modernidad, posmodernidad y el fin del arte* de Clement Greenberg y la *Escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss, además de su antesala: las crisis y muertes de la pintura desde el nacimiento de la fotografía. Estas indagaciones toman sentido desde el interrogante de lo que debería ser o no considerado pintura. Para ello revisamos las teorías en torno a la idea de cuadro y su desaparición. Teniendo en consideración opiniones de teóricos y artistas, que indagan sobre la obra pictórica y sus límites físicos y conceptuales. (Nicolai Tarabukin o Victor I. Stoichita entre otros). Esto nos lleva a comprender la mixticidad y transgeneridad como un baluarte de la pintura, que apuesta más que por su triunfo ante *las muertes*, por su constante y eterna permanencia.

Con la última hipótesis, la investigación pretende arrojar luz sobre el momento actual y la posición de la obra pictórica en el panorama global. La efectividad de los proyectos en los que se habla y se piensa sobre la pintura y la necesidad de abarcar todo dentro de una gran categoría que favorezca la hibridación y no exija limitaciones. Así pues, con la intención de comprender el lugar de acción de la pintura, analizamos las distintas estrategias plásticas y físicas desde la relación de la obra con su soporte, la ruptura de la bidimensionalidad y las obras que invaden el espacio expandiéndose, hasta fundirse con el espacio que las contienen. Incluimos hibridaciones de medio y las distintas posibilidades interpretativas.

Por lo tanto, los objetivos que asumimos son:

- Analizar la idea de pintura, haciendo un recorrido a través de las crisis y muertes promulgadas por algunos teóricos, para mostrar la eterna permanencia de la pintura frente al triunfo o resurrección. Para ellos ahondamos en los años que corresponden con dichas vicisitudes, contemplando las posiciones de los teóricos así como las creaciones y pensamientos de los artistas, movimientos e hitos.
- Estudiar el fenómeno de la ruptura de la bidimensión del soporte y la llamada pintura expandida, hacia la búsqueda de una nueva definición de pintura que englobe las aperturas que ha sufrido en los últimos años. Para ello hacemos una revisión de la anticuada versión de cuadro.
- Analizar las estrategias de los artistas en torno a la práctica pictórica y la relación de la obra con el espacio atendiendo a la ruptura de la bidimensión y a las hibridaciones con otros medios. Para comprender el campo de acción de la pintura hoy, nos aproximamos a su estructura formal, temática y procesual.

O.3. Finalidad de la investigación y metodología

Nuestro interés en esta investigación recae en llevar a cabo una aportación de carácter teórico-práctico, haciendo una revisión sobre la idea de pintura con la intención de comprender lo que significa pintar hoy a través de la aproximación a su estructura formal y los procesos utilizados.

Actualmente existen enfrentamientos, conexiones, clasificaciones...nuestra intención radica en remarcar las cualidades de algunas obras artísticas intentando no caer en separaciones, para crear una línea imaginaria de lo que puede ser el camino de la pintura. Realizar clasificaciones, dista de nuestra intención, el debate de pertenencia a una categoría u otra, es un debate yerro. Podríamos hablar de arte en general, pero el objeto de nuestra investigación nos fuerza a buscar el espacio de la pintura.

Por tanto, resulta inevitable realizar categorizaciones para una mejor lectura y comprensión del escrito, aunque esto incluya ir en contra de nuestra intención ya que supondrá jerarquizar e imponer de nuevo límites al concepto de la obra. Esto a veces se hace ineludible debido a que algunos términos acotan su significado de modo connatural. La intención no es otra que facilitar la comprensión desde la globalidad.

18

Esta investigación, no pretende tener carácter historicista, ni tampoco estético, es una valoración de obras y/o artistas, describiendo y analizando los elementos que lo componen, sus posibles intenciones y su proceso creativo, cuestiones que nos preocupan desde el punto de vista de creador. De esta forma, la lectura de esta investigación se debe hacer partiendo de que es una reflexión basada en la experiencia artística. Es un ejercicio de interpretación.

Es importante saber que la ordenación de todo el trabajo mantiene una lógica propia, a veces cronológica, válida para intentar responder a las cuestiones de nuestra propia obra y darle un sentido. Por lo tanto, en este apartado intentaremos explicar esta ordenación para facilitar al lector la comprensión del trabajo.

El análisis de los casos de estudio nos ha llevado a realizar clasificaciones propias, que a veces suponen un salto temporal, con diferenciaciones históricas y/o generacionales, pero que están generadas a partir de las analogías entre dichas obras y artistas para ayudar a comprender en su totalidad, la especificidad de la pintura.

Subconsecuentemente, esta catalogación es una opción entre muchas posibles. En ocasiones hablamos de artistas, centrándonos en una serie u obra concreta.

Usamos un filtro para hablar de ella y en base a dicho filtro lo situamos en ese capítulo.

Por ejemplo, encontramos la obra de Guillermo Mora en el apartado 2.2. *Pintura fuera del lienzo o el uso de elementos extrapictóricos*. Algunas de las obras de Mora se componen absolutamente por pintura (extendida, secada y posteriormente apilada en la sala) por lo que podríamos situarlo igualmente en el capítulo 2.1. *Pintura todavía*, en el que abordamos la nueva *pintura-pintura*. Esto ocurre con la mayoría de los artistas u obras concretas, son susceptibles de intercambiarse en cada uno de los capítulos de dicha investigación.

Durante todo el trabajo hablamos de los límites de la obra de arte, de la frontera entre las diferentes disciplinas... Cuando se utilizan términos concretos como fotografía, pintura, escultura o video solo se refiere a su utilización como medios o útiles plásticos, para llegar a la creación de una imagen.

A veces partimos de teorías que pasados los años han sido rechazadas, porque en el fondo, todo arte bebe de sus antecedentes, aunque sólo sea desde el rechazo u oposición.

Como dicho estudio no se centra en un periodo concreto de la historia del arte, sino que se establecen agrupaciones intuitivas, con saltos en el tiempo, que se apoyan en las similitudes y conexiones, se crea una trayectoria singular. Dicha fórmula ha ido transformándose y replanteándose a lo largo del viaje investigador, al encontrar nuevos casos de estudio a tener en cuenta. Al mismo tiempo, nos hemos apoyado en las interpretaciones de los propios artistas así como en los estudiosos que han hablado de ellos.

Cabe considerar que en nuestro estudio, los hechos históricos y el contexto social en que se generan dichas obras, no son tan importantes como las ideas y la imágenes generadas. Hablamos de los aspectos formales y conceptuales de las obras.

Conscientes de la importancia de la experiencia física para comprender una obra instalativa, hemos intentado analizar algunas obras in situ. Como todas no han sido posible verlas (algunas de ellas fuera de nuestro alcance y otras concebidas para ser efímeras) hemos ampliado el estudio con registros panorámicos y en video, lo suficientemente descriptivos como para interpretarlas.

Durante el periodo de desarrollo de esta tesis hemos realizado varias estancias que han sido esenciales para esta investigación. En primer lugar, en el CPF (Centro Portugués de Fotografía. Oporto) en el que estuvimos en contacto con obras de vital importancia en la historia de la fotografía y en el panorama contemporáneo.

La primera parte de la investigación avanzó gracias al acceso a su archivo fotográfico y a su magnífica biblioteca.

Una segunda estancia, en UAL (University of Arts London) como estudiante investigador asociado en el programa CWW (Camberwell, Chelsea y Wimbledon college of Arts) nos permitió el acceso a las bibliotecas de dichas sedes así como de las prestigiosas Central Saint Martins y London College of Communication.

El periodo en Londres, una de las capitales del arte, nos ayudó a conocer y experimentar de primera mano el estado *Vitamínico* de la pintura (propuesto por Phaidon⁴). Allí asistimos a seminarios dentro del proyecto *The tableau Project* dirigido por Mick Finch, cuyo nombre comparte también el grupo de investigación que dirige.

En *Tableau Project* se abordan cuestiones de la imagen y su relación interdisciplinar con medios como la fotografía y el video.

En Londres también tuvimos la suerte de participar activamente en *Paint Club* colaborando en el simposium «Paint Club Beaconsfield 2013». *Paint Club* es una red fundada por pintores de las diferentes facultades de UAL con miembros activos tanto en el Reino Unido como en el resto del mundo. Realizan diferentes eventos, debates y seminarios cuyo eje es la pintura, su campo expandido, su historia y su tradición. Además, en sus actos se debate sobre la práctica investigadora y docente bajo la concepción de creadores.

El cuerpo experimental de esta tesis, consiste en una serie de entrevistas con algunas figuras claves en nuestra investigación. Dichas entrevistas se plantearon con la intención de conseguir información de primera mano, y actualizar y contrastar las ideas desarrolladas, además de valorar el panorama de creación actual.

Los entrevistados son, un teórico y curador, y cinco jóvenes artistas españoles. En este orden: Omar Pascual Castillo, Yago Hortal, Nuria Mora, Guillermo Mora, Miren Doiz e Irene Grau. Todos ellos cuentan con una importante trayectoria y un reconocido prestigio internacional. Las entrevistas contienen preguntas comunes a todas ellas, por lo que se posibilita la comparación e interpretación mediante las diferencias y semejanzas. Además se realizan cuestiones específicas al trabajo de cada uno de los entrevistados.

⁴ *Vitamin P: New perspectives in Painting*. Ed Phaidon. 2004

Las preguntas se han agrupado en cuatro grupos que explicamos a continuación.

1. *Muerte y teorías*. Cuestiones relacionadas con las teorías y supuestas muertes de la pintura. Algunos ejemplos son:

El lenguaje pictórico, signos, símbolos, imágenes y colores sobre una superficie plana es una de las manifestaciones humanas más antiguas junto con la música y la escritura. Es un acto de comunicación y expresión natural. Sin embargo a lo largo del siglo XX muchos críticos y teóricos han empujado a la pintura hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. En uno de tus textos hablas de la frustración expositiva-promocional de lo pictórico dentro de un contexto artístico determinado. Te refieres a esa etapa en la que el arte conceptual y el minimalismo dominaba la escena, ¿No es así?; ¿Podrías ampliar un poco la frustración de la que hablas?

La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces *nuevos medios* en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tu al respecto?; ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

21

2. *Pintura, pintura expandida y terminologías*. Aquellas relacionadas con el término promulgado inicialmente por Rosalind Krauss, para la escultura y adaptado por Daniel Buren a la pintura. Aborda también las cuestiones acerca de las dependencias disciplinarias que surgen encorsetando al arte, indagando sobre la inadecuación de dichos términos clasificatorios, las diferentes catalogaciones de obra y la búsqueda de una nueva definición para la pintura. Como:

Rosalind Krauss formuló la teoría de *La escultura en el campo expandido* del que se ha tomado el término «Pintura expandida». ¿Crees correcto este concepto para definir tu obra?

¿Cuándo sentiste la necesidad de romper con la bidimensionalidad?

Desde el punto de vista más físico, ¿Que es lo que convierte a una obra en pintura (hoy)?

La pintura siempre ha jugado con sus propios límites. A lo largo de la historia ha sufrido alteraciones, rupturas, relegaciones, expansiones... que han modificado su concepto. Ahora la pintura es una manifestación abierta, sin límites ni encorsetamientos. Los artistas se replantean la pintura y experimentan con su lenguaje, soporte, ejecución y proceso. En tu opinión, ¿Qué es lo que define a una pintura (para seguir llamándola pintura)?

3. *Pintura, materiales extrapictóricos e hibridaciones.* Engloba las preguntas sobre la morfología de la pintura, así como la mixticidad provocada por la relación de la pintura con otros medios y su expansión en el espacio. Como por ejemplo:

Algunos artistas han roto la bidimensionalidad del soporte añadiendo elementos extrapictóricos e incluso elementos ajenos al mundo pictórico. ¿Alguna vez lo has necesitado?; ¿Qué material usas tú en esas obras cuya textura es expansiva?

4. *Momento actual: neobarroco o Era de la promiscuidad.* Reflexiones sobre la época que nos acontece. Como:

22

Dice Omar Calabrese: *Defino «Barroco» no solo y no tanto como un período determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de civilización. El barroco es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo «clásico».* En base a esto lo que ocurrió tras las crisis de la modernidad sería Neobarroco, ¿Pero podría seguir siendo válido ese término?

En *On painting* nos sitúas en *La era de la Promiscuidad*, un momento álgido post-crisis. ¿Todo lo que ocurre hoy en día en relación a la pintura sería entonces promiscuo?

Si tuvieras que quedarte con un solo pintor del ayer, ¿Cual sería?; ¿Y de hoy?

Y soñando un poco, ¿Como será la pintura mañana?

Esta investigación se plantea como fruto de la reflexión estimulada por la práctica de la pintura, como aficción individual. De modo que la metodología está determinada por la retroalimentación que se produce, mediante la combinación de una parte teórica y otra práctica, desde el comienzo de la misma. Será el propio ejercicio de la pintura el que nos impele hacia una constante introspección. Así, la *reflexividad* y *dialogicidad* serán cualidades endógenas en nuestra investigación.

O.4. Estructura

La presente tesis comienza con una introducción en la que se analiza el contexto que rodea la hipótesis central. Se centra después en el objeto de estudio, ofreciendo diferentes perspectivas en torno al concepto de pintura para revisar, entonces, los precedentes que sitúan el estado de la cuestión y ayudan a determinar el punto de partida de la investigación.

La parte teórica se articula en torno a tres capítulos. En el primero, llamado «Antes de ayer y pasado mañana», hablaremos de las teorías que han cuestionado la idoneidad de la pintura, su relación con el espacio y los componentes que condicionan su pertenencia a una categoría u otra. Se analizan los antecedentes que han llevado a la pintura a ser lo que es hoy: un lenguaje abierto lejos de encorsetamientos.

En el segundo capítulo se analizan una serie de casos de estudio que hemos agrupado, en función de las diferentes estrategias creativas empleadas, dentro de cuatro grandes bloques o subcapítulos:

El primero, titulado «Pintura todavía» hace un recorrido por los artistas y obras que continúan usando la pintura en su mayor grado de pureza desde su estructura externa (como años atrás se podía entender): pintura sobre lienzo. Se habla también de casos en los que el lienzo se sustituye por el muro o lo que algunos comenzaron a llamar *postgraffiti*.

El segundo bloque, «Pintura fuera del lienzo, o el uso de elementos extrapictóricos» explora los artistas y obras que mediante el uso de los elementos residuales del ejercicio pictórico siguen hablando de pintura. Se analizan las obras y estrategias además de su relación con el espacio en el que se sitúan.

En el tercer capítulo «La otra pintura, o el uso de elementos ajenos al mundo pictórico» se analizan obras realizadas mediante la incorporación de elementos que no pertenecen al mundo creativo.

Por último, el cuarto capítulo «Pintar sin pintura o la pintura encarnada en otros medios» se dedica a un grupo de obras en la que se producen hibridaciones del medio. Pinturas cuya estaticidad se rompe y se convierten en películas, pinturas realizadas con cámara o con luz, o espacios tejidos con hilo...En todas ellas la pintura sigue presente más como una intención que como un medio.

Complementando a este estudio teórico, la parte experimental esta formada por la serie de entrevistas descritas en el apartado anterior y un conjunto de obras pictóricas cuya bases conceptuales nacen de la reflexión del espacio de actuación de la pintura y la modificación de los espacios a través del color.

O.5. Acercamiento al estado de la cuestión

La pintura ha coqueteado con otras disciplinas para llegar a ser lo que es hoy. Lenguaje utilizado, soporte, ejecución y proceso. Abordamos una trayectoria de búsqueda dentro de los límites de lo pictórico, episodios que se cruzan e influyen reordenando su posición y alterando inevitablemente su concepto.

En un análisis de la situación contemporánea podemos observar la activa presencia de la llamada «pintura expandida». Acabar con el soporte clásico y romper con la bidimensionalidad del plano pictórico ha sido una estrategia recurrente en muchos pintores.

En relación a la conquista de esta tercera dimensión de la pintura se pueden destacar varias tesis doctorales que comparten, en alguna medida, el objeto de estudio de esta investigación. Una de ellas es *La pictotridimensión. Proceso artístico diferenciado: constatación en Nueva York, 1989-90* leída en 1992 (Universidad Complutense de Madrid). En ella, su autor Ramón Almela García defiende la pintura tridimensional (a la que denomina *Pictotridimensión*) como categoría artística separada, tanto de la pintura tradicional como de la escultura. Considera cualquier hibridación de medios como una usurpación citando a Simón Marchán, que señalaba que la investigación en los medios genera una «promiscuidad y ruptura» en los géneros artísticos especialmente en la pintura y en la escultura⁵. Almela sostiene que la obra pictórica está construida directamente para que nuestro sentido visual se desplace por ella a través de su bidimensionalidad. Mantiene que si entra en juego una volumetría estaríamos hablando de escultura o instalación, nunca de pintura.

En *Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas* (Universidad de Murcia), tesis doctoral leída en 2013, Carlos Callizo Gutiérrez aborda de nuevo el tema de la tercera dimensión en la pintura, el punto de partida de su tesis podría ser la leída en 1991 por Juan Carlos Jiménez Pérez *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes*.

Jiménez Pérez se centra en la importancia de la textura y lo matérico como herramienta expresiva en la pintura. Realiza un concienzudo estudio de la textura y materia en la obra pictórica pero no analiza la incorporación de materiales extra-pictóricos. Ahí es donde se sitúa Calizo.

En su estudio realiza categorizaciones como «Pintura tridimensional» en función de la cantidad de materia que contiene la obra y separa la pintura como género independiente de la instalación, el video o el *land art*.

⁵ Simón Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1972 (2ª Ed. 1974), p. 165

Nuestra tesis mantiene una categoría general pictórica, no sólo en base a los materiales que lo componen, sino bajo una premisa: la pintura es una actitud. A pesar de realizar separaciones, para poder abordar la temática, todo podría situarse en la misma categoría: la de *Pintura todavía*.

A pintura depois da pintura, de Isabel Sabino, libro publicado en el año 2000, es un amplio estudio sobre la definición de pintura desde Platón pasando por Miguel Ángel y Goethe. En el que la autora realiza un exhaustivo recorrido por la muerte del cuadro y la crisis de la pintura que llega hasta la era digital.

Por último, la tesis que ha supuesto un gran apoyo y referente para la presente investigación ha sido *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura* de Almudena Fernández Fariña. Tras el análisis del texto «La escultura en el campo expandido» de Rosalind Krauss, y a partir de la teoría de la negación, Fernández Fariña formula una estructuración de una lógica simple pero aplastante, organizada en cuatro grandes bloques:

Medio/No medio.

Marco/No marco.

Bidimensionalidad/ No bidimensionalidad.

Estaticidad/No estaticidad

El desarrollo evolutivo de la pintura la ha llevado por un camino en el que la volumetría ha ido en aumento hasta romper con todo resquicio de bidimensionalidad y conquistar así, el espacio. Estudiamos los antecedentes pictóricos que han influido en esta expansión de la pintura. Así como las motivaciones que mueven a los artistas al uso de todo tipo de elementos además de la hibridación de lenguajes para conseguir una imagen «Pictórica final».

Pintura, escultura, instalación, graffiti, video...hablaremos de sus cualidades plásticas, analizando los procesos sin jerarquizar, para descubrir lo específico de cada tema y comprender mejor sus propósitos.

El carácter expansivo de la pintura es algo innato, a pesar de haber sufrido modificaciones e incluso oclusiones, siempre ha jugado con sus propios límites sino físicos, conceptuales. La pintura deja de ser lenguaje de producción para pasar a convertirse en concepto abierto, que se nutre y medra. Incluso, deja de ser *pintura* transformándose en expansión e idea de esta.

1. Antes de ayer y
Pasado mañana

Este capítulo toma el nombre de la obra de Lisa Sigal *The day before yesterday and the day after tomorrow* realizada para la Bienal Whitney en 2008. La pieza, compuesta por placas de yeso, simulaba ser parte de la estructura original del museo causando en el espectador una sensación de turbación y susidio. ¿Qué nos quiere ocultar Lisa?; ¿O qué está tratando de mostrar?; ¿Qué hay de real en esta pared?

La artista explica que durante una remodelación en su estudio descubrió un muro oculto bajo la pared. Sorprendida, Lisa enmarcó el muro. Ese acto fue como el primer paso de una creación⁶. Partiendo de esta experiencia, la artista ideó *la pintura de una pintura*, recreando con exactitud un papel de pared con perforaciones e imperfecciones.

La obra juega con los límites entre la pintura, la escultura y la instalación. En un intento por *desenterrar el muro* Lisa Sigal crea un puente entre el espacio tridimensional de la arquitectura y la realidad bidimensional de la pintura.

28

¿Existe acaso una acotación temporal mejor para actuar a modo de metáfora del estado de una pintura que continuamente juega a ser referencial y a augurar muertes y resurrecciones de su propio legado?⁷

Con esta obra y su premisa de *desenterrar* (un muro que en realidad no llegó a existir) iniciamos el desarrollo de la muerte y la crisis de la pintura, tema objeto de este primer capítulo. Comenzamos así, un recorrido por el *Antes de ayer* y el *pasado mañana* de la pintura⁸, nos aproximamos a la idea del último cuadro como punto de inflexión en la práctica pictórica y hacemos una revisión histórica sobre la progresiva desaparición de la bidimensionalidad en pos del desarrollo de la tercera dimensión.

⁶ Artist Lisa Sigal talks about her work, *The Day before Yesterday and the Day after Tomorrow* [en línea], Whitney Museum of American Art. Bienal Whitney, 2008. <http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?play_id=64> .[Consulta:12/03/2013]

⁷ David Barro: *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy*. A Coruña: Ed. Arte Contemporáneo y Energía AIE – MACUF Artedardo, S.L. Dardo ds (Colección Teoría), 2009, pp. 85

⁸ David Barro empleó este título, que hoy nosotros rescatamos, para una exposición realizada en el MACUF. «La pieza de Lisa Sigal muestra la compleja relación entre el espacio ilusionista de la pintura y la presencia física de la escultura». David Barro: Idem.



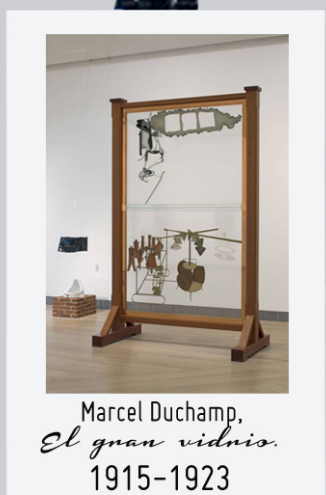
1. Vista de la exposición de Lisa Sigal en la Bienal Whitney, (Nueva York) 2008.

"Desde hoy la pintura ha muerto"
Paul Delvaux 1839

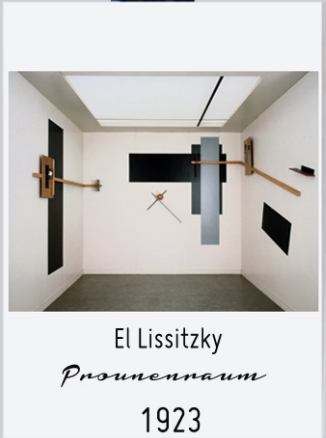
Expansión del suprematismo hacia el espacio.
1921-1923



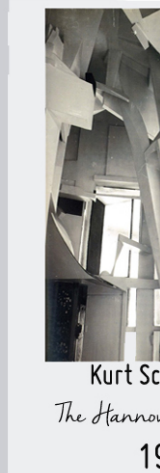
Amenaza de la Fotografía
1839



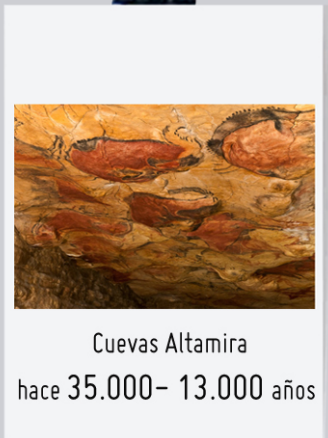
Marcel Duchamp,
El gran vidrio.
1915-1923



El Lissitzky
Prorosennraum
1923



Kurt Schwitters
The Hannover
1919



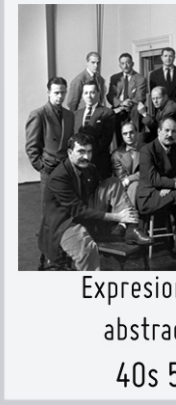
Cuevas Altamira
hace 35.000- 13.000 años



Cornelius Norbertus Gijsbrechts
1668 - 1672

Fin del marco

"Con iternet la pintura nació"
La primera piedad de su pintura
Nicolai Tarabovskii 1997



Expresión abstracta
40s 50s

Finales del siglo XV
Expediciones=
Relaciones comerciales
India y nuevo mundo=
Desarrollo del Cuadro:
Tableau
(pintura sobre
madera, cobre o tela)

"Cuadrado negro sobre fondo negro"
Kazimir Malevich 1915

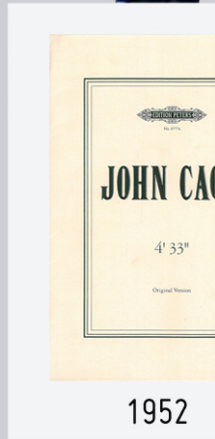
"Left front of the Arts"
Rédchenko, Mayakovsky
El arte ha muerto, usen
donamos nuestra actividad
de pintar cuadros 1923



Kazimir Malevich,
Cuadrado negro 1913-15

Suprematismo
1915

El arte ha muerto
[...] abandonemos
nuestra actividad
de pintar cuadros
y volvamos
a las bases
del arte, el color,
la línea, la materia,
la forma...
1923



1952

Cronología e Hitos



whitters.
Merzbaum
1933

Modernidad.
Ensayos críticos

Clement Greenberg
1939

GREENBERG.

- PLANITUD
- NO MEZCLA - AIXAMIENTO
- LIMITACIONES DEL MEDIO
- BUSCANDO LA PUREZA

El expresionismo americano no buscaba crear un espacio pictórico a favor de la profundidad, sino como campo abierto
C. Greenberg.



Lucio Fontana
Concetto Spaziale Attese
1963-1964.

El color se libera de las exigencias del objeto

"The end of Painting"
Douglas Crimp
1981



Robert Rauschenberg
Bed, 1955,

LO HONORARMO

- HACIA HAFIF
- GUERMO MORA
- IMI KNOBELE
- Cy Twombly
- KOUMBUS
- JACON MARTIN

Yves Klein

- Arp Jean
- Martin Kline
- Ellsworth Kelly
- Agnes Martin ...

EL RECORRIDO DEL COLOR



Andre Cadere
1971

-Pintura VS Tecnologia
1960

Debate Sistema artistico
-Pintura- Escultura

- Collage, 1912
- Pinturas Merz 1919
- Ensamblage 1950
- Junk Sculpture 1953
- Combine Paintings 1955



BPMT
Manifestacion III
1967

La Escultura en el Campo Expandido

Rosalind Krauss.
1979



Nam June Paik
TV Cello, 1967-1996

"The End"
Olivia Mosselt
"R.I.P." 1966
1668

¿Cuándo se escapó la pintura del lienzo?



Yves Klein
Pinceles Vivientes 1960

Daniel Buren
El campo expandido de la Pintura
1967



Frank Stella
Odelsk III
1971



Ellsworth Kelly
1986

Fin de la forma de cuadro

tres blancos
Rauschenberg
33"
J. Cage 1952



1.1. ¿Que crisis? ¿Qué muerte?

La explotada muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. De sobra es conocida la tajante afirmación del pintor Paul Delaroche en 1839, tras asistir a la presentación de la recién descubierta técnica fotográfica: *A partir de hoy ¡la pintura ha muerto!*⁹

Delaroche podría estar pintando un lienzo cuyo mimetismo y precisión sería puesto en entredicho con la llegada del nuevo medio. Muchos pintores y teóricos comenzaron a cuestionarse el valor de la pintura y su idoneidad, pero la pintura no estaba a merced de la fotografía. Por el contrario, su llegada suponía la liberación de las ataduras a la realidad, dejando *obsoletas las convenciones miméticas que habían marcado a la pintura en toda su historia*¹⁰.

La comunicación pictórica, signos, símbolos, imágenes y colores sobre una superficie plana es una de las manifestaciones humanas más antiguas junto con la música y la escritura. Es un acto de comunicación y expresión natural.

«Caravaggio enfatizaba y exaltaba los gestos, dramatizaba las luces, humanizaba los escenarios y en definitiva, robaba todo el *decorum*, que la tradición académica clásica anhelaba. El de Caravaggio es un primer golpe de luz que ilumina la primera amenaza de muerte para la pintura, o cuando menos, la destrucción del espacio pictórico. [...] Si hablamos de ruptura del espacio pictórico y la entendemos como un paulatino alejamiento de la representación de la realidad para procurar los valores plásticos que nos aproximan al mundo de la abstracción, tenemos que hablar de la atmósfera de Turner. La pintura intelectual de Caspar David Friedrich también provocó las quejas de un público que decía que no podía ver nada. Friedrich procuró un vacío que paradójicamente lo llenara todo. Su búsqueda de lo sublime en obras como *El monje frente al mar* hará desaparecer la profundidad, eliminar el punto de fuga y hacer que como en las pinturas orientales el espacio se extienda lateral y superficialmente. De entre ellos, Turner casi llega a la imagen abstracta al utilizar una técnica abocetada a base de manchas de color, maneras que inspirarán a Monet, pero también a los pintores que veremos más adelante.[...] Al fin y al cabo, si algo busca la pintura moderna es remarcar y no ocultar su carácter de pintura»¹¹.

9 Regis Debray: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Iberica S.A., 1994, p. 225.

10 Almudena Fernández Fariña: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2009, p. 28

11 David Barro. *Un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. En: *On painting : prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá / proyecto y comisariado general Omar Pascual Castillo*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013. p. 161

Desde principios del siglo XX, los artistas han jugado con los límites. Huyendo de las cualidades arraigadas en su definición inicial, realizaron obras que cuestionaban sus principios básicos. Estos episodios fueron interpretados por muchos como el final de la pintura.

En palabras de Tarabukin:

«Cuando las telas de Manet hicieron su aparición en las exposiciones parisinas, provocando una verdadera revolución en los medios artísticos del París de la época, la pintura perdió la primera piedra de su pedestal. Y toda la evolución posterior de las formas pictóricas, que hasta hace poco interpretábamos como un proceso de perfeccionamiento incesante, hoy en día nos parece, visto a través del prisma de los últimos años, que señala por una parte la descomposición irreversible del organismo pictórico en sus elementos constituyentes y por otra la degeneración de la pintura como forma típica de arte»¹².

Tarabukin habla de desgaste de lo pictórico desde sus componentes constructivos, hecho que según él, provocaba una destrucción de la pintura. No obstante, esa decadencia se trataría más bien, de una regeneración. Una pequeña modificación, un pequeño paso hacia la autonomía de la pintura.

En 1915 el pintor Ruso Kazimir Malevich fundó el *Suprematismo*¹³. Malevich lo definía como *la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas*¹⁴ y nació con la intención de liberar a la pintura de cualquier referencia objetiva. Para ello se reducía la representación a formas geométricas elementales. Ese mismo año se expuso por primera vez *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, obra considerada como el fin, el grado cero de la pintura¹⁵. Después de ella, no podía existir nada más. Era la purificación más absoluta entre forma y color.

12 Nikolai Tarabukin. *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Edición Andrei B. Nakov. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 37

13 El suprematismo ruso y su sucesor, el constructivismo, así como el movimiento holandés De Stijl sostenían sus bases bajo el intento de cambiar el mundo y de crear un arte funcional y normativo. Todos los artistas implicados en ambos movimientos –con la excepción de Kasimir Malevich- rechazaron los conceptos tradicionales de las bellas artes. Estos movimientos, imaginaron un arte universal y colectivo, un arte aplicado en el mejor sentido, alejado de todo individualismo y subjetividad. Malevich quería expresar un objetivo muy simple: «dar la supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma sobre la mera representación del fenómeno del mundo visible». En: *Arte del Siglo XX*. Vol. 1. Ed de Ingo F. Walther; Ruhrberg et al. Colonia: Taschen, 2005. p.162.

14 Amalia Martínez Muñoz: *Arte y Arquitectura del S. XX*, Vol 1, Montesinos, 2001, p. 83.

15 «Me he convertido en el cero de la forma y me he rescatado del sucio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza». Malevich en: Kazimir Malevich, *Suprematism*, incluido en *Suprematism*, 34 risunka, UNOVIS, Vitebsk, 1920.

«Aunque una de las primeras amenazas de muerte para la pintura llegara con este grado cero de lo no objetivo que se alcanza con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malevich, ese en apariencia, último cuadro que la historia se encargó de convertir en giro inevitable. Malevich evocaba lo supremo en la pintura, depuraba y reducía para expandir el espacio con más fuerza. Pero realmente ¿Podemos descubrir el punto cero de alguna cosa? Posiblemente para que John Cage lo consiguiera en menos de cinco minutos, en su conocido homenaje al silencio, existieron miles de notas capaces de conformar una historia que dotara de sentido a su afortunado gesto. Cage dinamitó las fronteras entre la música, el sonido y los fenómenos no musicales en *4'33"* una obra clave en el sentir contemporáneo que ha sido interpretada de infinidad de maneras – de hecho existen cuatro partituras diferentes-. Se dice – el propio Cage lo reconocerá más tarde – que él no se decidió a conformar definitivamente la pieza hasta que descubrió las pinturas blancas de Robert Rauschenberg. Con ella, Cage demostró que no hay un silencio absoluto. *4'33"* no es completamente silenciosa ya que se conforma a partir de las diferentes variaciones producidas a partir de los sonidos ambiente que tiene lugar en el entorno de exhibición¹⁶».

Con Mondrian, la ruptura se produce mediante las simetrías y asimetrías formadas con líneas y colores planos. «Sus tres no-colores (blanco, negro y gris) y tres colores (rojo, amarillo y azul) efectúan una reducción formal de la pintura y a la vez expresan un simbolismo espiritual¹⁷».

En 1921 Nikolai Tarabukin presenta la disertación titulada *El último cuadro ha sido pintado*, pocos días antes de la inauguración de la exposición *5x5=25* que señala la cúspide del constructivismo analítico, al mismo tiempo que su fin. En ella Rodtchenko mostraba los cuadros *Color rojo puro*, *Color azul puro* y *Color amarillo puro* considerados por Tarabukin como un acto de «Suicidio del pintor¹⁸».

Tan solo dos años más tarde, los constructivistas encabezados por Rodchenko y el grupo *Left front of the arts* liderado por Mayakovsky publicaron en la revista *LEF* un texto en el que decretaban:

El arte ha muerto [...] abandonemos nuestra actividad de pintar cuadros y volvamos a las bases del arte- el color, la línea, la materia, la forma – en el mundo de la realidad que es la construcción¹⁹.

16 David Barro. *Un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. Op. cit. p. 162

17 Guillermo Solana et al. : *El arte abstracto: Los Dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. p.16.

18 Nikolai Tarabukin. Op. Cit. p.34.

19 Dora Vallier. *A arte abstracta*, Edições 70, 1986, p.31.

Sobre el escenario planteado parece inevitable pensar que el fin de la pintura era una realidad. Empero parecía formar parte de un ciclo como el que mencionaba Arthur C. Danto en *El final del arte*. Danto, equiparaba el estado del arte con las fases explicadas en el libro de Spengler, *La decadencia de Occidente*, en la que cada civilización atravesaba su propio ciclo de juventud, madurez, vejez y muerte. *El futuro de nuestro arte resultaría sombrío pero pronto comenzará un nuevo ciclo con sus propias cumbres*²⁰.

Mientras la historia del arte avanzaba desafiando las normas pictóricas y dejando obras tan diferentes como los *Ready-mades* de Duchamp, los agujeros (*buchi*) y las incisiones (*tagli*) de Fontana o los monocromos de Yves Klein, aparecen críticos como Clement Greenberg que se posicionan en contra de cualquier avance o modificación: «La esencia del modernismo recae, en el uso de los métodos característicos de cada disciplina para criticar la propia disciplina, no para subvertirla sino para afianzarla más firmemente en su área de competencia»²¹.

En su teoría Greenberg reclamaba un arte puro. Sería en su pureza donde se hallaría la garantía de calidad. Determinado, exigía mantener la fidelidad de cada disciplina. Aceptando lo que el llamaba *limitaciones del medio* –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento, etc. - para remarcar su pertenencia a la categoría pictórica.

36

Greenberg aseveraba: *Para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura*²². Muy a su pesar, a finales de los cincuenta, el mundo del arte mostraba síntomas incipientes de desafío hacia su teoría y surgían obras provocadoras que ponían en duda su pertenencia a alguna categoría.

¿No serían estas limitaciones y exigencias las que acabarían matando la pintura? ¿O al menos la pintura como anteriormente se conocía? Algo encerrado, oprimido y obligado a mantenerse dentro de unos estrictos límites tiene los días contados. Afortunadamente, los artistas se adentraron en la investigación de la posibilidades del medio, rompieron los límites, añadieron elementos extra pictóricos o ajenos al mundo pictórico a sus obras para poder seguir hablando de pintura.

20 Arthur C. Danto: *El final del arte*. El paseante, 1995. núm. 22-23.

21 Clement Greenberg. *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Félix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, S. A. 2006. p. 111

22 *Ibidem*, p.114

Parece que el manifiesto del Espacialismo de Fontana concuerda con ese periodo de ciclos que planteaba Spengler en *La decadencia de Occidente*²³, según el cual la pintura (o la convención acerca del concepto pintura) alcanzará un climax, que posteriormente avanzará hacia el vacío, muriendo y ulteriormente, resucitará.

«El arte es eterno, pero no puede ser inmortal.

Es eterno en cuanto su gesto, como cualquier otro gesto acabado, no puede no seguir permaneciendo en el espíritu del hombre como raza perpetuada. Así, el paganismo, el cristianismo y todo lo que ha pertenecido al espíritu, son gestos acabados y eternos que permanecen y permanecerán siempre en el espíritu del hombre. Pero el ser eterno no significa para nada que sea inmortal. Más aún, el arte nunca es inmortal. Podrá vivir un año o milenios, pero siempre llegará la hora de su destrucción material. Permanecerá eterno como gesto, pero morirá como materia».²⁴

Tras estas palabras, no es de extrañar que Fontana fuera de los primeros que se planteara la ruptura física del soporte pictórico. Repensando el lugar de acción de la pintura, llegó a la solución de lesionar el lienzo y para su sorpresa, ese acto de destrucción fue una liberación. *La superficie debía ser violada literalmente para hacer espacio, para crear espacio para la visualización de una idea*²⁵.

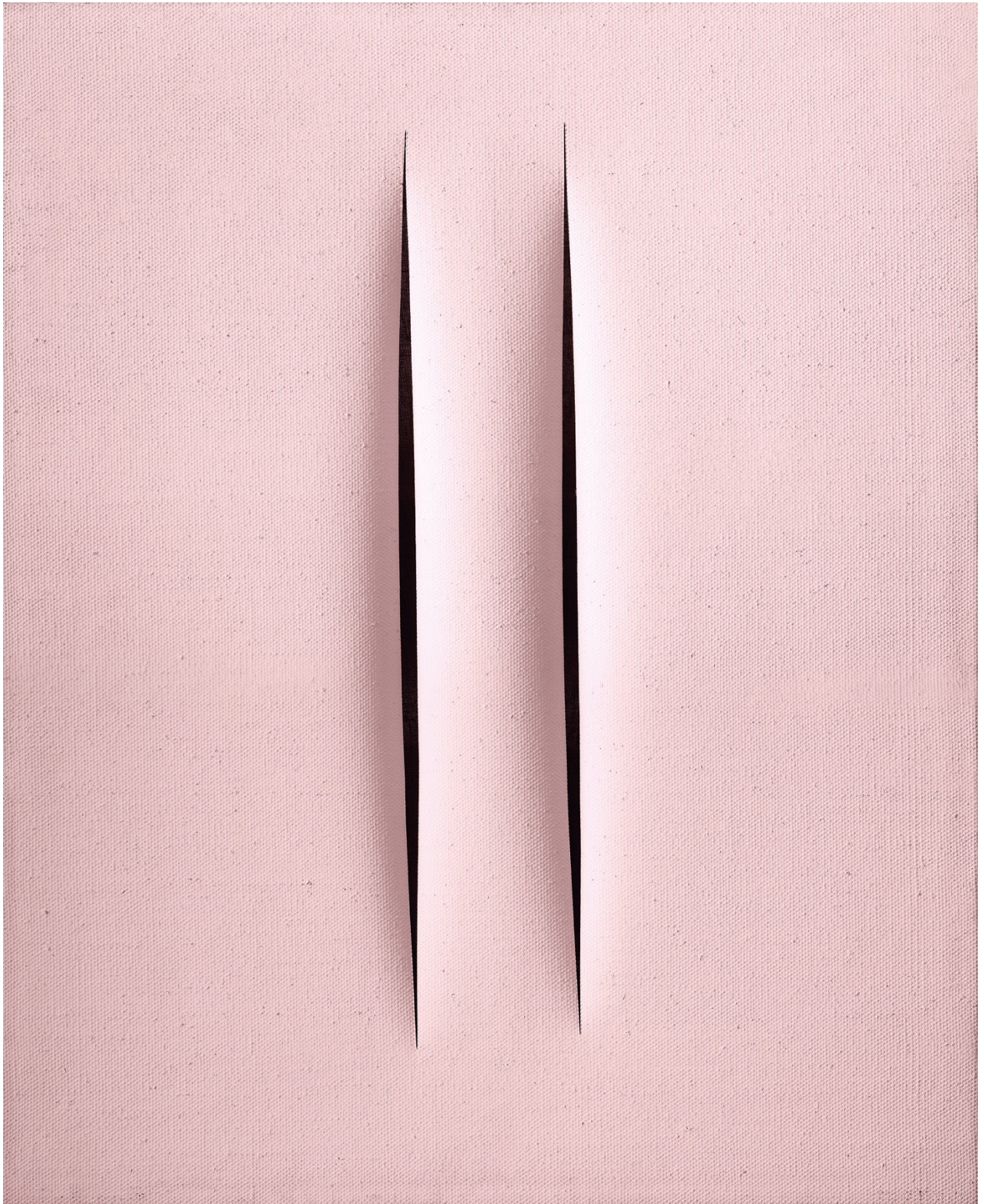
El acto «suicidio como pintor» del que hablaba Nikolai Tarabukin parece tomar fuerza con Olivier Mosset. En 1966 realizó dos pinturas, una con las letras *R.I.P.* y otra con las palabras *The End*. ¿Era la intención de Mosset acabar con la pintura?; ¿Acaso el estaba de acuerdo con los teóricos sobre su final? Las respuestas no deben ser afirmativas ya que Olivier Mosset después de estas concluyentes obras continuó pintando y reflexionando sobre la práctica pictórica²⁶. De Olivier Mosset y el grupo BMPT hablaremos en profundidad más adelante.

23 Arthur C. Danto. Op. Cit.

24 Lucio Fontana. *Primer manifiesto del espacialismo*. [En línea] G. Kaiserlian, B. Joppolo, M. Milani Milán, diciembre de 1947-enero de 1948 <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html> > .[Consulta:02/05/2013]

25 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*. Vol. 1. Edición e Ingo F. Walter. Colonia: Taschen, 2005. p. 300.

26 Vincent Pécoil, *What painting is not*. Olivier Mosset. *Revista Parkett* (Zurich) n° 76, 2006. Mencionado por Almudena Fernández Fariña. Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura. Op. Cit. p. 31



2. Lucio Fontana (1899 - 1968) *Concetto Spaziale-Attese*, 1968

Tan solo un año después, en 1967, Frank Stella creó la composición *Odelok I*. Realizó cuatro variantes: en tres combinaciones de colores distintas y una versión en madera sin pintar. Para la teórica Rosalind Krauss, Stella había caído en desgracia: su obra carecía de originalidad y lógica. Estaba infectada por una suerte de ilusionismo y había perdido el aspecto de unicidad o integridad de la pintura²⁷. Krauss habla de unicidad recurriendo a la teoría de su maestro Greenberg. En *Odelok I* Stella rompía con la forma tradicional de la cuadro e incluso desafiaba su planicidad. Algunos condenaron la obra porque, a su parecer, no se trataba ni de pintura ni de escultura. Pero entonces... ¿Dónde quedaba enmarcada (o desmarcada) esta obra?

Stella por su parte, no consideraba que la obsesión por los formatos tradicionales de la pintura fuera el camino a seguir: *La crisis de la abstracción se produjo porque esta se enlodó en la experiencia de su propia materialidad, en la idea de que los materiales de la pintura podían y debían dictar su naturaleza. Con eso no basta, y la creencia en sentido contrario estaba matando al medio*²⁸. Stella también se cuestionó el lugar de la pintura realizando obras que algunos designaron como «objetos pintados».

La muerte de la pintura fue una hipótesis simplista muy en boga en los años sesenta y principio de los setenta y aun hoy aparecen críticos que siguen voceando su perecimiento.

En este recorrido por los reiterados intentos de «asesinato» a la pintura no podemos olvidarnos de Douglas Crimp que en 1981 publica el artículo *The end of the painting*. Para Crimp la pintura comenzó a morir con la obra de Ad Reinhardt (*solo un milagro puede salvar a la pintura de su final*.²⁹) pero la llegada de Daniel Buren fue la confirmación absoluta: «Cuando sus bandas situadas fuera del dispositivo cuadro [...] sean vistas como pintura, la pintura será entendida como pura necesidad»³⁰

La *pintura de acción* supuso un verdadero cambio de actitud frente a la obra. Los pintores se volcaban al 100%, se implicaban física e intelectualmente. El lienzo se convertía en un campo de juego en el que actuar. Pero el final de esta etapa también llegó y Barbara Rose sentenció «Newman cerró la ventana, Rothko bajó la persiana y Reinhardt apagó las luces»³¹.

27 Tony Godfrey: *La pintura hoy*, Londres: Phaidon, 2010 p. 44.

28 Tony Godfrey, *Ibidem*, p. 44

29 [«Only a Miracle can prevent it from coming to an end»] Douglas Crimp, *The end of the painting*, en *Abstract Art in the late twentieth Century*, ed: Frances Colpitt. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.101. Citado por Almudena Fernández Fariña. En: *Lo que la pintura no es* Op. Cit. p.31.

30 [«when his Stripes are seen as painting, painting will be understood as the 'pure isioy' that it is. [...] the end of the painting will have been finally acknowledged»] *Ibidem*, p.103. Citado por Almudena Fariña en: *Lo que la pintura no es*. Op. Cit. p. 31

31 Ana María Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009 p. 294.



3. Frank Stella. *Odelsk III* (Polish Village #11) 1971

Pablo Helguera, define irónicamente en su manual de estilo a la pintura como:

«Medio que sistemáticamente se proclama como muerto, puesto que tal estrategia ayuda a que los precios se incrementen un 25% del original antes de cada resurrección. El mercado pictórico obedece ahora a un principio agrícola básico: hay que quemar el campo al principio de una temporada para poder volver a sembrar en el siguiente ciclo. Actualmente la pintura se encuentra en su vigesimoséptima resurrección desde el cuadro blanco sobre blanco de Malevich»³²

No fue ni Newman, ni Reinhardt, ni Rodchenko, ni Buren, ni Fontana quien acabó con la pintura. Tras varios devaneos: «Incluso en el apogeo de los severos monumentos escultóricos Minimalistas, del *Land Art* y de las 'mitologías individuales', del tumultuoso elogio de los medios supuestamente nuevos de la fotografía, el cine, la televisión y el video, del periodo del *Body Art* y el *Happening* y el movimiento *Fluxus*, [...] de la definición extensa del arte de Beuys y de los ingenuos intentos de salir del círculo vicioso de estudio-galería-museo, incluso en los años en que 'las actitudes se volvieron forma' la pintura se siguió aplicando a la tela»³³.

³² Pablo Helguera. *Manual de estilo del Arte Contemporáneo*. Ed. Anómalos, 2010 p. 109.

³³ Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*. Vol. 1. Edición e Ingo F. Walter. Colonia: Taschen, 2005. p. 352.

Vemos cómo los diferentes acontecimientos abren el abanico de posibilidades, los artistas comienzan a adaptarse y la pintura se reinventa a sí misma. Tal y como los pintores en el Renacimiento se apoyaron en los nuevos inventos para la creación de la perspectiva, los artistas redefinen el concepto de pintura y aceptando los cambios, la transforman, contraen, expanden, mixturizan...

«Reorganizando sus mecanismos representacionales, desde la victoria de conocerse a sí misma mejor que ningún otro lenguaje creado por el hombre y, quizás, únicamente comparable con la literatura y el cine. [...] Gracias a la *ancianidad* que acompaña a la pintura³⁴, a día de hoy, es fácil denotar síntomas operativos evidentemente pictóricos en el resto de las artes visuales contemporáneas. Y viceversa, es fácil hallar residuos estructurales del resto de las artes visuales que acompañan a la pintura»³⁵.

Si por los agoreros fuera, las actas de defunción de la pintura tendrían cerca de doscientos años. Tras sus (siempre supuestas) muertes, los teóricos y los artistas la «resucitaron» devolviéndole poco a poco el papel protagonista que solía ocupar.

«En esta recuperación del hecho pictórico fueron claves las reflexiones de Barbara Rose, que denunciaba cómo en los años sesenta y en buena parte de los setenta la pintura había quedado encogida y disminuida frente a lo que sucedía en la calle bajo el impulso del afán pernicioso y la novedad. Según B. Rose durante los sesenta y los setenta la búsqueda de la innovación por la innovación en menosprecio de la calidad [...] imposibilitó «la buena salud» de la pintura, fenómeno al que también colaboró la insistencia desafortunada por parte de numerosos artistas norteamericanos de interpretar literalmente las pinturas de goteo de J. Pollock»³⁶.

Así, pasados los años en los que la pintura tuvo una ínfima presencia en las exposiciones, llegaron los que afirmaron estar felices por su vuelta, se publicaron libros y aún hoy siguen aparecieron exposiciones para evidenciar su victoria. Más adelante hablaremos de artistas y obras presentes en *Vitamin P* (Phaidon 2004), *The Triumph of painting* (Saatchi, 2005), *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, (2005), *Pintura sin pintura* (2001), *Pintura mutante* (MARCO, 2007), *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy* (Macuf, 2009), *The indiscipline*

34 Sobre esta cuestión Omar Pascual Castillo matiza: Entre algunos pensadores de la visualidad de nuestros días, existe una tendencia bastante fundamentada que insiste en dotar a la Pintura o al Gesto Pictórico como el primer gran paso liberador del humano del lastre irracional animal, antes compartido con el resto del universo y mundo animal, porque fue así la Pintura el primer escalón evolutivo de la construcción del «lenguaje escritural articulado». Omar Pascual Castillo. *Sobre pintura... derivas escriturales sobre las pragmáticas pictóricas de hoy*. En: *On painting : prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013. p.11.

35 *Ibidem*.

36 Ana María Guasch, Op. Cit. p. 294

of painting (Tate St Ives, 2012), *A Bigger Splash: Painting after Performance* (Tate Modern, 2012-2013), *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá* (CAAM, 2013), *100 painters of tomorrow* (Thames and Hudson, 2014)...

«Aunque hemos asistido a la muerte de las dictaduras pictóricas y escultórica como disciplinas dominantes, la pintura siempre ha estado ahí, jugando con sus propios límites hasta adquirir ese estado vitamínico atribuido por Phaidon. Los títulos de los libros publicados sobre pintura en el cambio de siglo adjetivaron el género con términos que por sí solos son como una radiografía de eso que llamamos pintura[...]: Lo urgente, lo dinámico, lo híbrido, lo vitamínico...»³⁷

No, la pintura no murió, ni siquiera llegó a agonizar. Puede que se encontrara en un estado de adormecimiento, arrinconada. Pero la pintura como materia no desaparece, solo cambia y evoluciona. Así pues, su concepto se redefinió. Se produjo un desplazamiento de su naturaleza.

«No ha muerto ni se vaticina que lo haga en los próximos milenios, al menos mientras el ojo humano no modifique sus hábitos de aprehender el mundo desde esos códigos de desciframiento que se basan en la perspectiva, la simulación del volumen y del espacio mediante subrutinas ópticas y mentales, y la virginidad perenne que sus nervios siempre experimentan ante la irrupción del color»³⁸.

En consideración al escenario anteriormente planteado, insistimos: los artistas han ido buscando salidas a esa situación de encorsetamiento en la que se encontraban. Plantean soluciones que acaban provocando un ligero desplazamiento de significado en los medios.

Encontramos claras muestras de crisis a lo largo de la historia de la pintura pero en chino la palabra crisis también significa oportunidad³⁹. Y superadas las convenciones, la pintura ha sabido reinventarse a sí misma, ampliándose y mutando hasta el día de hoy. Las bases conceptuales de lo pictórico se multiplican. A pesar de las muertes, suicidios, crisis y rupturas, el mundo necesita seguir viendo pintura y el artista necesita seguir pintando.

37 David Barro. *Un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. Op. Cit. p. 162.

38 Carlos Jover: *De la posibilidad de retratar el color*. [en línea], Palma de Mallorca: 2012 <<http://yagohortal.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/02/De-la-posibilidad-de-retratar-el-color-ES-Carlos-Jover.pdf>> .[Consulta:10/12/2013].

39 Tony Godfrey. Op. cit. p. 17.

1.2. *Hacia la definición de pintura expandida*

En el artículo *The American Action Painters* (ARTnews, diciembre 1952), en el que se utilizaba por primera vez la expresión *Action Painting*, Rosenberg describía el nuevo movimiento en los siguientes términos:

«En un momento dado, un pintor estadounidense tras otro comenzaron a contemplar el lienzo como un campo de juego en el que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginario. Lo que había que plasmar en el lienzo no era una imagen sino un suceso⁴⁰».



4. Jackson Pollock en su estudio. Long Island, Nueva York, 1950.

40 [«At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event».] Harold Rosenberg. *The American Action Painters*. [en línea] ARTnews 1952. Top Ten ARTnews Stories: ‘Not a Picture but an Event’, Barbara A. MacAdam, 11/01/2007, < <http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/> > .[Consulta:02/05/2014]

Esa implicación física y emocional sobre la superficie pictórica está cerca de la expansión de la pintura. Jackson Pollock y sus grandes formatos abrían un camino lleno de posibilidades. Se avanza hacia la pintura fuera del lienzo. A principios de 1947, el artista dejó escrito en su solicitud para una beca de la fundación Guggenheim: *Considero que la pintura sobre tabla o lienzo es un género en extinción y que la tendencia de la disposición de ánimo moderna se mueve en la dirección del fresco o la pintura mural*⁴¹.

Pollock afirmaba que: «La pintura es un estado del ser [...] Es el descubrimiento de uno mismo. Un buen artista pinta lo que es». Es la concepción de la pintura como exploración, afirmación y expresión de uno mismo. La expresión es incontenible y el cuadro funciona como su espacio de actuación. Tal y como promovía el expresionismo abstracto americano, los artistas no buscaban crear un espacio pictórico a través de la profundidad, sino como *campo abierto*⁴².

También Boccioni lo anunciaba en algunos de sus escritos: *llegará un momento en el que el cuadro no será suficiente. La inmovilidad del cuadro será implacable a la hora de tornarlo anacrónico*. En cierto modo no se equivocaba⁴³. El espacio de acción de la pintura se vuelve tan imponente, que resulta difícil mantener su bidimensionalidad. Es utópico considerar el receptáculo, como cavidad que contiene. Nada puede retener a la pintura.

41 Barbara Hess, *Expresionismo abstracto*. Ed. Uta Grosenick. Köln: Taschen, 2005. p. 9.

42 Clement Greenberg en: *La nueva escultura. Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1970. p.68: La forma misma está tratada no como si fuese un receptáculo dado de antemano, sino como un campo abierto cuya unidad hay que permitir para que emerja, en lugar de imponerla o forzarla.

43 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. op cit. p. 85.

1.2.1. *El Lissitzky + arquitectura.*

Fue años atrás, desde la escuela de la *Bauhaus*, donde se impulsó el ideal de ambiente integrado, potenciando el vínculo entre espacio real y espacio estético. La consecuencia fue la evolución del plano. Cobrando una función activa en construcciones, como las realizadas entre 1921 y 1923 por El Lissitzky, Laslo Peri y Erich Buchholz⁴⁴. La pintura comienza a adquirir el valor tridimensional que avanza indiscutiblemente hacia lo que, a posteriori, se denominaría *pintura expandida*⁴⁵.

El Lissitzky y Buchholz desarrollaron sus ideas espaciales en contextos distintos, sin embargo ambos coincidían en la premisa de crear un espacio en el que el espectador interaccionara, un espacio capaz de ser atravesado y experimentado, de forma más activa.

Esa inquietud, queda patente en las manifestaciones de El Lissitzky, que desempeñó un papel esencial en la expansión del Suprematismo y en la transición a lo espacial, a la arquitectura. Su presencia y colaboración con Malevich influyó decisivamente sobre la reorientación de las experiencias estéticas formales hacia los temas tridimensionales.

El Suprematismo entró en el mundo (tridimensional) real sirviéndose de un amplio frente, y no únicamente a través de la ornamentación horizontal. En 1920 se formuló con claridad la intención de unificar el Suprematismo con el mundo de la arquitectura. De esta manera se evitó la aparente defunción del Suprematismo debida al agotamiento de sus posibilidades de desarrollo en el lienzo⁴⁶.

Entre los años 1919 y 1921, Lissitzky creó *Prounen* (proyectos para la afirmación de lo nuevo). Se trataba de proyecciones axonométricas de diversos tipos de formas geométricas en equilibrio, a veces sobre una base firme, a veces flotando en un espacio, cósmico. Eran:

«Modelos profundamente idiosincráticos para una nueva arquitectura, experimentos en el diseño arquitectónico, hitos en la búsqueda de nuevas ideas geométrico-espaciales, una especie de preparación para futuras edificaciones»⁴⁷.

44 Los paneles de madera Erich Buchholz fueron concebidos como piezas de muro que activaran y animaran el espacio. Buchholz los llamó «Abstracción absoluta». Su personal itinerario, desde la figuración a la abstracción, le llevó a la arquitectura construyendo su propia casa; diseñó los espacio, el mobiliario y los relieves sobre los muros.

45 Concepto usado por primera vez por Daniel Buren, adaptado de la teoría *La escultura y el campo expandido* de Rosalind Krauss, publicado en 1979.

46 Selim Omarovic Chan-Magomedov. *Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los Prounen*. El Lissitzky, 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo. Fundación Caja de Pensiones, 1990. p. 41.

47 *Ibidem*, p. 42.

Los *Prounen* son un método de pensamiento creativo, antidogmático, que formula creaciones autónomas y libres. Estos proyectos expositivos proponían experiencia, activando al visitante para que reaccionara física y emocionalmente ante las obras. Se crearon objetos que excedían los límites del marco, la pared y el soporte peana. Estos objetos generaban miradas y comportamientos constructivistas en el espacio.

Los *Prounen*, inauguraban la etapa del *Suprematismo tridimensional*. Eran considerados por el propio autor como «una estación por la que se transita de la pintura a la arquitectura⁴⁸». Con *Prounenraum* (Proun Room), expuesto por primera vez en 1923, se da un paso más. Las formas eran situadas sobre el muro proyectándose hacia delante, en relación al movimiento que realizaría el espectador, que era forzado a participar activamente en su totalidad siendo parte del discurso. Era lo que las vanguardias utópicas de la década de los 20 llamaban «La experiencia de la totalidad». El propio Lissitzky siempre subrayaba la posibilidad de que sus *Prounen* fueran igualmente válidos vistos desde ángulos diferentes y a diferentes niveles.

El Lissitzky combinaba de manera equilibrada la superficie plana suprematista con la leyes de la arquitectura constructivista. Estas piezas destacan por su precisión, equilibrio y rigor. Se sirve de los medios de la arquitectura despojándolos de su función arquitectónica, y les concede un nuevo valor estético.



5.El lissitzky. *Prounenraum* 1923, Reconstrucción 1971.

48 No es casual que varios de sus *Prounen* tengan como títulos *Ciudad*, *punte*... Más tarde se valdría de algunos de ellos en auténticos proyectos arquitectónicos (rascacielos horizontales, un bloque de viviendas, un club de deportes acuáticos, un puente, interior de pabellones de exposiciones, etc)

«En la última estación del viaje suprematista hemos hecho trizas la vieja pintura... y la hemos convertido en un mundo que flota en el espacio. Hemos colocado al cuadro y al observador más allá de los límites terrestres. El segundo habrá de hacer girar el cuadro y a sí mismo sobre el eje de la pintura, como un planeta, para entenderla»⁴⁹.

Lissitzky es probablemente, el ejemplo más claro de artista integrador de los años veinte. El nacimiento de *Prounen* se explica por sí mismo. Son la expresión de un Suprematismo visto a través de los ojos de un arquitecto acostumbrado a pensar en términos tridimensionales y espaciales. El interés de Lissitzky por este movimiento no incluye los colores. Lo que verdaderamente le fascinó fueron las posibilidades espaciales de su fórmula básica.

Prounenraum marca un punto de inflexión en la práctica pictórica. Es un alto en el camino hacia la expansión. *Los muros producían un efecto muaré que dependía de la agilidad con la que se moviera el visitante, solo de esta manera, la percepción del fondo sobre el que se encontraba el cuadro cambiaba en un espectro que iba del blanco al gris y al negro*⁵⁰.

La obra adquiría profundidad y dimensiones arquitectónicas. Dialogaba con los transeúntes y con el espacio en el que se situaba, pero no podemos negar que refleja una sensación de frialdad y hermetismo que podría venir dado por la situación política de la época. El Lissitzky no estaba lejos del algunas de las propuestas pictóricas actuales. La obra del artista venezolano Eugenio Espinoza, *Hablando con la pared*, realizada en 2009, comparte similitudes con *Prounenraum* ideada casi 90 años antes.



6. Eugenio Espinoza. *Hablando con la pared*, 2009.

⁴⁹ El Lissitzky. *El suprematismo en la reconstrucción del mundo*. Unovis (1920) num. 1. Departamento de manuscritos de la Galería Estatal Tretyakov. Archivo 79/9 p.13)

⁵⁰ Isabel Tejeda Martín. *El Lissitzky y sus proyectos expositivos Alemanes*. La experiencia de la totalidad / El Lissitzky ; [comisaria, Oliva María Rubio] Madrid: La Fábrica, 2014. p. 146.

Ambas hablan no sólo con la pared (citando a Espinoza) sino que relacionan con el lugar proyectando a través de diagonales y líneas horizontales que se extienden en el espacio imaginario, nutriéndose y completándose en la mente del espectador.

Entre 1919 y 1922, muchos pintores, como Tatlin, Rodchenko, Gabo o Koroliov entre otros, evolucionaron rápidamente hacia la arquitectura. Malevich daría este paso más adelante, entre 1923 y 1924.

1.2.2. Del collage al Ensamblage

Recordemos que durante los años 50, algunos artistas como Follett, Robert Rauschenberg, Richard Chamberlain...contrarios a la estética gestual y a los estilos *painterly*⁵¹, y motivados por la poética de Marcel Duchamp, se desplazaron hacia una nueva modalidad de obra, el *assemblage*⁵². A mitad de camino entre la pintura y la escultura, este nuevo medio ofrecía la posibilidad de ser situado en cualquier punto del espacio expositivo. Recurso que después de los años sigue siendo explotado por los artistas que exploran suelos, techos, esquinas y cualquier resquicio para integrar sus obras. Surgieron también las *junk sculpture*⁵³, esculturas hechas a base de desechos y de materiales recuperados, y los *combine paintings*⁵⁴, pinturas combinadas que integraban todo tipo de objetos.

No podemos olvidarnos del antecedente directo del *assemblage*: el *collage*. Ya en 1912 Picasso y Braque incorporaban en sus cuadros sustancias ajenas al medio pictórico, y poco a poco añadieron elementos como papel, tela, cartón y otro tipo de objetos como cajetillas de tabaco, sellos, sobres o periódicos. Esta integración de elementos propuso una nueva estrategia para representar la realidad como contraposición a las convenciones perceptivas de la representación mimética y el ilusionismo espacial generado a través de la perspectiva, desde el Renacimiento.

La motivación que llevó a los artistas cubistas a introducir materiales ajenos al medio pictórico en la superficie del cuadro fue, en parte, su oposición frente al *pictoricismo*. Sin embargo, no partía esencialmente de su rechazo, sino más bien, como Greenberg decía: surgió de la necesidad de un acercamiento a la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico⁵⁵.

51 *Painterly* se refiere a los estilos pictóricos especialmente dominantes en los cincuenta en América, como el expresionismo abstracto (*action painting*). A finales de los años cincuenta, la reacción ante el expresionismo abstracto se manifestó en una serie de pintores jóvenes con una sensibilidad *post-painterly* fría y racional. En clara relación con el pensamiento formalista de Clement Greenberg, Frank Stella abrió el camino a dos tendencias *non-painterly* o *anti-painterly*, que actuaba en contra de la espontaneidad, la ambigüedad y la complejidad del expresionismo, adoptando una claridad y sistematización en su obra. Una de estas dos tendencias fue el *hard Edge* (límite neto, preciso), término adoptado por el crítico J. Langster encabezada por Ellsworth Kelly, Leon Polk y Myron Stout. La segunda de estas tendencias fue la *stained color-field* (abstracción de manchas y campos de color) a la que pertenecían Morris Louis, Kenneth Noland o Jules Olitski. Ana María Guasch en El arte del siglo XX en sus exposiciones. op. Cit. p.p. 151-157.

52 El *assemblage* americano es deudor de Duchamp. [...] Está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovisto de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. [...] El *assemblage* supera los límites de la pintura y de la escultura, e sibre tanto del marco como del pedestal, es un medio mezclado. Simón Marchan en *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. Cit. p.p. 164-166

53 El primero en exponer una construcción figurativa con materiales recuperados fue R. Stankiewicz, en 1953, calificada en su momento de *bizarrería surrealizante*. Ana M. Guasch en El Arte del Siglo XX en sus exposiciones. op. Cit. p. 60.

54 Rauschenberg se propuso reconciliar arte y vida en la búsqueda de una obra de arte total con sus *combine paintings*.

55 Clement Greenberg. *Collage*. En: *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili S.A. 1979. p.p. 69-80.

Pintar significaba, hasta ese momento, cubrir un lienzo con pintura, pero la llegada del *collage* modifica la experiencia pictórica, abriendo camino a las propuestas *Ready made*⁵⁶ y *assemblage*.

El collage cubista podría considerarse el umbral de la teoría posmoderna del campo expandido en la pintura. El collage ponía de manifiesto que la práctica artística no la define un medio particular tal y como afirma Rosalind Krauss en su teoría⁵⁷.

A partir de 1919 Kurt Schwitters abandona su formación de pintor de paisajes y retratos y comienza su proyecto de pinturas *Merz*. Merz es la palabra que Schwitter encontró para definir el principio que inspiraba todos sus trabajos, obras difíciles de clasificar en las etiquetas tradicionales de cubismo, futurismo, expresionismo y que incluso se desmarcaban del dadaísmo. El proyecto Merz nació en una época confusa, coincidió con el final de la primera guerra mundial. Ante una Alemania destrozada, para Schwitters, lo que correspondía era crear algo nuevo con aquellos residuos, utilizar como material para su obra lo viejo, lo dado. Schwitters introducía en sus cuadros todo tipo de materiales que encontraba en la calle: trozos de madera, botones, piedras, clavos, plumas, billetes, etc. Utilizaba los desechos del mismo modo que podía utilizar los colores de la paleta⁵⁸.

La denominación Merz era en el fondo, un nombre vacío, que se correspondía con la intención de Schwitters: asociar materiales artísticos con otros que no lo son, buscando un vocabulario plástico nuevo. Por eso, ensamblaba materiales inimaginables en sus obras y combina el color aprovechando los lienzos y los objetos encontrados.

Schwitters entendía el arte como una acción totalizadora. Elimina las fronteras entre los lenguajes pictóricos y escultóricos y los fusiona. Algunos *Merz* consistían en ensamblajes en relieve, a mitad de camino entre pintura y escultura, y otros se enmarcaban cerca del *collage*, eran planos y estaban realizados a base de papeles con imágenes, letras y colores, en los que el artista conjugaba pintura y poesía.

56 Como sabemos, en 1913, Duchamp realiza el que se considera su primer «ready-made», *La rueda de bicicleta*. Duchamp acuñó el término en 1915, con el que proponía rescatar un objeto cotidiano para convertirlo en una obra de arte. Un «ready-made» es un objeto sacado de contexto y desfuncionalizado (eliminando toda posibilidad de ejercer su función).

57 Rosalind Krauss. Op. Cit. p. 72. Citado en: Almudena Fernández Fariña: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2009. p. 100.

58 Ibidem.



7. Kurt Schwitters. Bild, 12. *Kleines Seemannsheim* (Small Sailors' Home), 1926.

8. Kurt Schwitters *Merzbau*. Hannover, 1933.

Schwitters abandona la pintura tradicional por una práctica que destruía completamente la tersa superficie del cuadro, que no exigía demasiada habilidad, que aceptaba préstamos de otras disciplinas, en definitiva, se desviaba de la pureza del discurso moderno. Las pinturas *Merz* superaban las fronteras entre las artes y entre las artes y la propia vida⁵⁹.

En otras palabras:

Si la obra modernista procuraba evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no viniese dada por la naturaleza esencial de su medio (Greenberg) Schwitters procuraba todo lo contrario, su proyecto *Merz*, infiel al medio, clamaba por la unidad de todas las artes separadas por 'yos' absolutos e irreductibles.⁶⁰

59 Simón Marchán Fiz. *El principio collage y el arte objetual*. En: *Del arte objetual al arte del concepto*. Barcelona: Akal S. A., 2001. p.p. 159-160

60 Almudena Fernández Fariña. *op. Cit.* p.102.

El progresivo desarrollo de la ruptura de la dibimensionalidad del soporte y su encuentro con la tercera dimensión, propiciada por el ensamblaje, dieron lugar a la obra *Merzbau*. Era una acumulación de materiales diversos que fue ensamblando en su propia casa de Hannover desde 1919 hasta su huida de Alemania en 1937. Comenzó pegando objetos a una columna, y fue expandiéndose más allá del formato cuadro, hacia la totalidad de la estancia. Posteriormente, cubrió todo con pintura blanca con algunos toques de color. El *Merzbau* fue destruido durante un bombardeo, pero fue un antecedente a las obras de algunos neodadás como Robert Rauschenberg e incluso podemos apreciar su estela en obras de la actualidad.



9. Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, (The Museum of Modern Art)

Rauschenberg combina las pinturas *Merz* de Schwitters, los *Ready made* y el *collage* llegando a una obra en la que integraba objetos reales, fragmentos del mundo que permiten un diálogo con lo cotidiano a través de la experiencia estética. Si el collage añadía papeles, periódicos, metal o madera ¿Por qué no utilizar una cama o una cabra disecada?⁶¹ Surgían así las denominadas *Combine paintings*.

61 Simón Marchan Fiz. op. Cit. p. 164.

Recordemos en este punto a Duchamp y al *El Gran vidrio*. ¿Escultura, pintura, instalación? Si con el *collage* la pintura se convirtió en el objeto (o fragmento físicamente de el) con el *Ready made* pasa a ser el objeto en sí. Después de demostrar que dominaba la técnica Duchamp rompió contra lo retiniano y lo manual para realizar obras tridimensionales imposibles de clasificar entre los géneros tradicionales. Objetos intervenidos con una actitud crítica hacia el modernismo. Alejándolos de su contexto habitual, con múltiples interpretaciones. Es un claro antecedente al concepto de lo expandido y a la hibridación de géneros.

Una vez que Duchamp, actuando éticamente, además de como pintor, a principios del siglo XX dinamitó el concepto moderno y restringido de arte (el concepto limitado principalmente a las artes de la representación), instalando objetos de uso cotidiano en espacios reservados sólo a objetos de arte representacional (re-instalando un urinario, reservado para uso propio en un contexto de servicio público o privado, en una sala de exposiciones para objetos de arte tradicionales, representativos) y planteando con ello cómo la gran dificultad del hombre no consistía precisamente en hacer arte, sino en todo lo contrario: la dificultad radicaba en no hacerlo; por que al ser el hombre un animal eminentemente ‘realizante’ e instalador, el animal artista e instalador por excelencia, al igual que es el animal eminentemente político, lo verdaderamente difícil (imposible) para él consistía en no realizar e instalar, en no tecnificar o ‘artistificar’ la naturaleza, en no ‘mundificarla’ y politizarla (siendo esto último la manera más consecuente de instalarse en la naturaleza). Los animales simplemente se ubican en ella, el hombre se instala y ‘artistifica’ ‘mundificándola’, politizándola y refiriéndola, al menos en su sentido más amplio y filosófico, en su más puro sentido ontológico, entitativo. Así, decimos, una vez que Duchamp esbozó esto (aun cuando sin llegar a este estado actual de absoluta hibridación genérico-artística, pese a la gran vocación filosófica de su ‘artistificar’), uno de los pasos consecuentes a dar era analizar y abundar en el concepto de instalación, lo que se hizo unas décadas más tarde. De este modo el concepto de belleza quedó implicado con este nuevo concepto de arte. Y es que, en efecto, los hombres nos podemos instalar horriblemente en la naturaleza, de una forma crematística y despolitizada, o, por el contrario, podemos hacerlo de una manera buena y bella⁶².

62 Julio Paleteiro. Citado en: Juan Ramón Barbancho. *El arte actual en el campo expandido*. [en línea] Entrevista a Julio Paleteiro, 10/05/2007. <http://www.juanramonbarbancho.com/descarga_texto/EL%20ARTE%20ACTUAL%20EN%20EL%20_CAMPO%20EXPANDIDO.pdf> .[Consulta:20/02/2015]

Después de la aceptación del objeto artístico llegaría su *des-artificación*⁶³ (convertido en concepto), este sería el paso previo a su verdadera autonomía y emancipación. En un acto de 'des-aprender' todo lo que sabemos, llegamos a la esencia más pura de la acción (y de la creación), algo que se repite a lo largo de la historia. El *assemblage* olvida la tradición, rechazando los presupuestos formalistas, madurando pero sin olvidar quien es. El objeto artístico se percibe y se analiza según lo que presenta y cómo lo presenta.

63 Theodor Adorno fue el creador de uno de los conceptos más significativos de la historia sobre el fin del arte. Adorno acuña un nuevo término para hablar sobre los cambios de la música. La des-artización del arte, en la que su principio se contradice. En lugar de perseguir el cambio, combatir la injusticia o la falta de libertad, el arte se convierte en producto al servicio del hombre para su mercantilización y estatización. «El proceso de autonomización de la obra conllevaría necesariamente a uno de *desartificación*, de pérdida de esencia. El arte pierde su esencia, piensa Adorno, en parte debido al surgimiento de la cultura de masas y a su progresiva conceptualización». En: Valeriano Bozal sobre la Teoría Estética de Theodor Adorno. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Madrid: La balsa de la Medusa 81, P. 116

1.2.3. Greenberg y las traiciones a la pintura.

Fue en la Edad Contemporánea, concretamente en el s. XIX, cuando se gestó la idea de la modernidad, tanto en un sentido histórico como en un sentido estético. El cercano nacimiento y el establecimiento de los términos modernidad y vanguardia pueden dar lugar a confusiones. La vanguardia, tomaba su nombre de la expresión francesa *Avant-garde*, (*avant*, antes y *garde* percibir, mirar) que designaba a los miembros del pelotón que abrían camino al resto de la tropa. Implicaba, ir por delante, dando por finalizado todo lo anterior. La modernidad, iría detrás, con la posibilidad de relacionar parte de lo venidero con lo ya establecido y aceptado. La modernidad avanza y evoluciona con la tranquilidad de no ser el primero.

En 1939 apareció por primera vez en el periódico *Partisan Review* el nombre de Clement Greenberg firmando la crítica «Avant garde and Kitsch». Greenberg mantenía una idea muy concreta de vanguardia en contra del movimiento cultural nacido de los medios de masas, el *Kitsch*. Con este ensayo Greenberg iniciaba una serie de escritos con los que se generaría el discurso del arte formalista.

Greenberg recurría a Kant y a la idea de autonomía para hablar de arte moderno. Mantenía que la vanguardia debía ampararse en sus procesos y en sus medios, centrándose en sí misma, sin dejar lugar a la contaminación de otros aspectos ajenos al ámbito de la creación. Bajo esta premisa, la pintura solo podrá ser pintura en un su sentido más formal, compuesto por mancha, trazo, color y superficie. Desde esta posición, la modernidad equivalía a una búsqueda de «pureza». Greenberg exponía así:

«Era necesario exponer lo que el arte en general tenía de único e irreductible, pero también lo que de único e irreductible tenía cada arte en particular. A través de sus propias operaciones y sus propias obras, las artes tuvieron que determinar los efectos que les pertenecen en exclusiva. Al hacerlo reducían sin duda su área de competencias, pero al mismo tiempo se aseguraban de una manera más sólida sus derechos sobre ese ámbito. Rápidamente resultó, que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería 'Pura' y en su 'Pureza' hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. El arte moderno, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento– eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que solo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente»⁶⁴.

64 Clement Greenberg. *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Félix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, S. A. 2006. p. 113

Greenberg sostenía que se debían aceptar las «limitaciones» propias de los medios eliminando cualquier otro efecto que pudiera considerarse prestado de otra disciplina, la búsqueda constante de la pureza nos acercaría a su independencia. El modernismo sería entonces una etapa de purificación.

«Necesitaría más del tiempo del que ahora dispongo para explicar cómo en sucesivas generaciones de pintores modernos la regla de la forma que delimita el cuadro – esto es, el marco de la pintura– se relajaba, después se reforzaba, luego se relajaba de nuevo, se aislaba, y después se volvía a tensar. O cómo las reglas del acabado y de la textura de la pintura, o del contraste de valores y de color, eran incesantemente revisadas. [...] Ningún extremismo es cuestión de capricho o de arbitrariedad. Al contrario, cuanto más cuidadosamente se definen las reglas de una disciplina, menos propensas son estas a permitir que la libertad se disperse incontrolada en distintas direcciones. Las reglas y convenciones esenciales de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitadoras que una pintura debe acatar con el fin de ser experimentada como cuadro»⁶⁵.

Greenberg, insistía en encorsetar las disciplinas, en poner barreras y atrincherarlas, dictatorialmente mantenía que ese extremismo no era cuestión de capricho. ¿Pero no es acaso todo extremismo un exceso de autoridad y omnipotencia?

Promulgaba que lo más importante de la pintura es su «planitud». Puesto que era la única condición que la pintura no compartía con nadie (la forma era compartida por el teatro, y el color por el teatro y la escultura)⁶⁶. Otras de las premisas esenciales para la pintura, según el modernismo, debía ser la delimitación del marco y la palpabilidad de la pintura. Dicho de otro modo, las propiedades del pigmento. Todas ellas eran condiciones del medio, Greenberg se centraba imperiosamente en las cualidades físicas y olvida el *por qué*: la base conceptual de toda obra. Resulta paradójico cómo Greenberg parecía situarse de lado de los artistas abrigado bajo el «todo es posible» a la vez que imponía autocráticamente delimitaciones técnicas y estilísticas.

65 Ibidem, p.117.

66 Ibidem. p.

Lo expandido lucha contra la modernidad y poco a poco los artistas que reniegan de esa (supuesta) pureza exaltan libremente la hibridación. Adoptan una actitud crítica revisando los anticuados métodos, hecho que favorece a la renovación de la pintura. Es precisamente esa ruptura de la pureza, ese mestizaje de medios, lo que acabará finalmente con la modernidad.

El progresivo desarrollo de la «no-pureza» de los medios fue acercando a la pintura a un territorio desconocido. Los artistas continuaron agregando elementos extrapictóricos en sus creaciones, experimentando con la superficie pictórica sustituyeron la pintura por otros materiales como cera o vinilo. Otros, pintaron sobre soportes como el metal, la laca o el contrachapado. O cuestionaron su posición tradicional, colgando la obra no solo en la pared sino también en el techo, o simplemente yaciendo en el suelo como cualquier otro objeto o grupo de objetos. Hablamos de obras «Impuras», citando a Arthur C. Danto o Greenberg.

Estas estrategias se podrían traducir en una serie de traiciones⁶⁷ al cuadro (tradicional) que promulgaba el modernismo. Yayo Aznar habla de cómo el encorsetamiento al que Greenberg forzó a la pintura pudo ser el desencadenante de algunas de las muertes de la pintura durante la segunda mitad del siglo XX, que por suerte acabaron convirtiendo a la pintura en algo más vivo aún, mas rico.

Clement Greenberg aseguró que el confinamiento de cada disciplina artística en su propia esfera de experiencia sensorial encerraba algo positivo, utópico. (Como el también lo opinaban así otros formalistas como Michael Fried) Insistía en que ese estrato de los sentidos, que obligaba a cada forma de arte a bajar a sus propias fuentes, a sus propias técnicas, a sus propios materiales e investigarlos hasta el aburrimiento, las convertía en algo autosuficiente, autónomo y posibilitaba en ellas una experiencia realmente soñada de salvación y retiro, una instancia enaltecida y no contaminada por el instrumentalismo del mundo del trabajo y de la ciencia⁶⁸.

67 Yayo Aznar enumera cuatro traiciones hacia la pintura. La primera traición: Desde los materiales. La segunda desde el centro del cuadro. La tercera desde el marco y la cuarta desde la fotografía. Yayo Aznar. *Una historia de traiciones*. En: *Pintura sin Pintura*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consorcio Salamanca 2002 , 2001, p. 26

68 *Ibíd.*

Este presidio impuesto por Greenberg fue el culpable también de que los artistas buscaran alternativas para la pintura, variables que suponían el enriquecimiento del medio. Aunque si nos regimos por los términos *greenberianos* de pureza hablaríamos de *Traiciones a la pintura*:

Primera traición: al marco y a la forma de cuadro

-Las cuatros esquinas del cuadro eran algo más que un límite puramente físico, era una premisa lógica que generaba a la vez que contenía todo un universo. Cuando el marco deja de concebirse como el trazado de los límites naturales o empíricos del campo perceptivo [...] la propuesta permanece abierta en el espacio de la percepción, en un universo amplio que ya no es el suyo propio⁶⁹.

- El cuadro como receptáculo de la pintura se convierte en algo obsoleto. Ni la forma ni el sentido es la tradicional. Cualquier formato es susceptible de acoger (y no contener) a la pintura.

Segunda traición: bidimensionalidad.

-Aparecen obras que desafían el soporte tradicional, produciéndose una ruptura parcial o total de la bidimensionalidad. Algunas se escapan del lienzo expandiéndose por el espacio circundante.

Tercera traición: Los materiales⁷⁰.

-Se promueve el uso de materiales como fieltro o madera. Ortodoxamente bidimensionales⁷¹.

-Se incorporan materiales industriales, poco pictóricos como vinilos, cintas adhesivas o fotografías.

-Negación del útil aplicante⁷². Renunciar a la especificidad de la materia pictórica aplicable pone en cuestión el útil con el que dicha materia se aplica, el instrumento tradicional del oficio de pintor: el pincel⁷³.

69 Yayo Aznar, op cit .

70 Almudena Fernández Fariña hace una cabal clasificación desde la negación de lo que la pintura no es. En *Medio/No Medio*, expone la negación de la materia aplicada incluyendo obras que podrían considerarse pintar sin pintura: pinturas con luz, con hilo, con la cámara y la digitalización del medio pictórico. Incluye la negación del útil aplicante, del pincel y de la mano que lo mueve. En: *Lo que la pintura no es*. Op. Cit.

71 Yayo Aznar, op cit. .

72 Almudena Fernández Fariña, op cit. .

73 «La noción de instrumento está estrechamente ligada a la de gesto ya que, por decirlo así, el primero es la prolongación y el elemento revelador del segundo: el pincel hace referencia a la muñeca, la brocha a un movimiento mas general del cuerpo». Daniel Dezeuze y Louis Cane. *Aportaciones a un programa técnico pictórico*. 1970 En: Simón Marchán Fiz, op. Cit. p. 412.

Cuarta traición: hibridación con otros medios.

-Se rompe la estaticidad de la pintura, generándose obras pictóricas a través del video o la fotografía.

-El medio pictórico se sustituye por luz, hilo...cualquier elemento que permita seguir hablando de pintura.

Con esta precisiones hacemos un breve avance de lo que más adelante desarrollaremos en profundidad, centrándonos en las últimas prácticas pictóricas que (infieles a la modernidad) se autocuestionan constantemente para renovarse y resurgir con más fuerza. Obras conceptualmente pictóricas, realizadas con materiales extra pictóricos, con elementos ajenos al mundo pictórico e incluso híbridas, para intentar desgranar o hilar uno de los posibles caminos de la pintura.

1.2.4. *Rosalind Krauss y el campo expandido.*

Como resultado a la opresión a la que estaba sometido el arte ante los arquetipos que imponía la modernidad, los artistas comenzaron a huir del síndrome del marco y del pedestal. En un «Intento de escapada»⁷⁴, efectúan acciones que fuerzan al espectador a buscar esa ansiada salida. El público adquiere un rol activo, que movido por los deseos del artista, se ve compelido a romper el sistema.

«Buren selló la entrada de una galería de Milán con sus características telas de bandas blancas y de otro color ‘abriendo’ y ‘clausurando’ a la vez la muestra. En Argentina, Graciela Carnavale dio la bienvenida a los asistentes a una inauguración de una habitación completamente vacía; la puerta se cerró herméticamente sin que lo supieran: La obra trata del cierre de los accesos y de las salidas y de las reacciones imprevistas de los visitantes. Después de más de una hora, los ‘prisioneros’ rompieron el cristal de una ventana y ‘escaparon’»⁷⁵.

Esa evasión no es casual ni puntual. Entre 1968 y 1970 el «campo expandido» empieza a ser explorado. Los síntomas de desmaterialización avanzan y se da a conocer el término *site-specific*⁷⁶. Aparecen artistas como Christo y Jean Claude, Walter de María, Sol LeWitt o Robert Smithson que plantean obras que abrazan los espacios. Obras, que cambian el itinerario del arte. Rosalind Krauss, teórica y discípula de Clement Greenberg, sorprendida por los derroteros hacia los que avanzaba la escultura publicó en 1978 *La escultura en el campo expandido*.

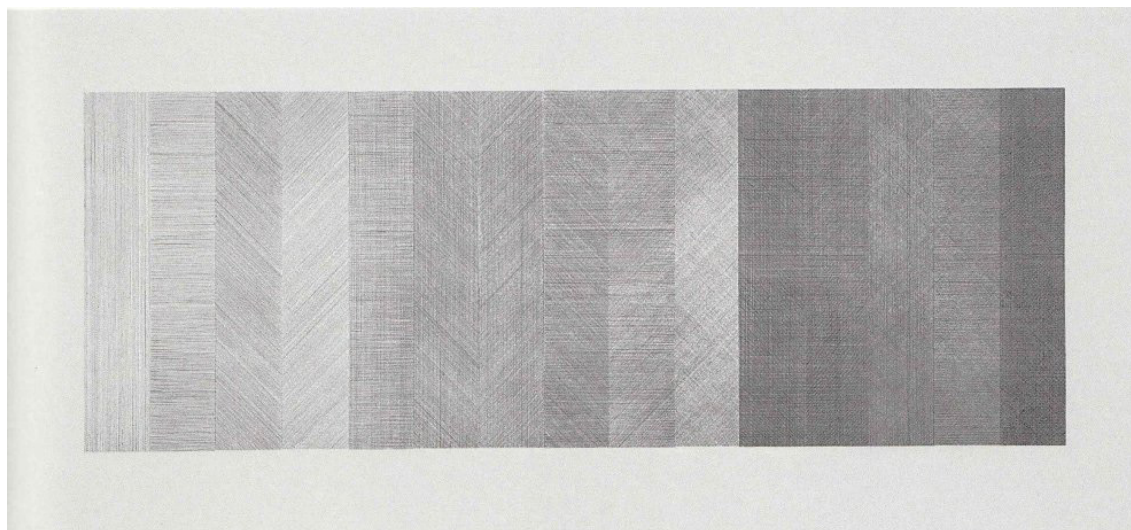
La obra, entendida como presencia en relación al espacio que la circundaba, se manifiesta de una manera excepcional en Sol Lewitt. Su obra se basa en variaciones seriales, opuestas como sabemos, a las pretensiones expresivas del expresionismo abstracto. Lewitt define su obra en función del espacio, poniendo especial énfasis en la idea. La obra de arte ya no es un objeto expuesto sobre un pedestal o encuadrado por un marco, es un producto conceptual que no necesita de la participación del propio artista en su instalación, sino que se puede llevar a cabo bajo sus directrices e indicaciones.

74 Lucy R. Lyppard. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. De 1966 a 1972. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2004. pp. 7-28.

75 *Ibidem*, p.26.

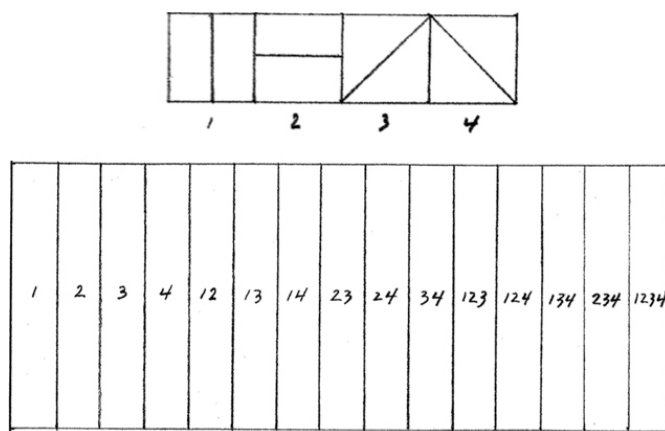
76 En tal sentido se puede considerar que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio (galería, museos, centros urbanos, etc) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquellos que se exponía. En: Ana María Guasch. *El arte último del siglo XX*. op. Cit. p.29.

La obra *Wall Drawing #47*, (*A wall divided vertically into fifteen equal parts, each with a different line direction, and all combinations* / *muro dividido en quince partes iguales, cada uno con líneas en diferentes direcciones en todas las combinaciones*), fue proyectada para la Dwan Gallery de Nueva York en octubre de 1969 y realizada en junio de 1970. Es uno de sus primeros dibujos sobre pared, así como uno de los más ambiciosos en cuanto a concepto y dimensión. Se llevó a cabo sobre una pared con preparación al látex y barniz al agua, con lápiz negro 6H.



10. Sol Lewitt. *Wall Drawing #47* (Dibujo mural n.º 47) *A wall divided vertically into fifteen equal parts, each with a different line direction, and all combinations*, 1970.

Se basa en el uso sistemático de la línea en cuatro direcciones: vertical, horizontal, diagonal derecha y diagonal izquierda, y permite un gran desarrollo horizontal al estructurarse en 15 secuencias verticales, con combinaciones sucesivas de una, dos, tres o cuatro de esas direcciones de la línea.



11. Sol Lewitt. Diagrama indicativo para *Wall Drawing #47* (Dibujo mural n.º 47) *A wall divided vertically into fifteen equal parts, each with a different line direction, and all combinations*, 1970.

La participación activa por parte del espectador se hace patente frente a la obra de Lewitt. Sus dibujos sobre muro nos envuelven, y la contemplación se hace más espacial que nunca.

Krauss, en un intento por jerarquizar, definía escultura como:

Una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones no están en sí abiertas a demasiados cambios.[...] Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar⁷⁷.

Tras asistir a la aparición de obras que se escapaban de su concepción escultórica, Krauss sentía la necesidad de acotar el término escultura. Estrechos pasillos con monitores de televisión, espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias o líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. *La palabra escultura empezó a ser mas difícil de pronunciar*⁷⁸. [...] *Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable*⁷⁹.

No pasa desapercibida, la posición de Krauss, aceptando la conexión que mantiene la obra escultórica con el lugar de emplazamiento, gesto que se corresponde con el concepto *site specific* que empezaba a entrar en escena. Sin embargo, ella atribuye el papel de enlace entre la ubicación y la obra, al pedestal. Que finalmente se desvanece, siendo el pedestal absorbido por la propia escultura.

Sobre el escenario anteriormente acontecido, tras años de búsqueda de la esencia y la pureza de los medios expresivos y su consecuente acotación por parte de los formalistas, las teorías clasificadoras comienzan a hacer aguas, apareciendo obras mixtificadas que experimentan precisamente en la dirección contraria. *La teoría de Krauss plantea rupturas en el modelo historicista, proponiendo un nuevo enfoque para pensar la historia del arte no como una sucesión lineal de acontecimientos sino como un complicado árbol genealógico*⁸⁰.

Una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia – la ideología de lo nuevo – su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia⁸¹.

77 Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*. Revista October 8, 1978. p. 63

78 *Ibidem*, p. 61

79 *Ibidem*, p. 59.

80 Almudena Fernández Fariña, *Op. Cit.* p. 39

81 Rosalind Krauss. *Op. Cit.* p. 60.

Krauss pone en cuestión la lógica moderna sobre la esencia y la pureza. Mediante la negación, lo que NO es paisaje y lo que NO es arquitectura, demuestra cómo el espacio de acción escultórica, se amplía. En una aproximación a su teoría observamos que considera que el género escultórico ha sido amasado, extendido y retorcido demostrando una extraordinaria elasticidad. Sin embargo, *la influencia de las teorías de la modernidad le impidieron a pensar en una pintura que fuera mas allá de su propio medio, una pintura que superara los imperativos formales de su disciplina. No era posible reclamar para la categoría pintura las nuevas experiencias artísticas de finales de los años sesenta y setenta*⁸². Aún así, el campo abierto del lenguaje pictórico estaba ahí, avanzando a pasos agigantados y contra todo pronóstico.

La elasticidad del medio, como la llamaba Krauss, conduce (no sólo a la escultura sino al resto de las disciplinas) a una ampliación de sus posibilidades. Su capacidad adaptativa las convierte en obras de arte totales, imposibles de clasificar. Esta expansión posibilita la “rotura” o desestimación del límite. Desdibujando las fronteras entre las disciplinas.

Los resultados de esta apertura de conceptos (de géneros tal y como se habían establecido) no es algo nuevo. Esa mixtificación, ruptura de moldes y juego con sus propios límites ha sido siempre un rasgo definitorio del arte. Artistas como Duchamp, Gabo, o Lissitzky fueron de los primeros en hacerlo de una forma más radical, llevando su obra a un territorio transversal a las prácticas artísticas convencionales. Se alcanza una libertad creativa que ampara al creador para servirse de los medios más adecuados para su discurso. Sirva de ejemplo también obras como las de Nam June Paik, John Cage o incluso Marina Abramovich.

En la actualidad ese campo expandido es lo que los franceses llaman *Peinture élargie*. El término se ha extrapolado hacia otros lenguajes y practicas creativas. Lo expandido hace referencia a la multiplicidad de medios, a la hibridación propia del mundo global.

Como ya hemos comentado anteriormente, encontramos claras muestras de resurgimiento tras momentos de opresión:

«Con frecuencia, el arte que se reprime deliberadamente se asemeja a ruinas, neolíticas más que de monumentos clásicos, amalgamas de pasado y futuro, restos de algo ‘mas’, vestigios de alguna empresa desconocida. [...] Cuanto más abierta y ambigua es la experiencia que se ofrece, más forzado se ve el espectador a depender de sus propias percepciones»⁸³.

La ambigüedad de significaciones y el mestizaje, suponen un cuestionamiento profundo que proporciona al espectador un enriquecimiento de la experiencia estética.

82 Almudena Fernández Fariña. Op. cit. p.84.

83 Lucy R. Lyppard. Ibídem. p.13

Lucy R. Lyppard hablaba de esos *intentos de escapada* mientras recordaba las palabras de Robert Barry pronunciadas en 1968 en torno al marco: *Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté sucediendo algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística*⁸⁴.

El marco, históricamente, fue concebido para remarcar los límites del espacio representado y separar el mundo real del cuadro. Es un mediador entre el entorno y la pintura. Pero en el fondo, el marco no era más que otra forma de opresión, para atar la pintura cuando ésta ya era libre muchos años antes⁸⁵. *Antes del desbordamiento de la pintura deberíamos acordarnos del acotamiento que sufrió la pintura por los intereses concretos de la historia, una pintura que ya vivía fuera del cuadro y que solo se abrigará con el marco siglos después*⁸⁶:

«El marco estaba allí para romperse. El fervor *anti-establishment*⁸⁷ en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o 'alternativo') que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. 'Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte[...]. Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés por la posesión. Son patrones más que coleccionistas', dije yo en 1969. Ahora *eso* resulta utópico»⁸⁸.

El final del marco como elemento delimitador, fue una de las liberaciones de la pintura. Es cierto que las palabras de Lyppard en torno al mercado suenan un poco utópicas ya que la expansión de algunas obras acomplejan la especulación de mercado, pero no acaban con el, y a la vez aparecen patrones o *sponsors* que concurren en su realización e incluso posteriormente incluyen estas piezas dentro de los circuitos del arte, sin importar su dimensión o disposición. Aunque el mercado no sea eje de nuestro interés, reconocemos que la comercialización del cuadro-marco fue decisivo en su aparición y la ruptura de este, marca un punto de inflexión que rompe con la idea de objeto 'comprable'.

84 *Ibidem*. p. 13.

85 Recordemos las pinturas rupestres, cuya única delimitación era el espacio circundante que la contenía. Por ejemplo en Las cuevas de Altamira, pintadas entre 35.000 y 13.000 años antes del presente. Una pintura, ya expandida y libre. Fue años después cuando la pintura fue sometida por intereses del mercado a un marco opresor.

86 David Barro. *Un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. En: *On painting* : prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá / proyecto y comisariado general. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013. p. 161

87 Lo *anti-establecido*, aunque en palabras de Seth Siegelau: «Gran parte de la actitud antiarte, en cuando *antiestablishment*, es un mero cliché. La actitud *antiestablishment* de la vanguardia es evidente. Pero toda forma de arte que arraiga entra a forma parte del *establishment*. [...] Es una cuestión de poder». En: Lucy R. Lyppard. Op. Cit. P.190

88 Lucy R. Lyppard. Op cit. p.17.

A pesar de la relación que tenía con Greenberg, siendo su protegida durante algún tiempo, Krauss se fue distanciando y a finales de los sesenta se empezó a cuestionar el método formalista. El marco teórico del estructuralismo los enfrenta hasta el punto en que Krauss se convierte en una de sus mayores detractoras. Con sus palabras no solo parece incluir al resto de las disciplinas dentro de su teoría *La escultura en el campo expandido* sino que se desmarca de la pureza *greenberiana* aceptando la mixtura como una opción posible.

El avance y la continua resituación de la escultura era razonable, aún así:

La crítica de arte todavía bajo la servidumbre de un ethos modernista se ha mostrado en gran medida suspicaz con respecto a semejante movimiento, llamándolo ecléctico. Parecía responder a la exigencia modernista de pureza e independencia de los diversos medios: La práctica no se define en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse⁸⁹.

La pintura es uno de los medios con mayor capacidad de hibridación y por lo tanto, perversión. Lo expandido hace referencia a la multiplicidad de los medios y fórmulas. En un esfuerzo por hallar el cauce más adecuado para cada uno de los proyectos, el artista se cuestiona el medio, rompe los límites, repiensa la pintura. Se pregunta porque seguir pintando. Lo único que permanece invariable después de los años, es el término.

No hay nada más antiguo que la pintura expandida. Seguramente, entendida con otro nombre y otros sentidos, pero ciertamente, esta aseveración cobra sentido si atendemos a que hasta el siglo XIII la pintura no fue quien de materializarse en forma de cuadro. [...] El avance estaba en su movilidad, hoy lo está en la del espectador, que puede verse envuelto por la pintura, pero antes que la pintura, fue la imagen en los libros lo que comenzó a desprenderse de su condición de acompañante para ganar protagonismo ocupando la totalidad de la página, ese será un primer paso a la hora de constituirse como cuadro, como objeto-mueble afuncional y versátil en su nueva flexibilidad espacial. Hoy es el concepto el que lleva a la pintura a su lugar de origen, ocupando el espacio real.⁹⁰

Una pintura expandida nos envuelve, activa nuestros sentidos. Provoca el movimiento del espectador a la vez que lo hace partícipe de la imagen. En cierto modo, nos traslada, al igual que lo hacen las obras de Rothko.

89 Rosalind Krauss. *Ibidem*. p. 72

90 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña: Ed. Arte Contemporáneo y Energía AIE – MACUF Artedardo, S.L. Dardo ds, 2009 (Colección Teoría), 62 p.

1.3. *La pintura se escapa del lienzo. Manifestaciones que propiciaron el estado expandido de la pintura.*

La pintura hoy, no es solo pintura, es la representación de una idea sobre pintura. Como Anna Moszynska afirmaba *todo arte es representativo, por cuanto representa algo...aunque sólo sea una intención*⁹¹. El arte actual es un espacio de experimentación permanente, que actúa como *electrograma* de nuestros sentimientos e inquietudes representando incluso nuestro comportamiento con el mundo.

En palabras de Joseph Marioni «el cuadro moderno concreto cumple la función de representar su forma material, es decir, su existencia física en cuanto objeto real en la pared. No representa algo diferente ni tampoco es una 'idea' abstracta de algo diferente, el cuadro mismo es la imagen... (Y se sustenta sobre)...la estructura de su material (o sea, el color) para fijar la identidad pictórica de su forma⁹²». Quizás Marioni no estaba del todo en lo cierto, en cuanto a que es un objeto real (limitado a situarse) en la pared pero si lo estaba en cuanto a su presencia física. Más allá del material sobre el que se realiza o el medio con el que se relaciona, la pintura es algo físico y por supuesto, mental.

Hemos visto el camino que Lissitzky comenzó, que hoy en día se mantiene más activo que nunca. Diseminó la pintura y rompió, probablemente por primera vez, con la idea de cuadro, para conquistar el espacio arquitectónico. Su instalación pictórica con materiales de construcción, es un paso más en la destrucción de la bidimensionalidad del soporte hacia las tres dimensiones, hacia el espacio real. El espectador puede rodear la obra y formar parte de ella.

La conquista de la abstracción está relacionada de forma indisoluble con la evolución general del arte. La expresión de un concepto del mundo liberado del objeto es el logro más sobresaliente del arte de este siglo. A principios del S.XX artistas como Pablo Picasso en París, Wassily Kandinsky en Múnich o Kasimir Malevich comenzaron a disolver la visibilidad de los objetos y a reinterpretarlos en una pintura de signos autónomos. Richter, por su parte, pintaba imágenes que *solo* se representan a sí mismas (remarcando las características plásticas propias de la pintura). Por otro lado, también crea imágenes que reproducen algo. Así, además de obras con temática figurativa, retratos, paisajes y escenas cotidianas, Richter nos regala cuadros de tridimensionalidad cromática. Asimismo insiste en la pluralidad visual de la pintura, incluyendo obras monocromáticas.

91 Anna Moszynska. *El arte abstracto*. Barcelona: Ediciones destino, S.A. , 1996. Hugo Mariani (trad.) p.9.

92 Josep Marioni. *A frame of Reference*. Blasser Schimmer. Colonia: A pale Gleam, Gimlet Verlag, 2001. Citado por David Barro. En: *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Op. cit. p. 46.

Algunos consideraron *Blanco sobre blanco* de Malevich como la purificación entre forma y color. Malevich, más radical que Mondrian aún, llegaba a la inexistencia del objeto. Yves Klein en 1958 dio un paso más, presentando una galería vacía, tenuemente iluminada en azul, sin más elementos de contemplación y experimentación que esa ausencia. Con este poético gesto, Klein buscaba el «espacio» como materia, resaltando la fuerza que poseen los espacios y la energía-experiencia que contienen.

Kandinsky en *De lo Espiritual en el arte* escribe: *Cualquier creación artística es hija de su tiempo, y la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos*⁹³. El arte no puede obviar los avances, y estos se han ido haciendo patentes en la evolución del objeto artístico y en la historia de la pintura. La pintura siempre muestra vitalidad, aun después de haberse considerado muerta, renace. Nos enseña una nueva cara. Las soluciones utilizadas, a menudo son las mismas, pero el pensamiento y las preocupaciones son propias de cada momento concreto. El arte se ha adaptado a las tecnologías de la imagen, y las infinitas variaciones que estos cambios han provocado. Sobre esto habló Jackson Pollock en una entrevista en el año 1950: *Creo que el pintor moderno no puede expresar su época, la aviación, la bomba atómica o la radio a través de las viejas formas del Renacimiento o de cualquier otro tiempo pasado. Cada época encuentra su propia técnica*⁹⁴.

La obra de Nam June Paik es un paradigma de cómo el arte se adapta, se habitúa, se transforma. En una lúcida (y casi profética) reflexión expone:

De la misma manera que el collage ha sustituido a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos sustituirá al lienzo [...] algún día los artistas trabajarán con condensadores, resistencias y semiconductores al igual que lo hacen hoy con pinceles, violines y chatarra[...]El versátil sintetizador de televisión en color nos permitirá dar forma al lienzo en la pantalla televisiva con la misma precisión que Leonardo, con la misma libertad que Picasso, con los mismos colores que Renoir, con la misma profundidad que Mondrian, con la misma violencia que Jackson Pollock y con el mismo lirismo que Jasper Johns[...]»⁹⁵

Otro artista augural fue Dan Flavin. Su obra es un prelude del uso de la luz artificial como estrategia pictórica. Mediante tubos fluorescentes crea composiciones simples, a veces coloristas produciendo entornos atmosféricos casi mágicos. Aquí, la relación con la arquitectura es indudable, el tubo irradia una luz que transforma la pared afectando todo lo que se sitúe cerca de la obra en cuestión. Los neones de Dan Flavin realizan su función habitual, dar luz, convirtiéndose en elementos de forma escultóricos que funcionan como una pintura.

93 Vassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. p. 7.

94 Barbara Hess. *Expresionismo abstracto*. Colonia: Taschen, 2005. p.17.

95 Nam June Paik: *Electronic Video Recorder*, Exposición en el Café au Go-Go. Reeditado (Nueva York: Electronic Arts Intermix, 1997).



12. Dan Flavin, *untitled* (to Donna) 6, 1971

En los últimos años debido al ritmo acelerado de la sociedad de consumo, la contemplación del arte ha ido modificándose. Antes era pausada, emotiva y lenta pero, poco a poco, esa sosegada contemplación se convierte casi en imposible. A todo esto hay que añadir el fácil acceso a imágenes de todo tipo, un flujo intenso que nos rodea y nos satura durante todo el día, imágenes que sufren esa misma aceleración.

Estos artistas fueron decisivos en la ampliación del concepto pintura. Ahora, libre finalmente, puede ser autónoma y no tiene por qué referirse a una realidad conocida. Funciona más bien como metáfora y sus elementos pictóricos encuentran una justificación en sí mismos. Estos antecedentes sitúan a la obra pictórica en un sendero virgen, dispuesto a ser explorado.

Sobre el escenario anteriormente planteado podemos continuar el desarrollo de nuestro objeto de estudio. La historia de la pintura a lo largo de la historia no sólo ha estado marcado por las repetidas crisis y sus alejamientos de la representación sino también por el nacimiento de la tercera dimensión. Además ha sido sometida a numerosas incisiones, desdoblamientos, rupturas hasta la completa eliminación del bastidor.

Pero ¿Qué es una pintura? El pintor Maurice Denis en 1890 declaró: Un cuadro antes que ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o alguna anécdota, es en esencia una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden⁹⁶. Por su parte, Guillermo Solana defiende que *una pintura es materialmente eso, una tela tensada sobre un bastidor y manchada con pigmentos*⁹⁷.

74

Las transformaciones que ha sufrido han afectado a su condición física y conceptual.

«Si consideramos la definición que todavía figura en el diccionario de la Real Academia de la lengua – *representar o figurar un objeto en una superficie, con las líneas y colores convenientes* – Muchas de las pinturas del siglo XX deberían ser incluidas en otro medio artístico pues el uso de materiales extrapictóricos, la entidad volumétrica o la pérdida de marco son elementos suficientemente relevantes para la transformación de aquel enunciado. Aunque también podrían considerarse como extensiones que enriquecen la precedente concepción restrictiva de la pintura. Una representación plana encerrada en un encuadre rígido»⁹⁸.

Coincidimos con Javier Hernando en que las alteraciones llevadas a cabo en el soporte pictórico han ido modificando progresivamente la pintura pero su concepto se ha mantenido fiel. Sus características más formales se mantiene intactas: color, composición, gesto...hablamos de obras que podemos contemplar mediante una lectura (más o menos) frontal, un lenguaje plástico, materia sobre soporte (aunque su planicidad no sea un requisito indispensable). La pintura sobrevive como idea, a pesar de sus modificaciones materiales, formales y conceptuales.

96 Anna Moszynska . *El arte abstracto*. Hugo Mariani (trad.). Barcelona: Ediciones destino, S.A. , 1996. p. 8.

97 Guillermo Solana : *El arte abstracto: Los Dominios de lo invisible*. (Et. al). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. 2005. p.12.

98 Javier Hernando, *Pintura sin pintura* (Catálogo de exposición) Castilla y León: Ed Junta de Castilla y León, 2001. Carlos Coronas... [et al.] ; comisario, Javier Hernando. p. 13

1.3.1. *Monocromos: color liberado de las exigencias del objeto.*

Kandinsky recordó siempre la impresión indeleble que le causó uno de los cuadros de almiares de Monet, cómo se quedó fascinado contemplando el cuadro, pero sin ser capaz de reconocer lo que presentaba. Aquella experiencia duró solo un momento pero le dejó la viva sensación de que la pintura sin tema era, después de todo, un camino viable⁹⁹.

Una obra pictórica tiene poder en sí misma por la idiosincrasia de la pintura, sus componentes matéricos, su superficie, el tema... Algunos artistas dieron primacía a estas características plásticas frente a su función representativa abrazando un nuevo lenguaje universal.

La investigación rigurosa sobre el color como tema en sí, comenzó en el siglo XIX. Goethe tomó el color como constituyente aislado del arte en su *Farbenlehre* (Teoría de los colores, 1810). Analizó el potencial metafísico del color que estimulaba una respuesta emotiva. Aparentemente, su asociación con el misticismo *rosacruziano*¹⁰⁰ –que también fue inspiración para Yves Klein y otros pintores monocromos posteriores– provocó su interés por el significado simbólico del color. Sus ideas místicas le llevaron a identificar colores con conceptos concretos, como el verde con la esperanza, o el rojo para la rabia y pasión.

La tentación de la monocromía data, de los orígenes del arte abstracto (*Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malevich), sin embargo hay indicios desde el extremo oriente de referentes monocromos. En sus raíces, la distinción entre caligrafía y pintura es apenas perceptible en China. El uso de la tinta negra, en ocasiones oro o plata se consideraba más expresiva que la pintura policroma.

La pintura monocroma se relaciona también con la meditación de los monjes en los monasterios Zen durante los siglos XV-XVII.

Kandinsky decía que su fin era *llegar a una gramática del color: donde el color pudiera expresar propiedades anteriormente indicadas por objetos*¹⁰¹. En *De lo espiritual en el arte* afirmó en su reivindicación del nuevo arte que *la armonía de los colores y de las formas debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana*¹⁰². Mientras Braque por su parte, mencionó que *las formas y los colores no deberían derivarse de una idea de la naturaleza sino que deberían surgir exclusivamente del interior del artista*¹⁰³.

99 Guillermo Solana. Op. Cit. p.13.

100 «Klein cimentaba sus creencias en el culto esotérico *rosacruziano*, basado en la alquimia y la cábala. El fundador de la orden, Christian Rosenkretz, cuyo apellido significa cruz rosa en alemán, fue un místico del siglo XV que pensaba que, mediante el dominio de las doctrinas secretas, se podría recuperar el paraíso. La cábala judía, una fuente esencial para los rosacruces, tiene como centro el *Sefirot*, las diez cualidades o potencias de Díos. El *Ein-sof*, el infinito, que es descrito como la perfección indiferenciada y absoluta, es también una plausible definición del monocromo». Barbara Rose En: *Los significados del monocromo. Monocromos del Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004. p.50.

101 Anna Moszynska. *El arte abstracto*. Hugo Mariani (trad.). Barcelona: Ediciones destino, S.A. , 1996. p. 27.

102 Barbara Hess. *Expresionismo abstracto*. Colonia: Taschen, 2005. p.13.

103 *Ibíd*em, p.13.

Goethe abrió un camino, que posteriormente Kandinsky, Yves Klein y muchos otros recorrerían. Existe un momento en la historia de la pintura en la que se empieza a ver que el color puede producir un efecto por su cualidad como color en sí. A partir de ahí el mero hecho de teñir un objeto le otorga un valor autónomo desconocido anteriormente. Muestra excepcional de esto es la obra de Katharina Grosse, de la que hablaremos más adelante. El espectador, a partir de entonces, puede percibir la superficie con toda su intensidad, esplendor y espacialidad. El color se hace real como color y adquiere de este modo más realismo que en cualquier imagen de aquellos maestros clásicos conocidos por su precisión en la representación de la realidad.

Barbara Rose define el monocromo como algo mudo, silencioso:

La obra de arte monocroma permanece misteriosa, una presencia enigmática que se resiste a la interpretación. Su apariencia sugiere simplicidad y unidad y enmascara su potencial de polivalencia y paradoja. [...] Participa en la reducción por la modernidad del arte a su esencia. Y sin embargo, al mismo tiempo presenta un compromiso evidente con el éxtasis¹⁰⁴.

La monocromía centra su interés en la pintura en sí. Lleva implícita la negación, el rechazo...Rompe radicalmente con la historia. Ad Reinhardt, describía sus cuadros negros como un catálogo de negaciones:

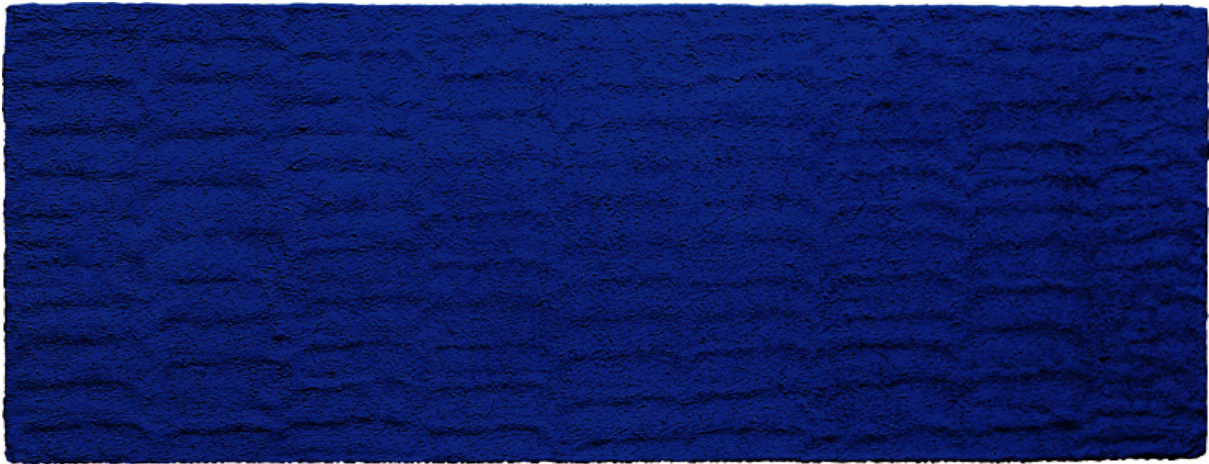
Un lienzo cuadrado (neutral, informe) de cinco pies de ancho y cinco de alto, tan alto con un hombre, tan ancho como los brazos extendidos de un hombre, (ni grande, ni pequeño, sin tamaño) trisecado (cortado en tres, sin composición), una forma horizontal negando una forma vertical (sin forma, sin arriba ni abajo, sin dirección), tres (mas o menos) oscuros (sin luz) colores sin contraste (incolores), pinceladas sin pinceladas, una superficie mate, plana, pintada a mano alzada (sin brillo, sin textura, no-lineal, sin borde, ni duro ni blanco) que no refleje su entorno- puro, abstracto, no objetual, intemporal, sin espacio, quieto¹⁰⁵.

Las obras de Ad Reinhardt lejos de ser cuadros absolutamente negros, son el resultado de una aplicación metódica de múltiples capas de distintas tonalidades que atrapan la luz y crean una bruma, que late. Reinhardt llegó a aplicar hasta treinta capas en algunos de sus cuadros. Este sistemático proceso se convierte en una reflexión casi meditativa.

No cabe duda que, Yves Klein sacudió los cimientos del arte transgrediendo todos los límites posibles. De sobra es conocido su *Salto al vacío*, una fotografía de 1960 en el que aparece suspendido en el aire, desafiando la gravedad. Su obra es un cuestionamiento constante de los límites y su consiguiente superación.

104 Barbara Rosa. *Los significados del monocromo*. En: *Monocromos. De Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004. p.21.

105 Ad Reinhardt, *The Selected Writings of Ad Reinhardt*. En: *Art as art*, Editor Barbara Rose., 1991



13. Yves Klein. *Monocromo azul sin título (IKB 36)*, 1957.

Su primera aparición pública fue en 1955 cuando presentó un monocromo naranja al *Salón des Réalités Nouvelles*. El cuadro fue rechazado porque no era lícito trabajar con un solo color. Sin embargo, Klein continuó con su trayectoria realizando diferentes series monocromáticas.

Adelantado a su tiempo, su concepción de pintura y escultura iba más allá de los conceptos de especificidad. Sus monocromos desafían la planicidad del soporte. Son obras absolutamente puras. La perfección del color invita a la contemplación pausada, a recorrer su superficie en silencio. La luz, absorbida por el pigmento, palpita, es algo vivo.

77

Yves Klein se refiere a la monocromía como:

«Superación de la problemática del arte. [...] Pintaba superficies monocromas para ver, para ver con mis ojos lo que tiene de visible lo absoluto. Yo no consideraba esas tentativas como una posibilidad pictórica en esa época, hasta que un día, alrededor de un año más tarde, me pregunté ¿Y porque no?. En la vida de un hombre, el por qué no lo decide todo, es el destino. Sin embargo no mostré nada al mundo por el momento. He esperado. He estabilizado la cosa. Estoy en contra de la línea y de todas sus consecuencias: contornos, formas, composición. Todos mis cuadros, cualesquiera que sean figurativos o abstractos, me dan la impresión de ser ventanas de cárcel cuyas líneas serían precisamente los barrotes. A lo lejos, en el color, en la dominante, está 'La libertad'. Así pues, he desembocado en el espacio monocromo, en el todo, en la sensibilidad pictórica inconmensurable. Pero no he desembocado en ello encerrado en mi personalidad. No. Me he sentido impregnándome volumétricamente del todo, fuera de todas las proporciones y dimensiones¹⁰⁶».

106 Yves Klein. En Michel Ragon, *Diario del arte abstracto*. Barcelona: Ed. Destino, 1992. p.135.

El *Minimal art* es sobre todo monocromo. Se enfocó intensamente sobre la relación entre el contexto y el contenido. La estética minimalista en su forma purista, ejemplificada por Carl André, Donald Judd y Larry Bell, exigía la fusión de color, forma y material. Algunos artistas como Antoni Tàpies, Juan Uslé, Georgia O'keeffe, Georges Noël o Sean Scully crearon obras monocromas solo ocasionalmente.

La obra de Ellsworth Kelly destaca por sus colores planos, puros y sus formas rigurosamente geométricas. Su simplicidad viene motivada por un interés en alejarse de los excesos gestuales del expresionismo abstracto. Kelly experimenta sobre soportes con formas geométricas irregulares, estableciendo un vínculo con el espacio circundante. La forma se convierte en contenido. Su pintura, con un carácter reduccionista, mantiene una estrecha relación con las obras de Frank Stella y Kenneth Noland. La ruptura de la forma de *cuadro* se hace patente de forma progresiva hasta llegar a experimentar una total liberación.

Las violentas pinceladas que marcaron a la primera generación de artistas americanos fueron transformadas por Jules Olitski y otros artistas como Morris Louis o Kenneth Noland en sutiles juegos de colores puros. Olitski fue de los primeros en integrar el uso de nuevas técnicas en sus creaciones, entre las que incluyó el uso de pulverizadores. Este hecho, condiciona de manera sustancial el resultado final de la obra, a partir de la eliminación del rastro del pintor y de cualquier util aplicante.



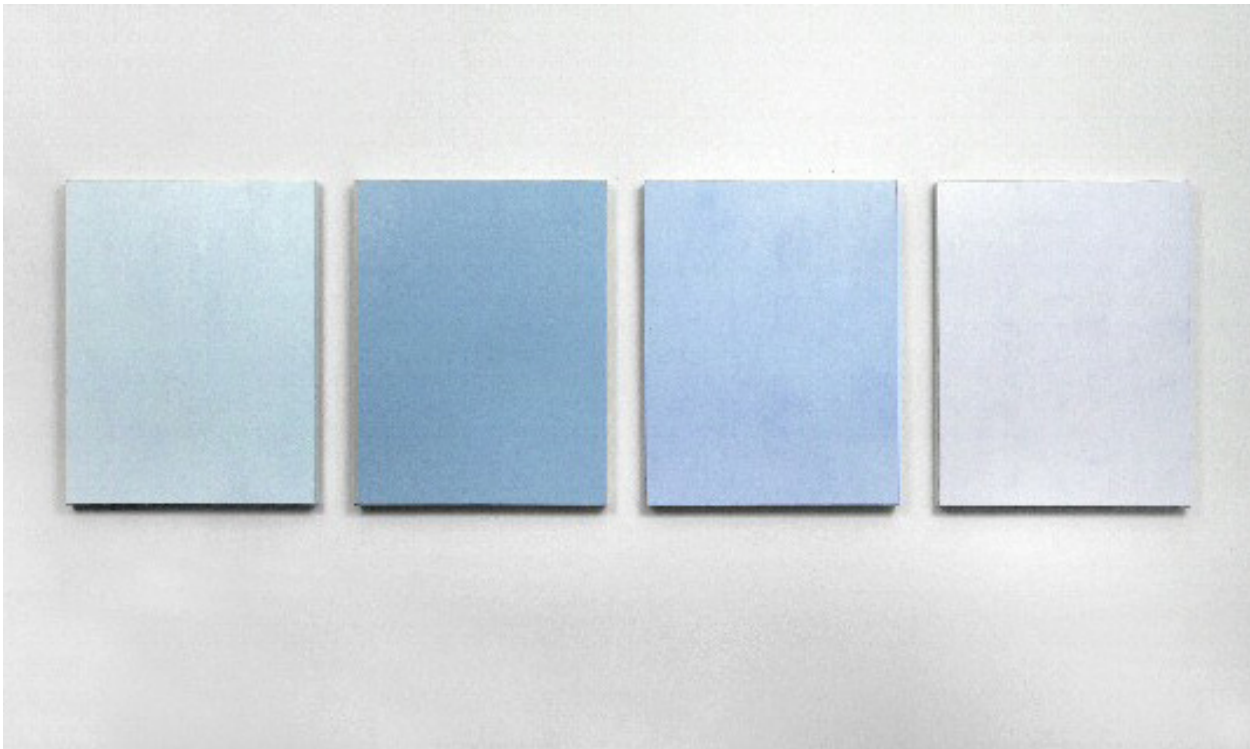
14. Ellsworth Kelly. *Dark Blue Panel, Dark Green Panel, Red Panel*, 1986

Marcia Hafif es una artista vital para entender el sentido evolutivo de la abstracción. Para ella, el significado de la pintura monocromática está íntimamente asociado al acto de pintar, a la acción en sí.

«Tal y como funciona en el presente, este tipo de pintura ni es un medio de representación de la naturaleza, ni tiene como objetivo la 'auto-expresión' del artista. Es, en sí, un modo de pensamiento directo a través de cual el artista, recurriendo a la razón y a la intuición elabora (crea) significados por medio de sus materiales o por medio del proceso de su utilización¹⁰⁷».

Esta pintura ya fue designada *real, concreta, pura, absoluta y pintura-pintura*. «Es no figurativa y no icónica, existe por derecho propio en el mundo y no simboliza ni representa nada (a no ser, tal vez, pintura) no es una abstracción de algo exterior a sí misma, no utiliza dispositivos ilusionistas y pictóricos de anteriores tipos de pintura, ni siquiera los de la tercera clase de la pintura objetiva¹⁰⁸».

La obra de Hafif carece de referencia exterior, perspectiva, relación entre fondo y figura y de otras claves necesarias para la ilusión óptica de profundidad. La renuncia a estos recursos responde a favor de la presencia material. Al principio estos pensamientos reduccionistas, llevaron a Hafif al uso del blanco y negro, que posteriormente, cambió por otros colores, que organiza en series. Su contraste de color mínimo y la no diferenciación de imagen y fondo, dan prioridad a las distinciones de matiz. De hecho, algunos de sus trabajos son muy similares, pero es ahí, en los pequeños matices casi imperceptibles, donde reside el interés.

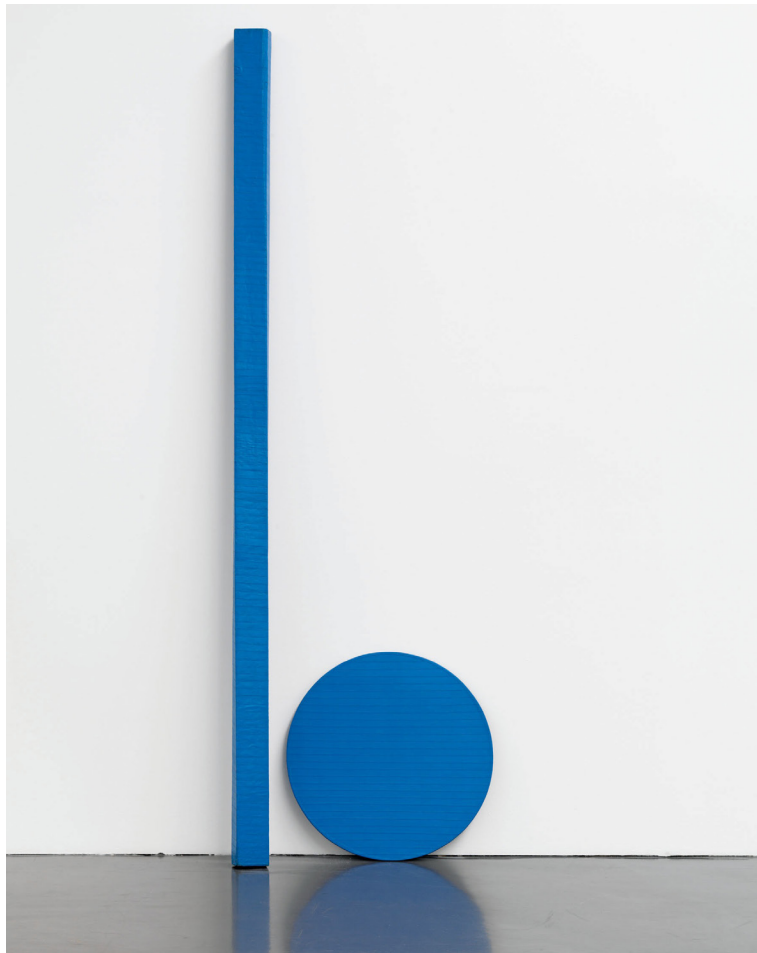


15. Marcia Hafif. *Maganese Blue, French Ultramarine, Indigo, Cobalt Violet*, (Scumble Series), 2008

107 Marcia Hafif. *Getting on the Painting*, Nueva York: Art in America, Brant Publication, Inc, 1981

108 *Ibidem*.

Blinky Palermo sensibiliza su obra con el espacio circundante, buscando lo secuencial y la concordancia. Algunas de sus pinturas están hechas con telas de material coloreado, cortado y cosido. Palermo, que en 1977 falleció a la edad de 33 años, abrió una senda recorrida por los artistas que coincidieron con él¹⁰⁹ y muchos otros que han ido llegando posteriormente. Inició una reflexión sobre la ampliación del concepto de la pintura, que tras atravesar diferentes etapas, concluye en el arte mural o la intervención del espacio. Es sin duda una revisión temprana del concepto «pintura». Con él, se rompieron los límites del cuadro definitivamente, la expansión de la pintura avanzó, se transformó la pintura en espacio y se dramatizó el espacio arquitectónico. Hablamos de reflexionar la pintura y superar sus límites, siempre desde el color.



16. Blinky Palermo. *Blue disk and staff*, 1968.

¹⁰⁹ Su amigo y compañero, el artista Imi Knoebel realizó una serie como homenaje, *24 Colors —for Blinky*. 24 Se trata de una serie monumental compuesto por 24 cuadros monocromos, adquirida por la Dia Art Foundation en la década de 1970, aunque fue finalmente instalada bajo la supervisión del artista en 2008

Blinky Palermo derribó los muros de la tradición pictórica desde numerosos frentes. Con *Stoffbilder* la pintura niega la manualidad y la materialidad, con la obra *Objetos*, niega el formato rectilíneo y la plenitud. Finalmente con las intervenciones pictóricas en el espacio, la pintura niega cualquier delimitación física¹¹⁰.

Palermo tuvo en cuenta el espacio circundante y fue consciente de sus peculiaridades a la hora de pensar en el orden compositivo de las piezas. Su obra *Blue Disk and Staff* de 1968, un objeto escultórico monocromático formado por una vara de madera y una esfera envueltos por completo en cinta azul, recostados contra la pared, supone la exploración del límite. La pintura se expande fuera del formato, cuestiona los límites de la visión frontal y estática, impuesta por la tradición pictórica. La obra ya no es algo cerrado. Destaca su forma expositiva; un objeto situado sobre la pared de la sala de manera casi espontánea.



17. Imi Knoebel. *24 Colors-for Blinky*, 1977.

110 Almudena Fernández Fariña, *op. Cit.* p.247

Artistas como Imi Knoebel asumieron todas las posibilidades del color de un modo abierto, sin encorsetamientos ni sistemas. Cada color será la experiencia de su propia historia. Su obra es un juego de capas y colores, además de angulaciones seductoras que dan lugar a estructuras abiertas y cerradas. El vacío aquí lo ocupa el color, colores que se expande formando parte unos de otros. Superficies que dinamizan el monocromatismo. Cuadros dentro de cuadros. Esta obra se caracteriza por su cromatismo sencillo y limpio. La belleza del color.

La pintura y acciones de Imi Knoebel, permiten hablar de todo lo referente al mundo pictórico en los últimos cuarenta años: cómo la pintura supera los límites del cuadro, su papel como objeto propiamente tridimensional, las teorías y reflexiones acerca del color, las estructuras arquitectónicas, las relecturas monocromáticas, los nuevos soportes, etc. Imi Knoebel explora las relaciones entre espacio, soporte y color.

Recordamos en este punto, a Clyfford Still. A pesar de no realizar piezas esencialmente monocromas, el uso del color es de vital importancia en su obra. Es uno de los grandes innovadores del arte modernista al experimentar la capacidad que el color tiene de actuar por medio del contraste entre tonos puros en una relativa independencia de la relación claro y oscuro.



18. Imi Knoebel, *Hommage à Malevich*, 2007.

Otros artistas que juegan con lo monocromo, son Kees Goudzwaard, que crea efectos ilusionistas con hojas de papel y cinta, que a veces sustituyen las áreas de color y líneas, con composiciones simples y colores puros, o el reciente trabajo de la española Paloma Gámez, que realiza series monocromáticas siguiendo una sucesión de leyes autoimpuestas. El resultado consiste en variaciones mínimas entre una pieza y otra.

En la obra de Paloma Gámez, la repetición se convierte en método. El proceso contiene la gran carga conceptual. Gámez entiende la pintura como proceso de investigación, donde los resultados estéticos son secundarios. Las leyes aplicadas, forma metodológica específica decidida con anterioridad, es la causante de las variaciones y combinaciones surgidas.

Comienza eligiendo el color, y continúa con la aplicación de diferentes planos y capas. Sus series casi siempre aluden a una gama cromática, centrándose en las variantes que estas gamas pueden producir en función de las estrategias seguidas.



No se representan planos de color, se representa a la pintura en sí. A pesar de parecer aparentemente monocromos, al situarnos ante varios cuadros o la serie completa podemos distinguir que cada uno de ellos es sutilmente distinto al anterior (como ocurre en las obras de Marcía Hafif). En este proceso de seriación, el azar influye, cada una de las obras son imprevisibles en algún grado.

El proceso se revela en los laterales de los lienzos. Utiliza pigmentos fluorescentes en algunas de sus capas, lo que produce una vibración lumínica. Además investiga los diferentes soportes, aluminio o metacrilato, de este modo los colores se intensifican o atenúan.

En algunas de sus exposiciones los cuadros se sitúan sobre el suelo (alterando el modo tradicional de exponerlos) o apoyados sobre la pared, prolongando el espacio de trabajo, introduciendo en el propio proceso al espectador. En sus proyectos cada obra funciona como fragmento de un todo, resultado siempre de un proceso: La pintura.

En la obra *Carta de color*, una intervención realizada en los pasillos de la Casa Encendida, se muestra además del proceso, ese *repensar la pintura* del que hablan muchos de los artistas aquí mencionados. La arquitectura es su lienzo, pero ahora nos invade y nos envuelve. La pintura está físicamente en el mundo. Su obra supone una redefinición de la pintura, una revisión crítica y situación de los límites del acto creativo. Metodología pura. Ante el color de sus obras el espectador es seducido, fascinado.

Pero ¿Cuál es la diferencia entre un monocromo y un trozo de tela teñida? [...] La respuesta depende de la calidad de la superficie, la belleza del pigmento, la exactitud de la medida y la habilidad para comunicar con el espectador. [...] La pieza de tela teñida no desprende luz, no resplandece ni palpita de vida, el arte monocromo sí¹¹¹.

Como fenómeno especial dentro del arte, lo monocromo es algo difícil de calificar. No es un movimiento ni un estilo. Los estilos decaen y perecen una vez que se agotan. Lo monocromático sigue teniendo fuerza hoy día, un mismo fin pero diferentes recursos, técnicas y soportes. Lo monocromático es una postura personal, una visión del mundo. Implica una actitud analítica hacia los elementos que la componen. El color, la materia, la esencia...Lo monocromo posee una fuerza interna, una energía que habita en su superficie y se relaciona con el espacio. Desafía a la interpretación en todos los niveles. Es un rechazo deliberado, una ausencia y una plenitud a la vez. El silencio más absoluto y el canto más intenso y perdurable.

Todo ha terminado, el color debe ser puro y la superficie no es más que superficie, que deberá pintarse con un solo color donde no deberá haber figuras¹¹².

111 Barbara Rose, *op. Cit.* p.73.

112 Alexander Rodchenko. *Rodchenko. Grafico, designer, fotografo*. Milan: Manzzota, 1992. p.p. 51-52

1.3.2. *Postpintura en el campo expandido.*

Después de la nueva abstracción geométrica y la pintura *color field*, la producción pictórica continuó avanzando hacia un reduccionismo formal y semántico, manifestándose especialmente en la pintura monocroma. Sendas tendencias tenían claras reminiscencias simbólicas y espirituales.

Los artistas continuaban buscando la autonomía del objeto, ahora sin alusiones místicas, introduciendo nuevos elementos para la prolongación virtual de la composición en el espacio real. Hablamos de *postpintura*. Pintura después de la pintura. En ocasiones se producía una invasión cromática sobre el espacio circundante, los artistas continúan en la búsqueda integrar sus pinturas en el espacio real.

Para Stoichita las naturalezas muertas que decoraban las cocinas flamencas de la época establecían un dialogo evidente con el espacio de exposición: se representaban a escala real para conseguir que la imagen penetrase en el espacio del espectador, de ese modo funcionaban como espejos, como una prolongación del espacio real. Ese desdoblamiento pretendía, de forma evidente implicar el campo visual de la obra en el espacio del espectador. La pintura no era concebida como un objeto autónomo respecto al espacio que la contendría, era contextual¹¹³.

Esto supone la aparición de objetos independientes que funcionan como un reflejo, como prolongación del espacio que los contiene. Desde la aparición del concepto *site specific*, en los sesenta, el papel del *contenedor* de la obra se revaloriza. Los artistas usan el espacio, no como soporte sino como contenido, reflexionando sobre las peculiaridades del mismo, para transformarlo y hacerlo co-protagonista de la obra. Poco a poco, ese concepto, usado en el comienzo solamente para proyectos escultóricos, se hace extensible a la obra pictórica.

113 Almudena Fernández Fariña, *op. Cit.* p. 254

El caso BMPT

Si hablamos de pintura contextual¹¹⁴ no podemos pasar por alto la obra de Daniel Buren (Boulogne –sur-seine, 1938), que en los años ochenta reformula el concepto de campo expandido de Rosalind Krauss para aplicarlo a la pintura. Buren se interesa en la reducción de la obra a un patrón de comportamiento, evitando las estructuras narrativas. El resultado es *La postpintura en el campo expandido*¹¹⁵.

La comprometida posición de Buren definiría su estrategia fuera del marco de la pintura, que para reducir el contenido pictórico, se basa en una estricta elementalidad. Se autoimpone la exigencia de repetir la misma composición una y otra vez, hasta el infinito. Renuncia así, a la transformación de la forma, motor de la creación artística. Genera un patrón inexpresivo, siempre con las mismas dimensiones. A partir de 1965, Buren sustituye sus bandas geométricas pintadas de diferentes colores por telas de rayas compradas en almacenes, este paso eliminaba definitivamente cualquier atisbo gestual.

A pesar de su factura industrial, el uso constante de este simple e impersonal recurso, franjas alternas de 8,7cm. de ancho, de color combinado con blanco sobre paredes, lonas, plásticos, objetos y espacios, se convirtió en su seña de identidad, que quedará ligada a su nombre para siempre. Para Buren este esquema es solamente una herramienta visual, un *outil visuel* (*herramienta visual*) del que se sirve regularmente para activar el lugar.

Un año más tarde, en 1966, expone las telas estampadas de rayas sobre bastidor aplicando pintura blanca en la superficie para dejar ver solamente la parte central. (Galería *Fournier*, París).

Lejos del deseo de Buren se halla cualquier intento de transformar la ‘despersonalización’ del hecho pictórico en una estrategia esencialista que lo convierta en una experiencia inmanente e impermeable a cualquier presión o contaminación externa. [...] La arquitectura discursiva de Buren se apoya en la reformulación del *ontos* de la pintura como una realidad heterónoma. [...] Su intención estribaba en revitalizar la pintura a través de una *ontología de la precariedad* que la reconocía como una realidad insuficiente y, por esto mismo, necesitaba del contexto para adquirir sentido. Tal precariedad suponía trasladar la experiencia pictórica desde al ámbito de lo esencial al de lo instrumental; o expresado de modo diferente, darle funcionalidad de tal modo a la identidad de lo pictórico, que solo se podía hablar de pintura en su interacción con la red de significados que conforman lo social¹¹⁶.

114 «La pintura contextual desplaza el eje conceptual al entorno». Javier Hernando. En: *Daniel Buren. La postpintura en el campo expandido*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2007. p.10.

115 Enunciado que titula el texto realizado por Javier Hernando Carrasco. *Daniel Buren: La Postpintura en el campo expandido*. *Op cit*.

116 Daniel Buren en. *Daniel Buren*. Donostia: Editorial Nerea S.A. 2006. p. 15.

Ana María Guasch recuerda la importante contribución teórica de Buren al arte conceptual, con su texto *Beware* incluido en el catálogo *Konzeption / Conception*¹¹⁷, en el que proponía reducir la pintura a lo esencial, restaurándola como una práctica teórica desvinculada de toda decoración u oficio: *la teoría es la forma específica de la práctica*¹¹⁸.

En 1967 Buren participa en el *XVIII Salón de la Jeune Peinture* de París junto a sus amigos Oliver Mosset, Parmentier y Toroni. (Conocidos como grupo BMPT) Los artistas, optaron por pintar sus obras durante la inauguración y pactaron usar siempre el mismo motivo. Buren sus rayas verticales de 8,7cm. Toroni marcas con un pincel de numero 50 sobre un papel a intervalos de 30cm. Mosset un círculo de fondo liso y Parmentier franjas horizontales. Mientras pintaban sonaba: *Buren, Mosset, Parmentier y Toroni les aconsejan ejercitar la inteligencia*.

A pesar de su negativa respecto a la existencia de BMPT¹¹⁹, lo que unía a Buren, Mosset, Parmentier y Toroni para conformarlo como grupo en sí, era la continuidad del discurso: un cuestionamiento y subversión de la idea tradicional de pintura. Un año después Parmentier se desligó de esta línea de actuación y el resto de componentes continuaron trabajando juntos.

La *despersonalización* de la pintura surgía repetidamente, como parodia a las pretensiones de la pintura y a su idea tradicional. Para superar los conceptos que la sustentaban, ilusionismo, expresión, subjetividad, estética y mensaje.

En la primera de sus *exposiciones-manifiesto*, en el *XVIII Salon de la Jeune Peinture* de 1967, colgaron de las paredes del museo telas de abstracción radical, de factura impersonal. Al día siguiente descolgaron las telas sustituyéndolas por un texto en el que decía: *Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas. (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni no exponen)*.

117 Texto incluido en el catálogo *Konzeption/Conception. Documentatiom of Today's Art Tendence*, Städtisches Museum, Leverkusen, 1969.

118 Ana María Guasch, *Op. Cit.* p. 193.

119 Buren y sus componentes no estaban de acuerdo con la idea de este grupo creado por el crítico Otto Hahn para hablar de sus actividades. La agrupación fue el resultado de la decisión de cuatro individuos que deciden asociarse a fin de manifestarse separada o conjuntamente. *No ha habido jamás ningún grupo, y menos todavía un grupo llamado BMPT. Esta sigla es una invención de críticos que jamás nos ampararon y que quisieron hablar de nosotros tres años después, cuando todo se había ido al garete [...] BMPT no existió jamás.* Daniel Buren en. *Daniel Buren*. Donostia: Editorial Nerea S.A. 2006. p. 11.

El pasquín que se repartió al público asistente a la llamada, *Manifestación 1*, exponía:

Dado que pintar es un juego / Dado que pintar es armonizar o desarmonizar colores/
Dado que pintar es aplicar (consciente o no) unas reglas de composición / Dado que
pintar es valorar el gesto / Dado que pintar es representar el exterior (o interpretarlo,
o apropiárselo, o cuestionarlo, o presentarlo). (Dado que pintar es proponer un
trampolín para la imaginación. /Dado que pintar es ilustrar la interioridad./ Dado
que pintar es una justificación. / Dado que pintar sirve para cualquier cosa. /Dado
que pintar es hacerlo en función del esteticismo, de las flores, de las mujeres del
erotismo, del entorno cotidiano, del arte, del capricho, del psicoanálisis, de la Guerra
de Vietnam./ NOSOTROS NO SOMOS PINTORES¹²⁰.

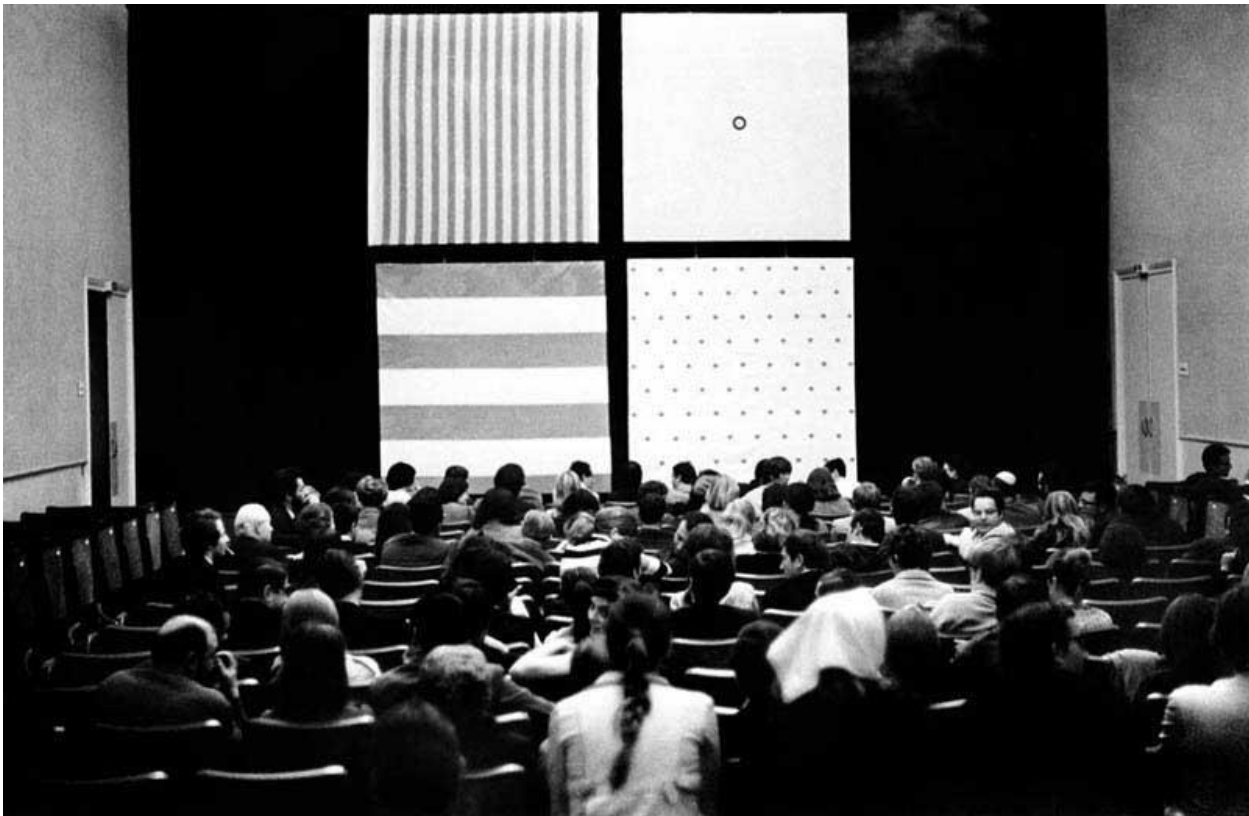
En *Manifestation 5*, llevada a cabo en el auditorio del Musée des Arts Décoratifs de París el 2 de Junio de 1967, cada uno de los artistas presentaron una tela cuadrada de idéntico formato (2,5x 2,5m) colgada formando un gran cuadrado de 6 m de lado. La tela de Buren estaba dividida en 29 bandas verticales rojas y blancas idénticas unas a las otras, la de Olivier Mosset exhibía un anillo circular, la de Michel Parmentier, gruesas franjas horizontales, alternando los colores blanco y gris, y la de Niele Toroni, 85 huellas de color azul de un pincel plano del nº50 dispuestas en intervalos regulares. De nuevo la repetición de un hecho impersonal y carente de mensaje, expresa su voluntad de alejamiento del concepto estilístico, un vacío de comunicación.

Esta voluntad se reafirmó aún más, por el hecho de que el público no estaba convocado a la inauguración de una exposición sino a una conferencia que nunca llegó a pronunciarse. A lo largo de la hora en la que infructuosamente se esperaba al conferenciante, el público se vio obligado a contemplar pues, las cuatro telas colgadas en la pared del fondo del auditorio.

La palabra de una pintura que, lejos de dar testimonio del mundo o de la subjetividad del artista, quería hablar de sí misma, de su propia especificidad, de su pura gratuidad formal o, como dijo Parmentier, de su visualidad. [...] Marcel Duchamp presente en el acto, comentó *Como happening frustrante no puede ser mejor*¹²¹.

120 Daniel Buren, *Op.cit.* p.14

121 Ana María Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009. p.250



20. BMPT. Exposición *Manifestación 3*, junio 1967

Tras la disolución de BMPT, sus acciones quedaron en la distancia tal y como Parmentier las definía: *un insistente diálogo de mudéz (silencio deliberado y persistente)*¹²².

Después de su separación, Daniel Buren continuó usando bandas de color combinadas con blanco, hasta la actualidad. Buren impone un orden estético sobre espacios urbanos. Su trabajo es una sistemática transgresión del soporte. A pesar de que en sus comienzos, su eje central lo formaba el cuestionamiento del medio artístico y su especificidad, eliminando gestos y su consecuente significación unido a una estrategia de despolitización generalizada del arte, poco a poco sus proyectos, incluyen acciones dentro de ciertas instituciones, cuestionando el museo como estructura ideológica y social.

A pesar del decorativismo que puedan reflejar sus proyectos, Buren invita al espectador a reflexionar sobre el entorno institucional y comercial del arte.

¹²² Declaraciones de M. Parmentier recogidas en el catálogo de la exposición *Douze ans d'art contemporain en France*, París, Galeries nationales du Grand Palais, Mayo-septiembre de 1972, p. 296

Las cabañas de cerámica y espejo son un proyecto concebido para el Espai d'Arte Contemporani de Castellón. Es un cuestionamiento hacia la institución museística y su estructura. Formada por seis grandes cubículos entrelazados que dominan el espacio expositivo eliminando por consiguiente la función propia de la arquitectura. El revés de las piezas aparece pintado de blanco y el interior recubierto de diseños abstractos con espejos y material cerámico. Por otra parte, algunos paneles aparecen desplegados lejos de los cubículos originales, éstos actúan como una prolongación. Pintura, escultura y arquitectura ocupan un mismo espacio común.

Este proyecto tiene relación con la serie de *Cabanes éclatés* (cabañas explosionadas) que comienza a mitad de los años setenta. Buren afirmaba en 1968:

El arte es la válvula de escape de nuestro sistema represor. Cuanto más dure, y aún mejor, cuanto más prevalente se vuelva, el arte será la máscara de la distracción del sistema. Y un sistema no tiene nada que temer mientras su realidad esté enmascarada, mientras sus contradicciones estén escondidas. Y añadía la obra, situada en el centro del museo, deja irreversiblemente al descubierto la secreta función del edificio consistente en subordinarlo todo a su narcisista arquitectura...¹²³

Las cabañas suponen una doble reflexión en torno a la institución y a la pintura. En palabras de Ana María Guasch:

A partir de la metáfora del «cuadro dentro del cuadro», Buren se ha sentido fascinado por los procesos de desdoblamiento, por esa manera de concebir las cabañas como «lugares en los lugares», lo cual no sólo explica la relación simbiótica interior-exterior, sino también su peculiar manera de invertir los conceptos de «derecho» y «revés», entendiendo por «derecho» el mundo de las «formas» (o del arte), y, el de «revés», por el mundo de la «realidad» (o de la vida)¹²⁴.

Los presupuestos que maneja Buren lo convierten en un *artista total*. Un artista capaz de recorrer los ámbitos de la arquitectura, del espacio público, de la teoría y también del «espacio escénico»¹²⁵.

La obra de Buren es directa heredera de los *Merzbau* de Schwitters y los *Prounraum* de El Lissitzky. Con sus *cabañas* intenta neutralizar el espacio expositivo y lo que éste representa. Buren habla del concepto pintura expandida en algunos de sus escritos. Piensa, al contrario que muchos otros artistas, que lo visual no puede por sí mismo transmitir la totalidad de sus contenidos, su *razón de ser*, y que, por lo tanto, las palabras son necesarias para elucidar lo que nuestra mirada no puede percibir de una manera natural (lo que Buren denomina lo *non-dèjà-vu*)¹²⁶.

123 Jose Luis Clemente. *Daniel Buren. Un espíritu rebelde*. [en línea], <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Daniel-Buren-un-espiritu-rebelde/17231>> .[Consulta:03/06/2012]

124 Ana María Guasch. ¿Lo ves o no lo ves? [en línea], Originalmente en ABC, 14/06/2006. <http://salonkritik.net/archivo/2006/06/lo_ves_o_no_lo.php> .[Consulta:22/10/2013]

125 Ibídem.

126 Ibídem.

A lo largo de su trayectoria artística Buren ha realizado numerosas intervenciones en espacios públicos modificando la lectura del lugar y activando sustancialmente el espacio. El carácter discursivo del lugar tendrá un papel esencial, manteniendo un diálogo abierto. Siempre con un matiz anónimo producido por la frialdad de sus patrones rayados. En ocasiones, en obras como *Peinture-Sculpture*¹²⁷, (Guggenheim Museum de Nueva York) o *Within and Beyond the Frame* (en la galería John Weber de Nueva York) trabaja directamente sobre edificios modificando el interior y el exterior. La herramienta visual se encarna en telas modulares cuyas dimensiones dependen del recinto a activar. El interior del edificio se exterioriza a la vez que el exterior se convierte en interno. El diálogo entre las dos piezas actúa como puente, como nexo. La postpintura exterior funciona como fuga, como escape final del espacio expositivo y en definitiva, del bastidor inicial.



21. Daniel Buren. *Les cabanyes de ceràmica i espill*, (Cabañas de cerámica y espejo) Espai d'art contemporani de Castellón. (28 de abril- 24 de septiembre 2006)

¹²⁷ Intervención en el Guggenheim Museum de Nueva York (1971) dentro de la muestra titulada *Peinture-Sculpture*, supuso un salto cualitativo considerable en el devenir de su trabajo, pero que estuvo marcado por un grave incidente: la interferencia censora del Museo que haciéndose eco de la petición de algunos de los artistas participantes en la exposición procedió a retirar una de las dos obras que componían la intervención de Buren. [...] Naturalmente la supresión de la tela interior mutilaba de manera irreversible el proyecto, por lo que Buren exigió también la retirada de la otra. Con esta propuesta el artista desplazaba por primera vez su "herramienta visual" del muro al espacio y convertía por tanto la arquitectura en eje conceptual y formal de su acción, algo que mantendrá hasta nuestros días. Las telas eran sobre todo referentes espaciales, objetos que derivaban la mirada del espectador al espacio arquitectónico. En: Javier Hernando Carrasco. *Ibidem*. p 18.

De un modo similar al que la pintura de las primeras vanguardias históricas desmontaron el espacio plástico tradicional para instituir un nuevo concepto de espacio pictórico, Buren después de llevar a la pintura a su grado cero, ha utilizado su producto –*la herramienta visual*– para penetrar en la realidad, llevándola «más allá del marco» por emplear la expresión del artista, diseminándola, operando, en definitiva, con ella, en «el espacio expandido»¹²⁸.

Todas sus obras parten de una negación de la evolución estilística y formal, que contra todo pronóstico muta y evoluciona, generando obras que no dejan de cuestionar la especificidad del medio.

En línea con la obra de Buren podríamos situar *Barre de bois cubique* (Vara de madera cúbica,) realizada en 1971 por el polaco André Cadere, que mantiene el debate en torno a los sistemas artísticos y convenciones institucionales. Estas piezas rompieron las fronteras entre pintura y escultura de forma muy diferente a como lo habían hecho los artistas minimalistas estadounidenses. Están hechas a mano por el artista y se componen de segmentos cúbicos con los colores. Una de las cuatro caras del prisma de estos cubos es monocroma, de manera que se mantiene el vínculo con el concepto de pintura y su visualización frontal. En obras posteriores, su barras serán redondas.

Barre de bois cubique estaba pensada para descansar sobre el suelo o la pared, en diferentes posiciones y ángulos, por lo que su relación con el espacio es determinante y modificable, en función de las decisiones de la institución (que para exponerla acaba imponiendo un punto de vista determinado al espectador). A partir de 1973, Cadere comenzó a salir a todos los lugares donde iba acompañado de una de sus barras, a las tiendas, museos y diferentes establecimientos e instituciones. Sus *barres de bois rond* no necesitaban ni galería ni galerista. Eran nómadas, como él. Y se podían ver dónde y cuándo el artista decidía.

Support-Surfaces

Junto a BMPT, uno de los grandes agitadores de la pintura en Francia a finales de los sesenta fue el grupo *Support-Surfaces*¹²⁹. Su deseo era liberar la pintura de sus artificios y reducirla a sus componentes esenciales. Siguiendo los presupuestos teóricos de Marcelin Pleynet, que entendía la pintura desde su punto de vista fenomenológico, evidenciando principalmente los acontecimientos vinculados con su proceso material: cubrir una superficie con formas y colores.

En el año 1969 el grupo definió sus propósitos en un texto escrito para su presentación en el Musée du Havre, titulado *La peinture en question*:

El objeto de la pintura es la propia pintura, los cuadros expuestos solo hacen referencia a ellos mismos, al margen de la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte [...]. La pintura es un hecho en sí. No se trata de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original sino de la simple puesta al desnudo de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico. De ahí, la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva¹³⁰.

Esto es, un presupuesto vigente en la pintura en la actualidad, pintura que habla de sí misma. Que se desnuda mostrándose tal y como es, sin prejuicios ni miedos.

La pintura desaparecía como lugar de una puesta en escena para renacer en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y ya no como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación¹³¹).

Es decir, entiende la pintura como un concepto amplio que determina la actuación, pero no como algo plano que representa un suceso. El campo abierto al que se refería Greenberg hablando del expresionismo abstracto parece hacerse real, se materializa. Estos pintores, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour y Claude Viallat, se reencontraron con los materiales y útiles pictóricos, exploraron la tela, la manipularon, cortaron, cosieron y la liberaron del bastidor.

129 El término *Supports-Surfaces* se acuñó en otoño de 1970 para designar la exposición que el grupo, hasta entonces sin denominación, presentó en el espacio *Animation, Recherche, Confrontation* (ARC) creado por Pierre Gaudibert en 1966 en el ámbito del Musée d'art moderne de la Ville de París. P. Gaudibert exigía un título (*label*) para particularizar el conjunto de trabajos que iba a exponer y el título lo propuso finalmente Vicent Bioulès.

130 El ideario de partida del grupo francés se podría resumir en diez puntos: 1) Considerar el espacio real, rechazar la visión monocéntrica del espacio renacentista; considerar la pintura como una topología; 2) Insistir en todo lo rechazado por la pintura tradicional; 3) No privilegiar la imagen, pero considerarla como el producto obligatorio de un trabajo (el trabajo del pintor) que acaba convirtiéndose en un objeto de conocimiento; 4) No privilegiar un material preciso, sino someter la imagen al trabajo sobre el material y por un análisis del material empleado y del trabajo sobre este material, abrir el resultado a los sentidos; 5) Analizar la pintura como puesta en escena de la imagen del trabajo del pintor; 6) Inscribir la pintura en tanto que objeto de conocimiento; 7) No privilegiar al autor en tanto que artista, abandonar la firma y la datación; 8) Trabajar el mercado del arte no privilegiando el cuadro-mercancía sujeto a todos los albrures de la fragilidad de los materiales; 9) Trabajar la crítica cargando sobre ella; 10) Exponer no importa dónde los trabajos nos aprehensibles en una única visión (J. Lepage, *Opus International*, enero-febrero 1977, nº 61/62)

131 Jean Clair. *Art en France, Une nouvelle génération*. París: Le chene, 1972, p.99

A pesar de que el grupo se disolvió en 1971, en su corto periodo de existencia, desarrolló una notable actividad, exposiciones, debates, reuniones... que se fue separando en dos vertientes: la de los teóricos y la de los *materiólogos*. Estos últimos, (N. Dolla, T. Grand, P. Saytour, A. Valensi y C. Viallat) defendían una pintura en cuya materialidad convergiesen la práctica significativa (material específico) el tema (entendido como efecto de la materia) y el significado (ideología vehiculada a este proceso) una pintura que, sustentada en la base teórica de la semiología y el psicoanálisis y en la ideológica del materialismo histórico y del materialismo dialéctico, no pretendía ser obrerista, sino subversiva¹³².

Uno de los artistas que cuestionaron la forma tradicional de cuadro, en cuando a objeto inmóvil con zonas limítrofes, fue Claude Viallat. Se interesó por la función del soporte y su relación con el bastidor, proponiendo liberar al lienzo, elevando al cuadro a la categoría de *tela libre*. Se convertía así, en un elemento maleable, susceptible de ser enrollado, plegado, estrujado... hablamos de 1966. Resulta curioso pensar la coherencia que tiene ese nuevo concepto que incorporaba Viallat, con respecto a las obras que se realizan actualmente. Proponía una ruptura mediante la cual la tela adquiría una libertad absoluta. Esa liberación del bastidor permitía a la tela ser colgada en una pared o ser situada horizontalmente, sobre el suelo.



22. Claude Viallat. Vista de la exposición. La Verrière, Bruselas. 2010

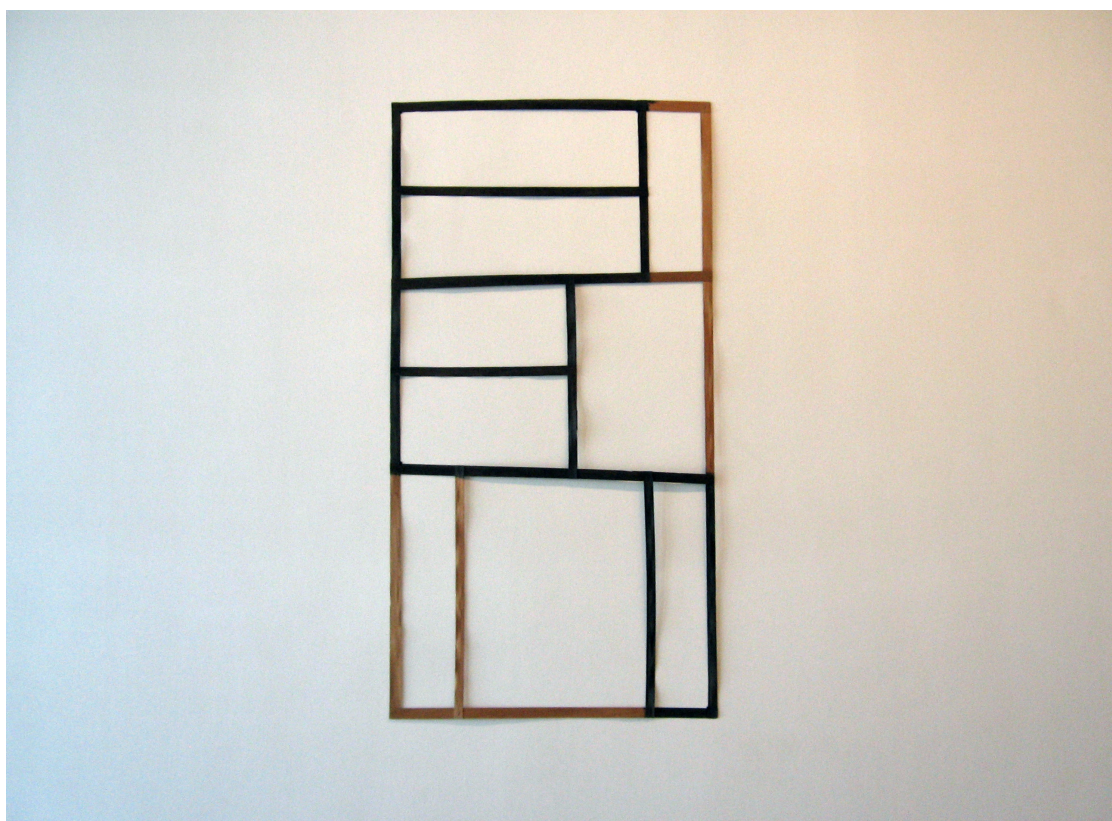
¹³² Ideas y posiciones suscritas por el grupo Supports-Surfaces e impresas en el cartel-texto de la exposición *Supports-Surfaces. Art et Prospective* en el Théâtre de la Cité Universitarie de Paris, 18 abril-8 mayo de 1971.

Viallat, usando un código formal, explota la fórmula creativa de Buren: la repetición inalterable. ¿ Su *outil visuel*? Un rectángulo que semeja blando, con contornos imprecisos, forma que repite de un lado a otro de manera *alloveriana*¹³³.

Más allá del soporte, Viallat experimenta la tensión y su extensión, experimentando con cuerdas, redes, hilos, y materiales sintéticos blandos que generan estructuras abiertas que parecen volar en el espacio expositivo.

Hacia la dirección opuesta, avanza el trabajo de Daniel Dezeuze, que influido por el pensamiento taoísta, reflexiona sobre el vacío y su relación con la plenitud. Su discurso acerca de los vínculos de la obra con la pared y el suelo, es una «lucha contra el orden del cuadro, pero sobre todo con su naturaleza cerrada»¹³⁴.

En un proceso inverso al de Viallat, Dezeuze, libera al bastidor de la tela y se centra en el. Deconstruye el cuadro y realiza entramados (bastidores) con diferentes materiales, telas, cueros, gasas...Siempre trabajando desde un elemento clave: la pared blanca.



23. Daniel Dezeuze. *Triangulation rehaussée de brun*, 1975.

133 De *All-over* (total, uniforme) adjetivo utilizado por primera vez por Greenberg para calificar los cuadros de Pollock que corresponden al periodo de los *drippings* (1947-1950). Se refiere también a obras cuya superficie está cubierta de un extremo a otro y está hecha para ser observada no desde un punto fijo sino para deslizar la vista por toda la superficie. Gracias a lo *all-over* «La mirada se descentraliza». Almudena Fernández Fariña. op. Cit. p. 83

134 Olivier Kaepelin, en *Los años Support-Surfaces en la colección del Centre Georges Pompidou*. (Les années Supports Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou) París: Centre Georges Pompidou. 1998. p.7

Los lienzos de este colectivo no gozaron de excesiva difusión fuera de Francia y cuando se exhibieron, fueron objeto de burla («Refrito de la pintura neoyorquina con la incorporación de textos maoístas»). Pero lo importante es que *Support/Surfaces* planteó la posibilidad de que la pintura abstracta se contemplara como un sistema semántico y de que la teoría cohabitara con la pintura en lugar de aniquilarla, o lo que es lo mismo, defendió que teorizar sobre la pintura podía conducir a una praxis interesante¹³⁵.

Si existe hoy una gran dificultad para hablar de la pintura, es porque existe una gran dificultad para verla. Pues la mayoría de las veces ella no quiere exactamente ser mirada, sino absorbida visualmente, y circular sin dejar rastros [...] En muchos casos (*Bad Painting, New Painting*, instalaciones y performances), la pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma. Deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas. Gestión de desechos, inmortalización de desechos. Ya no existe siquiera la posibilidad de una mirada: aquello ya ni siquiera suscita una mirada porque, simplemente, ya no nos concierne. Si ya no nos concierne, nos deja completamente indiferentes. Y esa pintura se ha vuelto, en efecto, completamente indiferente a ella misma como pintura, como arte, como ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en lo grotesco¹³⁶.

Lo único cierto de esta declaración, es que la pintura *no cree en su propia ilusión*. Ahora, la pintura, no quiere parecer algo que no es. No es ficción, es algo tangible y real. Vemos cómo la pintura se aleja de la escena artística pero siempre vuelve, con energías renovadas. Las teorías de Greenberg o Judd, obsoletas, tienen cada vez menos sentido. El cuadro se confunde con el fondo, el lienzo abandona al bastidor y éste funciona como obra. El lienzo, autónomo, adquiere nuevas capacidades... Se gestan nuevas posibilidades para investigadores, curadores y artistas.

Cada generación de pintores reacciona ante las coacciones sometidas demostrando que lo pictórico es algo expansible y maleable, imposible de inmovilizar.

135 Tony Godfrey, op. Cit. p.41

136 Jean Baudrillard. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p.20

1.3.3. *Ruptura de la forma de cuadro. La pintura se sale del lienzo.*

Los acontecimientos comentados anteriormente arrastran inevitablemente a la pintura hacia una nueva definición. La importancia del espacio circundante y su relación con el, la progresiva ruptura de la bidimensionalidad del soporte hacia el campo expandido y el color liberado, entre otras cosas, modifican la práctica artística. Las características de la pintura cambian *en pos* de la idea sobre pintura.

El nuevo objeto artístico se entiende como una presencia en relación al ambiente que le rodea y a su relación-acción con el espectador.

La idea de dependencia de la pintura respecto al marco (y no al revés) nos hace cambiar un enfoque única y exclusivamente centrado en la superficie interior: dicho enfoque comienza a dilatarse, a extenderse. A medida que la frontera entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y a romperse, cabe la posibilidad de percibir hasta que punto la pintura es una categoría artificial construida sobre la base del deseo[...]¹³⁷.

Con obras como las de Dan Flavin o Frank Stella, lo exterior y lo interior se funden, la obra se extiende sobre la superficie arquitectónica y las fronteras se desdibujan. Los límites del marco, definitivamente se evaporan.

La pintura, reflejo de la nueva sociedad y el consumismo de imágenes producto de la globalización, se acelera y muta aceptando los cambios que le rodean. Los artistas repiensen la pintura y el arte, adoptando una actitud crítica que favorece la renovación.

Como ya hemos comentado anteriormente, continuamos un recorrido, que no responde a orden cronológico sino a un sentido formal desde el aspecto más esencial de la obra pictórica: su soporte, su bidimensionalidad y la relación con el espacio.

¹³⁷ Rosalind Krauss, *Les saluda atentamente*. En: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Op. Cit. p. 203. Citado en: Almudena Fernández Fariña. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura*. Op. Cit. p. 240

Hablamos en primer lugar de la obra de Ruth Root (1967) con claras referencias, que van desde la geometría pura de Mondrián a Ellsworth Kelly o la sobria formalidad de Binky Palermo, heredera de minimalismo de los 60 y 70. Los presupuestos que maneja, la sitúan muy cerca de las obras de Frank Stella, a pesar de la diferencia temporal. Las formas irregulares del soporte se relacionan con el espacio, tal y como lo hacía la obra *Odelek I* realizada en el 1971 (de la que hablamos en el capítulo *1.1 ¿Que crisis? ¿Qué muerte?*).

Root parte de un compromiso con las formas y el color, generando mapas personales que evocan paisajes de otra era. No pasa desapercibida, la ruptura radical del soporte, acomplejando las estructuras en cada uno de sus cuadros.

El uso de esmaltes sintéticos, sobre formas irregulares de aluminio cuyos contornos son redondeados, junto a delgadez del soporte y sus formas, hacen que la pieza quede integrada en la pared, alterando sustancialmente el espacio. La paleta de colores de Root va desde los grises más neutros a los amarillos y naranjas ácidos.

Una de sus últimas obras esta formada por decenas de imágenes en miniatura inspiradas en Peter Feeley o Josef Albers e incluso semejan extraídas de patrones textiles. Las formas geométricas irregulares recortadas, muestran una suerte de sobres gigantes, abiertos y aplastados.

La obra de Root ha sufrido una progresiva simplificación. En los últimos años realiza piezas que se componen de una tela impresa digitalmente diseñada por ella y un plexiglás con esmalte y pintura en spray. Las dos partes están conectadas por pliegues, como *origami* o cajas de cartón, colgadas con ojales en la pared. Parece que se ha desatado una tormenta de patrones. Porciones de plexiglás metódicamente situadas contraponen a los patrones de tela impresa, que muestra formas repetidas, como clones. Yuxtapuestos, crean un desorden visual. ¿Qué es imagen y qué es patrón? Root, una vez más, aborda una larga batalla generada sistemáticamente en el arte americano y europeo. Los patrones, eran vistos históricamente como algo esencialmente femenino y decorativo, siendo tratado de menos riguroso e importante.

La ruptura de la forma tradicional de cuadro se hace evidente en artistas como Francis Baudevin cuya conexión con la obra de Imi Knoebel, Blinky Palermo o la recién mencionada Ruth Root, vienen dada desde la geometría de su soporte.



24. Ruth Root, Vista exposición Galería Ruzicska, 2009



25. Francis Baudevin. *Et cætera et cætera et cætera*. Vista de la exposición, 2010

Una de las bases conceptuales del trabajo de Baudevin es el cuestionamiento del soporte pictórico y su apariencia. Las formas generadas, se disponen en el espacio quedando suspendidas en el aire, conformándose la totalidad en el ojo espectador. El color, crea un juego rítmico que nos invita a recorrer la obra una y otra vez.

No debe pasar desapercibida la conexión entre los dos artistas mencionados y Peter Halley. Halley fue uno de los directores de la *International Gallery with a Monument*, que había fundado con Bickerton, Koons y Vaisman, de la que surgió el movimiento *Neo-Geo*, que se caracteriza por emplear colores fluorescentes (Day-Glo) y con un revoque sintético (Roll-a-text¹³⁸).

Halley apuesta por una vuelta a la Abstracción geométrica. Es un pintor original y de una enorme fuerza visual. Su cuadros son prisiones, celdas y muros. Mediante la seriación, el cuadrado se va convirtiendo en prisión. Utiliza la geometría para crear atmósferas herméticas que resultan una perfecta metáfora de la sociedad actual, tan mecanizada y opresiva.

Se empieza a intuir un paso más cuando Halley presenta sus cuadros en instalaciones en las que papel pintado cubre parte de la sala de exposiciones. Algunas son colaboraciones con arquitectos o diseñadores que aportan un punto de vista diferente y generan un nuevo diálogo entre ambas intervenciones. En estas obras el cuadro se extiende por el lugar expositivo. Expansión que hace irreconocible el espacio.

Halley señaló que en sus pinturas, el espacio oscuro de Rothko, se confina entre paredes. Es algo así como un despliegue de lo geométrico que, según el, domina el paisaje contemporáneo¹³⁹.

Si atendemos a definiciones tradicionales, podríamos decir que algunas obras de Richard Tuttle están a mitad de camino entre la escultura y la pintura. Con formas irregulares, pinta sobre tablas, a la misma vez que utiliza otros materiales más frágiles y humildes. El uso de la línea ha sido una constante, que Tuttle ha sabido reinventar ampliando sus posibilidades y características. Su ejecución es sencilla, pero directa.

Su obra *Wire Pieces* realizada a principios de los setenta, consistía en líneas de lápiz dibujadas directamente sobre la pared, que eran continuadas por otras de alambre que nacían desde los extremos de las primeras y, a su vez, generaban una serie de sombras, en este sentido la estrategia de Tuttle es muy parecida a la de Helena Almeida, de la que hablaremos más adelante, en obras como *Dibujo habitado*. En ese juego de luz y sombra, entre el aire y la pared, el dibujo es independiente de su soporte y obedece a un lugar que acabará por significar la efímera vida de la obra¹⁴⁰.

138 Se trata de un aditivo de textura para todo tipo de pintura, tanto exterior como interior y puede ser aplicada con rodillo. Además, este tipo de pintura, disimula en una sola capa todo tipo de imperfecciones en los soportes donde se aplica. Presenta tres niveles de textura, desde la fina hasta la gruesa. En: *Investigación y docencia en Bellas Artes*. Colección: En torno al arte. N°4. Consideraciones en torno a la utilización de plásticos y resinas sintéticas en la pintura. Antonio García López. *Los años 80 y 90 normalización artística del plástico*. Madrid: Musivisual, 1998. P. 171

139 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. op cit. p.42 .

140 *Ibídem*.



26. Peter Halley y Alessandro Mendini. Mary Boone Gallery, Nueva York. 2013.



27. Richard Tuttle, *Walking on Air; C10*. 2009.

En su exposición *Larger than life* se muestran obras sobre papel alargado. El formato muestra una pintura prolongada. El soporte con poca rigidez hace que la pintura vibre, semejando viva. Se intuye la intención de huida de la pintura y nos intriga a pensar donde iría ésta en caso de conseguir esa fuga.

Vemos como poco a poco la pintura y el hecho de pintar cambia. Se reformula a través de su fenomenología. Sus gestos, escalas, materias y colores no son los mismos que antes. La pintura es más que su corporeidad, su fisicidad, su planimetría o su objetualidad.

«Ella es siempre mas cuerpo que plano, mas cabeza que mano, mas susurro al oído que grito. En fin, una pintura siempre es *Algo más* de lo que ella misma cree ser y ese es su mejor antídoto contra el venenoso o viral paso del tiempo. Así que si no queremos envejecer en este afán humano trascendentalista que nos agota en esfuerzos por la vigorexia, la anorexia y la bulimia, que nos adelgaza en la adolescencia insulsa de nuestra corporeidad, tal vez, solo deberíamos detenernos a mirar una pintura y otra, y otra pintura [...]»¹⁴¹.

La pintura siempre se supera a sí misma, se mejora, se revitaliza. Es eterna (aunque no lo sea físicamente, tal y como Fontana creía¹⁴²). Omar Pascual compara la creación pictórica con una batalla, concretamente con el momento posterior a ella, la culminación. La pintura supone un enfrentamiento (vertical y/u horizontal) entre el artista y el soporte. Una lucha que a veces se convierte en la dominación del espacio, de una manera física o simbólica (siempre emocional). Una ocupación que en algunos casos es más que evidente. El cometido parte de una profunda *meditación en la que se combinan perfectamente la razón o su control y la pulsión, y su control*¹⁴³.

¿Qué es pintura? A estas alturas no lo sabemos con certeza...Lo que sí semeja claro es que hablar de pintura ya no es lo que era, una vez asumida su condición de tradición y no de técnica, la pintura se entiende como idea o forma de pensar sobre sí misma, sobre su sentido. [...] Así, todo lo que se dice y hace en torno a la pintura podría considerarse pintura, en tanto que manifestación de una actitud de un posicionamiento que implique al artista estar continuamente repensando su lugar, y preguntándose no solo el por qué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo. El tiempo de la pintura implica una nueva definición¹⁴⁴.

141 Omar Pascual Castillo, *Un animal omnívoro el lenguaje es, o ...a modo de epílogo abierto*. *Op.cit*, p.p. 76-77

142 Lucio Fontana. *op. cit*.

143 *Ibíd*em, p.63

144 David Barro, *op. Cit*. p 159.

Con estos argumentos concluimos el capítulo primero, cuyo objetivo radica en contextualizar a través de las teorías y de los cambios que se han producido en la práctica pictórica, haciendo una revisión del concepto pintura, para intentar comprender porque y cómo se produjo su expansión. Los resultados de esa apertura son de sobra conocidos: la mixtificación, la transgenericidad, la ruptura de los límites y el juego relacional entre las llamadas disciplinas, que generan obras de arte autónomas.

Otro fenómeno a valorar es su relación con el espacio. La pintura se hace inseparable de la arquitectura que la contienen y las formas de las intervenciones convergen con las del lugar.

La pintura trata de superarse a sí misma, parece difícil mantenerla dentro del cuadro. Sabemos que siempre ha jugado con sus propios límites y después de muchas batallas consigo misma y con las demás, finalmente se ha desbordado, escapado. El artista se cuestiona una y otra vez la posición de la pintura, crea con total libertad creativa usando los medios a su alcance para contribuir a su proyecto sin cuestionarse quien es o a que categoría pertenece.

2 Ante la duda, Pintura

Almudena Fernández Fariña abordaba su tesis desde la lógica de la negación, tal y como años atrás hizo Rosalind Krauss, que aún no siendo capaz (en un principio) de definir con claridad el término escultura, pudo mostrar con rotundidad su campo de acción.

Krauss comenzaba su teoría hablando de las *Puertas del Infierno* y el *Balzac*, ambas obras de Rodin. El (supuesto) fracaso¹⁴⁵ de estas dos obras como monumentos atestiguaban que la escultura había perdido su lugar (o quizás, su lugar de acción). Esto provocaba que el monumento quedara funcionalmente desplazado.

Otra de las características que Krauss atribuía a la escultura modernista era que su significado y su función las convertían en obras esencialmente nómadas.

La escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: era la combinación de exclusiones, la adición del no-paisaje y la no-arquitectura.

Entonces, en relación a las premisas de Krauss, ¿Dónde queda la pintura?; ¿Sabemos con certeza cual es su lugar de acción? Seguimos hablando de pintura, pero ahora necesitamos una nueva definición que englobe todo lo que se realiza en el nombre de ella. Al igual que esas obras escultóricas modernistas y posmodernistas, la pintura era y sigue siendo nómada, errante. Se desplaza, viene y va en contra de toda involución. Pero sigue coexistiendo de la mano del ser humano. *La pintura aparece antes que el lenguaje, igual que en el pasado. [...] La pintura es innata a nuestra naturaleza, puesto que los seres humanos necesitamos dejar huella*¹⁴⁶.

145 Krauss atribuía el fracaso como monumentos, no solo a que se pueden encontrar múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Su fracaso también estaba codificado en las mismas superficies de estas obras: las puertas habían sido arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural en el punto donde soportan en su superficie su condición inoperativa. Rosalind Krauss, op. Cit. p.64.

146 Tony Godfrey: *La pintura hoy*, Londres: Phaidon, 2010 p. 16.

2.1. Pintura todavía: La pequeña traición.

Si atendemos a las traiciones comentadas anteriormente, en relación a los imperativos *greenberianos*, veremos como la pintura siempre ha sido infiel en su forma y puede que también en sus actos, pero nunca en su esencia. Las diferentes traiciones cometidas, sitúan a la pintura en un camino inestable, inesperado pero apasionado, que la hace continuar experimentando en su pecado, libre de culpa.

Hemos mencionado con anterioridad la primera de las traiciones cometidas: desde el marco y la forma tradicional de cuadro. Sin embargo, ¿Qué pasaría si mantenemos los materiales 'esenciales' para una pintura, concebida, bajo el prisma de la tradición pero no mantenemos la dimensión plana de su soporte? Esto nos llevaría a la segunda traición posible: La ruptura de su bidimensionalidad.

En este sentido, aparecen obras que desafían la planicidad y ponen en entredicho las fronteras físicas de la obra. Heide Trapanier, centra su trabajo en el límite del cuadro *ad litteram*. Actúa sobre fondos monocromos en los que vierte esmalte desde el borde del lienzo. El azar, expone el comportamiento del pigmento, que aún siendo controlado, semeja libre. En ocasiones, manchas negras dominan las formas y las contienen, otorgándole cierto volumen dentro su propia ligereza. La planitud de los fondos monocromos evidencian, más aún, ese intento de escapada de la pintura. Y acentúa su condición bidimensional. Algunas de sus obras de gran tamaño ocupan la totalidad de la sala, extremando su concepto expandido y a la vez, exaltando sus límites.

107



28. Heide Trepanier. *Perch*, 2006

La bidimensionalidad se violenta en la obra de Yago Hortal, cuya pintura es una asombrosa batalla con el medio. Sus obras, enumeradas, están unidas por un hilo imaginario. Cada una de ellas es única e irrepetible, pero forman parte de un todo. Frente a la pintura de Yago, sentimos viajar a gran velocidad, por un mundo lleno de matices y profundidad. El movimiento y la luz arrolladora que reflejan sus colores provocan un bloqueo en el espectador, que se deja llevar por la superficie de un extremo a otro, pensando o más bien, sin pensar, en nada que no sea la palabra: pintura. Pintura en el estado más puro de su término, pintura que semeja fresca, en proceso.

Su obra parte de un fuerte compromiso con la pintura. La tela es un escenario donde Hortal experimenta y se entrega, al azar y a la razón. Camina entre el accidente y el control. El color permanece en la superficie, dominando la escena como total protagonista, «adoptando todas las formas imaginables en atención a un ansioso retrato psicológico del mismo»¹⁴⁷.

La pintura de Hortal, ha superado sus propios límites y se desborda. Se escapa sin titubeo. Frente a ella recordamos las palabras de Omar Pascual:

La mayor aspiración de la pintura debe ser dejarnos hechizados de sus detalles, de sus destellos, de sus guiños, de su gestualidad o su hechura. [...] Quizás por esta razón la pintura no puede morir, porque ella está sujeta a la experiencia de la carne, al olfato, al tacto, a la proximidad de la retina y al *voyerismo* más visceral y lascivo de nuestro subconsciente colectivo. [...] El papel impreso o la pantalla de nuestros ordenadores nunca son lo suficientemente abrazadores como para llegar donde llega el abrazo envolvente de una pintura¹⁴⁸.

La pintura de Hortal, no es solo abrazadora, es sobrecogedora, se instala en lo más profundo de nuestra memoria, como uno de esos viajes que con sólo recordar el nombre del lugar, casi sin querer, se activan recónditas sensaciones, olores e incluso la calidez del sol.

Parece inevitable recordar a los pintores de *action painting* ante una obra de Yago Hortal. Sus expresivas pinturas, evidencian la energía de su realización. Precisamente en esta línea entre el expresionismo abstracto y un minimalismo subversivo se encuentra la obra del británico Jason Martin. Como en Hortal, los límites físicos del cuadro son superados a través de la materia.

En sus lienzos, un oleaje de pigmento es el protagonista absoluto. Obras monocromas, que muestran pintura sobre pintura, capas y capas de acrílico sobre acero inoxidable, aluminio o metacrilato con belicosos movimientos que en ocasiones, se tornan calmos. En su obra «reinterpreta desde la textura la forma, la luz y el color. [...] Consiste en extender la pintura –con artilugios que el mismo construye– de un lado al otro del soporte irregular en ondulantes trazos paralelos, desafiando la rugosidad del soporte ¹⁴⁹».

147 Carlos Jover. En *De la posibilidad de retratar el color*. [en línea], <<http://yagohortal.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/02/De-la-posibilidad-de-retratar-el-color-ES-Carlos-Jover.pdf>> .[Consulta:02/05/2014]

148 Omar Pascual Castillo. *Un animal omnívoro el lenguaje es, o... a modo de epílogo abierto. On painting*. Op. Cit. p.p. 75-77

149 David Barro. *Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. Op. Cit. p.162.



29. Yago Hortal. *SP27*. Acrílico sobre lino. 31x35cm. 2012



30. Jason Martin. *Bracari*, 2011.

Su intención prima en el movimiento de los espacios, que el espectador puede transitar y recorrer con la mirada. Desplazamientos que el propio Martín ha experimentado durante su creación. No es de extrañar que el artista describa sus obras como viajes. Su gestualidad y lo performativo del proceso, nos trae a la mente de nuevo a Pollock.

Si a esa traición de la que hablamos, la ruptura de la bidimensionalidad, la forzamos un poco más y nos alejamos de esa ansiada (errada) pureza, llegamos a la total liberación del bastidor, la emancipación de la tela. Que ahora, sola, (impúdica) vaga sin pensar las posibles consecuencias de su libertad (supuesta deshonestidad). Y en ese indecoroso acto, es llevada al borde de un abismo. Sufre, es relegada, incluso lesionada, herida.

Hablamos sin duda, de la obra de Ángela de la Cruz, que rompe con la idea de representación pictórica tradicional, *estrangulando la pintura y haciendo poesía con sus restos*¹⁵⁰. La primera vez que rompió un cuadro fue en la pieza *Homeless*, en 1996, en respuesta a una fractura emocional, la muerte de su padre. Desde entonces, sus pinturas han estado marcadas por la monocromía, las manipulaciones, amputaciones y las rupturas, entre ellas de la bidimensionalidad, marcos y bastidores. Su obra procede de la afirmación de la naturaleza objetual de la pintura.

Literalmente es una ruptura del bastidor, elemento que *siempre ha percibido como una extensión del cuerpo*¹⁵¹. Los lienzos, aparecen rasgados o desprendiéndose de sus bastidores; sus superficies presentan cuajos, fruncimientos; a veces están manchados, otras, pulidos y brillantes. Se encogen e inclinan en las esquinas, o se muestran aisladas en un rincón de la sala. Ángela De la Cruz, realiza juegos de escalas, repeticiones y serialidad, siempre en base a una de sus premisas: *algo roto es más humano y asequible, menos intimidante*¹⁵².

Son pinturas que tienen un lenguaje escultórico y, a la vez, son esculturas que tienen un lenguaje pictórico¹⁵³. Entre ambos lenguajes existe una complicidad. Se complementan. Su obra es una perfecta síntesis entre pintura y escultura.

La pintura es algo cargado de significado histórico. Lo que hacemos hoy no podemos separarlo de lo que se ha hecho antes, pero sí seguir indagando en su lenguaje. Todas mis obras son cuadros. Hago pintura que parece escultura, pero el hecho de que el resultado final entre o no en la definición de 'pintura' o 'escultura', no es importante. Lo que me interesa es expandirla. No destruyo pinturas, sino que les doy una nueva oportunidad¹⁵⁴.

150 David Barro. *Un puñado de razones, de porque la pintura no se secó*. Op. Cit. p. 166

151 Bea Espejo. *He pasado años con la pintura hasta el cuello*. [En línea] El Cultural. 01/10/2010 <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz> [Consulta: 02/05/2011]

152 Ibidem.

153 Ibidem.

154 Bea Espejo. *Miquel Mont e3 Ángela de la Cruz: fuera del cuadro*. [En línea] El Cultural. 13/02/2015 <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>> [Consulta: 22/03/2015]

Larger than life una gran pieza *site specific* para el anexo del MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo) sintetiza muchas de las consideraciones que la artista investiga en sus obras, las ideas de superproducción, exceso, superminimalismo y reciclaje. Realizando un estudio de la especialidad del lugar expositivo, reflexiona sobre el museo como contenedor. El lienzo, de grandes dimensiones (260x400x1050cm) aparece encajado, encogido, entre las paredes de la sala, lo inunda todo.

Escogió para la tela el color sepia, el mismo color del espacio exterior del anexo del MARCO, de esta forma se funde la arquitectura con el plano pictórico, creando un objeto escultórico en diálogo con el edificio que lo contiene. El acabado de esta pieza es brillante, a diferencia de sus primeras obras más sucias, esta nueva característica de la superficie simula un lienzo húmedo, recién hecho.



31. Angela de la Cruz. *Larger than Life*, 2004

Las obras de Ángela de la Cruz son piezas formalmente clásicas, sin duda son pintura, pero su resolución plástica está a medio camino entre la pintura, la escultura y la instalación. Sus obras son sometidas a un proceso de deconstrucción tras el que adquieren un sentido objetual. Abandonan el carácter frontal y bidimensional para convertirse en amasijos arrinconados en la sala.

Su proceso es detallado y complejo, hecho que contrasta con algunas de sus obras de acabado tosco. Además, las bautiza con títulos sugerentes como *Sin techo*, *Encogido* o *Rasgado* provocando un proceso de personificación.

La obra de Ángela de la Cruz tiene una clara gemela, nacida años atrás. La obra de Steven Parrino.



32. Ángela de la Cruz. *Deflated (yellow)*, 2010 33. Steven Parrino. *Blue baby suicide*, 1995

El progresivo desarrollo de la tridimensionalidad hace avanzar a la pintura hacia un territorio híbrido, en el que la escultura y la pintura se dan la mano para convertirse en un todo global. No se puede distinguir donde empieza una y donde acaba la otra. Después de muchos intentos, la pintura se ha escapado del lienzo y ahora invade los espacios.

Reniega de sus márgenes y abraza su contexto, aceptando la preocupación por el espacio y sus condiciones arquitectónicas y simbólicas. Se realizan obras que redefinen el lugar y su lectura. La pared se transforma en un gran lienzo, que los artistas intervienen con materiales pictóricos o con elementos ajenos al mundo pictórico, que más adelante abordaremos.

La ruptura del plano pictórico tradicional es llevada a sus máximas consecuencias, en la obra de Katharina Grosse, convirtiéndose en referencia dentro de las nuevas prácticas de la pintura. Su peculiar concepción del soporte y su clara intención de expansión espacial de la obra pictórica, además de su uso explosivo del color otorgan una clave muy personal que hace reconocible cualquiera de sus obras.

Grosse nos hace reflexionar sobre el lugar de acción de la pintura, capaz de romper la clásica relación entre cuadro y pared. Sus obras de gran tamaño, en muchos casos no se cuelgan, simplemente son apoyados directamente en el suelo con una leve inclinación con respecto al muro. La pintura se relaciona con la arquitectura alimentando la fusión de medios.

En un intento por *traspasar* el umbral del cuadro, Grosse arrasa con todo lo que encuentra a su paso, en su propia habitación. Cama, mesas, libros...

Rocié con spray mi dormitorio con la intención de hacer algo violento en su interior incluidas mis pertenencias. Quería averiguar qué se siente cuando las transformas en algo que en cierto modo ya no posees, que ya no puedes usar. Pero al mismo tiempo, todo ello transformó en superficie pictórica de tal modo que para mí, mentalmente no se destruyeron, se reevaluaron¹⁵⁵.

Es a partir de este momento cuando su obra, abraza la expansión. La pintura cubre la totalidad de la superficie espacial, transformando suelos, paredes, techos...incluso envuelve elementos escultóricos con formas gométricas que sitúa en la sala o montones de tierra, sobre los que fluye el trazo pictórico.

155 Álvaro Negro. *Pintura de trescientos sesenta grados: una conversación con Katharina Grosse*, (W)art Contemporary Art, nº4 Mimesis, 2004.

En sus trabajos iniciales aplica la pintura siguiendo el plano, líneas que se superponen formando una retícula. El trazo es muy gestual, pero cuando comienza a utilizar compresor esta gestualidad se ve enfatizada. Además, esta nueva técnica le permite acceder a obras cada vez más grandes, abandonando por completo los límites de lienzo o el papel para expandirse por cuerpos tridimensionales, abarcando incluso la totalidad del espacio expositivo en sí.

Los objetos se unifican mediante el poder pictórico: una superficie coloreada común.

A pesar de prevalecer las intenciones de las acciones *site specific* en las que se buscaba una coexistencia y un diálogo entre el espacio y las obras, Grosse rompe con todas esas premisas, buscando una supremacía del color sobre el espacio: *mi declaración de independencia se torna evidente a través de la contradicción, al escribir por encima del soporte existente de la pintura*¹⁵⁶.

Mediante su pintura se produce una activación del espacio escogido. Su uso del color es excepcional, brillante y contrastado. Su obra parece ser algo orgánico, que crece y se mantiene en constante expansión y libertad.

Todo ello es indicativo de una marcada inmediatez, que se enfatiza, sobre todo en los goteos o el escurrir de la tinta por la paredes o los cuadros de una pintura que produce y se produce en su propio tiempo, sin mecanicismo, condición que domina también su trabajo en el taller donde deja el mayor número de posibilidades abiertas¹⁵⁷.

La obra de Grosse define una actitud interesada en jugar con los límites de las disciplinas. Incluso cuando se termina la exposición y se pinta de blanco por encima de su intervención es un concepto de pintura para ella.

En mayo de 2014, se inauguró *Psychylustro*, la mayor obra realizada por Grosse hasta la fecha. Una pieza episódica, separada en siete pasajes de color. El proyecto se desarrolló dentro del proyecto *Mural Art* de la ciudad de Filadelfia, y se ideó para que los viajeros del tren obtuvieran una entrada y salida a la ciudad más enriquecedora, como una experiencia sensitiva que mejorase el antiestético paisaje que rodeaba la travesía.

Katharina Grosse y un equipo de artistas locales, trabajaron juntos para crear una pintura con carácter orgánico y expansivo, que fue invadiendo todo a su paso, edificios, ruinas, tierra e incluso árboles.

Las formas abiertas de las manchas se transforman y acentúan con la velocidad del tren, y ante los ojos del espectador, se convierten en una jungla colorista vibrante, compuesta por una sinfonía de colores misteriosos, ajenos a cualquier paisaje habitual.

156 Ulrich Loock . Katharina Grosse in conversation with Ulrich Loock. Painting on three-dimensional supports. *Katharina Grosse. Atoms outside Eggs*. Museu Serralves, Porto, 2007. Citado por: David Barro. En: *Antes de ayer y pasado mañana*. Op. Cit. p. 65.

157 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana*. Op. Cit. 65 p.



34. Katharina Grosse, *Ikon*, 2002.



35. Katharina Grosse. *Psychylustro*. Filadelfia. 2014.

La obra de Katharina Grosse, se sitúa entre los espacios y procesos frontera. Hablando del formato, por ejemplo, muestra una pintura que se ha desbordado del lienzo. Y en cuanto a su ejecución, ya que hay una ausencia de huella provocada por el uso de un material industrial. Conforme a esto, no pasa desapercibida la conexión con Carlos Macías.

El artista define su obra como pintura y *de facto* es la esencia que la mueve, aunque no duda al incorporar el uso de cualquier otro medio, fotografía, vídeo o escultura. Con el uso de tizas, rotuladores, sprays...realiza intervenciones efímeras que en sus comienzos combina con cuadros.

Observamos que explota las características propias de cada uno de los medios, con el fin de crear una obra compleja que nace desde el criterio pictórico. Las *nuevas tecnologías* participan de su obra. Inicialmente usa la fotografía como apoyo del proceso pictórico, pero en 2008 realiza sus primeras series fotográficas *Las Vegas* y *Atlantic City*. Y más adelante incorpora el uso del vídeo.

Su interés radica en los hechos sin intención pictórica, como pueden ser los garabatos de un niño. Así, crea un mundo lleno de signos a través de una escritura espontánea de movimientos circulares. Formas abstractas que atrapan visualmente como una tela de araña.

116

Maciá tiene una especial fijación con los acabados industriales, hecho que contrasta con la ejecución manual. Consciente de las características de este material escoge el *spray* porque es *capaz de violar las características del soporte para dejar que la tinta desbordara las fronteras preestablecidas buscando su propio lugar*¹⁵⁸.

Su trabajo parte de una intuición, palpitación que tiene origen en las sensaciones que extrae del espacio a intervenir. A la hora de escoger un lugar para la disposición de su obra se inclina por los lugares incómodos, que no son aptos para todos los artistas. Lugares de paso, techos, resquicios que dota de una contundencia y dinamismo especial, potenciando la arquitectura y expandiendo los propios límites de la superficie constructiva. Esto ocurre en la obra *181m2 en 52 horas* (2006), acción-intervención pictórica situada sobre el techo del vestíbulo y la librería del MARCO, una zona habitualmente inútil, un lugar no-expositivo. Maciá interroga los límites, de nuevo, mediante el formato desbordado del lienzo. El resultado desemboca en composiciones que dependen y se concilian con el espacio. Hablamos aquí del cambio de actitud del espectador, al encontrar una obra donde no espera encontrarla, recibiendo un regalo.

158 David Barro, *Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó*. Op. Cit. p.166



36. Carlos Maciá. *181 metros cuadros en 52 horas*. Urbanitas. Marco. 2006

181 metros de pintura que cortan transversalmente el museo. La pintura se fuga a través de las paredes, arcos o vidrios. Parece Huir. Como es natural, se trata de una pieza difícil de contemplar, imposible en su totalidad, ya que mide mas de 40 metros lineales.

La obra realizada con pistola-compresor, destaca por la saturación de color. Colores, capas que se superponen y retroalimentan.

Mi obra nace del campo pictórico y puntualmente se expande sobre otros medios o formatos. Trato de torturar a la pintura contra sus hipotéticos límites, desencadenando con ello multitud de interrogantes sobre el qué y el cómo. Me interesan los espacios frontera o límite. Lugares indefinidos, difusos y poco claros donde creo que se acomoda mi trabajo. Últimamente he desarrollado una cierta obsesión por obras-registro. Huellas de acciones concretas y fugaces, muchas percederas, que sin renunciar a un acabado estético contundente, que entiendo más como registros de acciones que como obras de arte en sí mismas. Soy más consciente que nunca de esta coordenada temporal y procesual de la obra¹⁵⁹.

118

En los últimos años, desarrolla una serie de obras con una clara vocación escultórica, aunque no sólo la ejecución sino también el resultado final, nos remite a la pintura. Se trata de *Markers*, piezas realizadas en aluminio plegado y lacado con pintura que deforma con su propio cuerpo, en una lucha física y emocional ante un material plano, que pasada la contienda, adquiere una volumetría escultórica. Los sitúa, en techos, entre dos paredes o sostenidos en los salientes arquitectónicos de las salas, enfatizando el espacio contenedor.

Son piezas de una espontaneidad y frescura extrema, a pesar de seguir un plan establecido cuidadosamente. Su obra es la simbiosis perfecta del gesto pictórico, gráfico y escultórico, que altera y emociona todo lo que surge a su paso.

159 Carlos Maciá. *Carlos Maciá, el tren bala japonés y la cultura club*. [En línea] 2011 <<http://www.sos48.com/blog/2011/01/21/carlos-macia-tren-bala-japones-clultura-club>> [Consulta: 02/09/2011]



37. Carlos Macía. *Paradiso*. Centro Cultural García Lorca, Granada 2015.

En esta línea de creación, nacida desde la invasión total del espacio, rincones y del techo, debemos mencionar a Noël Skrzypczak, una artista Canadiense afincada en Australia.

Es significativa la actitud de la pintura, cómo se muestra a sí misma y se conforma desde sus propias leyes. La pintura se funde, se mezcla con la pared. Se muestra viva. El azar y el control luchan en una batalla, como la de Carlos Macía o Yago Hortal, la pintura nos muestra su camino. El camino a seguir.

Las obras de Noël Skrzypczak sobre muro, parecen haber sido realizadas en horizontal. Las formas que muestran son abiertas y orgánicas. Los colores usados son de un grado de luminosidad alto, combinados con colores terrosos y negros.

Uno de sus últimos trabajos es *Jungle*, un trabajo vibrante, lleno de energía. Su tamaño monumental, invade el conjunto espacial y todo lo que en él se encuentra. No es extraño que en esta obra el azar también tome parte activa, creando formas totalmente inesperadas. La pintura fluye y se relaciona entre ella y con el espacio y sus peculiaridades.



38. Noël Skrzypczak. *Hourglass-aphid-s-aviatrix*, 2007. 39. Noël Skrzypczak. *Jungle*, 2012

Vemos que la pintura no solo se ha liberado del soporte convirtiéndose en objeto sino que tras escaparse del lienzo e invadir el espacio circundante, la sala, ha avanzado hacia la ocupación de la calle. Para ilustrar mejor este camino de aperturas revisamos la obra de Federico Herrero.

Prueba de ello son las pequeñas intervenciones que realiza en los espacios públicos, con formas que semejan ser nacidas espontáneamente en ese lugar. Herrero trabaja las esquinas, bordillos y muros sin importarle las impurezas que encuentra en el camino.

Con Federico Herrero, la pintura se ha colado por algún resquicio de los bastidores y ahora invade las paredes de la galería y los exteriores. Son discretas intervenciones, escurriéndose por los ángulos de los vanos, deslizándose por el techo. «Hay una noción de tridimensionalidad y se genera una sensación de que las piezas ‘navegan’ pues están diseñadas de modo que no es posible percibir las con una sola mirada. Es necesario un recorrido en que se crea una especie de coreografía con las formas y los colores¹⁶⁰».



40. Federico Herrero. *Vibrantes*, Art Parcours, Art Basel, Suiza. 2011

El resultado final a pesar de venir dado por pasos que semejan tímidos, es monumental.

«Tanto las intervenciones en el espacio como las telas pintadas, destilan cierto aire de jardín de infancia, con colores brillantes, formas descuidadas y grafía espontánea. Una pintura optimista que ha desembocado en el sofisticado contexto del mundo del arte como un respiro esperanzador y una posibilidad a la resistencia del ingenuismo y de la *joie de vivre*¹⁶¹».

160 Andrea Solano B. *Feria Art Basel ‘vibra’ con obras de Federico Herrero* [En línea] 15/06/2011

<<http://www.nacion.com/2011-06-15/AldeaGlobal/feria-art-basel--lsquo;vibra-rsquo;-con-obras-de--federico-herrero-.aspx#>> [Consulta: 15/06/2011]

161 Rocio de la Villa. *Federico Herrero, manchas sobre el muro*. [En línea] El cultural. 30/03/2006

<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16897/Federico_Herrero_manchas_sobre_el_muro> [Consulta: 20/11/2010]

Su intención radica en *crear un nuevo mapa o recorrido, o plantear la idea de alterar el paisaje*. Su pintura nos invita a mirarla, a recorrerla y a vivirla. En ocasiones interviene en fachadas, como en el caso de la obra realizada con motivo de Art Basel (Suiza) en el histórico barrio de San Albán. Cuatro casas de pescadores a la orilla del río Rin, construidas en el siglo XIX, se convirtieron en un gran lienzo intervenido con colores, que cautivaron a los habitantes. Este hecho, redefinió la lectura de la ciudad.

En sus obras un paisaje parece adentrarse en otro paisaje, complementándolo sin invadirlo. Asume sus movimientos, sus imperfecciones y sus recorridos. Sus colores son limpios, alegres y optimistas y trabaja con éxito la saturación. Sus pinturas tiene gran cantidad de datos, que responden a una coherencia general y particular, cuyas formas son orgánicas.

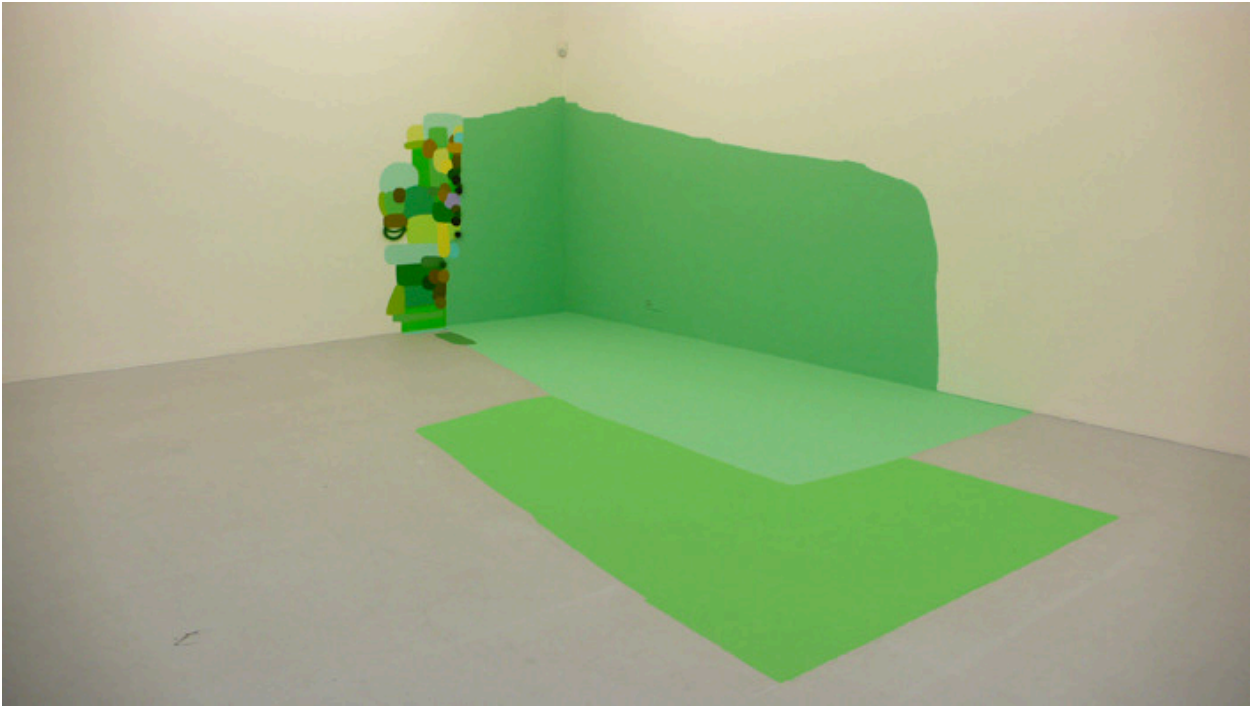
Algo semejante ocurre con la obra de Maya Hayuk. Debemos saber que se trata una artista con un potencial magnifico y una fructífera trayectoria. Diseñadora, comisaria de arte y artista plástica, Hayuk elabora su obra desde un salvaje sentido del color.

A partir de geometrías coloristas, Hayuk se apropia de cualquier soporte y edificio para activarlo, creando universos internos, convertidos en enérgicos y vibrantes paisajes.

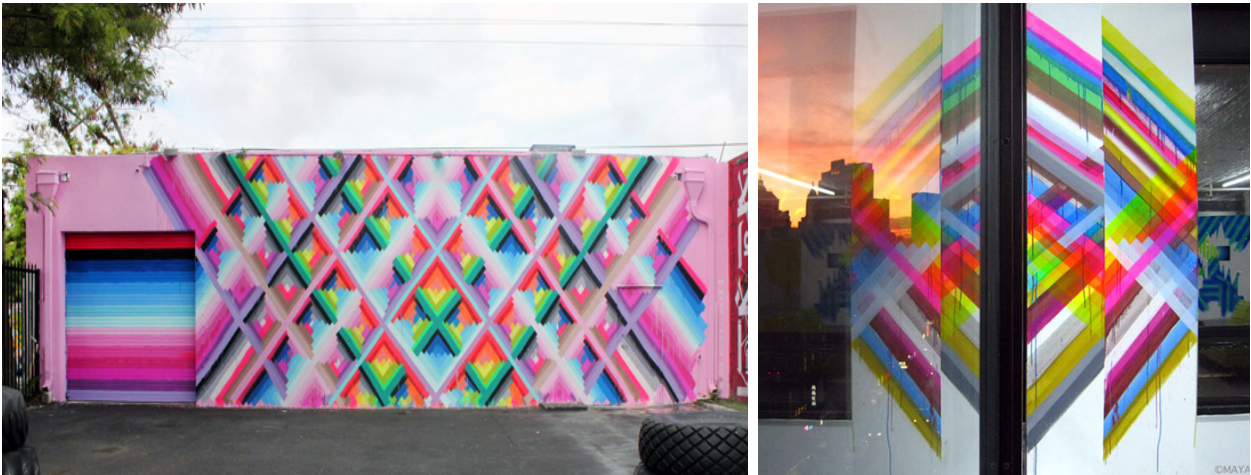
En *Eye of the Eyer*, la artista activa un recinto abierto habilitado para albergar un festival de música. En el centro del espacio, se sitúa una gran fuente. El agua contrasta con las formas cerradas y los colores flúor de Hayuk creando una obra diferente mientras la fuente está activa.

En el 2009 realizó una intervención en una galería (Nueva York) escogiendo como soporte el muro separador entre dos ventanas. Esta arriesgada decisión, desembocó en un exitoso final. Hayuk aprovechó los salientes de la pared para conformar una obra que destaca por una especial sencillez y simplicidad con respecto a otras de sus obras. En ella tan solo se sirve de un elemento geométrico, líneas alargadas que se entrecruzan. El potente color contrasta con el blanco de base. La pieza quedaba enmarcada por las ventanas que mostraban la ciudad. Como consecuencia, los cristales reflejaban la obra que aparecía proyectada sobre los edificios. Es así como, una vez más, la imagen se forma en nuestro ojo. Intangible pero pura.

Sus agudos colores ocupan con determinación los espacios. El trazo se muestra espontáneo, menos calculado, imprevisible, motivado por el uso de algunos recursos plásticos como el chorreón.



41. Federico Herrero. *Green corner*, 2008



42. Maya Hayuk. *Chem trail*, 2013-2014. 43. Maya Hayuk, Gallery NYC, 2009.

Para concluir este recorrido de *pequeñas traiciones*, en las que se mantiene esa *pureza* del medio, mediante el uso de pintura sobre lienzo o muro, hablamos de Nuria Mora, paradigma en esta investigación. A pesar de su negativa de pertenencia a alguna categoría¹⁶² algunos la consideran una artista urbana ya que su obra se mezcla con la arquitectura, dialoga con ella. Bien es cierto que gran parte de sus creaciones surgen con *nocturnidad* y *alevosía*, desde la ilegalidad de la invasión de espacios que *a priori* no aceptan modificación alguna, hecho que motiva a otros a encasillarla dentro de lo que denominan *Post-graffiti*¹⁶³.



44. Nuria Mora, *Sin título*, Johannesburgo. 2011.

162«Es graffiti, pero tiene muchas partes que hacen el juego contrario al graffiti. Es graffiti, porque para mi el graffiti es ilegal, espontáneo y es una repetición. Todos estos parámetros los cumple mi obra. No es graffiti en el sentido en el que hay una voluntad de respeto; el graffiti tradicional es más invasivo. También se diferencia del graffiti en que no es un símbolo que se repite sistemáticamente de la misma manera, sino que mi trabajo va adaptándose y cambiando según el soporte». Nuria Mora. *Entrevista a Nuria Mora*. [en línea] Realidades inexistentes. Derivas icónico-verbales. 14/08/2013. <<http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-nuria-mora>> [Consulta: 10/08/2015]

163 Hay quien considera el *Post-Graffiti* como aquellas acciones artísticas que se producen en la calle con mayor complejidad y simbolismos que el graffiti. Obras generadas a través de técnicas diversificadas, como el uso de plantillas, *posters* o pegatinas entre otras. No suele ser textual sino más gráfico, usando códigos que se alejan del *Graffiti*. Ante la pregunta por dicho término en una de nuestras conversaciones con Nuria Mora, la artista aseveró: «El gran lío viene cuando el mercado del arte se empeña en estetizar el graffiti, amortiguando su carga política, vendiendo reproducciones de calle a precios de palacio o salen al mercado libros chapuceros hechos por periodistas desinformados o cuando estos señores a los que genero ampollas cuando digo que hago graffiti desde sus blogs opinan como los grandes popes del asunto sin tener ni idea y basándose en estos se hacen publicaciones no rigurosas, poniendo etiquetas absurdas como *postgraffiti* para encasillar y definir lo que hago. Admitir este término es afirmar que el graffiti ha muerto».

No seremos nosotros, los que entremos en encasillar su obra. Consideramos más importante hilar las bases sobre las que se desplaza su trabajo.

En cuanto a la selección de los espacios, Nuria Mora, los escoge de una manera muy selectiva y posteriormente los interviene sin invadirlos, respetándolos. Comenzó a pintar en espacios públicos con la intención de llegar a mayor cantidad de público, su preocupación dentro y fuera siempre ha sido la calle, *la calle es su taller*.

En este sentido, su pintura evoluciona paralela a las variaciones de su soporte, la ciudad que también cambia. Sus numerosos viajes aportan a sus proyectos nuevos espacios y nuevos entornos con los que interrelacionarse y éstos son los culpables de que sus motivos varíen, muten.

Es significativa la reflexión sobre el uso del espacio público y privado, en la que analiza y experimenta la intersección entre ambos lugares.

Sus formas geométricas con colores ácidos contrastan con la arquitectura, a menudo sobria, en una perfecta fusión. El diálogo entre la arquitectura y la pintura siempre está presente.

Nuria Mora define su obra en los siguientes términos:

La principal razón de la incorporación de los patrones florales y geométricos a mis pinturas es por la necesidad de transformar la pintura en una experiencia mediante la cual quiero invitar a reflexionar sobre nuestra relación con el tiempo y el espacio, con el tiempo porque la repetición de un patrón que se repite una y otra vez sugiere un largo periodo de realización y con el espacio porque a través del dibujo me apropio del lugar arquitectónico donde el espectador proyectará sus ideas y experiencias¹⁶⁴.

Nuria Mora realiza todo tipo de proyectos, intervenciones en galerías y espacios privados o en la calle, pinta fachadas, solares, techos de edificios, realiza acciones sonoras o incorporando la luz, proyectando dibujos sobre edificios. Así mismo, interviene en las marquesinas de información de las ciudades exponiendo sus dibujos-esculturas con papel o elementos integrados, como flores. Dicho tratamiento de los muros mediante el juego ocultación-demostración, nos trae a la mente de nuevo la obra de Lisa Sigal con la que comenzamos esta tesis.

164 Nuria Mora [En línea] 2007 <<http://www.subaquatica.com/es/index.php/2007/11/01/nuria-mora>> [Consulta: 20/10/2010]

En el año 2008, realizó una intervención formando parte de una exposición en la Tate Modern de Londres, junto al artista Eltono. La obra estaba formada por 50 pancartas, que se integraron por toda la ciudad. En la parte trasera de la pancarta había un texto que invitaba al transeúnte a quedarse la pancarta, pero antes pasar por la Tate para que se la sellaran. La intervención fue un éxito, 47 de 50 pancartas volvieron a la Tate antes de irse con sus nuevos dueños. Durante ese fin de semana, la gris ciudad se tiñó de azules, verdes, rosas y naranjas. De elementos geométricos y florales. Mediante dicha acción, se desvelaba la convivencia entre la pintura y los habitantes que conforman la ciudad.

Probablemente una de las características más interesante de Mora, sea el carácter *humilde* de su pintura. No quiere ser mirada a toda costa. No es espectacular y mastodóntica. Es sencilla, bella, bien compuesta, transforma los espacios en algo más agradable y por supuesto coexiste con su hábitat. Ante su obra, el espectador experimenta unas sensaciones visuales únicas. Es posible que este hecho venga motivado por su respetuosa relación con el medio en el que interviene y su pausada observación a los colores que componen los lugares. La contemplación de los espacios, le permite tomar conciencia de las *paletas de color* que posteriormente aplicará con ingenio.



En todos los artistas aquí mencionados se puede ver un claro interés por buscar respuestas a circunstancias concretas, desarrollando ideas a través de un lenguaje rico y amplio, interesado en la relación imagen-soporte. La arquitectura y el espacio es la clave que activa la intención pictórica de estos artistas, que no tienen miedo a sumergirse totalmente en el soporte, para vivirlo y que el espectador pueda experimentarlo a su vez.

Así, bordillos, salientes, esquinas, edificios en ruinas, puertas viejas, verjas o cocheras se convierten en plásticas obras imposibles de contener en un biplano. Si hay una reflexión que prevalece durante la investigación con respecto a este primer epígrafe es que *el lienzo no era suficiente*. Es por eso que los artistas abrazan las peculiaridades de los diferentes soportes y de los mecanismos pictóricos, para desbordarlos, en su comienzo desde su propio límite físico como cuadro, transformándolo en objeto tridimensional y en última instancia invadiendo el espacio real (público o no). Liberada, la pintura se mantiene intacta como idea. No caben aquí reflexiones sobre terminologías, ni graffiti, ni postgraffiti, todo nace desde la clara intención del *repensar la pintura*.

2.2. Pintura fuera del lienzo o los usos de lo extrapictórico.

Mancillada toda posibilidad de pureza, la pintura avanza hacia la más promiscua de las aventuras. Roto todo atisbo de bidimensionalidad, y entregada al espacio circundante, ahora ya no se compone de 'pintura' sobre lienzo o muro. Hablamos de una triple traición: desde la forma de cuadro, desde los materiales y desde la planicidad.

En consideración a dichas rupturas, iniciamos un recorrido por obras que están formadas por materiales extrapictóricos. Pintura, papeles, telas, bastidores, listones, marcos...

Las estrategias que abordamos en este capítulo, parten de un interés por los componentes materiales de la pintura y su capacidad para asumir su propia presencia. Hablamos de *metapintura*. Pintura que se refiere a sí misma, indagando en las posibilidades del propio lenguaje pictórico.

Los artistas ensayan variaciones pictóricas llevando a la pintura y su expansión a las máximas consecuencias. El espacio se ha conquistando y la pintura en convierte en algo más.

Recordemos a Eugenio Espinoza, que mencionamos anteriormente en relación a la pieza *Prounenraum* de El Lissitzky. Su obra es en gran medida una lucha de las estructuras pictóricas formales. Desde el principio, sus cuadros parecían querer liberarse del bastidor, constante permanente a lo largo de su trayectoria. En los años 70 experimentó con el lienzo libre, realizando algunas performances en las que invitaba a los asistentes a cubrirse y a interactuar en los espacios y en los alrededores de la sala. El lienzo se convierte en piel que experimenta, siente y a la vez, se interpone entre la persona y el mundo que le rodea.



Desde entonces Espinoza, establece un diálogo entre su pintura y el espectador, que frente a la obra, se ve obligado a reflexionar el espacio pictórico. Esa experiencia liberadora del soporte, que se repite a lo largo de nuestra investigación, se advierte también en sus últimas piezas pintadas sobre la pared, prescindiendo del bastidor, del marco y obviamente del clavo que lo sostendría.

La bidimensionalidad se rompe debido a la cualidad instalatoria provocada además por elementos como repisas, y ángulos de madera lidiando a su vez con la realidad y la gravedad.

Su obra avanza hacia la instalación, entre la pintura y la escultura. El uso de los materiales extrapictóricos que combina con pintura, muestran a nivel visual, una interrelación entre medios, en un intento de redefinición del espacio de acción pictórico.

Espinoza deja a la vista los artificios que hacen posible la existencia física de las obras y a su vez el propio proceso pictórico. Sus piezas se resuelven en los límites del campo perceptivo. La disección de la pintura y el desnudamiento de las convenciones de cuadro vienen motivadas por una vocación claramente ontológica.



47. Moira Dryer. *The Vanishing Portrait* . 1990.

Algunas de las obras de Espinoza nos remiten, inevitablemente a *The Vanishing Portrait* de Moira Dryer. En un tímido intento de ruptura de la bidimensión, Dryer muestra un lienzo sostenido por un tronco de madera. La madera, pura, natural, alegoría del bastidor, ampara la pintura, que parece flotar.

Ahondando un poco más llegamos a Miquel Mont. Los presupuestos que maneja parten de un trabajo analítico de la pintura, explorando los límites de la pintura desde un punto de vista completamente formal. Durante las décadas de los ochenta y los noventa su forma de expandir la pintura fue a través de obras cuya densidad era tal que casi se convertían en escultura. Progresivamente, Mont abandona todo atisbo de bidimensión, ampliando la superficie, fundiéndose ésta con el espacio contenedor.

En la serie *Lapsus*, de 2012, Mont emancipa la pintura y el soporte, realizando figuras geométricas de proporciones humanas y materiales industriales como el pladur o el DM. Liberadas de la base, las piezas se sitúan apoyadas en la pared o en el suelo, existiendo una tensión entre el espacio circundante y la pieza.

Eric de Chasseay afirma que las piezas de Miquel Mont son *objetos con los que buscaba crear una forma de retener la mirada sin apelar a los recursos de la narración... objetos de placer y de pensar*¹⁶⁵.



48. Miquel Mont, *Sin título*. 2008.

165 Mariano Navarro. *Miquel Mont, Objetos de conocimiento*. [en línea] El cultural, 17/05/2007. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Objetos-de-conocimiento/20531>> .[Consulta:26/08/2013]

Estas piezas, realizadas con pladur y acrílico nos remiten, desde el punto de vista más formal a las obras de Imi Knoebel y Blinky Palermo. Del mismo modo, Mont incorporan el uso de elementos extrapictóricos como estrategia en gran parte de su obra.

Su trabajo destaca por una sencillez y economía de medios, hecho que libera a la pintura de todo artificio. Muestra una elasticidad asombrosa, avanzando en diferentes direcciones. El uso de bastidores liberados y soportes de madera perforados beben de *Support Surfaces* y Dezeuze.

Cuando Mont habla de su obra, con claridad describe que se trata de formas sin contenido. Su serie *Mono-Tones*, son construcciones que incluyen bastidores metálicos, peanas de madera e imágenes impresas en blanco y negro, cuyo contenido es irrelevante en el total de la obra.

Así es como Mont deconstruye el cuadro, y vuelve sobre él, para volver a construirlo en una suerte de *nuevo assemblage* que nos muestra la sensualidad de lo táctil. Atributo válido para una pared, una fotografía o una experiencia física. De hecho, para el propio Mont la expansión de la pintura tiene que ver con la deconstrucción del cuadro, como objeto *mueble* dentro de los muebles que nos rodean. *La pintura expandida es despintar la pintura, una deconstrucción de la historia, del soporte tradicional*¹⁶⁶.

134

Mont trabaja con esos elementos para plantear una situación pictórica en el espacio que implica la aprehensión separada de los distintos elementos: el papel, el dibujo, la pintura, la estructura de la estantería, la superficie reflectante o el plano brillante que incluye el reflejo del espectador mientras lo mantiene a distancia¹⁶⁷.

El artista admite sentirse lejos de etiquetas de ‘pintor formalista’ o ‘minimal’.

«Precisamente, soy hijo de la antifirma, y admiro el arte minimalista de los inicios, pero no me interesa nada en lo que se ha convertido hoy. Es el *buen gusto* internacional, el arte democrático del capitalismo»¹⁶⁸.

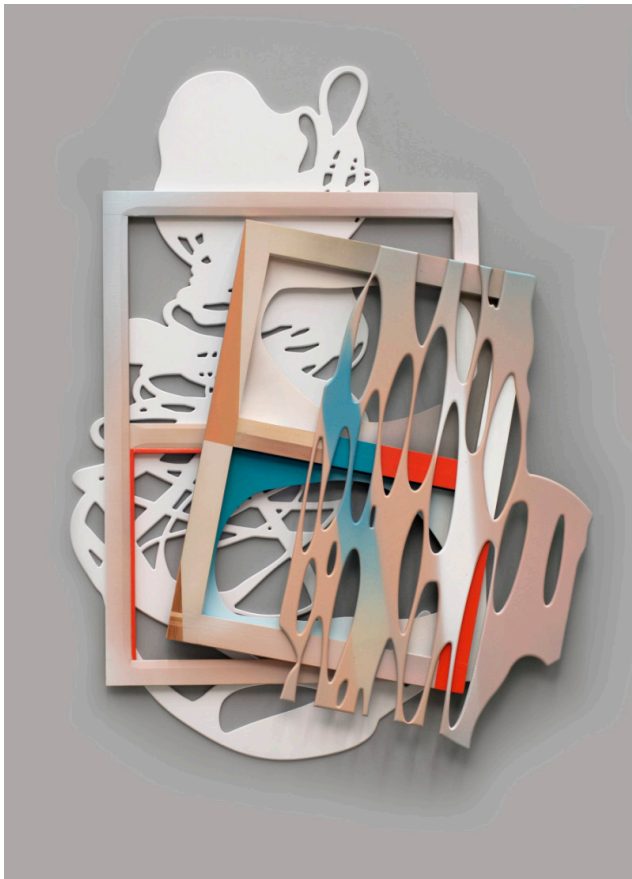
La máxima de Mont es que *el objeto de la pintura es la propia pintura*. La traición a la planicidad se produce tímidamente, avanza sigilosamente hacia la expansión.

Consideramos ahora las muestras deconstructivas encontradas en las obras de Daniel Verbis y Carlos Cartaxo. Ambos artistas realizan una investigación sobre el medio y experimentan con diferentes materiales. Partiendo del bastidor y su bidimensionalidad transgreden los límites espaciales de la obra, que acaba expandiéndose para interactuar con el espacio arquitectónico circundante.

166 Bea Espejo. *Miquel Mont es Ángela de la Cruz: fuera del cuadro*. [en línea]El cultural. 13/05/2015. <<http://m.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>> .[Consulta:12/06/2015]

167 David Barro. *Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. Op. Cit. p. 166.

168 *Ibidem*.



49. Daniel Verbis. *Papiroflexia ocular*. Acrílico sobre madera y pvc. , 2013.

50. Carlos Cartaxo, *MKS*, Acrílico, óleo y esmalte sobre construcción tridimensional en madera, 2013.

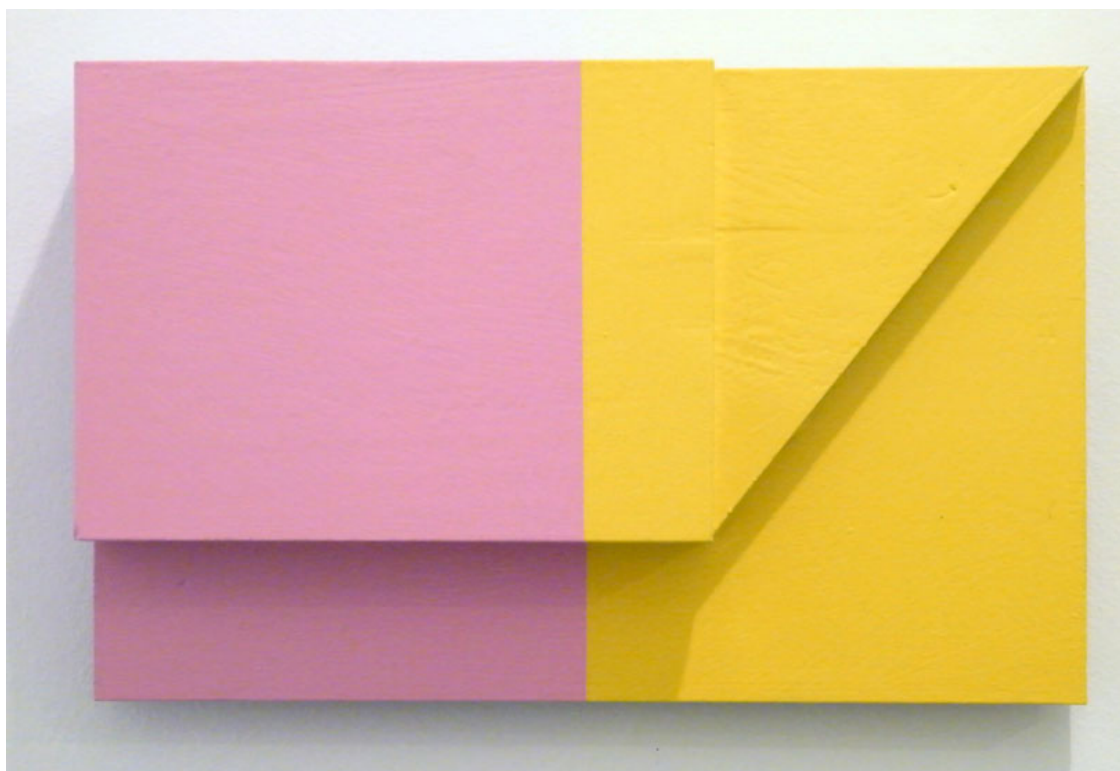
Verbis por su parte, mediante el uso de madera, pvc o tejidos, deconstruye siempre con un carácter acumulativo. Sus obras *envuelven al espectador para provocar su movimiento, ya sea ocultando puntos específicos de la pintura o superponiéndola en una especie de barroquismo que juega con la persuasión de los sentidos*¹⁶⁹. Cartaxo, más tridimensional, rompe el formato cuadro que se dilata en el espacio hacia todas las direcciones, pero a su vez manteniéndose como un objeto escultórico. Ambos conquistan las superficies donde se sitúan.

169 David Barro. *Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó*. Op. Cit. p.166.

El trabajo de Verbis mucho más orgánico que el de Cartaxo deja al descubierto parte del soporte que se funde con la pared que lo sostiene. Sus múltiples capas interrelacionan entre sí, como un organismo vegetal o animal, o más bien *histerianimal*¹⁷⁰. Cartaxo bebe de la abstracción geométrica y sus principios están próximos al constructivismo y neoplasticismo. Los espacios vacíos funcionan como fondo, produciéndose el dialogo entre la pieza y el habitat que lo acoge. En la actualidad sus obras han alcanzado la tridimensionalidad, se han liberado del muro.

Ambos artistas trabajan confrontando la representación bidimensional y tridimensional de la pintura. Conforme a lo expuesto, vemos como ambos realizan *pintura-objeto*. En ellos la parte física destaca casi como experiencia perceptual.

En la consideración del uso de elementos extrapictóricos no podemos olvidar la obra de Kiko Pérez. Su trabajo, viene motivado por aspectos cotidianos y contiene claras reminiscencias de la Bauhaus y del Suprematismo. Pérez trabaja con estructuras de madera, papel, aquaplast y barnices imprimiendo una factura manual a toda su obra.



51. Kiko Pérez. *Nos encanta el desayuno*, 2010.

170 *Histerianimal* es una vía especulativa en la pintura de Verbis. Parte de aspectos parciales de mundo animal y vegetal. Es una pintura de figuras que se miran en el espejo deformante del *collage* multiorgánico. Aquí lo natural es un espacio interferido, extraído, extractado, extenso. De todas formas, es más que nada un título de futuro, es decir, un concepto que le posibilita seguir pintando. El artista explica su trabajo como: «**no hago otra cosa que** levantar acta del descuartizamiento contemporáneo. Este parece ser el abecé del artista profesional. Lo que intento es ligar fragmentos inconexos de la realidad y ver si el monstruo puede entreverse, hablar, sentir, soñar». Bea Espejo. *En el arte prefiero el aspecto sexual al desafecto conceptual*. [en línea] El Cultural. 17/06/2014 <<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Daniel-Verbis/6397>> .[Consulta:05/03/2015]

Mi idea de la pintura siempre tiende a ser contradictoria; en el caso de los papeles, múltiples capas de pintura van dotando a la obra de cierta objetualidad, sin embargo los objetos pintados parecen hacer el camino de vuelta a la pared, quedándose en el ámbito de la imagen. No suelo diferenciar lo que hago entre pintura y escultura, ya que comparten más cosas que lo que las diferencia¹⁷¹.

De las palabras de Kiko Pérez podemos deducir la relación bidimensión-tridimensión en su pintura, la fusión cuadro-escultura y la ruptura de dichos límites que fuerzan su obra a habitar un espacio frontera. Es una negación de toda norma y/o categoría.

Su obra se caracteriza por una austeridad de medios, el azar se convierte en método, dejando al descubierto cualquier accidente o error.

Kiko Pérez tiene la capacidad para otorgar un volumen casi escultórico, a sus obras de papel, como en el caso de *Makulatur*¹⁷² o *Superpuestos*.



52. Kiko Pérez, *Superpuestos* #3. 2007-2010, esmalte sobre papel.

171 Bea Espejo. *Nueva mano de pintura*. [en línea] El cultural. 09/01/2015. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Nueva-mano-de-pintura/35766>>. [Consulta:05/03/2015]

172 *Makulatur* es el nombre de uno de los papeles con los que habitualmente trabaja, una hoja de baja calidad, que suele utilizarse para manchar antes de pintar y hacer pruebas. Un papel de descarte, al que no le preceden decisiones. Y ojo con esa idea, porque es importante en esta exposición. Además hay otro dato: el Makulatur es un papel que también se utiliza a modo de soporte en las paredes que van empapeladas. Primero se pega el Makulatur y luego el 'bueno', para que se adhiera mejor. Un papel intermedio, pues, silencioso pero fundamental, presente pero oculto. Bea Espejo. *Kiko Pérez maniobra de evasión*. [en línea], El Cultural. 03/07/2015. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Kiko-Perez-maniobra-de-evasion/36690>>. [Consulta:01/08/2015]

Tanto sus obras en papel, con superposiciones y yuxtaposiciones, como en las obras más escultóricas (manteniendo la *casi-bidimensionalidad* deseada) se produce una experiencia real con la materia. Discurre usando *mecanismos alterados de la lógica de la pintura*¹⁷³.

La obra de Pérez, vindica la mirada, que se posiciona ante ella desplazándose por sus formas, casi muda. La simplicidad de su estructura, desprovista de toda grandilocuencia, convierte la experiencia estética en un acto de una profunda sencillez y a su vez, trascendente.

Deslumbra con la más conmovedora descripción posible y propone nuevas reglas para la pintura. Kiko Pérez dispone una serie de elementos de madera que podrían parecer esculturas abstractas. Sin embargo, son objetos practicables y ergonómicos, adaptados a diversas partes del cuerpo, *cosas* de un sensual modelado que podemos coger o en las que podemos apoyarnos, escultura-prótesis que entabla un diálogo físico con el espectador¹⁷⁴.

Cuando el color, la forma y la materia se ensamblan, en una búsqueda constante por ampliar los límites de la pintura, mediante una serie de renunciaciones aparecen obras como las de Teo Soriano o la joven Ana H. Del Amo.

138

Ambas obras parten de la experimentación y la meditación frente a la pintura. Un análisis constante, unido al esfuerzo por crear una obra que al final se encuentra a mitad de camino entre relieve escultórico y pintura textural. Parten de la bidimensionalidad de la pintura o el dibujo y avanzan de igual modo hacia la tridimensionalidad escultórica.

Teo Soriano es uno de los mejores ejemplos del uso de lo extrapictórico, la combinación de materiales nobles, cuya obra y espacio vital (el estudio) comparte con infinidad de elementos de desecho (tablas, cuerdas, cartones, tizas...), esperando ser rescatados para recibir una nueva vida, una vida visual.

Teo Soriano encaja dentro de una serie de artistas que cambian medida por intensidad, que trabajan el gesto sobre el soporte más mínimo, que priman el amago, la insinuación. Así, si bien muestra un conjunto de lienzos de tamaño generoso, los combina con pequeños ensamblajes de materiales encontrados y buscados. En ambos contextos busca lo impuro, el cruce, el rastro de una vida o acción que precede al resultado; en ambos mundos resuelve desde una suerte de tensión contenida, desde un dominio del sentido de escala que, lejos de envenenarlo de artificios expresivos, derivan en una rigurosa sobriedad cálida¹⁷⁵.

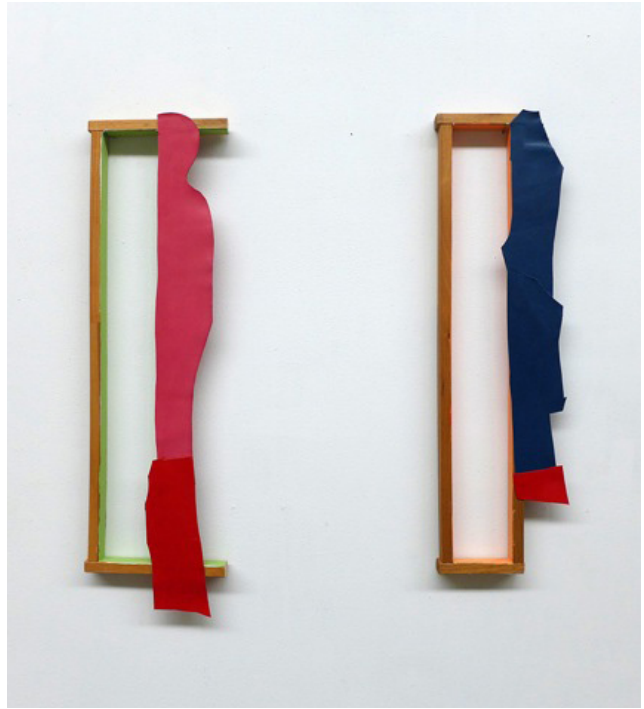
173 Kiko Pérez *Makulatur*. [en línea] La ventana del arte. 18/07/2015. <<http://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-heinrich-ehrhart/madrid/kiko-perez>>.[Consulta:01/08/2015]

174 Victor del Río. *Hacer de la precariedad virtud*. [en línea] El cultural, 10/05/2013. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Hacer-de-la-precariedad-virtud/32784>>.[Consulta:05/03/2015]

175 David Barro. *Teo Soriano*. [en línea] El cultural. 01/05/2003. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Teo-Soriano/6986>>.[Consulta:22/10/2013]



53. Teo Soriano. *Barrio*, 2012-2013



54. Ana H. Del Amo. 2015



55. Ana H. Del Amo. *Sin título* 2003.



56. Ana H. Del Amo. *Sin título*, 2014

Con un carácter intuitivo, sendas obras nacen de estructuras espontáneas que se alejan de todo artificio y monumentalidad.

El color en Teo Soriano es potente, casi térreo, incluso a veces sucio. Sus materiales, en consecuencia, son más austeros, más pobres. Por su parte, la obra de Ana H. del Amo un poco más sobria en forma, con una nota de color escogida lucidamente, contrasta con el color natural del soporte. Del Amo combina el uso de metacrilatos y tejidos como el cuero, con madera y pintura.

Ana H. del Amo disuelve el peso de la historia de las imágenes, los paradigmas de la representación y los *aprioris* de la visibilidad en obras que, lejos de querer presentarse bajo las coordenadas del ser, ilustran una nada irreapropiable que brilla en la re-edición plástica de una inexperiencia feliz¹⁷⁶.

En estas dos obras (imagen 55 y 56) de Ana H. Del Amo, una serie de formas compuestas por colores luminosos hasta flúor, semejan atrapadas, encerradas. En un pulso entre la madera *custodiadora* y el color, en contra de ese encierro muestra su voluntad de escape. Las manchas huyen, tal y como lo hace, en última instancia, el concepto de pintura.

140

Las piezas de Ana H. Del Amo son una combinación de elementos sólidos con intersticios y vacíos. En un diálogo entre lo lleno y lo deshabitado, entre ángulos y líneas que conforman obras con un claro carácter objetual. Partiendo de una fragmentación tanto material como espacial, son obras de índole geométrica que vuelven nuestra mirada años atrás. Recordemos que muchas de estas estrategias han sido usadas desde el constructivismo. Estrategias que parecen beber del minimalismo también, pero ahora mucho más orgánico, más humano.

En ambos, Teo Soriano y Ana H. Del Amo existe una honestidad hacia la pintura, un querer mostrarse a sí misma, sin tapujos. Son obras compuestas de restos, de la materia más elemental de la creación, forzando el límite de la pintura.

Vemos como el carácter plano del soporte dejó de ser una condición pictórica, ya apenas recordamos cual era la (bi) dimensión de la pintura. Tampoco sabemos si la pintura, sólo debían ser obras compuestas por óleo o acrílico, por *pintura-pintura*. La liberación del soporte y la consecuente liberación matérica, nos lleva a obras como las de Lynda Benglis, en las que la pintura emancipada (tal y como lo hacía en obras como las de Katharina Grosse o Ángela de la Cruz) se muestra tal y como es. Hablando de sí misma y de su relación en el espacio.

176 Miguel Fernández Campón. *Ana H. Del Amo en Open Studio*. [en línea] Industrias pánico. 23/02/15. <<http://www.industriaspanico.com/?p=341>>.[Consulta:07/03/2015]



57. Lynda Benglis. *Totem*, 1971.



58. Lynda Benglis, Vista exposición *Bounderies*, 2012

Benglis crea piezas monumentales que semejan explosiones, choques, oleajes, acumulaciones de materia. El espectador, ante la obra, de una grandiosidad aterradora, semeja minúsculo, insignificante. Las enormes masas parecen ir a cubrir todo lo que se cruce en su camino. Su presencia física es casi mágica.

Lynda Benglis conocida por su faceta reivindicativa feminista¹⁷⁷, realiza esculturas con un lenguaje bajo influencias posminimalistas. Trabaja con materiales como cera, látex, hierro, bronce o cerámica, pero a todos les confiere una apariencia orgánica. Parecen estar en movimiento, haciéndose.

Benglis explora la formas puras, creando montañas de color, imágenes orgánicas, que se funden y se acumulan en cualquier rincón de la sala. Sus vertidos y sus sensuales movimientos son referencias líricas del cuerpo humano, así como lo era el *dripping* de Pollock. La huella de la acción (su antecedente directo, el *action painting*) queda visible. El resultado queda conformado por paisajes desconocidos que comparten algo con la pintura: el rastro.

La hemos denominado *pintura independiente*, liberada de cualquier atadura. Manejando dichos presupuestos se encuentra Guillermo Mora, cuya obra podríamos llamar: *PINTURA-PINTURA*, en mayúsculas.



59. Guillermo Mora. *De puntillas*, 2011.

¹⁷⁷ Lynda Benglis fue muy conocida por su aparición en 1971 en ArtForum Magazine. La artista, completamente desnuda, con gafas de sol y un dildo, denunciaba la predominación masculina en el mundo del arte. Aún hoy, mucha gente desconoce su trabajo pero sin embargo recuerdan aquella fotografía. En su línea reivindicativa ha creado una serie de obras en video y fotografía con apariciones en los medios de comunicación, ahondando sobre el poder, las relaciones, el rol del género y la identidad artística.

Mora, replantea el proceso de la pintura, en constante transformación y reconstrucción, rescatando y reciclando deshechos a los que le da una nueva vida. Cualquier resto, lienzo, bastidor, pequeños trozos de madera o listones que surgen de su trabajo se merece una oportunidad. En una suerte de cirugía regenerativa Mora, reinterpreta, adapta y revisita la obra desde diferentes puntos de vista. A pesar de partir de algo roto o desecho sigue teniendo valor como materia en sí, y por lo tanto, vida.

Funcionan casi como objeto, incluso en ocasiones tienen dimensión instalativa debido a su situación en el espacio. Sus obras no tienen final hasta que alguien las adquiere. Tras la exposición, la pieza, de nuevo en el estudio, es susceptible de ser modificada de nuevo. Es un juego interminable de acciones: romper, desdoblar, fragmentar, pintar...

Ante la pregunta sobre cuáles son las consecuencias de la entidad volumétrica de la pintura, Mora es tajante:



60. Guillermo Mora. *Uno casi dos*. 2011

Vuelvo a Didi-Huberman. Él habla del *planus* en la pintura como *lo llano, lo claro y lo que es evidente: lo que se da por supuesto*. Toda oposición a lo plano se mueve, por tanto, en territorios fronterizos, se inclina hacia lo ambiguo. Esto, que puede ser negativo para quien busca sólo respuestas, es completamente beneficioso para quien persigue lo contrario. Y no me refiero a quien no quiera respuestas, sino a quien prefiera generar diez preguntas antes que una afirmación clara y rotunda. Si la incertidumbre es una de las consecuencias que está adquiriendo mi pintura al moverme fuera del plano, bienvenida sea¹⁷⁸.

Su obra nos muestra una pintura más pura que muchas otras que se autodenominan así. A pesar de su negativa ante cualquier resquicio de pureza, la calidad de sus superficies, matéricas, sus composiciones y su resultados son absolutamente plásticos, puros. En una eterna experimentación Mora, realiza una pintura procesual, cuyos materiales son los elementos tradicionales de la pintura, ensamblados, desmembrados...que replantean su proceso y se autocuestionan.

La pintura no debe mostrar nada más allá de sí misma. No es acaso, lo que plantea un joven artista como Guillermo Mora (Madrid 1980) cuando elimina el marco y compacta la pintura, que es toda materia en obras como *Penta Pack* (2012) utilizando 250 kg de pintura que una vez seca se dobla y comprime en su mínima expresión material contenida por unas gomas elásticas que conforman y condicionan el volumen final. Su pintura configura claramente una actitud que define y revisa la materia, que desafía los límites del soporte en procura de la corporeidad. Entre tanto, el color nos atrapa provocando tensiones, esbozando la idea de incertidumbre que transita entre el equilibrio y su negación en obras que asumen lo escultórico, como *Entre tu y yo* (2012) a partir de bastidores enfrentados y ensamblados. Es hacer pintura desde la pintura misma¹⁷⁹.

Prescinde del bastidor, del soporte y del formato establecido. Guillermo desnuda la pintura, para mostrarla en su esencia más natural, pura. Una obra honesta, sin artificios ni trucos. En ocasiones, hasta 250 kilos de pintura acrílica apilada, en forma de paquete. A veces, la contención viene dada por una goma elástica, que la agarra. Pero ella (la pintura) se desborda.

178 Javier Díaz-Guardiola. *Guillermo Mora: El tiempo de la pintura*. [en línea] Entrevista realizada con motivo de la exposición colectiva *XX Circuitos* en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid en octubre de 2009. <<http://www.casatriangulo.com/pt/artista/19/texto/100/>>. [Consulta:22/05/2013]

179 David Barro. *Por un puñado de razones de porque la pintura no se secó*. On painting. Op. cit

La obra de Mora, es una metamorfosis pictórica, formada por fragmentos, que replantean el proceso de la pintura. El resultado es un híbrido, que muchos podrían calificar de escultórico. ¿La motivación? Claramente pictórica.

En la otra punta del planeta, a casi 20.000 Km. de Madrid, en Nueva Zelanda, trabaja la artista Helen Calder, cuya obra guarda grandes similitudes a la de Guillermo Mora. Los límites físicos de la pintura y la experimentación del material en sí le llevan a eliminar el bastidor emancipando la pintura, que es apilada sobre sí misma o incluso contenida desde el techo, con un gomas negras.

La obra de Calder, tiene un uso del color un poco más agresivo, colores primarios que combinados semejan banderas. Los pliegues de los bloques de pintura mucho más medidos, menos intuitivos. La pintura no descansa en el suelo, en Calder las gomas la sostienen desde arriba, y ella, cae por su propio peso, se desliza. El resultado es menos sutil y más artificioso que el de Guillermo Mora.

Ya hemos hablado de pintura emancipada, lo que nos lleva a pensar en el gesto pictórico liberado. ¿Qué ocurre cuando el gesto no puede contenerse en el receptáculo pictórico? Que aparecen obras como de Jack Hogan.



61. Helen Calder, *Stack*, 2012



62. Helen Calder. Detalle *Yellow painting*, 2015

Jack Hogan, comienza experimentando con el bastidor y su relación con la tela, la perfora, la rompe y muestra una pintura que juega con los vacíos de dicho soporte. La investigación con el soporte le lleva a realizar pinturas sobre madera, con formas irregulares que remarcan el gesto en sí.

No pasa desapercibida la relación de la obra de Jack Hogan con la del artista francés Bernar Venet. Grandes trazos, garabatos, con una precisión y ligereza que contraponen al material del que están formado, acero.



63. Jack Hogan. *Loo Lab*. 2014



64. Bernar Venet. *Grib 4*, 2012

A modo de recapitulación, hemos visto la pintura de Eugenio Espinoza, expandida sobre el muro, en dialogo con la pared de igual forma que lo hacía noventa años atrás *Prounenraum* de El Lissizky. En Miquel Mont la forma de cuadro se rompe, figuras irregulares que beben de Imi Knoebel o Blinky Palermo. Artistas como Verbis o Cartaxo reflexionan sobre el cuadro generando piezas a través de acumulaciones, que muestran su proceso, su raíz, incluso el espacio que les alberga. Veíamos además en la obras de Benglis cómo la pintura se mostraba a través del rastro. O cómo en Guillermo Mora era un vestigio de lo que había ocurrido, puede que incluso históricamente, con la pintura. Residuos que el artista aprovecha para configurar una obra totalmente novedosa e independiente, que camina al margen de cualquier posible definición. Decía David Barro que *para muchos artistas el taller es el espacio de las cosas, lleno de naturalezas muertas y vacíos que dejan respirar a modo de fisuras perceptivas*¹⁸⁰, estos artistas aprovechan los residuos pictóricos generados en la creación para conformar sus obras.

Todo esto parece confirmar que la pintura puede estar compuesta por la propia materia desvinculada del soporte, o en ocasiones incluso, conformada por el esqueleto de la pintura, el bastidor, los desechos, listones sobrantes, cartones o restos de telas. En todas ellas, el gesto pictórico es dominante. Hay unas manos y los ojos de un pintor detrás de cada una de ellas.

147

Lo que subyace de estas precisiones es que los artistas a menudo, se realizan las mismas preguntas acerca de la pintura. Son las mismas motivaciones las que los mueven, aunque las soluciones sean diferentes.

180 David Barro. *Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. op. Cit. p. 160

2.3. *La otra pintura o el uso de los elementos ajenos al mundo pictórico.*

La primera traición, es llevada a su máxima mediante la integración de elementos ajenos al mundo pictórico. Las obras que veremos a continuación se sitúan entre los espacios y procesos frontera. En primer lugar desde el punto de vista del formato, ya que se ha desbordado del lienzo. Y en segundo lugar en cuanto a su ejecución, por el uso de materiales industriales que producen una ausencia de huella. Así, las tres traiciones mencionadas anteriormente se siguen produciendo: a la forma de cuadro, a los materiales y a la planicidad del soporte. Es, por tanto, una múltiple negación de la pintura (materiales, forma y bidimensión), del útil *aplicante* y de la mano del creador.

En este capítulo hablaremos de cómo la pared se transforma en un gran lienzo intervenido con telas, vinilos, o cualquier elemento manteniendo el planteamiento plástico que lo eleva a la condición de cuadro.

Los artistas aquí mencionados, trabajan sobre la experiencia pictórica del espacio. Nos hablan de pintura, ya sea a través del color, del gesto, la trama o la estructura. Elementos diversos, objetos domésticos o industriales, se convierten en obras de arte. La pintura funciona como concepto y experiencia.



Comenzamos este recorrido con el artista Jim Lambie. Del mismo modo que otros artistas ya mencionados, Lambie establece un diálogo con la arquitectura mediante la activación del espacio. Manipula el suelo cubriendo con vinilos adhesivos la totalidad de la superficie, e incluso en ocasiones las paredes. Cintas que utiliza en combinatorias cromáticas diversas, desde las bicromías de blanco y negro hasta los colores primarios.

Lambie no sólo actúa sobre paredes y muros sino que también realiza esculturas que aparecen diseminadas en el espacio expositivo. Las realiza a partir de elementos que recoge en tiendas y mercadillos.

Abandona el lienzo para adentrarse en el contexto más amplio: el espacio expositivo. Se crea una tensión entre el edificio y el material plástico y a su vez un extrañamiento en el espectador. Lo propuesto por este tipo de artista está dentro y fuera del cuadro. El contexto se convierte en contenido.

Jim Lambie, desde el punto de vista visual tiene algo de Daniel Buren, sin embargo, sus intenciones son opuestas. Buren, trabaja los espacios no desde la ocultación sino desde la desfuncionalización de los mismos, a la vez que reafirma la volumetría de los edificios. Su reflexión parte de la incómoda relación entre arte y su entorno institucional y comercial.

152

Al comienzo de esta investigación hablamos de la obra *The day before yesterday and the day after tomorrow* que realizó Lisa Sigal para la Bienal Whitney, de Nueva York, en 2008. Lisa creó la pintura de una pintura, recreando perforaciones e imperfecciones en un (falso) papel de pared.

Al igual que otros artistas mencionados, Lisa Sigal se sirve de las características propias del espacio realizando piezas *site specific*. Con lonas, yeso, cartón, madera o cristal se mueve entre la pintura, escultura y arquitectura relacionando sus creaciones y el espacio que las acoge de manera compleja. En ocasiones incorpora elementos ilusionistas de la pintura para crear un *trompe l'oeil*¹⁸¹.

Existe en sus piezas, una tensión entre la estructura y el caos, lo interior y lo exterior, lo público y lo privado. Juega con el color de una manera muy limpia, mezclando colores ácidos con otros más terrosos propios del mundo de la construcción.

Sus intereses fluctúan entre la construcción y la deconstrucción de los muros a través de la pintura. Incisiones físicas y pictóricas que se anticipan a la magia que contienen los muros. ¿Qué hay detrás?, ¿De qué fueron testigo?, ¿Dónde empieza y donde acaban las pinturas, los muros, los objetos...?

181 Del Francés Trompe-l'œil, en Español «engaña el ojo» o Trampantojo, trampa o ilusión, técnica que intenta engañar la vista jugando con el entorno arquitectónico (real o simulado), la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos consiguiendo una «realidad intensificada» o «substitución de la realidad».



66. Lisa Sigal, *Ramshackle*, 2004.



67. Lisa Sigal. *Hinged painting. Shanty*, 2012. 68. Lisa Sigal, *Hinged Painting (city of vernon)*, 2013.

Su predilección por la pared como soporte pictórico tiene origen en esa experiencia personal (véase capítulo 1.1) mediante la cual descubrió que el muro (al igual que la pintura) puede ser la salida o la entrada a otro espacio diferente, espacio al que es arrastrado el espectador.

En los últimos años, Sigal, ha incorporado en sus obras los paneles de cristal, creando diferentes capas, que favorecen el diálogo entre el exterior y el interior. Las formas metálicas rectangulares nos recuerdan de algún modo los bastidores, usados en numerosas ocasiones. (Recordemos a Dezeuze, Miquel Mont, Daniel Verbis, Guillermo Mora...)

No pasa desapercibida la conexión entre la obra de Lisa Sigal y de la española Miren Doiz.

Con *Trampantojo*¹⁸², Miren Doiz realiza un camuflaje del espacio en el que interviene. La propuesta partía de la premisa de invisibilizar el panel mediante la mimesis, para volver a un (posible) estado anterior del muro. Miren, crea una capa pictórica que todo lo cubre, con imperfecciones, así la pared aparece como claro testigo del paso del tiempo, situándose en un momento previo, antes de su adecuación como sala expositiva.



69. Lisa Sigal. Detalle de *The day before yesterday and the day after tomorrow*, 2008

70. Miren Doiz. *Trampantojo*, Exposición: 8 cuestiones espacialmente extraordinarias, Tabacalera, Madrid, 2014.

182 Obra realizada para la exposición. Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias. Comisariada por Virginia Torrente. Edificio de la Tabacalera. Madrid Del 12 de marzo al 4 de mayo de 2014.

Miren, recrea un gesto expansivo, que modifica estéticamente todo el entorno y juega con el espacio. La artista describe su trabajo como una mezcla entre la pintura, la instalación y la fotografía. Sus obras abordan los materiales extrapictóricos y los ajenos al mundo pictórico. Maderas, plásticos, cuerdas, metales, metacrilatos, incluso persianas.

Miren experimenta en la superación de las dos dimensiones, realizando intervenciones directas sobre el entorno; con un claro interés en lo sensorial, la experiencia a través de la obra, que requiere una implicación activa por parte del espectador. Atravesar la pintura, penetrarla, experimentarla desde dentro.

Comenzó interviniendo su espacio de trabajo, y continuó modificando espacios de personas de su entorno, alterando su experiencia en el lugar que conocían de sobra. Creó grandes cuadros habitables. La pintura invadía cualquier objeto o resquicio a su paso. Escales, bordillos, sillas, mesas...



71. Miren Doiz, *sin título*, 2007.

La experiencia pictórica de Miren con respecto al espacio circundante, una pintura invasiva y modificante, nos recuerda a Katharina Grosse (mencionada en el punto 2.1.)

Miren explicaba su obra hace casi una década en los siguientes términos:

Método que en su translación plástica obtiene como resultado, una amalgama que subvierte la observancia de las reglas, ya sea en el acto de creación como de afectación en la visualización de la obra. Una dosis de hiperrealismo en vena que revierte en atmósferas de cotidiana irrealidad, marcadas quizá por una íntima verosimilitud.

En mis creaciones, se mantiene un pulcro respeto hacia toda característica pictórica. A pesar de ello, trazos, colores, formas y líneas se ven participadas por una preocupación en lo referente al espacio y lo objetual. Tal vez como vía de aproximación a la interacción, cuando no, de acción deliberada sobre la realidad de mi entorno.

Subversión que induce a un vínculo en donde la pintura se ha escapado de los soportes bidimensionales para expandirse por el espacio, por los objetos que lo nutren. Recreación, autor y espectador se funden en un triángulo de adúlteras sinergias. Mientras que a su vez, la fotografía, intermediaria e inductora, permite mostrar esos espacios reales y habitados, como lienzos preparados para ser pintados.

A partir de una preocupación constante sobre los límites de la representabilidad, mi experimentación surgió del intento de liberar la pintura de sus lastres bidimensionales... Estrategia que encontraba, en el tratamiento pictórico de objetos reales y reconocibles, su línea de fuga. Fueron objetos inherentes a la pintura como pinceles, caballetes y botes los que adquirirían un protagonismo inusitado. De facto, la pintura escapaba del lienzo y envolvía la realidad en su tridimensionalidad, otorgando así, condición escultórica a toda convención bidimensional.

Después de los *Cuadros habitados*, la obra de Doiz avanzó hacia la una idea cercana al ensamblaje, recordando algunas piezas a las realizadas por Kurl Schwitters. Collage-cajas que realiza aprovechando todo tipo de materiales encontrados, cartones, tablas, puertas...así como sus propios útiles de trabajo, pinceles pintados y botes de pintura. En la actualidad trabaja en una serie bajo el título *No painting*. Su intención radica *pintar sin pintura*¹⁸³. La misma serie está compuesta por varias líneas de investigación, papel (collages formados por trozos cortados de páginas de sus catálogos de exposiciones), cintas adhesivas y bolsas, que combina con todo tipo de objetos desde telas o plásticos hasta persianas.



72. Miren Doiz, No-painting. (Cintas adhesivas) 2013-2014

183 Paloma Sequeros. *Artistas emergentes: Miren Doiz*. [en línea] The lemon pear. 27/07/2013. <<http://www.thelemonpear.com/2013/07/artistas-emergentes-miren-doiz.html>> .[Consulta:20/04/2014]

El uso de los elementos ajenos al mundo pictórico, alcanza su culmen en la obra de Jessica Stockholder. La americana se apoya en la relación del espacio y el color, invitándonos a reflexionar, una vez más, sobre lo pictórico. Una de sus características fundamentales es el uso de objetos cotidianos que acumula. No duda en cubrir el suelo, las paredes, utilizar las paredes o incluso el paisaje circundante con sus objetos. Mesas de picnic, marcos, sillones, andamios, maderas, cubos, capas de espuma de poliestireno, papel pintado, fotografías, herramientas, lámparas, telas, puertas, cables, puertas de coches, retrovisores...no existe materia de la que Stockholder no se apropie.

Son ensamblajes de carácter monumental, con objetos de diferente naturaleza y procedencia en los que el color es el eje fundamental. Stockholder nos habla sobre la mixtificación y la variedad a través de la adicción y superposición de elementos que a pesar de su apariencia caótica a *prima facie*, están controlados y estratégicamente situados en relación al espacio y al resto de los elementos que conforman la pieza. Orden y caos se dan la mano, en una conexión imposible de quebrantar.



73. Jessica Stockholder. *Once upon a time*, 2015.

74. Jessica Stockholder. *On the Spending Money Tenderly*, 2002. /

Su pintura permite seguir hablando de pintura: composición, espacio, color, ritmo... todo nos remite a una tradición salvo la superación definitiva del concepto de marco. El espacio arquitectónico es ahora la superficie para pintura, y lo hace conjuntando armarios, sillas, muros de ladrillo, tejidos de colores, hormigón, bombonas de butano, luces eléctricas, grutas o ventiladores entre otros instrumentos, que acaba embalando o recubriendo de pintura para que subviertan en último caso, su propia cotidianidad. El uso del color desmaterializa las cosas y acaba por otorgar ese valor pictórico, abstracto, que caracteriza a sus trabajos. También la luz incide en esa intención pictórica, en efecto de color¹⁸⁴.

Ante la obra de Stockholder el espectador puede moverse, y experimentar su posición. El color es escogido de forma muy acertada, que marca una secuencia visual. Sus colores son brillantes, alegres y limpios. Como dice Mariano Navarro: *Por más que los mecanismos que crean resulten inútiles, la sinfonía cromática que despliegan resulta tan atrayente y fascinadora que el espectador acaba inevitablemente involucrado en la pieza*¹⁸⁵.



75. Jessica Stockholder. *Peer out to see*. Palacio de Cristal, Madrid, 2010.

184 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Ed.Arte Contemporáneo y Energía AIE – MACUF Artedardo, S.L. Dardo ds (Colección Teoría), A Coruña, 2009. P.69

185 Mariano Navarro. *Color en el parque*. [En línea], El cultural, 2010.<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27636/Jessica_Stockholder_color_en_el_parque> [Consulta: 03/02/2011]

En la intervención realizada en el Palacio de Cristal, la artista sitúa un estanque artificial y un muelle ficticio con una gran columna de objetos plásticos. Los colores van desde el blanco y transparente en el extremo más alto, a los magentas saturados de la base. La pieza conquista el espacio, mientras mantiene un diálogo no sólo con la arquitectura que la acoge sino también con los alrededores exteriores, el parque.

El ideario artístico de Stockholder parte de las cualidades pictóricas (color, textura, brillo...) de los objetos y materiales que escoge. El espacio seleccionado y cómo los organiza en relación a éste, hace que nuestro ojo recomponga la escena.

Un profundo compromiso entre el espacio y el color, que nos invita a recorrer la obra mediante una secuencia cromática, que completa nuestra experiencia visual. Inevitablemente, la postura que se adopta ante su obra está muy cercana a lo pictórico.

En esa misma línea de actuación podemos encontrar el trabajo de la española Nuria Fuster.



76. Nuria Fuster, *Gravitacionario*, 2012.

77. Nuria Fuster, *Sedimentario*, 2012.

En la aproximación a Nuria Fuster observamos que bebe de artistas tan diferentes como Pedro Cabrita Reis, Ángela de la Cruz o Joseph Beuys. Hace unos años definía su obra como:

Un *batido* de todo lo que me gusta; Rauschenberg, Oteiza, Cabrita Reis, el Constructivismo ruso, el cubismo, Velázquez, Bach, etc. Una especie de escultura objetual. Son piezas muy estructurales, la mayoría de madera realizadas con objetos que deconstruyo. La veo próxima a cierta corriente alemana de escultura contemporánea. Una estética muy austera que busca el misterio¹⁸⁶.

Su trabajo se puede resumir en la búsqueda incesante de lo real de nuestro día a día. Parte de la observación de los objetos como ejercicio para acercarnos a su propia realidad. Trabajando con muebles u objetos en desuso. Aproximarse al entorno para conocer su naturaleza propia. El interés por la velocidad, la distorsión, la visión mueve su obra.

Textiles, hierro, cartón, muebles...recoge todo tipo de objetos, los disecciona y los vuelve a ensamblar generando nuevos discursos. Siempre intentando vencer a la realidad.



78. Nuria Fuster. *Sopladores, Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias*. 2014.

186 David Barro. *Nuria Fuster*. [En línea] Archivo de creadores de Madrid. <http://archivodecreadores.es/artist/nuria-fuster/97?set_locale=es> [Consulta:13/01/2015]

En la exposición *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias*¹⁸⁷, en la que también participaron Miren Doiz y Guillermo Mora, Nuria Fuster realizó una obra que iba instalada en el espacio de entrada y salida obligatoria.

Su interés por los agentes primigénios como el aire y el calor le llevó a centrarse en una cualidad esencial de ese espacio, las corrientes de aire que se producen. Aprovechó esos movimientos, intermitentes pero constantes, partiendo el espacio en dos, mediante una gran tela de organza. El movimiento se incentivaba con grandes ventiladores.

El resultado fue una pared transparente, con sinuosos movimientos. El aire, un medio tan intangible, se hacía real como material en sí. La pieza, esculpía el aire haciéndolo visible como materia física.

Con respecto al recorrido realizado en este apartado, concluimos: algunos artistas se sitúan a mitad de camino entre la pintura y la instalación. En otros casos, la pintura es habitada como ejemplo de expansión hacia lo escultórico y lo arquitectónico. Algunos se mantienen en la línea, cada vez más difusa que separa la pintura de la escultura.

La apropiación de objetos cotidianos, de cerámica o plástico, muebles, persianas, etc. y su acumulación de forma casi caótica es equiparable a una pintura gestual y dramática, así lo considera David Barro¹⁸⁸.

Hablamos de artistas que deciden no expresarse en el cuadro, sino superarlo y burlar los límites o las imposiciones que el propio término establece. Potenciando y reflexionando siempre sobre el binomio imagen-soporte contenedor. Todas estas obras parten de un hecho con intención pictórica, en ocasiones potenciado por la reflexión y el recorrido que asume el color.

187 *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias*. Exposición comisariada por Virginia Torrente. Edificio de la Tabacalera. Madrid Del 12 de marzo al 4 de mayo de 2014. Artistas participantes: Jacobo Castellano, Miren Doiz, Nuria Fuster, Fernando García, Hisae Ikenaga, Jaime de la Jara, Guillermo Mora y Miguel Ángel Tornero.

188 David Barro. Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó. Op. Cit. p.164

2.4. *Pintar sin pintura, o la pintura encarnada en otros medios.*

Comenzábamos este capítulo 2, *Ante la duda, pintura*, hablando sobre las traiciones (bajo los presupuestos *greenberianos*) cometidas hacia el medio pictórico. En este último epígrafe, hablamos de la cuarta traición. La traición a su pureza de temporalidad, su estaticidad...

Reafirmamos que Pintar ya no consiste en utilizar pincel o brochas y pintura. Tras incorporar el uso de materiales no pictóricos, vinilos adhesivos a modo de paleta de color, algunos artistas se sirven de la luz y las proyecciones como gesto pictórico, otros invaden el espacio de la sala con hilos tejiendo el espacio con color, todo con la intención de enfatizar las características de la pintura.

Al mismo tiempo que surge la ampliación del concepto 'soporte' y 'uso del color' en el ámbito de la creación plástica, se produce una hibridación entre las diferentes disciplinas. La imagen-expandida explora abiertamente otros medios, recursos como pueden ser el video o la fotografía.

El uso de la fotografía como recurso plástico históricamente.

165

Desde aquella declaración de Paul Delaroche, sobre la muerte de la pintura el día de la invención de la fotografía, han pasado muchos años. La fotografía y la pintura han estado estrechamente ligadas desde entonces. En su aparición, la fotografía se consideró una posible amenaza de extinción de la disciplina más antigua, sin embargo ambos medios reafirmaron sus diferencias expresivas y sus espacios de actuación distanciándose la una de la otra. Ese espacio, con el paso de los años ha experimentado una fusión, desdibujándose el límite entre ellas, al igual que pasara con el resto de las disciplinas (dibujo, escultura, instalación...).

En los inicios de la fotografía, durante el siglo XIX, la aplicación de pintura sobre la copia era un recurso muy explotado. Esta decisión respondía a la necesidad de mejora y solución a los defectos que a veces se producían en la fotografía (problemas en la exposición del negativo, o incluso en el momento de la toma, falta de sensibilidad o contraste de la emulsión, fallos de la óptica, insuficiencia de detalles, etc. Estos retoques se consideran el *photoshop* del pasado¹⁸⁹). Esta decisión no llevaba implícita una intención de origen artístico sino que mantenía una pretensión técnica y resolutiva.

¹⁸⁹ En los primeros años de la fotografía fue muy común el uso de la pintura sobre las copias para añadir color a la fotografías. Nicéphore Niépce, uno de los padres de la fotografía, manifestó en 1816 su frustración y decepción sobre la calidad monocroma de sus imágenes en una carta a uno de sus sobrinos: Laura González Flores. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?.* Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 202.

Años después surgía la fotografía *pictorialista*, en un intento de *artisticación* de la fotografía, para insertarla dentro de uno de los géneros del arte. Así fue como, Stieglitz, Moholy-Nagy, Man Ray...se plantearon a comienzos del siglo XX, la fotografía como algo más que una copia de la realidad o de su apariencia. A través de las veladuras, los desenfocados, etc. se alejan de su capacidad mimética, experimentan y la transforman en un método de búsqueda, un lenguaje plástico y visual por el que desplazar su mundo interior hacia el exterior. Por primera vez, parten de algunas de las premisas de los movimientos abstractos¹⁹⁰.

*Buscaban unos la subjetividad más libre, otros el juego más apasionante, todos el absoluto visual*¹⁹¹.

Alfred Stieglitz, proclamando el carácter artístico de la fotografía en su versión más naturalista, dejó patente su obsesión por conseguir que la fotografía gozase de un reconocimiento dentro de las Bellas Artes¹⁹². Reconocía:

*Lo que yo retrato tiene que ser tan perfecto en sí mismo como la experiencia que ha provocado el sentimiento de haberme emocionado*¹⁹³.

Esta afirmación pone en evidencia su intención de mostrar con este nuevo medio algo que subjetivamente le conmoviera. Escogiendo encuadres y composiciones en función de esa intención naturalista.

La relación entre pintura y fotografía ha sido larga y difícil. Aquellos cuya principal tarea era proporcionar una semejanza identificable y fiable de lo real, con la llegada de la fotografía se quedaron sin trabajo. La nueva técnica mecánica ofrecía este tipo de servicio con mayor eficacia. Algunos miniaturistas, como Sir William Newton, que trabajaba para la reina Victoria, optaron por pasar del pincel a la cámara¹⁹⁴.

190 En el origen de la fotografía, los términos fotografía y abstracción parecían una total contradicción. Si la fotografía trabaja siempre desde la realidad como podría ésta ser abstracta. A través de la acción de la luz, el fotógrafo, siempre traspasa a papel las formas, los relieves, la esencia de algo que es y fue real. Es esa misma realidad la que asienta las bases del éxito de una técnica que basa su existencia en reflejar lo real que ha hecho que la fotografía sea el paradigma visual de la noticia, de la realidad, de la información. «La fotografía ha avanzado en su historia una vez asumidas sus propias contradicciones. Como entender, entonces que en un medio nacido para trabajar la realidad pueda dar salida a un tipo de fotografía abstracta. Y cada vez vemos mas fotografías que se dedican a la abstracción, seguramente porque la pintura vuelve a sus derivas figurativas» David Barro en: *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. op.Cit. p. 141

191 Rosa Olivares. *Abstracción. El enigma de la abstracción*. Madrid: Revista EXIT. Nº 14, 2000.

192 Esta pasión, culminada tras su muerte por O'Keeffe, nace desde que este regresara a Estados Unidos tras su ampliación de estudios en Europa y comenzara a retratar la vida de las calles y gentes de Nueva York. Entregado a la fotografía, Stieglitz también se encarga de la publicación *American Amateur Photographer*; es miembro fundador del *Camera Club of New York* y de su publicación *Camera Notes*, además de editor y redactor jefe de *Camera Work*, y propietario de la galería 291.

193 Alfred Stieglitz según palabras recogidas por Dorothy Norman en *Alfred Stieglitz, Introduction to an American Seer; Duell, Sloan an Pearce*, New York, 1960. Citado por David Barro: *Antes de Ayer y pasado mañana. Op. Cit.*

194 Julian Bell. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2001

Las luces, los colores, la densidad del grano y la perspectiva fotográfica y cinematográfica se nutren de la historia de la pintura. En lo digital algunos procesos de generación de la imagen trabajan lo pictórico, ya que su funcionamiento está basado en procesos de la pintura.

Trascurridos los años, la fotografía empezó a concebirse como un medio expresivo más y los artistas abrazaron la posibilidad de su uso, creando indistintamente obras en ambos lenguajes y en la combinación de ellos.

Decía Man Ray: *Fotografío lo que no quiero pintar; y pinto lo que no puedo fotografiar*. Man Ray fue de los primeros artistas que se movió sin culpa entre estos dos géneros. El eje del arte no es ya el dominio de la *techné* o el *ars* de un género –sea este pintura o fotografía- sino la creación. Sin embargo, Man Ray aún parece plantearse su creación como una disyuntiva entre géneros: la obra, o es pintura o es fotografía. No obstante, desde nuestra perspectiva histórica podemos constatar que el espíritu de la vanguardia, en sus múltiples manifestaciones concretas, fue esencialmente *transgenérico*. Muchos artistas vanguardistas además de Man Ray -Picasso, Dalí, MoholyNagy o El Lissitzky- no trabajaron a partir de una disyuntiva de géneros (fotografía o pintura), sino a partir de la conjunción de éstos (fotografía y pintura). [...] Si identificamos la crítica moderna con la consolidación de los géneros autónomos al estilo Greenberg, nos resultará paradójico reconocer que una de las herencias más importantes de las vanguardias fue precisamente la evolución del concepto de arte hacia una identificación de este con lo transgenérico y con la acción del artista. La contradicción es aparente: la conjunción de géneros como propuesta artística se produce no sólo como resultado de la definición de los géneros por la conciencia moderna, sino como un proceso simultáneo e interdependiente a ésta. La producción fotográfica no estuvo exenta de esta transformación¹⁹⁵.

Dado que lo transgenérico era una posibilidad real, a pesar de muchos teóricos que parecían contradecirse, observamos cómo los artistas de las vanguardias experimentaron los géneros artísticos realizando obras con lenguajes híbridos.

La utilización de la fotografía como recurso creativo más que documento de la realidad no es nuevo si además de en Stieglitz o Man Ray pensamos en Alexander Rodtchenko o György Kepes. Y más tarde Jan Dibbets, Jakob Mattner, Adam Fuss, Wolfgang Tillmans, Darío Urzay, Thomas Ruff o Jörg Sasse. La experimentación de la fotografía como recurso da lugar a la fotografía abstracta. Ésta implica una renuncia al objeto, a lo reconocible, a la fidelidad cromática y a la precisión, las bases que la asentaban en su origen como categoría.

195 Idem p.201

El maridaje fotografía y pintura en la actualidad.

Gradualmente la fotografía y la pintura se separan de la realidad y descubren otras vías, adaptándose a su tiempo. Lo importante es la mirada y no la técnica de la que se sirve el artista. En la actualidad se produce un proceso inverso al de los pictorialistas, hablamos de una *artistificación* inversa. Fotógrafos que rayan, manipulan o dibujan sobre sus copias.

Muchos artistas cambian de medio de expresión sobre todo de la pintura a la fotografía no solo por comodidad u oportunismo – que también existe- sino por el anhelo de continuidad de un proyecto (Sean Scully, Julião Sarmento, Juan Uslé, Günter Förg) Pero será sobre todo Ritcher y su espacio borroso, un espacio que es estrategia de muchos artistas que desarrollan de ese modo la fotografía. Como por ejemplo el trabajo de Sam Samore una especie de difuminado que torna misterioso cada uno de los personaje retratados. Samore únicamente utilizó la cámara para la serie de *Allegories of Beauty* que, a su vez, guarda una estrecha relación con la historia del arte. En este sentido, el artista confiesa que sus fotografías continúan la tradición del retrato renacentista y que conceptualmente las entiende como pinturas¹⁹⁶.

Las obras *híbridas* o *transgenéricas* tienen una intención muy diferente a las primeras fotografías coloreadas. No podrían considerarse fotografía con pintura. Su intención es mejorar una obra, sino generar una obra de arte nueva, un género mixto, a partir de la mezcla de lenguajes.

«Los medios que conforman la obra se utilizan en su calidad de códigos completos y en la nueva obra se transforman en fragmentos de un paradigma mayor, un *meta-lenguaje*.[...] Las obras de pintura y fotografía producidas por la vanguardias han de considerarse como una operación lingüística, un juego con lenguajes. Su intención no se relación con la intención inmediata y primordial *de significar* de todo lenguaje. El objetivo de contraponer elementos *distímbolos* en un mismo campo, evidencian el proceso mismo de significación¹⁹⁷».

A veces esa contraposición de lenguajes aporta significados transcendentales, únicamente posibles mediante esa combinación concreta. Hoy en día, dicha conexión o integración de lenguajes es tan común que nadie cuestiona su pertenencia a una categoría u otra.

Los medios digitales provocan una manipulación de la imagen más evidente, aunque parezca algo nuevo, la historia de la fotografía esté repleta desde sus orígenes de dicha modificación. La diferencia radica en una inversión de las proporciones, como indica Joan Fontcuberta:

196 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña Ed. Arte Contemporáneo y Energía AIE – MACUF Artedardo, S.L. Dardo ds (Colección Teoría), 2009 , p.127.

197 Laura González Flores, op. cit. p. 202.

Lo que antes era excepción, ahora es norma. La imagen que nos parece auténticamente fotográfica no es más que una magnífica composición hiperrealista creada por una máquina. Así, la 'muerte' que la fotografía ha sufrido en la era electrónica consiste en realidad en un proceso de 'desindexación'. El nuevo escenario epistemológico devuelve a la imagen la linealidad de la escritura o de la pintura. La fotografía se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se desvanece¹⁹⁸.

La fotografía ha temido por su permanencia con la llegada de la era electrónica y digital. Algunos teóricos, incluso comparan la primera muerte de la pintura (en su batalla con la fotografía) con la que aconteció posteriormente. Pintura VS Tecnología.

Históricamente los artistas no sólo han mejorado sus creaciones con los avances tecnológicos. Leo Steinberg utilizó la pintura para formular un concepto de cómo funciona la información. En 1968 examinó la relación cambiante entre el pintor y la imagen que, según él, dependía de la forma de modelos representacionales generales que estaban siendo influenciados por la información mediatizada. [...] Las imágenes en los últimos quince o veinte años, han modificado radicalmente su orientación, en el que la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza, sino de sus procesos operativos¹⁹⁹.

La pintura se adapta a los cambios que entran en escena demostrando una capacidad regeneradora, aceptando las operaciones lógicas de la tecnología y lo que ésta le puede aportar en su proceso. La fotografía se ha convertido en una herramienta al alcance de todos y los artistas la usan sin concesiones puristas, tecnicistas, etc. Crean imágenes, mundos y sensibilidades sin apego a la realidad objetiva. A veces, lo falso se convierte en cierto, y el engaño en certeza. Así, al igual que los pintores transforman el color en sensaciones, los fotógrafos transmiten más que hechos con sus imágenes. Paulatinamente, consideramos la fotografía como más que una técnica de la inmediatez visual, es un lenguaje artístico. Aparecen artistas que trabajan con la imagen gráfica, juegan con la luz, otros con el movimiento, otros con la aproximación brutal al objeto...efectivamente todos parten de algo que existe, pero es cierto que esa existencia no es menos abstracta.

Algunos pintores que se mueven en una poética abstracta con medios tradicionales, comienzan a experimentar la *pintura sin pintura*.

198 Joan Fontcuberta, *Después de la fotografía: identidades fugitivas*. *El paseante* 27-28, 1999.

199 «(Historically artists have not simply up-graded their artistic practice by adopting new technologies. Leo Steinberg used painting to formulate a concept of how information works. In 1968 he examined a changing relationship between painter and image which, he argued, was dependent upon the way general representational models were being influenced by mediated information. The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes». Mick Finch. *New painting, new technology*. Contemporary Visual Art Magazine (Nº17), 1998. Disponible en: <http://www.mickfinch.com/texts/new.html>

Sean Scully o Juan Uslé dan réplica a sus imágenes pictóricas. A través de las mismas queda evidenciada la inspiración objetual de sus universos plásticos respectivos, pero sobre todo manifiestan su intercambiabilidad ya que ambas propuestas pintura pintada o pintura fotografiada, evidencian un mismo grado de pictoricidad, con independencia de las obvias diferencias texturales o lumínicas. La idea de pintura reside pues en el resultado y no tanto en sus elementos constitutivos ni en su proceso de producción. La reciprocidad entre pintura y fotografía ha constituido uno de los principales objetivos del trabajo de Richter²⁰⁰.

Lo pictórico es un pensamiento que precede a la pintura o a su plasmación en superficie. Artistas como Darío Urzay, John Baldesari, Helena Almeida, Juan Uslé, Wolfgang Tillmans, o Pedro Barbeito, utilizan la fotografía y los medios digitales en su producción pictórica. Es una nueva etapa de la pintura. Creemos conveniente hablar de tres artistas que han trabajado y reflexionado sobre la pintura, llegando a elaborar cada uno de ellos un lenguaje muy personal cargado de misturas pero con claros nexos e interrelación. Hablamos de Rufo Criado, Juan Uslé y Darío Urzay.

Rufo Criado define su obra como: *arte teórico, de conceptos claros, pero sobre todo sensorial, emocional y que desarrolla nuevas poéticas perceptivas*²⁰¹. Su trabajo artístico se caracteriza por una exploración de la abstracción geométrica con un lenguaje consistente en composiciones digitales sobre nuevos soportes, diferentes planteamientos para que su pintura evolucione como evoluciona el mundo.

Su obra se puede definir como sincrética porque une los aspectos formales objetividad y subjetividad, con los conceptuales natural y artificial. Mantiene una serie de constantes formales: composiciones a base de bandas de color sobre diversos fondos, inspirados en una visión particular de la naturaleza.

Su mirada, libre y limpia se centra en la naturaleza, presente en su trabajo desde sus primeras obras, tanto pictóricas como escultóricas, tanto vídeos como cajas de luz o fotografías. Líneas verticales que pueden ser árboles, horizontales que podrían ser ríos. Criado, demuestra su inclinación viviendo cerca de ella y paseando siempre que puede. Los espectadores debemos enfrentarnos a su obra como si paseáramos también, viviendo ese paisaje artificial extraído de la naturaleza real.

Establece un vínculo emocional entre la atracción pictórica que supone la tradición más visceral del expresionismo abstracto y las evoluciones de una geometría post-minimalista y los ecos del neo-geo²⁰².

200 Javier Hernando. Op. cit. p. 15

201 Rosa Olivares. *Rufo Criado, La mirada Salvaje*. [En línea] Texto del catálogo de la exposición *En la distancia verde*. Centro de Arte Caja de Burgos, CAB. 2010 <<http://www.rufocriado.com/texto/es/mirada-salvaje-rosa-olivares>> [Consulta: 10/10/2011]

202 Santiago B. Olmo. *Rufo Criado, El proceso del color*. [En línea] Texto del catálogo de la exposición itinerante por Castilla y León. 2001. <<http://www.rufocriado.com/texto/es/proceso-color-santiago-olmo/>> [Consulta: 10/10/2011]

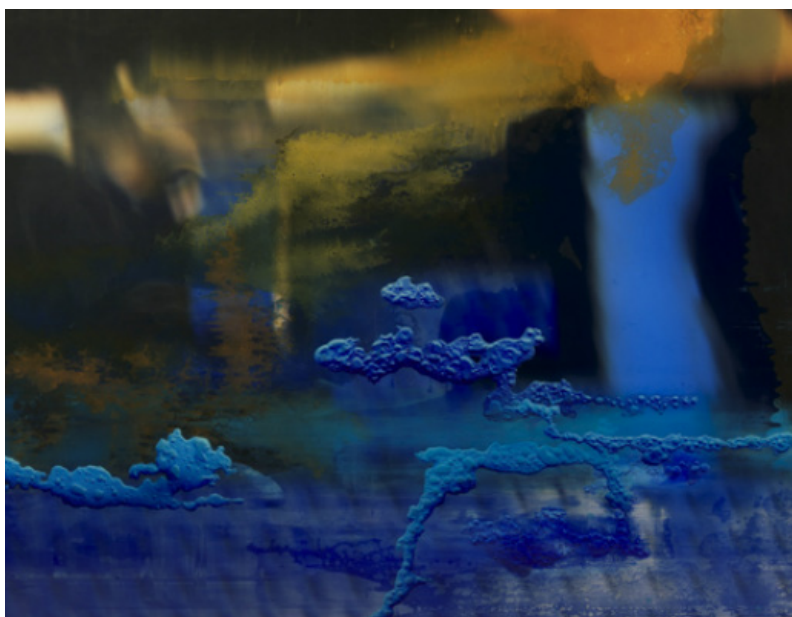
En su obra hay una profunda reflexión, una premeditación entre la forma y del color. Realiza bocetos sobre cartón, collages con papeles de colores de imprenta combinados con gran delicadeza. Estos bocetos, posteriormente, pasan a ser obras de gran formato. El resultado es una obra poética con colores ácidos.

Darío Urzay lleva mucho tiempo trabajando la exploración de los límites entre la fotografía y la pintura, entre la imagen digital y la representación de lo real a través de los nuevos medios. Se sirve de Softwares utilizados en geografía y arqueología para la iniciación de sus imágenes. Incluye el uso del óleo y pigmentos sobre fotografías y además emplea resinas que le confieren a la obra un aspecto vidrioso que, en cierto modo, nos aleja de ella.

En su proyecto *Phaistos*, parte del estudio minucioso de imágenes obtenidas desde satélites, de planos de la antigua ciudad cretense y de fotografías tomadas transitando por el lugar. Después, tras la superposición de lenguajes y un proceso de modificación se crea una obra en un mundo paralelo.

Intensa reflexión sobre lenguajes y sobre la relación del arte digital y su faceta virtual, la fotografía y la realidad y las nuevas características de la pintura.

El espectador se posiciona ante la obra con inquietud y curiosidad, podría ser una imagen del universo o un detalle celular. La luz atraviesa los mundos creados por Urzay, otorgándole una espacialidad compleja. La materia parece quedar suspendida en la superficie y formar parte a su vez del fondo, existiendo una tensión entre ambas partes. Lo interno es externo. Sus obras son hibridaciones complejas. Su lenguaje se adecua al entorno y el momento en el que vive.



79. Rufo Criado. Caja de luz, 2003 Impresión digital fotográfica sobre duratrans.

80. Darío Urzay, *Phaistos*, 2011

Urzay reflexiona sobre su indudable intención pictórica manifestando:

Mis fotografías siempre han tenido en cuenta a la pintura. En aquellas series de autorretratos dobles de 1983-1984, las series *Camera-strokes* de 1991 a 1994, las pinturas negativas y sus fotografías a partir de 1998, o las fotografías generadas en ordenador a partir del 2000, existe un substrato pictórico que les da sentido para mí. Recuerdo que cuando comencé las primeras pinturas negativas, lo hacía como idea de pinturas negativas, sin pensar que posteriormente las positivaría, como si de un negativo fotográfico se tratara. Y se quedaban así, en la fase de pintura-imagen negativa [...] Pintando, en ocasiones tengo la sensación de estar fotografiando algo que va a suceder, que no tiene pasado. Cuando en las series negativas, positivo fotográficamente ese objeto pintado, compruebo que ya es parte del mundo como cualquier otro objeto que ha sido fotografiado en otra parte y del que podemos tener un documento referencial de su existencia.²⁰³

Juan Uslé es el tercero de este *sintagma artístico* en el que, en una suerte de autognosis, reflexionan sobre lo pictórico y sus relaciones con otros medios. Uslé también ha indagado, en algunas series, sobre las relaciones con la obra gráfica y la poesía. Revela las potencialidades de una abstracción renovada, muestra la realidad y sus contradicciones a través de fragmentaciones. Su pintura contiene colores intensos, que en algunas series se tiñen de oscuro. Sus pinceladas son robustas, apasionadas.

Uslé defiende su pintura como *abstracción contaminada frente a la pura, que no busco en absoluto. Mi pintura esconde la no posibilidad de hacer frente a lo frenético de la vida*²⁰⁴. Puede que sea esa misma *contaminación* la que convierta su obra en algo misceláneo. Constantemente emocionante y constantemente cambiante.

Combina el pensamiento con la acción, el concepto con la emoción, en un ingenioso juego de formas y color. Durante una conferencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el crítico de arte y comisario de exposiciones Enrique Juncosa expresa sobre las fotografías de Uslé: *muestran el esfuerzo sintético de cómo la imagen se convierte en un cuadro o problema pictórico*²⁰⁵.

Del mismo modo, Moises Pérez de Albéniz añade *el tipo de abstracción de Uslé escribe sentimientos corales mas que objetivos. La fotografía esta muy bien para saber como funciona su cerebro como pintor*²⁰⁶.

203 Dario Urzay. *EXIT Abstracción*. Dario Urzay. Madrid: Revista EXIT. N° 14, 2000.

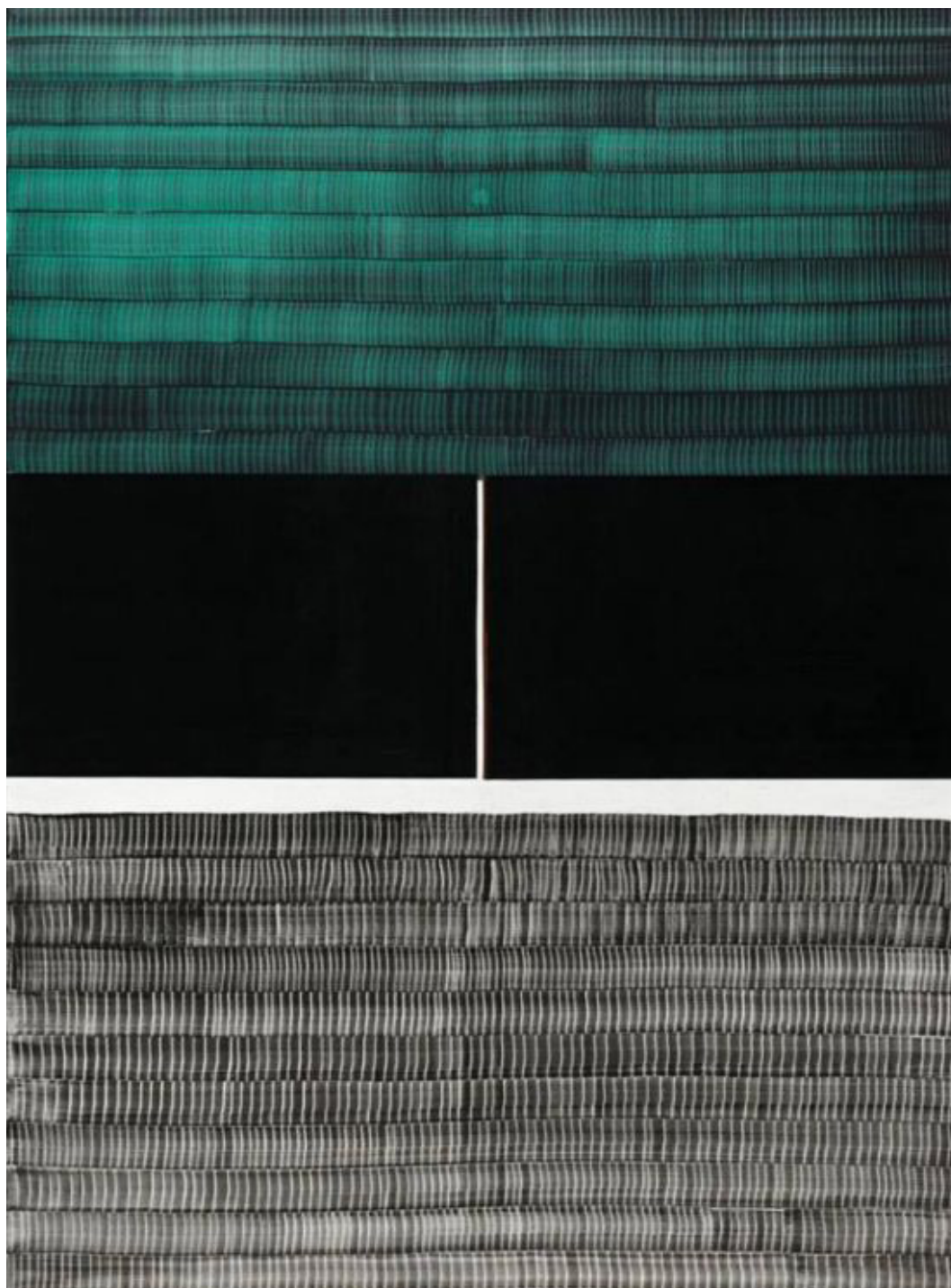
204 Ricardo Rodríguez. *Juan Uslé. La abstracción contaminada*. [en línea], Levante Emv. Cultura. 18/04/2008. <<http://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/18/abstraccion-contaminada-juan-usle/434633.html>> .[Consulta:21/09/2011]

205 Enrique Juncosa. *Conexión con la Impureza de la Postmodernidad*. [en línea] UIMP.- *Expertos señalan que el objetivo de la pintura de Juan Uslé es reflejar «lo inesperado» que surge en fotografía*. Europa Press. 19/09/2015. <<http://www.europapress.es/cantabria/cantabria-social-00674/noticia-uimp-expertos-senalan-objetivo-pintura-juan-usle-reflejar-inesperado-surge-fotografia-20150819190739.html>> .[Consulta:01/09/2015]

206 *Ibídem*

Soñé que revelabas, es su serie más meditativa y orgánica. Desarrollada a intervalos irregulares desde 1997, se compone de obras nocturnas, oscuras, en penumbra, que revelan vibraciones y resonancias. El artista traslada su propio pulso cardíaco a la pintura. Parten, originalmente, de una intención por crear el mismo cuadro una y otra vez, y la propia imposibilidad por crear ese mimetismo buscado. Son piezas, meticulosas, primitivas, casi rituales. Que generan una atmósfera envolvente.

Uslé, añade pincelada tras pincelada, capa tras capa, hasta crear retículas superpuestas. Su inconfundible lenguaje, revela parajes perfectamente contruidos que nos resultan extrañamente familiares.



Vemos en estos tres artistas, como la pintura actúa de una forma abierta, no excluyente. Son obras que asimilan diferentes líneas de discurso, los lenguajes se retroalimentan, con una poética personal. Lo tecnológico ha influenciado y redireccionado el camino de la pintura.

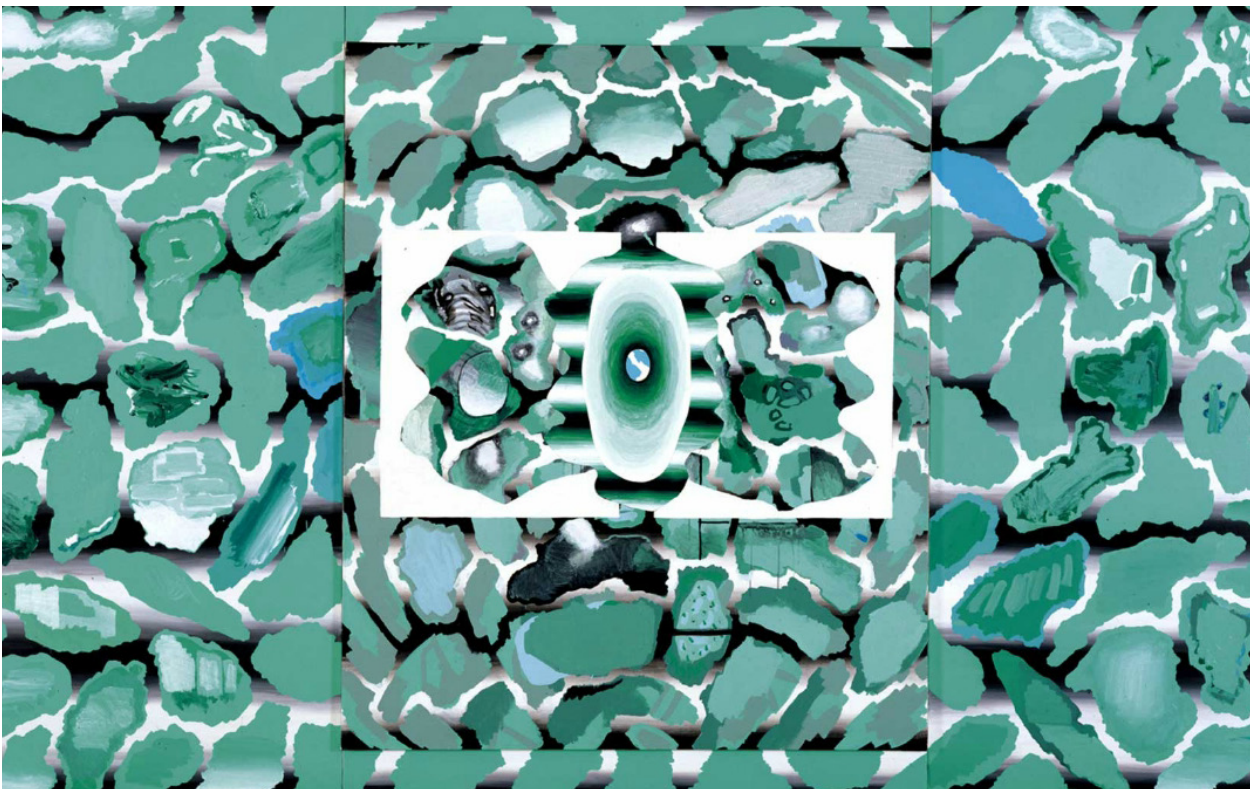
Hablamos ahora de Wolfgang Tillmans, conocido en la década de 1990 por sus fotografías en una línea documental. Imágenes aparentemente casuales del día a día, que reflejan la cultura y la cotidianidad humana, también realiza fotografías de paisajes naturales y urbanos. En ocasiones, expone sus obras convirtiéndolas en instalaciones *site specific* en las que contrastan los diferentes formatos de las obras que la componen, colgadas con clips, cinta adhesiva o enmarcadas convencionalmente. La obra forma un todo con un significado complejo que viene dado por la dualidad del mensaje de una fotografía en concreto y su relación con las demás, funcionando como entidad plural.

Los intereses estéticos de Tillmans buscan la belleza y el placer. Sus últimos trabajos siguen manteniendo este interés pero no tan corporal o carnal, sino matérico y visual. Belleza que surge de sutiles y misteriosas imágenes abstractas. Este trabajo es realizado sin la cámara fotográfica, explorando los límites de la fotografía y la definición de la forma. Estas obras son producto de la manipulación de la luz directamente sobre el papel y no sobre el negativo. Series como *Blushes*, *Mental Pictures* y *Freischwimmer*. Sus imágenes delicadas, son un trabajo íntimo que busca lo maravilloso en lo cotidiano.



En ocasiones el interés por el acto pictórico ha movido a algunos artistas a documentar el proceso pictórico en su totalidad o en parte. Quizás descomponer mínimamente los detalles del desarrollo les haga comprenderse a sí mismos. Comprender el porqué interior de cada movimiento, a modo de terapia. Quizás estas imágenes nos den las claves de lo que encierra la pintura, su esencia, su magia....

Luis Gordillo confiesa haber utilizado la fotografía primero de un modo funcional, como apoyo y modelo y más tarde de un modo conscientemente más creativo, aun como búsqueda dentro de la pintura. Primero será la fotografía que sirve para pintar, como modelo. Llega entonces la imagen banal, neutra, entresacada de periódicos y revistas, y lo hace impulsivamente, desconociendo logros como los de Gerhard Richter. Después, abandona la fotografía, aunque sigue coleccionando imágenes, dando forma y sentido a sus elecciones. Más tarde llegará la foto como doble monocromo, a modo de neutralización de la pintura a partir de la fotografía en blanco y negro. Pero lo más curioso es cuando pasa a fotografiar casi obsesivamente toda la vida de un cuadro. Como escamas que permiten su respiración.²⁰⁷



83. Luis Gordillo, Detalle. *Sin título*, 2009

207 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. op. Cit. p. 47.

[...] Con estas fotografías del proceso a modo de materia paralela se rompe el estatismo de la pintura, se emborracha la experiencia de mirar una y otra vez el mismo cuadro y que la imagen permanezca intacta. La jarra de Vermeer vertiendo leche, en Luis Gordillo se derrama en varios actos. Gordillo rompe así con la premisa de que la imagen estática niega el tiempo en sí misma y recoge la musicalidad inherente al proceso en un afortunado mal de archivo. Entre tanto, la pintura se precipita y se reencarna²⁰⁸.

Esas fotografías que acompañan el proceso de pintar un cuadro permiten deconstruir el resultado, revelar cada paso, cada pensamiento y avance, manteniendo viva la imagen y permitiendo que esta se deslice, casi siempre en horizontal.

La artista portuguesa Helena Almeida se acerca a la fotografía con una mirada muy seductora. Realiza un tipo de obra compleja de definir. Un tipo de pintura-fotografía performativa en la que su cuerpo es el protagonista, habita el lienzo. Ella misma lo asegura así: *La obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra*.

El cuerpo actúa como generador de imágenes y la fotografía es el medio para representar esas secuencias en blanco y negro, en las que se hace referencia de un modo u otro a la pintura. Sus manos, su cara o el cuerpo entero reproducen movimientos en relación a la acción de pintar o dibujar. También recurre al uso de pigmentos y materiales que complementan las fotografías estableciendo un juego de percepción diferente, que interviene dentro y fuera del plano de la imagen.

176



84. Helena Almeida. *Pintura habitada*, 1976. Acrílico azul sobre fotografías en blanco y negro.

208 *Ibíd.*

Una de sus primeras obras-acciones fue entrar literalmente en el cuadro, vestirse con su tela. Sus obras se caracterizan por la economía de medios: blanco y negro y simplicidad compositiva. Estas dos características hacen que la obra sea más directa e intensa.

El uso del color, a menudo en pequeñas dosis, aparece como huella de su memoria de pintora. Su obra es una acertada hibridación entre los medios expresivos (fotografía, escenografía performance y pintura) nacida de la pintura, juega con sus límites y posibilidades creando un lenguaje propio. Almeida busca su idioma sin encorsetamientos. Ana Martínez-Collado con respecto a su exposición *El cuerpo como Narración* declaraba: *Hay que invadir el mundo creando nuevos espacios, hay que invadir la pintura para que sea algo más que pintura*²⁰⁹.

Y es que la pintura siempre es más que pintura. En una línea de investigación afín, en el habitar los espacios, como una suerte de mestizaje visual se encuentran las obras de la española Irene Grau. La serie *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, está compuesta por piezas móviles, que sitúa en lugares meticulosamente escogidos, en los que la pintura se relaciona con los colores del espacio, potenciándolos. Sus estructuras muestran el color en sí, integrado en laterales de un bastidor.

En este proceso la pintura se integra en estructuras tan sólo para mostrar el color (color, nada más); color que se extiende siempre sobre una superficie, que ya no tiene por qué ser plana, y 'eso' que ocurre (entre el color y la superficie) es lo que adquiere para mí una relevancia esencial. Ese halo que sobrepasa el soporte para proyectarse sobre otro lugar. Estoy segura de que eso es pintura, y también de que ya no lo es²¹⁰.

La pieza solo adquiere sentido en el espacio para el que ha sido concebida. Escenarios prácticamente monocromos en los que interviene aportando un acento colorista. Son una especie de acción-ritual con un ciclo vital claro: pintura, camino, montaje in situ, fotografía, desmontaje y vuelta a empezar. Lo que queda de esa acción es el registro, un recorrido, una ubicación y una pintura con esa historia.

Irene Grau trabaja un espacio fronterizo a partir de una serie de juegos de ocultación y visibilidad. Es una pintura que se formaliza desde la construcción de la experiencia. Sombras, transparencias, proyecciones, pixelizaciones, etc., aluden a una relación entre lo físico y lo perceptivo, trabajando el duchampiano concepto de lo infraleve como presencia mínima. Se trata de generar nuevos espacios y proyectar o revelar las potencias de un determinado lugar, algo que bien pudiéramos contextualizar a partir de artistas como Daniel Buren cuando trabaja con transparencias. El tema no es nuevo. En el pasado, la pintura con luz de las vidrieras salía proyectada en un todo. Más tarde, en el Renacimiento, o en el Barroco, una luz religiosa procedía de lo alto. Moholy-Nagy reflexionará sobre todo ello pintando en el anverso y el reverso de las

209 Ana Maria Collado. *Helena Almeida El cuerpo como Narración*. [En línea] CGAC - Centro Galego Arte Contemporánea. Vigo. <<http://www.artszin.net/vol1/almeida.html>> [Consulta: 5-9-2011]

210 Bea Espejo. *Irene Grau, Nueva mano de pintura*. [En línea] El cultural. 09/01/15. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Nueva-mano-de-pintura/35766>> . [Consulta: 27/05/2015]

láminas, buscando distintas articulaciones espaciales por medio de las relaciones entre los colores, generando pinturas móviles, fluctuantes, vibrantes, acercándose a búsquedas que preocuparon en sus comienzos a artistas como Mainer López o resultados que en lo fotográfico también logran artistas como Christiane Richter²¹¹.

Muy acertada esa conexión que hace David Barro con Daniel Buren, en Irene Grau la pintura se reduce al máximo. A sus elementos primigenios. Se reduce al color.

Grau trabaja cromáticamente los espacios vacíos. Con sus estudiadas comparaciones el color se hace visible como materia. Es inevitable pensar en los *color field* del expresionismo abstracto, no solo por su referencia en el propio título. La pintura está presente también como lugar de reflexión. Grau es un ejemplo de cómo la pintura como pensamiento se palpa en la propia mirada, en la suya y en la que el espectador emprende ante su obra.

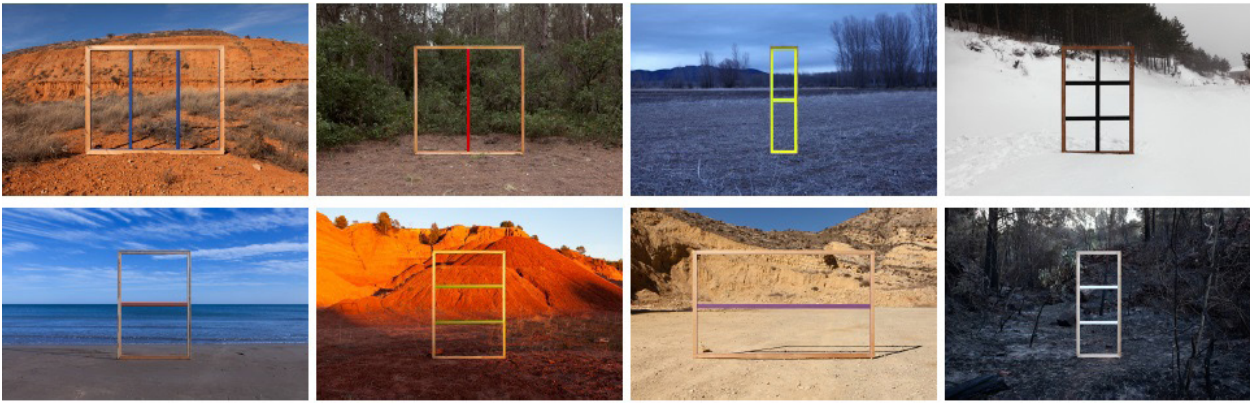
El campo expandido, del que hablábamos al comienzo de esta investigación, se visibiliza como el espacio de acción de la pintura de Grau. Los límites tradicionales de la pintura ya se habían desbordado años atrás y ahora, anegan los emplazamientos por los que las obras transitan. Sus piezas *ad hoc*, efímeras, son casi momentos fugaces intangibles, que solo permanecen en la memoria.

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, una de sus últimas series, Grau genera un mapa artístico extraído de la experiencia de caminar. Es pieza está dividida en tres etapas cromáticas. Grau, parte de la señalética de senderos que se clasifican según la tipología de las rutas en rojo/ amarillo/ verde en función de la distancia y convierte la galería en un territorio sobre el que se yuxtaponen y expanden tres recorridos geográficos y temporales. La obra se construye a partir de elementos comunes a todas las etapas cromáticas: pintura mural, pintura sobre piezas de 10x15cm sobre madera-metal-piedra y fotografías realizadas con el motivo de la señalética en el contexto del paisaje.

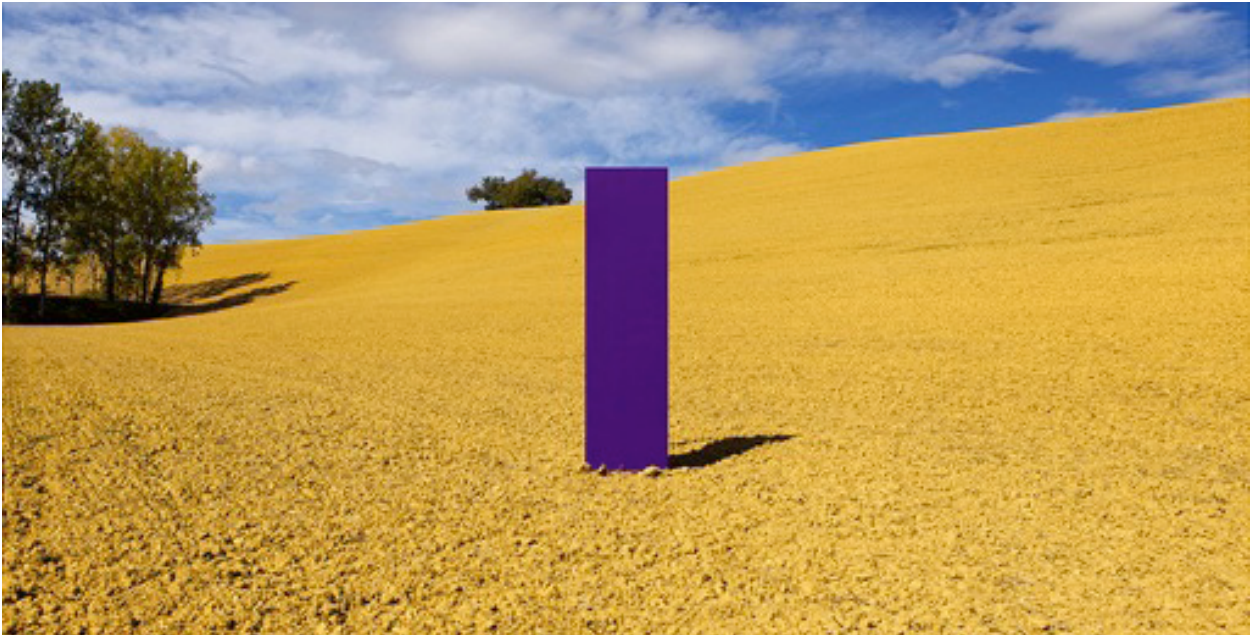
La obra de Grau es un paradigma del uso de la fotografía para hablar de pintura. Su juego soporte-superficie es una constante, a través del cual explora el entorno buscando conexiones cromáticas que subvierten, en ocasiones, su propia bidimensionalidad para atravesar el plano y trasladarse a la sala. La arquitectura no funciona como un fondo sino como elemento que activa ese juego cromático.

El arte debe actuar de manera abierta, sin excluir posibilidades. Vivimos un mundo de constantes cambios y continuas simbiosis donde surgen nuevas formas de conocimiento y comunicación. Observamos como en todas estas obras, lo fotográfico está presente para reflexionar y repensar la pintura. Mediante el uso del medio fotográfico, se respira un aire de pintura. Apreciamos como se genera un nuevo lenguaje plástico, que lleva a muchos artistas a combinar diferentes técnicas o incluso a fotografiar con mirada e intención pictórica.

211 David Barro. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura. 2014 [En línea]*, <http://www.irenegrau.com/esp/textos/david_barro.htm> .[Consulta:10/04/2015]



85. Irene Grau. *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Amarillo.* 2014



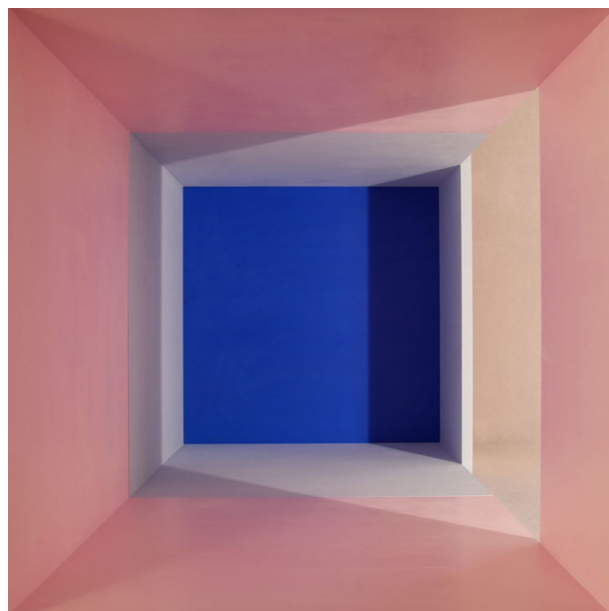
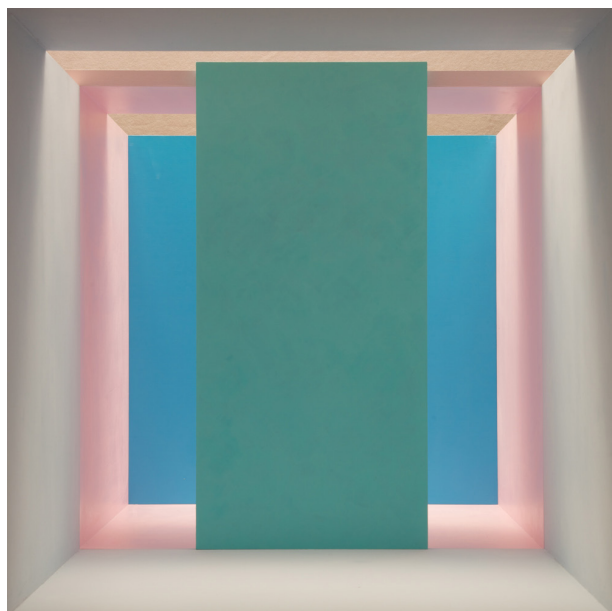
86. Irene Grau. *Color field.* 2014

La luz como recurso plástico.

El uso de la luz como medio para crear, fue una de las aperturas mas significativas del siglo XX²¹². Dan Flavin lleva al límite las investigaciones sobre la luz realizando composiciones de luz y color que se despliegan sobre el muro. Los valores tradicionales pictóricos como composición, luz y color son revisitados por Flavin. *A pesar de moverse dentro de los dominios de la pintura Dan Flavin no aparece en la historia del arte clasificado como pintor*²¹³.

Sus obras modifican los espacios a través de composiciones de luz y color que bañan todo lo que le rodea, generando ambientes penetrantes que el ojo percibe en modo de saturación emocional, suscitando una exaltación cercana a la experimentada en el mejor de los atardeceres o ante la mejor de la pinturas.

Similar a la obra de Flavin, es la de Erin O'keefe. Su formación en arquitectura la impulsa a enfrentarse a los espacios como un todo, geométrico. O'keefe reflexiona sobre la percepción espacial y la distorsión o manipulación que sufren los lugares a través de las fotografías, entendida esta como un traductor del espacio tridimensional a una imagen final bidimensional. Para ello, O'keefe, recrea cubículos, a través de una maqueta de madera, que funciona como sala expositiva en la que se forman ficticios ambientes teñidos. Con estas investigaciones, la artista reflexiona sobre la reacción del color y la luz en el espacio, haciendo referencia a sus condiciones espaciales reales.



87. Erin O'keefe. *Empty*, 2011

212 El primer artista que experimentó con las posibilidades directas de la luz fue Moholy-Nagy, obras que el mismo denominaba como *pinturas con luz*. Sus experimentos con la luz culminaron con el Modulador de espacio y luz (1921-1930) un aparato que proyectaba sobre la pared la luz de cinco focos y ciento cuarenta bombillas creando un despliegue abstracto de luces en movimiento.

213 Almudena Fernández Fariña. Lo que la pintura no es. Op. Cit. p.106.

Pedro Cabrita Reis pronto pasará al mundo de la instalación. Según sus propias palabras, la pintura:

Cumplía una función totémica. Sobre una determinada superficie se plantean ideas simples que se convierten en signos de todo tipo, culturales, ideológico, etc. La pintura tiene la ambición de convertirse en algo muy concentrado como si fuera un símbolo. Sin embargo, ese tótem no tenía para mí una capacidad de funcionamiento total. Hacía falta el ambiente de un espacio que se impusiera al espectador y le envolviera en una experiencia física total, incluyendo la presencia del propio cuerpo y de cuerpos extraños en relación a nuestro. El cambio de la pintura a la escultura no es un cambio de volumen o de dimensiones, es un giro en la necesidad de llegar a la absoluta integración del espectador en la obra²¹⁴.

Su interés por la cotidianidad se muestra con el uso de elementos urbanos y domésticos que relaciona en el espacio con simplicidad. Lo industrial también está presente con la elección de algunos materiales (aluminio, esmaltes, tubos fluorescentes...) Con estas piezas evidencia su predilección por la arquitectura y por lo que en ella acontece.

La luz habita el espacio y crea tridimensionalidad, así el espectador se enfrenta a un espacio modificado y una obra con gran carga poética.



88. Pedro Cabrita Reis, *Undisclosed #5*, 2008.

214 Santiago Olmo. *Buscando lo esencial* (Entrevista con Pedro Cabrita Reis), *Lápiz*, n 92, abril de 1993.

Formalmente, las soluciones que plantea Cabrita Reis, tienen reminiscencias de algunas de las obras que ya hemos mencionado en esta investigación desde El Lissitzky, por su conversación con la pared, en un sutil dialogo bidimensional y por consecuencia Eugenio Espinoza y a Lisa Sigal con el uso de elementos metálicos, que recuerdan a bastidores o marcos, en un juego de ocultación- visualización de los espacios, no penetrables pero modificantes de lo circundante.

Álvaro Negro se dio a conocer por algunas de las obras que aquí se mencionan, aunque su trabajo, tanto teórico como práctico se ha distanciado de la practica pictórica. Comenzó precisamente experimentando sobre el límite del cuadro.

Interesado en forzar el movimiento del virtual receptor, procura, diría que a modo de viaje metafórico con la propia pintura, una imagen dada solo resulta una vez desvelada. La importancia del proceso (pictórico) culmina en su formalización, en su descubrimiento temporal (video) o revelación (fotografía)²¹⁵.

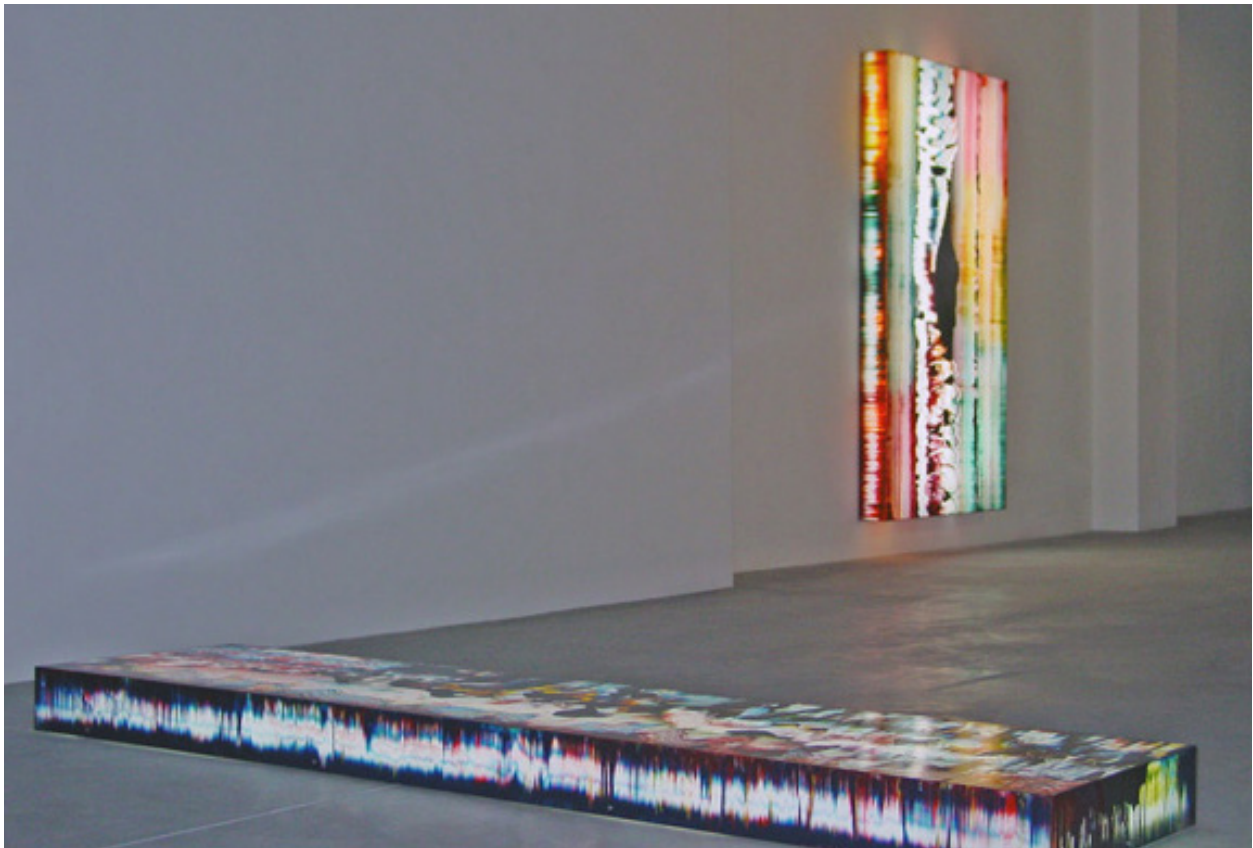
Tiempo y espacio enfatizan así la condición fluida de su pintura, expandida en gestos y reflejos a partir de la utilización de soportes no convencionales como el espejo. Su preocupación por el matiz y lo casi imperceptible hace que la contemplación se torne intensa. Por eso en muchos casos semeja cierta monotonía que, no es más que una intención de construir otra mirada, de experimentar otro tipo de percepción donde no importa el lugar sino la actitud que genera con su construcción.

Su obra plasmada sobre cajas de luz según el propio artista *No dejan de ser pinturas, lo que pasa es que cambia el soporte, del lienzo, madera y aluminio a otro que es una proyección de luz*²¹⁶. Su obra enlaza con la pintura de vidriera, mucho más ligada al sentido arquitectónico, siguiendo su línea de concebir sus creaciones expresamente para lugares concretos.

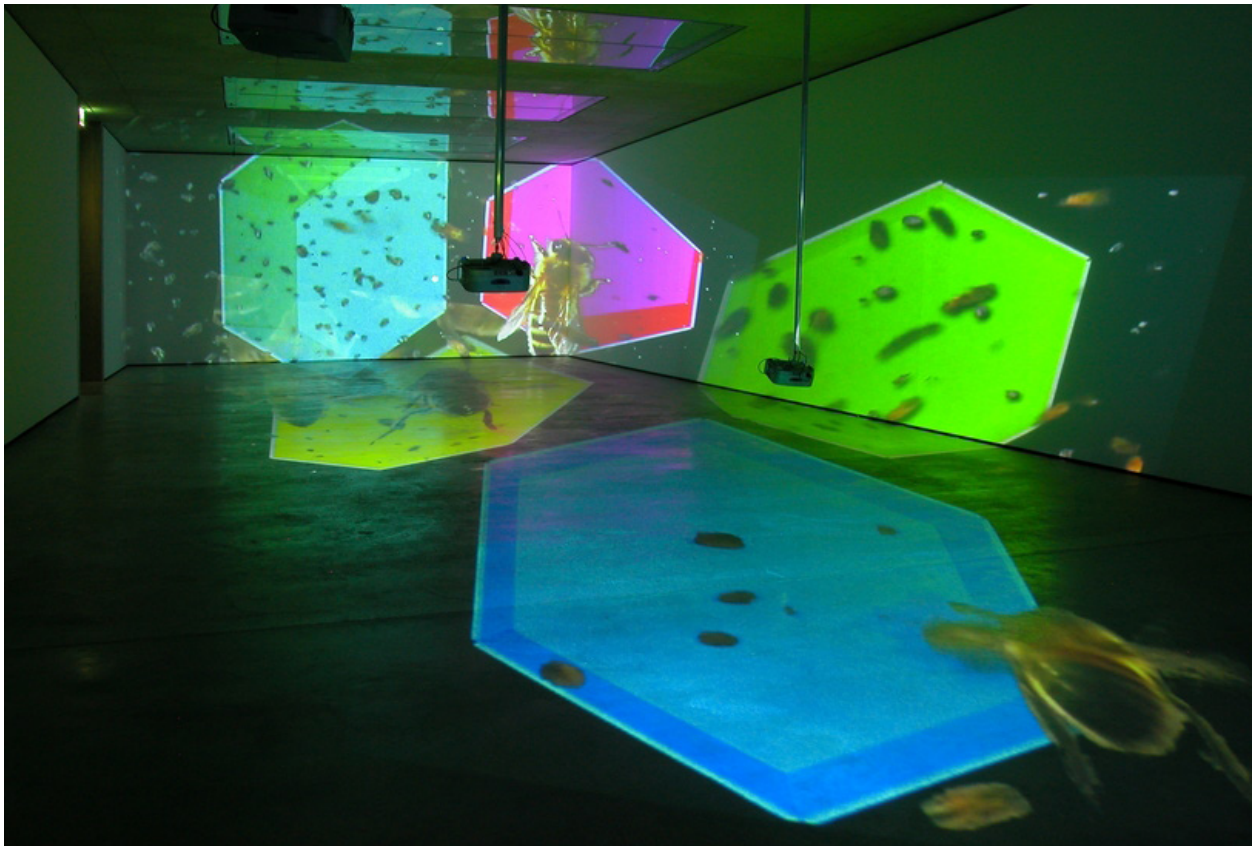
Hasta hace pocos años, el video-arte estaba a merced del monitor pequeño, pero a comienzos de los años noventa, las grandes proyecciones permitieron conquistar el espacio por completo. Esta nueva característica, la utiliza Diana Thater que proyecta grandes imágenes sobre los salientes de la pared, también aprovecha los ángulos de los espacios. Algunas imágenes se solapan o contienen colores distorsionados. Temáticamente, Thater suele trabajar con animales entrenados para películas. Los presenta en diferentes posiciones con respecto al espectador planteando una y otra vez una cuestión: quien domina a quién, los hombres a los animales, o el medio al hombre.

215 Ibídem. p. 81.

216 Álvaro Negro cambia el lienzo por las cajas de luz. [En línea] <<http://www.galiciae.com/nova/11299.html>> [Consulta: 20/3/2010]



89. Álvaro Negro. Exposición en Galería SCG. Santiago de Compostela, 2008



90. Diane Thater, *Knots+surfaces*, 2001

Los artistas aquí mencionados reflexionan sobre las propiedades lumínicas, y cómo éstas modifican el espacio, transformándolo a través de formas y colores. La luz es un material efímero e intangible y a su vez, extremadamente poético. En cierto modo, nos recuerda a algunas de las pinturas de Rothko, con figuras suspendidas, etéreas, inasibles.

La pintura encarnada en Video.

Sobre el marco planteado, vemos como la pintura puede estar reflejada en obras fotográficas, lumínicas o incluso en movimiento, encarnadas en video. Las reflexiones sobre lo pictórico van más allá del soporte, de sus límites y sus materiales. La relación e interacción de la pintura con otros soportes forman parte del estado expandido en que se encuentra. Ahora, es una disciplina híbrida (si acaso la palabra disciplina pudiera abarcar sus múltiples significados y connotaciones).

A veces, la expansión va mas allá de los límites físicos y se encarna en un medio que, en principio, está lejos de los planteamientos de la pintura tradicional. Se rompe la estaticidad de la pintura. Y ahora adquiere una entidad temporal, una linealidad más allá de la narrativa, conocida hasta entonces.

La perfecta hibridación entre video y pintura, podría ser la obra de Bill Viola, la no-estaticidad viene marcada por un movimiento extraordinariamente lento y una estética profundamente pictoricista. Las referencias a la pintura van desde la estética hasta la forma expositiva, situando en ocasiones pequeñas pantallas que cuentan una historia, a modo de viñetas o línea de tiempo.

Pero nuestro interés se centra en otro tipo de obras. Obras en las que el color determina la intención pictórica del artista. En primer lugar, hablamos de Anri Sala, Edi Rama y Tirana, la ciudad de las fachadas multicoloreadas. En esta obra el punto de partida son los colores de las fachadas de los bloques de protección oficial en la ciudad Tirana, que fueron coloreadas dentro del programa promovido por el alcalde de la Ciudad, Edi Rama. Este contexto inspiró al artista Anri Sala para crear un video recorriendo las calles de la capital. El video, *Dammi i colori* nos da un paseo o *travelling* desde un coche, mientras que la voz en *off* del propio alcalde contextualiza su proyecto en relación a las imágenes. El vídeo es muy evocador, no solo por la iluminación, el movimiento y los colores sino también por las sombras que se van proyectando.

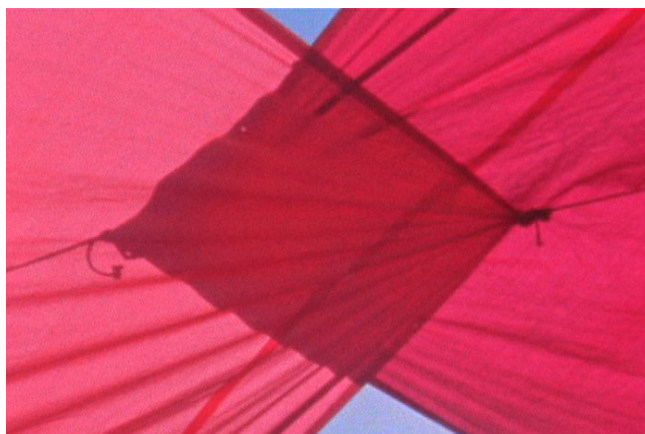
El video artista Sala, trabaja habitualmente con una economía de medios, movimientos lentos de cámara y tomas largas. Su mirada tiene un acento objetivo, casi documental, con un lenguaje cinematográfico. Sala hace partícipe al espectador invitándolo a compartir vivencias propias.

Anri Sala declara que pretende reconciliar luz y sombra, lo frontal y lo tangente, precisión e incertidumbre, quietud y dinamismo, sonido y silencio, agudeza analítica e irresolución confusa. Diríamos que está hablando de realidad y de la migración de significados y sentidos culturales, incluso a pesar de la aparente indiferencia del color. Con estos colores, Anri Sala pretende recuperar la confianza y el sentimiento de *pertenecer a un lugar* que los habitantes habían perdido²¹⁷.

Cao Guimarães es un artista que realiza series fotográficas y videos con un sentido plástico muy especial. En su obra *Sin peso* trabaja el color a modo de apunte cotidiano, como pictórico homenaje a figuras como Hélio Oiticica, Guimarães graba los toldos multicolores que los protagonistas del comercio callejero de México D.F. utilizan para protegerse del sol. El aire los mece, haciendo vibrar cada color, tornando toda experiencia estética, contrasta con las muchas voces de quienes trabajan a diario debajo de ellos, dos pesos diferentes configuran el frágil equilibrio de la vida en las calles de Ciudad de México, pero que nos sirven para hablar de lo mismo que hablaríamos a la hora de analizar una pintura tradicional²¹⁸.

Podemos decir que su obra es una documentación poética. Imágenes encontradas u orquestadas por el propio artista que se tornan experiencia estética. A pesar de su mirada poética la mayoría de las obras tienen un tinte crítico, analizando lo cotidiano y la cultura de calle.

186



91. Anri Sala. *Dammi i colori*²¹⁹. 2003. 92. Cao Guimarães. *Fotogramas Sin peso*. Ciudad de México, 2006.

217 Anri Sala's *Dammi i colori*. [En línea] Artvehicle 8/Review . <<http://www.artvehicle.com/events/172>> [Consulta: 20/03/2010]

218 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Op. Cit. p. 136.

219 *Dammi i colori*. *Architecture + art: Edi Rama and Anri Sala*. [en línea] <<https://vimeo.com/8254763>> [Consulta: 10/03/2015]

Hablamos ahora de un artista clave: John Baldessari. Conocido por algunos proyectos como *Cremation Project* (1970) en el que se deshizo de casi todas sus pinturas llevándolas a un crematorio, para posteriormente publicarle un esqueleto y guardar las cenizas en una urna o *I Am Making Art* (1971) en el que el artista se mueve con gestos espasmódicos mientras repite, durante 18 minutos, que está *haciendo arte*. Además de estas irónicas y divertidas obras, Baldessari realiza infinidad de proyectos en diferentes soportes. Lleva ese humor a las relaciones del lenguaje e imagen, realizando collages con textos, imágenes y pintura creando nuevos significados.

En su estudio cuenta con miles de fotografías que archiva. Además de las realizadas por él, extrae otras muchas de revistas, libros, fotogramas de películas e incluso de álbumes familiares que compra en tiendas de segunda mano. Categoriza las imágenes exhaustivamente según su temática, para posteriormente usarlas sugiriendo narrativas. Las amplía y las transfiere sobre telas, imprimiendo textos que crean tensiones entre las imágenes y las palabras. En algunas de sus obras aparecen puntos de colores sobre los rostros de los personajes acentuando su carácter anónimo y obligando al espectador a concentrarse en otros aspectos de la imagen para dar sentido a la escena. Cuando no incluye textos en la obra los matiza con sugerentes títulos. El cuerpo se explora a través de la fragmentación y la ocultación tras la pintura.

Baldessari comprendió pronto que *el arte era algo más que la pintura*²²⁰ y sin miedo usó otros lenguajes como el fotográfico que *no es un arte distinto al de la pintura, sólo un nuevo medio con el que cuentan las artes plásticas. Las cosas obvias a veces despiertan controversias un poco absurdas*. Baldessari lo explica con rotundidad:

En vez de emplear óleo sobre tela, empleo elementos químicos que se depositan sobre un papel. Al igual que los pintores, no tengo ningún tipo de limitación a la hora de traducir mis imágenes, manejo la luz, los elementos, la oscuridad...²²¹

En el proyecto *Six Colorful Inside Jobs*, Baldessari sitúa a uno de sus alumnos vestido totalmente de blanco en una habitación sin ventanas, con un cubo de pintura de un color y una brocha. Este pinta las paredes y el suelo de la habitación. Comenzando la pared en blanco y acabando en violeta. Seis días de pintura, y el séptimo descansa.

Al posicionarnos ante esta obra, nos surgen algunas cuestiones. Queremos saber porqué ha escogido ese orden de colores. Porqué en cada uno de los días usa un procedimiento diferente, por ejemplo comenzando por una pared siguiendo un orden muy meditado, y finalmente el suelo, y porqué sin embargo el procedimiento usado otro día es comenzar por una pared y antes de terminarla comenzar otra de las paredes. ¿Es esto casual? ¿O es un método establecido?

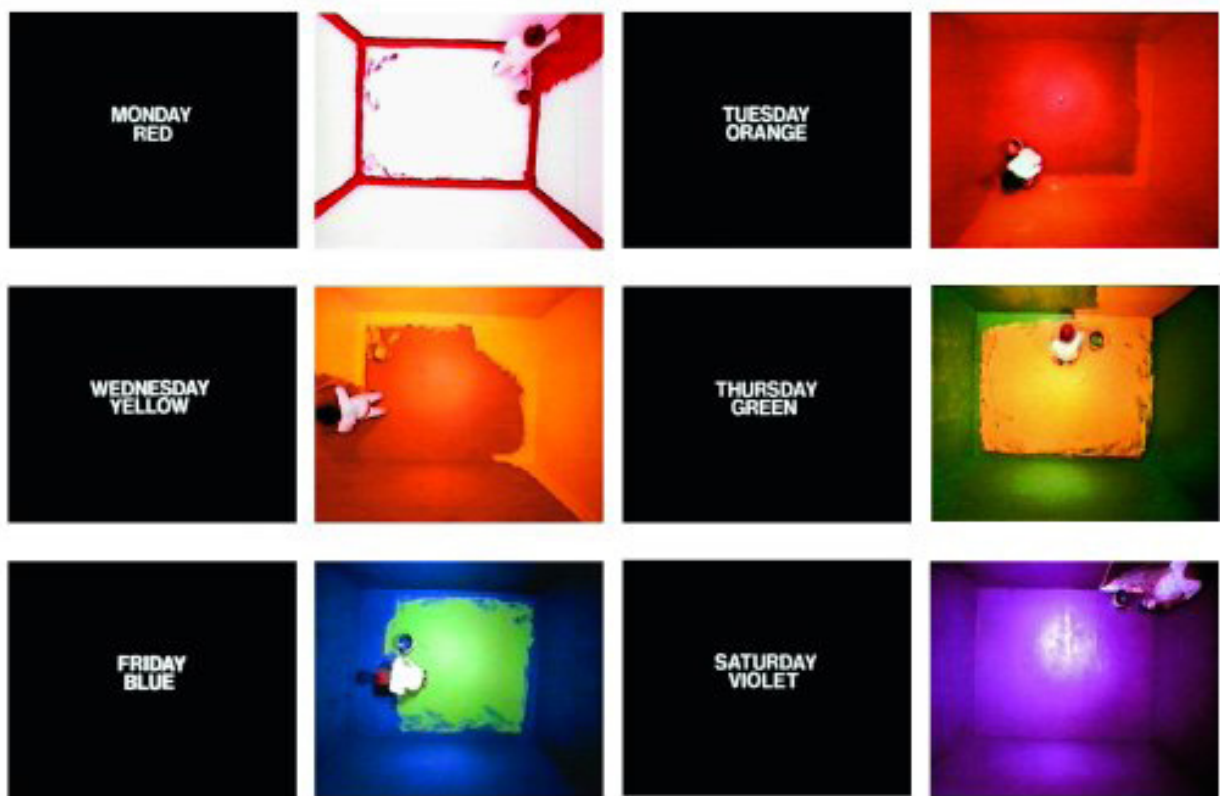
220 Hans Ulrich Obrist. *John Baldessari: Conversación con Hans Ulrich Obrist*. [En línea] El Cultural. 05/02/2010. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26570/John_Baldessari>[Consulta: 15/09/2011]

221 Rosana Torres. *El arte es cuestión de fé, sino, todo sería irrelevante*. El País, Madrid. 12/01/1989. [En línea] Madrid, El País. 12/01/1989 <http://www.elpais.com/articulo/cultura/BALDESSARI/_JOHN/MUSEO_REINA_SOFIA/_MADRID/John/Baldessari/arte/cuestion/fe/todo/seria/irrelevante/elpepicul/19890112elpepicul_5/Tes>[Consulta: 5-10-2011]

A la misma vez, Baldessari nos convierte en espectadores privilegiados. Nos situamos en el centro, visualizando todo el espacio. Nos hace partícipes de todo el proceso creativo, en primera línea.

El poder de esta obra, no solo radica en la acción simbólica en la que se pinta todo el espacio que le rodea, sino también en la manera de unir los días de trabajo, en cómo un color se funde con el otro desapareciendo por completo quedándose sólo en nuestra memoria.

Con pintura o sin ella, vemos claro que desde hace años una serie de aristas han recurrido a soportes y medios expresivos fuera de la tela, aprovechando cualidades y características sin dejar de lado la intención pictórica.



93. John Baldessari. Six colorful inside Jobs, Fotogramas. 1977.

Tejiendo el espacio.

Históricamente, el uso del hilo ha estado ligado a las labores, tradicionalmente femeninas. Durante los años ochenta, una generación feminista, rescató el uso de estas actividades, con la intención de elevar estos oficios devaluados²²². Al margen de esta corriente, que no tuvo demasiada repercusión, en los últimos años, una serie de artistas han recuperado el uso de estos materiales, lejos de la primera intención que mencionábamos²²³.

La obra de Gabriel Dawe comienza del interés de explorar los límites entre el diseño y el arte. La ropa, los textiles y el tejido llenan nuestra vida de color. Dawe abre una vía de libertad creativa usando estos materiales para sus creaciones.



94. Gabriel Dawe. *Tangible encounters. Plexus no. 6.* 2011

222 Véase: Craig Owens. *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo*. En: Hal Foster. *La Postmodernidad* (1983). Barcelona: Kairós S.A, 2002. P.100.

223 «En 1985 Rose Marie Trockel realiza las *Knitted Pictures* (pinturas tejidas) con la intención de perturbar las normas de la pintura tradicional. La materia pictórica en *Knitted Pictures* es lana, una pieza tejida empleando tecnología informatizada tensada sobre un bastidor y colgada en la pared como un cuadro. La actividad de tejer adscrita a la labor femenina, al ámbito doméstico y a la funcionalidad, se convierte en un proceso pictórico que cuestiona el encasillamiento de la mujer en los sistemas patriarcales. La calceta elevada a pintura es una metáfora de esas otras posibilidades y alternativas que los discursos dominantes omiten y que la historia del arte ha hecho invisibles». Almudena Fernández Fariña en *Lo que la pintura no es*. Op. Cit. p. 112.

Trabaja con telares en instalaciones de gran formato creando ambientes coloristas. Los hilos situados de manera estratégica y con gran sentido del color crean perspectivas y una sensación de movimiento ante el ojo espectador.

Estas obras son difíciles de apreciar en las fotografías, ya que están concebidas para sentir y experimentar en vivo. El hilo es tan delgado que se hace invisible a gran escala, dejando pasar la luz y el color, creando una sensación espacial con cierta volatilidad.

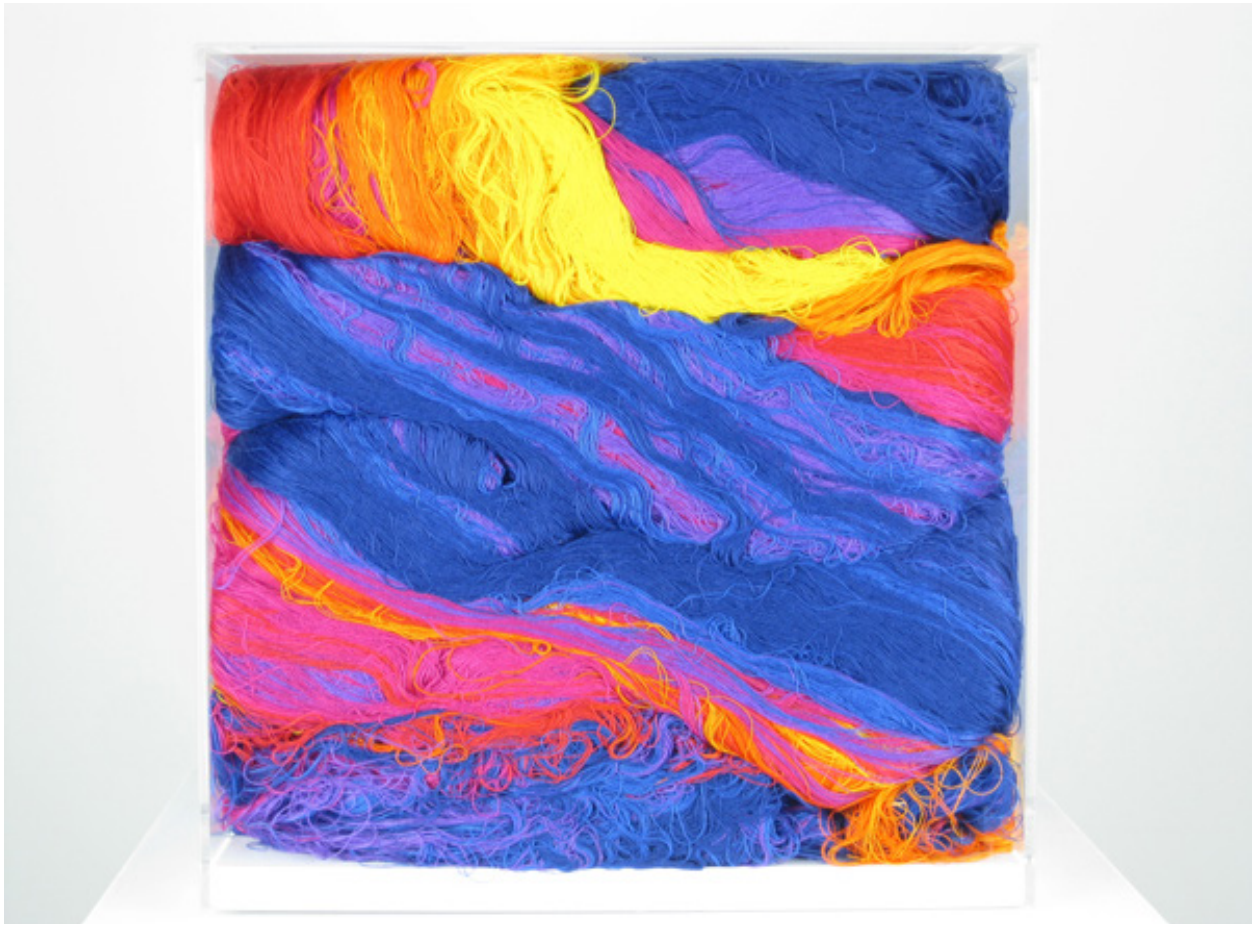
Dawe reconoce que su predilección por el uso del bordado transforma el proceso de trabajo, en algo pausado, que induce a reflexionar. El hilo y materiales textiles representan la necesidad humana de refugio y protección. La ropa nos protege. De algún modo, él crea estructuras que podrían protegernos.

Una de sus últimas series es *Relics*, en este trabajo continúa usando el material textil agrupando hilos de color contenidos en *cajas* de plexiglás. Son objetos que funcionan como cuadros.

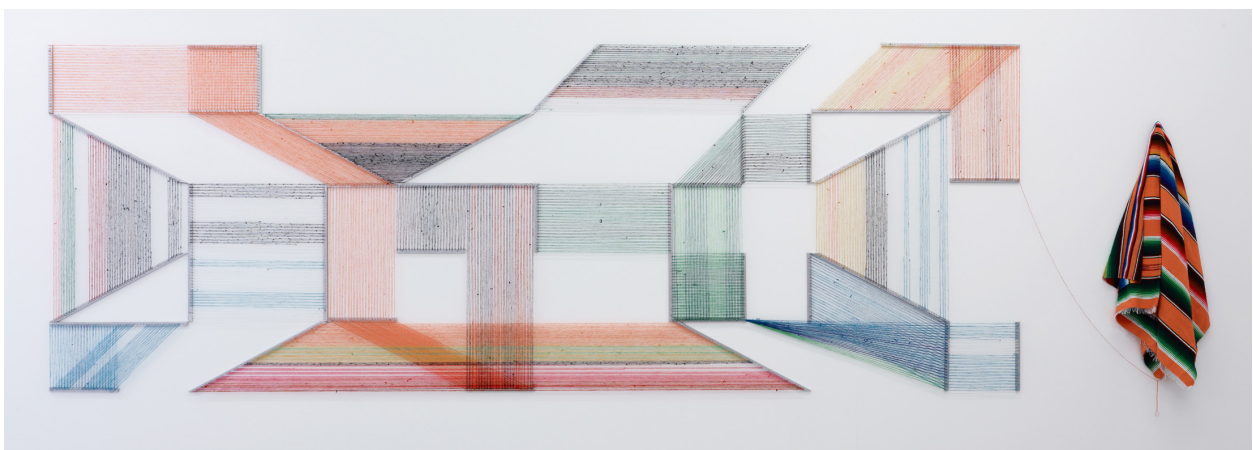
Su obra está completamente influenciada por la intensidad, el color y el folclore de la cultura mexicana, de donde es originario. La diversidad, el contraste, la vida, la esencia y la espiritualidad de México a través del color.

Otro mexicano que revela la influencia de la cultura y el folclore en su obra, a través del uso del hilo, es Adrian Esparza. Su obra, muchos más geométrica que la de Dawe, mantiene la bidimensionalidad, adaptándose a la superficie sobre la que se sitúa. Las piezas suelen ir situadas junto con una manta o sarape deshilachado, de la que sale uno de los hilos que comienza la obra.

Esparza fuerza la deconstrucción de los elementos esenciales de la pintura, revisando su herencia mexicana. Tomando el sarape como germen y origen, deshace su estructura para reformular una pieza nueva, es una transformación, empero sigue reflejando las tradiciones histórica-culturales que representaba en principio.



95. Gabriel Dawe. *Relics Plexus. No. 4.* 2011.



96. Adrian Esparza. *Untitled (Berlin '58)*, 2012

Ese mismo poder de la tradición, mueve en otra parte del mundo al artista, Faig Ahmed, nacido en Azerbaijan. Faig, reinterpreta las alfombras clásicas, tradición en su país desde hace siglos, para descomponerlas, como hace Esparza y reorganizarlas en una nueva obra, que semeja tomada por el azar, pero en la que cada milímetro está meticulosamente confeccionado.

La influencia del mundo digital está presente en Ahmed, no solo por el proceso, en el que trata con programas informáticos las imágenes para después urdir las, sino que también el resultado final en ocasiones representa píxeles.

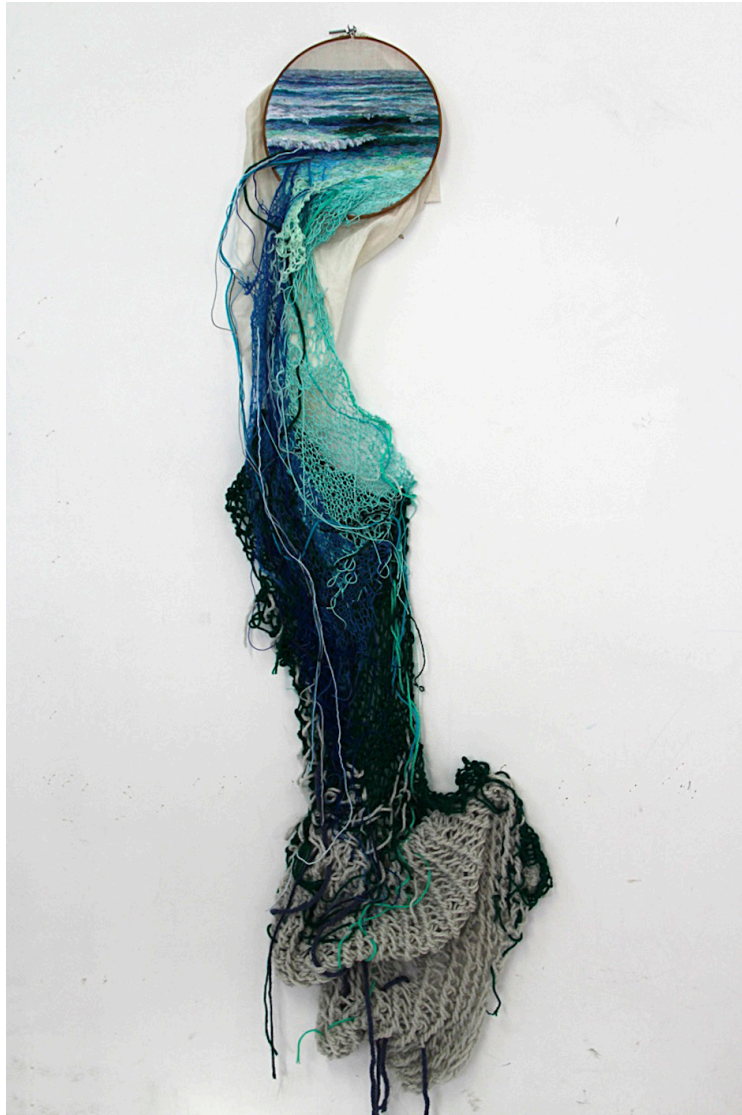
Simbólicamente, la alfombra representa el hogar, lo confortable, la hospitalidad, la familia. Es un símbolo, que no ha sufrido modificación durante siglos. Ahmed, mantiene su esencia mediante una destrucción del formato tradicional, usando la misma técnica que se usaba hace trescientos años.

Ese desbordamiento que se produce en la obra de Ahmed, es similar al de la artista peruana Ana Teresa Barboza, que retrata paisajes marinos en los que las olas inundan literalmente el espacio pictórico, derramándose por el suelo.

Pintura fuera del lienzo, o pintura reencarnada, predominantemente con la fotografía o el video como soporte. La pintura como concepto ha asimilado su carácter polisémico definitivamente. Es como si mudara de cuerpo. A modo de reafirmación desviada del concepto expandido acuñado por Rosalind Krauss, la pintura no solo ha desbordado su lugar sino que ha sido capaz de desprenderse de la materia que la caracteriza, lo pictórico es, por tanto, un pensamiento, que precede a la pintura o a su plasmación en la superficie. [...] La imagen de la pintura se cristaliza de otra manera, se disuelve y permite repensar la imagen desde una óptica diferente. En algunos casos desde lo paradójico de las capacidades de la representación.[...] Lo pictórico se disecciona en nuevos significados. [...] La fotografía lejos de inaugurar el fin de la pintura y más allá de su condición de soporte para lo pictórico en esa idea de pintura fuera de la pintura, abre una vía nueva para esta, una vez vencido uno de los mayores temores del modernismo: el miedo a la manufactura²²⁴.



97. Faig Ahmed. *Liquid*, 2014. Detalle de *Liquid*, 2014.



98. Ana Teresa Barboza. *Suspensión 1*, 2012. 99 Ana Teresa Barboza. *Suspensión 3* Bordado en tela y tejido en hilo y lana, 2013.

Hemos hablando en este capítulo de piezas pictóricas compuestas (y/o motivadas) en su mayor parte por programas informáticos, negando no solo el útil aplicante sino en ocasiones, incluso el gesto. Algunas pinturas han sido habitadas por la creadores, registrándose en fotografía. Y otras obras se sirven de un camino, que debemos recorrer. Se muestran obras de arte, como experiencia participativa, piezas que reniegan de los márgenes para valorar el contexto.

Lo señaló bien Yve-Alain Bois:

Se puede concluir que cuando termina el juego de la 'pintura moderna' eso no significa necesariamente que el juego de la 'Pintura' haya llegado al fin: este arte aún tiene muchos años por delante. Pero la situación aun es más complicada, pues el juego de la 'pintura moderna' era el juego del fin de la pintura²²⁵.

Con la revisión de todos estos artistas no queda ninguna duda de que todo es pintura. La actitud pictórica está indiscutiblemente en cada uno de ellos. El artista re-piensa la situación de la pintura y elabora lógicas y procedimientos diferentes a los sucedidos años anteriores. Presenta soluciones diferentes adaptadas al tiempo en el que habita, pero las preocupaciones forman parte de un ciclo que fluctúa, van y vienen.

Estas obras, conceptualmente pictóricas, elaboradas con diferentes materias ajenas en su esencia a la pintura producen una apertura material pero los discursos de mantienen intactos.

195

La pintura sobrevive a todos los cambios que el paso del tiempo produce. El lienzo ha sido rajado, perforado, quemado, han roto su marco y lo han desprendido de el..

Hablamos de expansión pictórica, teniendo la certeza de que el término *pintura* sigue y seguirá existiendo aún con sus ampliaciones de concepto, una vez superado el desplazamiento de su naturaleza.

225 Yve-Alain-Bois. *Painting as Model*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge 1991. Citado por David Barro. *Por un puñado de razones de porqué la pintura no se secó*. Op. Cit. p. 163.

3. La era de la Promiscuidad

Intentos de definición

«Desde Duchamp, el artista es el autor de una definición»²²⁶

Existe una tendencia generalizada por definirlo todo. El ser humano disfruta sabiendo que es capaz de llamar «las cosas por su nombre», tenemos demasiadas denominaciones, algunas contienen una ordenación numérica para poder distinguirse de entre otras con los que comparten nombre...incluso existen denominaciones para colores que la mayoría de nosotros no somos capaces de reconocer.

Nombrar es la acción primordial con la que iniciamos nuestra cadena de intentos por poseer las cosas, pero sobre todo, es la forma mas radical de calmar nuestra ansiedad ante lo desconocido.

[...] *Llevamos siglos realizando el inventario de aquello que podemos atrapar con las palabras*

²²⁷.

Así es como Juan José López Molina relaciona el proceso creativo con el origen de los nombramientos y la enfermedad, en la que los pacientes exigen un nombre para sus males, y tras su obtención, descansan (a veces incluso *en paz*, pero tranquilos, por saberse en posesión de dicha denominación). Es esa desazón y necesidad de las palabras, la que probablemente haya movido durante siglos a teóricos, hacia la búsqueda de conceptos para designar y catalogar movimientos, aunque en ocasiones, haya supuesto englobar y amontonar artistas y obras, bajo ineficaces conexiones.

¿Y acaso ayudan dichos términos a comprender mejor el arte?; ¿Mejoran la contemplación? Seguramente no. Estas definiciones acotan, encorsetan e imponen límites. Son informaciones innecesarias, convenciones que predisponen al espectador ante la obra, aportando datos que se entrecruzan en nuestra mente. Funcionan como un exceso de subtítulos en una película: ante la cantidad de información, la contemplación se torna nula, invalida su disfrute y su comprensión a nivel intelectual y emocional.

226 Marcel Boodthaers. Arte del siglo XX. vol II. Op cit. p. 534.

227 «Gran parte de los mitos fundacionales del dibujo, aquellos que lo relacionan con la ‘invención’ se asientan en la identificación de ellos con el acto fundamental que dirige la creación, con ese soplo de inspiración que desencadena el acto de nombrar las cosas, de darle realidad al impulso creativo.[...] Cuando el dibujante inicia el primer trazo esclarecedor sobre el soporte, se inicia el proceso mas complejo con el que tratamos de organizarnos en nuestro entorno simbólico. Mediante lazos lanzados sobre la presa huidiza de la realidad, vamos creando el territorio de la caza que hemos considerado como el mas propicio para nuestra misión. [...]Pese a lo común de la afirmación de que “ lo tengo muy claro, pero no se como realizarlo” la realidad es que la dificultad esta en el polo opuesto, solo cuando hemos dado nombre a la acción que dirige nuestro pensamiento, podemos concretarla en una forma, aunque el proceso por el que llegamos a ello no sea fundamentalmente analítico, y la mayoría de la veces nos veamos necesitados de tantear a ciegas los nuevos territorios». Juan José Gómez Molina. Lino Cabezas, Miguel Copón. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 21

Hacia la búsqueda de definiciones, se encontraba Jean Luc Nancy, que se preguntaba ¿Por qué hay varias artes y no una sola²²⁸?

Nancy recuerda que nos referimos al *arte*, en singular desde el romanticismo, anteriormente se hablaba de *Bellas Artes*²²⁹.

La primera razón para evitar la pregunta sobre porque muchas artes o una sola, sería afirmar que la pluralidad es un dato de las artes. Es una constatación. Casi nunca nos cuestionamos esa pluralidad, porque someterla a la clasificación o jerarquía de antaño es una prueba clara de lo que debemos hacer. La ordenación es otro tema complejo. Tanto que podríamos llegar a la clasificación de las clasificaciones y evaluar el espectro de dispersión de las artes según las teorías artísticas. [...] Empero, la cuestión -«ontológica», digamos- de la unidad de esa pluralidad no se plantea.

Nancy no pretendía hacer una clasificación o jerarquía como la integrada en la declaración de Theodor W. Adorno:

«Las obras de arte demuestran que un concepto universal de arte difícilmente baste para explicarlas [...] el arte no sería el concepto supremo que engloba los géneros particulares». Y pretende afirmar al contrario «el movimiento de los momentos discretamente separados unos de otros en que consiste el arte». Sin embargo, no se adentra en el análisis de esa discreción considerada por sí misma. Y por lo demás, como puede verse, en realidad apenas evoca la diversidad de los géneros del arte, que deja más bien recubierta por la multiplicidad de las 'obras' y, por consiguiente, no somete como tal al régimen de la cuestión. No obstante, Adorno es sin lugar a dudas uno de los que está más cerca de realizar ese gesto, cuando escribe: *Las artes, en cuanto tales, difícilmente desaparezca en el arte sin dejar huellas*²³⁰.

En contraste, Gustavo Fares, considera que fue el *pluralismo* el que salvó a la pintura de sus muertes, un pluralismo crítico y políticamente no-opresivo, que a pesar de sonar utópico, poco a poco se convierte en realidad.

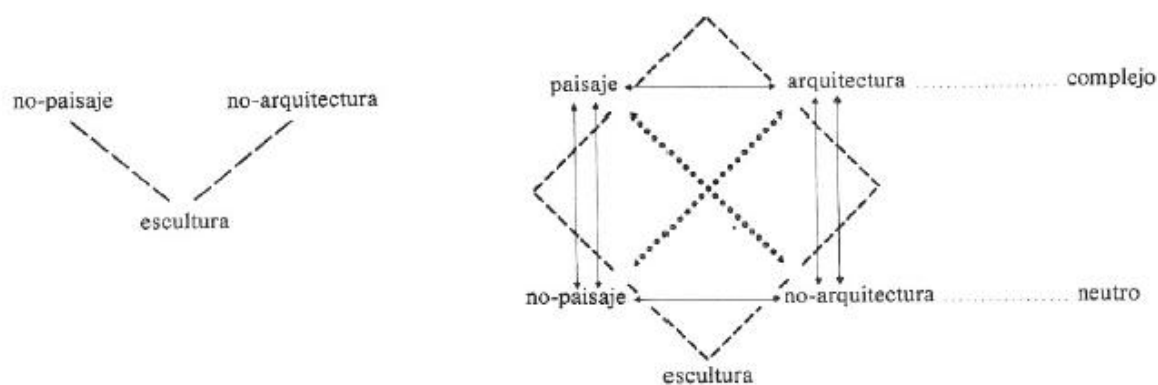
228 «Las musas deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira, y se abrasa por llegar a saber y hacer. En una versión mitigada, se dice 'los movimientos del espíritu' (*Mens* es de la misma familia). La Musa anima, levanta, excita, pone en marcha. Vela menos sobre la forma que sobre la fuerza. Pero esa fuerza mana en plural. Se da, de entrada, en formas múltiples. Son las Musas, no la Musa. [...] Sirve para formular la pregunta: ¿Por qué hay varias artes y no solo una?» Jean Luc Nancy, *Las musas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2008 p.p. 9-59

229 «La cuestión contemporánea bien podría ser, precisamente, la de la no identidad conceptual del arte que da lugar a (o se manifiesta como) la identidad mal identificable del 'arte en general', que al mismo tiempo insufla nuevos aires a la cuestión de la particularidad de las artes en el seno de esa 'generalidad'; la segunda borra y multiplica a la vez la primera. Así, Thierry de Duve escribía: Nunca deberíamos dejar de maravillarnos, o de preocuparnos, ante el hecho de que nuestra época considere perfectamente legítimo que alguien sea artista sin ser pintor, o escritor, o escultor, o cineasta... ¿La modernidad habrá inventado el arte en general?» Véase Thierry de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*, Paris: Editions de Minuit, 1989. Citado en: Jean Luc Nancy, op. Cit. p. 13.

230 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traducción de Marc Jiménez, París: Klincksieck, 1974, p. 242 [Teoría estética, Madrid: Taurus, 1980] Citado por Jean Luc Nancy, En: *Las musas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2008 p.13

Alternativas que resistan la hegemonía del *pluralismo* del campo extendido y que revaloren los recursos que la pintura ha estado dando a otras manifestaciones artísticas son hoy no solo bienvenidas, sino además, necesarias. Tales alternativas pueden presentarse si el campo se cuestiona, se critica, se examina, a la vez que se vive en el, y si se permite que la obra sea un sentido encarnado²³¹.

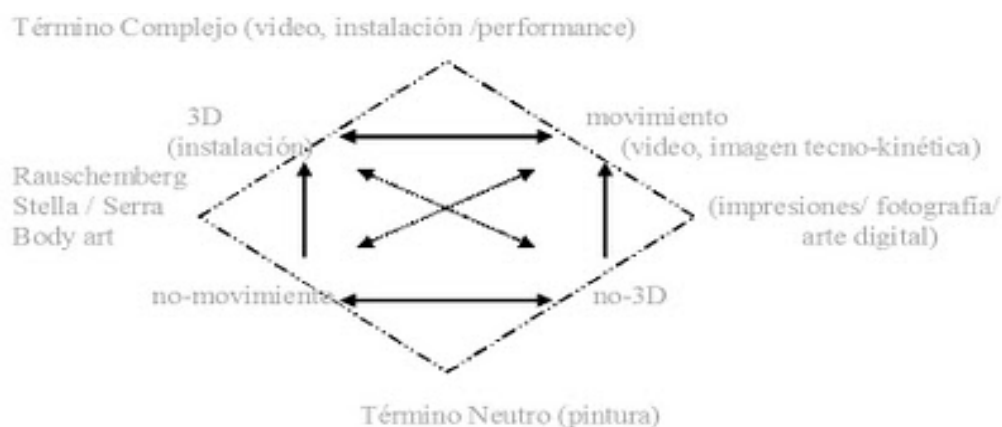
El *pluralismo* engloba, según Fares, no sólo la aceptación abierta del campo expandido de la pintura sino además sus relaciones con el resto de las disciplinas artísticas, cuestionando las condiciones de existencia entre las separaciones, además de la estructura lógica y estética del campo al que pertenecen. Gustavo Fares realiza una comparativa con la teoría de la escultura en el campo expandido de Rosalind Krauss y adapta el gráfico del rectángulo de Greimas al arte actual.



100. Diagrama²³² Rosalind Krauss. Escultura en el campo expandido. 1979

231 «De acuerdo al gráfico, pueden comprenderse (en ambos sentidos del término) dentro del campo expandido del uso de la categoría 'pintura' manifestaciones artísticas que hoy en día se consideran sin relación entre sí (*body art* y arte digital, por ejemplo) o directamente opuestas a la pintura, tales como la instalaciones.[14] El esquema propuesto nos permite pensar en estas, y en otras, manifestaciones artísticas, como partes del campo expandido de la pintura y no necesariamente como opuestas a la misma o entre sí. Un ejemplo de esta expansión relacionada con la pintura sería la fotografía que comparte con aquella la característica de ser no-3D y de carecer de movimiento. Mediante la fotografía también es posible relacionarse a la pintura con el video, por la manera en que este último captura las imágenes, un cuadro fotográfico a la vez, aunque en última instancia también un medio que presupone el tiempo y el movimiento, nociones que parecían ajenas a la pintura, pero no a su campo expandido, por las maneras en que sus imágenes se muestran. También estoy pensando en las instalaciones y en sus relaciones con la pintura ya que, a pesar de estar ubicadas en extremos opuestos en el esquema, comparten características comunes, como el uso del espacio, del color, o de la composición. Es preciso, por último, llamar la atención acerca de otra instancia que ilustra el cuadro, y que es la relación entre pintura y arte digital». Gustavo Fares. *Pintura en el campo expandido*. [en línea] <<http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>> .[Consulta:25/05/2015]

232 Ya hemos profundizado anteriormente en la teoría *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss. En este diagrama se muestra la combinación de exclusiones que conformaban la escultura según Krauss, la suma de 'ni una cosa ni la otra'. «La *no arquitectura* es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término *paisaje*, y el *no-paisaje* es, simplemente, arquitectura. La expansión a la que me refiero se denomina grupo Klein cuando se emplea matemáticamente, y tiene otras designaciones, entre ellas la del grupo Piaget, cuando la utilizan los estructuralistas dedicados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas. Por medio de esa expansión lógica una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre». Rosalind Krauss. Op. Cit. p. 67.



101. Diagrama Gustavo Fares. Pintura en el campo expandido.

Sin embargo, podemos deducir de su gráfico, que no hay negación posible si no es mediante el movimiento y las tres dimensiones. Si Krauss situaba la escultura en la coyuntura entre las negaciones naturaleza y arquitectura, Fares, sitúa la pintura en ese mismo punto, como un término neutro. Como si este fuera ajeno al movimiento o al resto de las dimensiones.

Probablemente su gráfico encaje para comprender parte del pluralismo, pero no la totalidad. Lo que produce una incongruencia en su teoría.

202

Barroco y neobarroco.

Más cerca de la no-definición se encuentra Omar Calabrese, que propone volver al uso del término *Neobarroco* mientras se hace preguntas como: ¿Porqué buscar un carácter para definir una época? o ¿Es lícito etiquetar periodos de la historia con motivos generales o genéricos? Plantea unificar fenómenos culturales no en base a la época sino más bien a su pertenencia a una serie o familia, unida bajo coherencias de los fenómenos analizados.

En el ámbito de las artes, existe una especie de término *passe-par-tout* que ha sido muy utilizado para definir el espíritu de la contemporaneidad: la manida etiqueta de «postmoderno» que ha perdido su significado originario y se ha convertido en el eslogan de operaciones creativas muy diferentes entre sí. Además, se trata de una palabra que es, a la vez, equívoca y genérica. Equívoca porque se aplica entre ámbitos diferentes entre sí²³³.

233 Omar Calabrese. *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Catálogo exposición. Salamanca: DA2 Domus Artium. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005. P. 39.

Y añade,

Defino «barroco» no solo y no tanto como un periodo determinado y específico e la historia de la cultura, sino como una actitud general y un cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de la civilización. El barroco es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo *clásico*. [...] Entiendo el «barroco» como categorizaciones de juicios que *excitan* sensiblemente el orden del sistema, lo desestabilizan en alguna parte y lo someten a turbulencia y a fluctuaciones.

Calabrese se adentra en la problemática del ritmo y la repetición de la obra, fomentado por la aparición de los medios y comunicaciones de masas que han optimizado la producción, pero a su vez han favorecido la estética de la repetición.

El sentido común nos dice que la repetición y la serialidad se oponen a la creatividad, y la tradición nos muestra que la obra de arte es irrepetible, hasta el extremo de ser, además, 'indecible' (es decir, no repetible ni siquiera en un discurso que la aborde)²³⁴.

Esta repetición es intrínseca a la estética neobarroca:

Frente al aumento de la competencia del público solo existe una posibilidad para no saturarlo; cambiar, a la vez, las reglas del gusto y las de la producción. Consecuentemente, el placer del texto se producirá gracias a variaciones mínimas, al gusto por el ritmo o al cambio de la organización interna de los productos²³⁵.

De esta forma, el arte se adapta y se modifica huyendo de la repetición, aunque en ocasiones las variaciones semejen mínimas. Ya hemos visto como en algunos artistas se repiten las mismas cuestiones, aunque los separen 100 años, empero las respuestas son diferentes. Calabrese considera la cultura como la organización de los sistemas culturales con una organización espacial.

En consecuencia, debemos aceptar que este espacio tenga una geometría: por ejemplo, que este demarcado por límites. El hecho de que estos existan, de que haya una frontera, posibilita que el territorio cultural a examen pueda ser organizado a partir de su centro o de su periferia. Por lo tanto, existirán sistemas culturales *centrados* y *acentrados*. [...] O se mantienen en una fuerte tensión «hasta el límite» o desbordan la frontera («tienden al exceso»). El límite, el exceso son dos tipos de acción cultural que, por otra parte, una cultura no experimenta siempre. Existen periodos más orientados a la estabilidad (a los sistemas centrados y periodos que le son opuestos, épocas de la cultura en las que prevalece el gusto de ensayar y romper las reglas que definen el

234 *Ibíd.* p. 42.

235 *Ibíd.* p. 43.

sistema. [...] El carácter de tensión hasta el límite se aprecia por todos lados en el saber contemporáneo. Una constante que lo caracteriza es la experimentación de la elasticidad del límite. [...] fuerzan hasta el límite de lo posible. El exceso, en tanto que desbordamiento de un límite y de un confín, es mas desestabilizador. Además, toda acción, obra o individuo que sean excesivos quieren discutir un cierto orden y, por otra parte, toda la sociedad por sistema, tacha de excesivo lo que no puede o no quiere absorber²³⁶.

En otras palabras, los sistemas culturales que encajan dentro de lo establecido, serán aceptados por la sociedad. En contraposición, si se produce tensión, el límite o frontera se desbordará dando lugar a una fractura de la norma. (Fractura de la que el arte ha sido testigo desde su origen).

Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello (2004), fue una gran muestra formada por casi 80 artistas. El proyecto museístico consistía en abordar el barroco no como momento histórico, sino como una categoría estética que se repite independientemente de la época. Rescatando conceptos que beben del barroco histórico, diálogos entre realidad y simulacro, tormento y éxtasis...distorsión, dramatismo y teatralidad. Obras con una fuerte tensión del límite que la contiene.

236 *Ibíd.* p.p.43-44.

¿Dónde queda la pureza?

Decía Greenberg que el atrincheramiento de las disciplinas las hacía más fuertes, que sólo la búsqueda de la pureza más absoluta llevaría a ganar la batalla con otros medios, llevaría a la pintura al triunfo, a vencer sobre sus competidores. Pero llegados a este punto, sabemos que la pintura nunca perdió, siempre se mantuvo allí. Si el modernismo fue una (infructuosa) búsqueda de purificación ¿Que ocurrió después?

Las reglas del acabado, de la textura, del contraste de valores y del color de la pintura se han revisado olvidando todo lo que un día fueron, para volver quizás, a su esencia más real. Las reglas y convenciones *esenciales* de la pintura, se dinamitaron, saliéndose de cualquier *ring* acosador.

Greenberg y otros teóricos de la modernidad obsesionados por sus cualidades más formales, tiránicos y absolutistas, relegaron todo lo que se escapaba de su dictamen sobre la pintura. Y en nombre de una *supuesta* pureza, exprimían cualquier atisbo de flexibilidad para que sólo fuese aceptado lo que sus estrechas mentes admitían. Apartaron la pintura *no-pura*, sin valorar sus bases conceptuales. Lejos de sus propósitos, dicho extremismo limitador, acabaría convirtiéndose en lo opuesto: la independencia del medio.

Y si por pureza entendemos:

1. f. Cualidad de puro.
2. f. Virginidad, donceller.

¿Qué será lo contrario? La era de la promiscuidad²³⁷.

Después de los intentos fallidos de búsqueda de la pureza y las numerosas traiciones al medio, hemos visto como la pintura se desbordaba del lienzo invadiendo los espacios, cubriendo cualquier objeto que se interpusiera en su camino. Advertimos obras realizadas por materiales alejados de la creación, componiendo piezas en las que se podía respirar la pintura. También obras a caballo entre un medio y otro. El juego combinatorio, las hibridaciones, la mixticidad es lo que se podría llamar, promiscuidad. Una *no-pureza* que se convierte en una mezcla entre dos elementos diferentes.

Dice Omar Pascual que fue por el año 2004, durante una conversación con el pintor Santiago Ydañez que argumentó, por primera vez, que nos encontrábamos en la era de la promiscuidad.

La promiscuidad es la manifestación de un estado de una negociación madura entre adultos. Ya el arte y su sistema ha crecido hasta la adultez, ahora todo es negociable, es decir, promiscuo. Incluso, un hábito de pureza²³⁸.

237 Omar Pascual Castillo. *Del neobarroco a la era de la promiscuidad. On painting.* Op cit.

238 Omar Pascual Castillo. Entrevista realizada en agosto de 2015.

Sin embargo, dicho término podría aplicarse, al igual que el *Neobarroco*, a diferentes etapas de la historia. ¿Acaso no era promiscua la obra de Cornelius Norbertus Gijsbrecht? Sus cuadros ya ponían en entredicho la condición de objeto y el artificio de la pintura. Sin embargo, su cuadro más radical es *Cuadro al revés*, de 1670-1675, en el que muestra el reverso hecho anverso. El artista pinta un trampatojo del bastidor y la tela. El cuadro muestra de forma exhaustiva, las juntas de la madera, las vetas, los clavos, la trama de la tela. La artificialidad de la pintura quedaba desnuda, mostrando su verdad, mientras reflexionaba sobre su propia naturaleza. El pintor desarrolló a lo largo de su trayectoria una investigación metapictórica, pintura que habla de pintura.

En otras palabras, hablamos de:

Una promiscuidad que tras el rompimiento post-moderno de los estancos «clásicos lenguajes y géneros puros» del arte, descentra las linealidades genéricas de los lenguajes artísticos y ofrece la posibilidad de efectuar reproducciones artísticas cada día más políglotas, dando fruto al nacimiento de un nuevo prototipo de artista, el cual de algún modo ejemplifica una especie de totalidad lingüística emergente donde los usos de las herramientas de lo pictórico se igualan a los uso de la fotografía, el dibujo, la escultura, lo videográfico o lo instalativo²³⁹.

206

David Barro se refería a esto en torno a la mencionada exposición *Antes de ayer y pasado mañana*:

Pretende dotar de un mapa para caminar sin mapa, una vez que tras la caída de las dictaduras pictórica y escultórica, todo semeja más confuso. Porque la pintura, como todo idioma o conducto para el desarrollo de una idea, necesita de la traducción, de la exposición y de la dotación de un sentido. De ahí que ante la dificultad de conformar una historia casi imposible, de entre tantas rupturas y gestos subversivos, *Antes de ayer y pasado mañana* busque la lectura contaminada, la «promiscuidad textual» (Moulthrop), los caminos que se bifurcan (Borges). Todos estos cauces generados, introducen distintas posibilidades interpretativas que encajan con la tendencia cinematográfica de no narrar o especializar el tiempo, es decir, no pensar el tiempo como sucesión cronológica de pasado-presente-futuro al modo del cine convencional. Es la historia del arte y de la pintura como pliegue, como virtualidad inevitable para configurar las bases del arte del presente. Pero sobre todo como pregunta ¿Cómo y por que es posible hoy –todavía- la pintura²⁴⁰?

La pintura es y seguirá siendo posible, puede que precisamente porque se ha hecho más fuerte. *La Historia ha demostrado que muchos de los manifiestos en contra de algo causan el efecto contrario (que creo que es lo que está pasando con la pintura). Para mí, la pintura hoy es como un corcho flotando en el agua: cuanto más la intentan hundir, con mayor impulso sale a flote*²⁴¹.

239 Omar Pascual. *Del Neobarroco a la era de la promiscuidad*. Op. Cit. p. 59

240 David Barro. *Antes de ayer y pasado mañana*. Op. Cit. p. 20

241 Guillermo Mora. Entrevista realizada en agosto de 2015.

«Se ha vinculado a lo urgente, lo híbrido, lo vitamínico, lo maldito... La pintura ya no es lo que era. A veces ni siquiera hay lienzo, ni pinceles, ni pigmentos. La pregunta es inevitable: ¿A qué llamamos pintura hoy?». ²⁴²

La respuesta está presente en cada uno de los artistas mencionados desde el comienzo de esta investigación. Artistas que reflexionan sobre la pintura para reposicionarla, buscando su lugar de acción. Lo que determina una pintura, para poder seguir llamándola pintura, no es la técnica con la que está realizada. Ahora, es una actitud pictórica frente a la obra, la que determina su razón de ser. De esta forma, la pintura más que una técnica es una tradición.

El tema será precisamente el estado de ánimo plástico y la actitud pictórica frente a la obra. Definimos la pintura como una actitud que antecede a la acción. Es un hecho mental, un pensamiento y que se mueve desde la emoción *boccioniana*²⁴³ del tema.

Estamos ante una nueva etapa, una vez finalizado el (supuesto) fin de la pintura. Tras décadas entre definiciones, muriendo y resucitando en un bucle sin fin, reafirmamos lo ilógico que resulta hablar de géneros o disciplinas. Ni escultura, ni pintura, ni fotografía cualquier hecho artístico debe contemplarse como totalidad, valorando no solo los aspectos formales, conceptuales y contextuales, sino teniendo en cuenta siempre la intención del creador. No debemos dejarnos atrapar entre las fronteras. Precisamente ahí, en los márgenes entre géneros, se sitúan los artistas violentando los límites, habitándolos, experimentando sus fisuras.

El camino hacia el futuro de la pintura está lejos de ser un lenguaje único verdadero que rechaza todo lo demás. Lo pictórico se diluye otra vez en la pintura misma. Los (ya no tan) nuevos medios y la pintura se relacionan estrechamente y estos vínculos generan el nacimiento de un nuevo campo, abierto, mixto.

*La pintura de mañana, es la pintura hoy*²⁴⁴.

Así el *Antes de ayer*, estaba repleto de pintura y el *pasado mañana*, también lo estará. La pintura es una actividad humilde que une la mano, el ojo y la mente, trabajando de manera espontánea e íntima, transmitiendo ese intimismo en el ojo y la emoción del espectador.

Greenberg no consideraría lo que ocurre hoy, como pintura, porque ya no existe la pureza del medio. Hablamos de promiscuidad. Pero, ¿Hay algo más puro que lo carnal?

242 Bea Espejo. *Nueva mano de pintura*. [en línea] El cultural. 09/01/2015. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Nueva-mano-de-pintura/35766>>. [Consulta:05/03/2015]

243 Mario de Micheli. *Las vanguardias del siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, 2000. (Primera edición Alianza Forma, 1979) p.215. «No hay que reducirse al puro formalismo de los acordes de tono, línea y volumen.. La clave *boccioniana* del 'tema' está en la emoción. En efecto, de acuerdo con su definición 'emoción y tema son sinónimos' pero ¿Qué es la emoción victoria sino un 'estado de animo plástico'? En consecuencia, estado de animo plástico y tema coinciden. Boccioni vuelve varias veces sobre la noción de estado de animo plástico como a un baluarte de su poética. Resumiendo sus definiciones, se podría decir que el estado de ánimo plástico es la valoración lírica de los elementos plásticos de la realidad, interpretados en la emotividad misma de su dinámica en vez de a través de imágenes literarias o filosóficas. La realidad objetiva en movimiento es un conjunto de fuerzas, direcciones, choques, simpatías, afinidades, discrepancias, explosiones, espesores, lisuras, pesos y elasticidades que el estado de animo plástico capta y organiza hasta la transfiguración completa de los objetos que son su causa y su fundamento».

244 *Ibidem*.

Parte Experimental

Entrevistas

1. ENTREVISTA CON OMAR PASCUAL.

Omar Pascual Castillo. La Habana. Es crítico, comisario, editor y experto en arte periférico. Desde 2010 a 2015 ha sido director artístico del Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. (Las Palmas de Gran Canaria)

Es licenciado en Educación de la Universidad por La Habana con la especialidad de Historia y Filosofía, experto universitario en la Cátedra de Estética y Filosofía del Instituto Superior de Arte de la Ciudad de La Habana, y cuenta con varios cursos de posgrado como Las Culturas Artísticas en las Culturas Periféricas, del Museo nacional Palacio de Bellas Artes de La Habana; y Estudios Culturales: las Estrategias de los Márgenes, impartido por la Fundación Peter Ludwig de Cuba.

Además, cuenta con una dilatada y profunda experiencia como comisario y asesor en importantes galerías de arte en Estados Unidos, México, Italia y España.

Ha comisariado proyectos como *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo Bello* (2005) y *On painting. Prácticas pictóricas actuales..más allá de la pintura o más acá.* (2013) textos imprescindibles para esta investigación.

211

LVC: El lenguaje pictórico, signos, símbolos, imágenes y colores sobre una superficie plana es una de las manifestaciones humanas más antiguas junto con la música y la escritura. Es un acto de comunicación y expresión natural. Sin embargo a lo largo del siglo XX muchos críticos y teóricos han empujado a la pintura hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. En uno de tus textos hablas de la frustración expositiva-promocional de lo pictórico dentro de un contexto artístico determinado. Te refieres a esa etapa en la que el arte conceptual y el minimalismo dominaba la escena, ¿No es así? ¿Podrías ampliar un poco la frustración de la que hablas?

OP: Me refiero a esta etapa posterior a la segunda mitad del siglo XX en la cual la instalación escultórica y los nuevos medios (léase: la fotografía y el videoarte) han ocupado un papel central en los debates artísticos internacionales, sobre todo por su facilidad de manipulación curatorial, por lo bien que le han venido a mano a los gestores culturales de la «era de la bienalización» para expandir el terreno de lo artístico directamente al proceso expositivo; en el cual, la pintura como lenguaje tiene una autonomía inamovible. A pesar de que antes de que estos lenguajes actuales, la pintura misma naciera como la primera «ocupadora del territorio expandido del humano» ; y por otro lado, a pesar de lo que aporta la pintura en sí al debate artístico, obviando sus virtudes, fundamentalmente, por que no la conocen.

LVC: ¿Crees que a pesar de excluir obras pictóricas en las exposiciones que comisariaban, los críticos y teóricos necesitaban seguir viendo pintura? Algunos pintores comenzaron a usar los llamados *Nuevos medios* pero ¿Piensas que, en la intimidad del estudio, seguían usando la pintura?

OP: La pintura siempre ha dialogado con su contexto, los desarrollos de la óptica la han ido cambiando desde hace más de cinco siglos, esta relación derivativa con los nuevos medios, no es absolutamente nada nuevo. Claro que los artistas que usan el lenguaje pictórico investigan en los lenguajes paralelos que le circundan y esto influye o no en sus creaciones o líneas de investigación, hay artistas que sí llevan un camino paralelo y hay otros que no, que se centran en la materialidad específica del lenguaje pictórico o en su desarrollo post-industrial, en algunos casos, hasta se ha hablado de *Thecnofobia*. Con lo cual, no creo que tenga una única lectura o casuística sino siempre será múltiple, depende el caso.

LVC: Entonces las muertes de las que muchos hablaron, ¿Nunca se llegaron a producir?

OP: No. Ha habido mutaciones de lo pictórico, y cada día crecen o surgen más.

Visto así, toda mutación es una muerte mínima de lo establecido, pero esto no significa la muerte total.

LVC: El concepto «pintura expandida» comenzó a usarse a partir del ensayo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* ¿Estas de acuerdo con el término?

OP: No hay nada más expandido que Altamira o los frescos de Piero la Francesca.

Este es un termino de moda que colisiona con un lenguaje tecnocrático que el medio (o en especial, el lenguaje crítico) necesita para aparentar rejuvenecerse.

LVC: En los últimos años el espacio en el que se ubica la obra ha adquirido un protagonismo crucial. Algunas obras pueden manipularse, experimentarse, atravesarse e incluso el espectador puede ser parte activa (y/o modificante) de la obra. Este hecho ha transformado la manera de consumir el arte, desde el punto de vista del espectador y del comprador, ¿Puede ser negativa esta expansión para el mercado?

OP: Para nada, todo que lo que signifique enriquecer la experiencia estética será siempre positivo, aun cuando tienda a su desaparición objetual y se convierta en una experiencia sensorial. Por citar un ejemplo.

LVC: Tengo entendido que hace años pintabas, ¿Sigues haciéndolo? Si no es así, ¿Por qué lo dejaste?

OP: Era un divertimento para entender el arte, me servía de terapia corporal además. Ahora, no tengo tiempo. Además hice fotografía, instalaciones, performances. No sólo pinté. Aunque para ser sinceros, dibujar sí sigo haciéndolo de vez en cuando, muy poco pero me encanta. Me ordena las ideas.

LVC: Recuerdo una conversación hace algunos años en que hablabas de «Pintura todavía» como posible título para una exposición que organizarías, finalmente esa exposición se llamó *On painting*. Al hilo de este título, ¿Por qué crees que se sigue pintando?

OP: Porque es el lenguaje más orgánico con el que humano se expresa visualmente, como dijera Raúl Cordero, en una entrevista que le hice. Esto, sin contar con lo que significa como experiencia física, la experiencia de pintar.

LVC: Dices en *On painting*:

Existe una pintura de la que con gran facilidad (sobre todo si cierro los ojos) puedo esbozar mentalmente con gran parte de sus detalles, o sea «puedo verla, tras mis ojos» puedo relatarme –en mi mente- su relato. Desde que descubrí ese secreto placer, deduje o me argumenté que este debería ser el merito o mayor anhelo de toda pintura, o al menos ese lujo debería ser su mayor aspiración, su afán misterioso, dejarnos hechizados de sus detalles, de sus destellos, de sus guiños, de su gestualidad o su hechura. Ciertamente es que, no cualquier observador es capaz de descifrar (¿O debería decir: desfragmentar, descuartizar, deshacer?) y memorizar el deleite de «Ver» –así en mayúscula – para hacer suya (tras sus ojos) una pintura.

¿Podrías decirnos cual es esa pintura a la que te refieres? Describes aquí una cualidad de la pintura que creemos esencial. La pintura debe atrapar, deslumbrar, embelesar, fascinar incluso incomodar, pero siempre te hará suya y su recuerdo perdurará en el tiempo, inamovible, firme, eterno.

OP: No es «una pintura» en específico, sino son muchas las pinturas que logran este estado sinestésico de ahondar en la memoria y domarla, invadiéndola.

No hablo aquí de «una específicamente», sino de un ideal de hacia dónde debe tender o ir lo pictórico, hacia trascender su limitación espacial y hacerse una atmósfera mental.

LVC: A lo largo de la historia del arte se han producido etapas cíclicas, renacimientos y muertes. Parece que estamos llegando al final de una etapa. Se han superado crisis y se ha asumido la tradición de la pintura. Cuestionarse la categorización de disciplinas (o fidelidad, citando a Greenberg) es algo en desuso, carente de sentido. Parece que a la vuelta de la esquina nos espera una etapa global en la que muchas de las cuestiones planteadas estarán fuera de lugar. Los críticos y teóricos siempre habéis tenido la capacidad para vislumbrar lo venidero, para hilar un camino que apenas empieza a desarrollarse. ¿Crees que estamos al final de una etapa? ¿O al principio?

OP: O quizás en un intervalo que une un principio con un final, como decía Calabrese.

LVC: Dice Omar Calabrese:

Defino «Barroco» no solo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de civilización. El barroco es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo “clásico”. En base a esto lo que ocurrió tras las crisis de la modernidad sería Neobarroco, ¿Pero podría seguir siendo válido ese término? En *On painting* nos situas en *La era de la Promiscuidad*, un momento álgido post-crisis. ¿Todo lo que ocurre hoy en día en relación a la pintura sería entonces promiscuo?

214

OP: Por supuesto que lo es. La promiscuidad es la manifestación de un estado de una negociación madura entre adultos. Ya el arte y su sistema ha crecido hasta la adultez, ahora todo es negociable, es decir, promiscuo. Incluso, un hálito de pureza.

LVC: Nos parece una gran comparación metafórica la que haces sobre la manera de mirar la pintura actual:

Siempre se ha dicho que los cambios cuantitativos del lenguaje pictórico están sujetos al avance de la óptica, pues quizás, la óptica con la que debemos observar este presente promiscuo sea el de un calidoscopio, desenfocado, hipersensorial y medio roto²⁴⁵.

Como espectadores deberíamos tenerla en mente siempre. Desde el punto de vista más físico, ¿Que es lo que convierte a una obra en pintura (hoy)?

OP: El ser pensada y ejecutada desde el conocimiento de lo pictórico. Aunque sea un dibujo, o una fotografía, o una macha de luz en el espacio.

245 Omar Pascual Castillo, *Tutto revoluto... Del Neobarroco a la Era de la Promiscuidad*. En: *On painting*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM: 2013. p.65

LVC: Si tuvieras que quedarte con un solo pintor del ayer, ¿Cual sería? ¿Y de hoy?

OP: Nunca he sido de pensar en única opción, tal vez porque viví en una dictadura. Por otro lado, ¿qué es ayer? y ¿qué es hoy? Pero si insistes, prefiero ciertas tríadas como las creadas por: Velázquez, Vermeer, Rembrandt, Picasso, Magritte, Pollock y Warhol, Richter, Polke... Los de hoy, me los reservo, porque sigo trabajando con ellos, siempre que puedo.

LVC: Y soñando un poco, ¿Como será la pintura mañana?.

OP: La de hoy, la de ahora mismo.

2. ENTREVISTA CON YAGO HORTAL.

Yago Hortal. Barcelona, 1983. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Ha sido becado en Residencias artísticas como CCA Andratx (Mallorca) y ha recibido numerosos premios. Su obra está presente importantes colecciones

Participa regularmente en exposiciones en EEUU y Europa, así como en los circuitos internacionales de arte contemporáneo en ferias como Arco, Pulse Miami, Art Forum Berlin , ArtRio...

El color es el principal protagonista de la obra de Yago Hortal. Con un fuerte carácter expresivo, sus enérgicas pinceladas muestran el movimiento y rastro de la pintura. Que a veces, se escapa literalmente de la tela, hacia fuera del lienzo.

LVC: La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces *nuevos medios* en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tu al respecto? ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

YH: Creo que la pintura nunca ha muerto, ni morirá mientras haya pintores. Quiero suponer que pintores siempre habrá y la pintura permanecerá. El hecho de que algunos hayan querido o quieran matarla, viene condicionado por los cambios de la sociedad, intereses culturales y comerciales propios de la evolución y del desarrollo de nuevas perspectivas.

LVC: La pintura siempre ha jugado con sus propios límites. A lo largo de la historia ha sufrido alteraciones, rupturas, relegaciones, expansiones... que han modificado su concepto. Ahora la pintura es una manifestación abierta, sin límites ni encorsetamientos. Los artistas se replantean la pintura y experimentan con su lenguaje, soporte, ejecución y proceso. En tu opinión, ¿Qué es lo que define a una pintura (para seguir llamándola pintura)?

YH: Que el propio artista la defina como tal, desde la sinceridad.

Además, imagino que ha de responder a ciertos aspectos formales del propio medio pictórico.

LVC: Algunas de tus obras rompen con la *Planicidad* de la pintura que promulgaba Clement Greenberg, se produce una expansión del color a través del espacio, más allá de la superficie del lienzo incorporando un volumen sustancial. Su Discípula Rosalind Krauss formuló años mas tarde la teoría de *La escultura en el campo expandido* del que se ha tomado el término «pintura expandida». ¿Crees correcto este concepto para definir tu obra?

YH: Multiplicar el volumen de pintura no necesariamente conlleva la transformación de ésta en escultura. La pintura expandida plantea soluciones al pensamiento pictórico, desde otros campos. Puede que mi pintura evolucione por ese camino, en busca de una mayor interacción con el espacio pero no de momento.

LVC: ¿Cuáles son las consecuencias de que la pintura adquiera una entidad volumétrica?

YH: El desarrollo natural de mi obra y el interés por la materia.

LVC: ¿Cuándo sentiste la necesidad de romper con la bidimensionalidad?

YH: Siempre he estado interesado por la materia. Con el tiempo, el desarrollo «natural/lógico» de mi trabajo me ha llevado a interesarme cada vez más por ella. Procuero evidenciar su cuerpo y trato de trabajarlo a mi antojo, según me permita.

218

LVC: Usas el color de una forma extremadamente limpia y rotunda. No hay duda ni vacilo en las manchas. Reconozco que la primera vez que vi una obra tuya quedé perpleja durante tanto rato, que perdí la noción del tiempo. La obra me atrapó y esa sensación se mantiene intacta, incluso hoy. Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* afirmaba: *La armonía de los colores y de las formas debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana*. El color juega un papel crucial en tus obras, ¿Podrías hablarnos del esa relación que tienes con el color?

YH: Ante todo gracias por tus bonitas palabras. Mi relación con el color es como mi vida y mi trabajo en si, un balance entre lo visceral y lo racional, partiendo siempre desde la intuición. Busco la armonía en él, de la manera más natural que me es posible.

LVC: Ante tu pintura es fácil dejarse llevar, deslizarse por la superficie, transitar por el camino que nos marca...Nos invita a adentrarnos en ella, a experimentarla desde su pureza matérica: acrílico sobre lino. Algunos artistas han roto la bidimensionalidad del soporte añadiendo elementos extrapictóricos e incluso elementos ajenos al mundo pictórico. ¿Alguna vez lo has necesitado? ¿Qué material usas tú en esas obras cuya textura es expansiva?

YH: Creo en experimentar para conocer y progresar. Intento introducir materiales nuevos en mis pinturas aunque, de momento, no extra pictóricos. El tiempo lo dirá.

LVC: Y hablando de expansión de la pintura...el espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, no solo funciona como contexto sino que le aporta cualidades diferenciadoras a las obras. A veces, el espacio funciona como soporte. ¿Has trabajado alguna vez sobre muro? No puedo evitar imaginar una obra tuya en un tamaño monumental, fundiéndose con la arquitectura...

YH: El espacio expositivo es condicionante y casi fundamental para la comprensión de la obra. Distorsiona, aumenta y devalúa a su antojo. No he pintado sobre muro debido a que el propio proceso en el que he estado trabajando, no me lo ha permitido aunque no dudo hacerlo más adelante.

LVC: Lo pictórico es un pensamiento que precede a la pintura o a su plasmación en una superficie. Hay artistas que usan la fotografía, video y los medios digitales en su producción, pero la actitud pictórica está indiscutiblemente en cada uno de ellos. ¿Alguna vez has trabajado con otros medios?

YH: He tocado varios de ellos aunque, de momento, mi investigación es algo escasa. De todos modos, mi interés va en aumento.

LVC: Tu obra es una batalla constante con la pintura, un diálogo sin final. Existe un hilo imaginario que une las obras haciéndolas formar parte de un todo a la vez que cada una de ellas es única e irrepetible. Propones resultados ilimitados en los que cada decisión es crucial. ¿Cómo te enfrentas al final de una obra?

YH: El final de la obra lo decide ella misma. Hay un momento en el que cualquier acto posterior, la perjudicará. Es difícil saber cuándo pero generalmente se siente.

LVC: No puedo evitar acordarme de Gerhard Richter al encontrarme frente a alguna de tus obras. ¿Ha sido un referente para ti? ¿Qué referentes has tenido?

YH: Aparte de Gerhard Richter, Albert Oehlen, Katharina Grosse, Juan Uslé o Bernard Frize, entre muchos otros, creo que mis mayores referentes, hasta la fecha, han sido artistas con los que he compartido momentos, charlas, exposiciones, estudios, etc. Me han hecho aprender y comprender un poco mejor el Arte y por suerte, muchos de ellos son amigos.

LVC: Omar pascual describe esta etapa que estamos viviendo como *La era de la Promiscuidad*²⁴⁶. Un momento álgido post-crisis. Ahora la pintura ya es adulta y todo es negociables, es decir, promiscuo. ¿Crees que tu pintura lo es?

YH: Creo que debería leer el libro antes de confirmar nada... me lo apunto.

Si por promiscuo, se entiende válido y comerciable, creo que incluso las cosas sin validez son vendibles. Es el propio artista el que no debe pervertir su obra por intereses de terceros... yo no lo hago pero no sé si he entendido el término.

LVC: Hacia donde dirías que se mueve tu obra en la actualidad?

YH: Hacia algo más concreto, pendiente de descubrir.

LVC: Si tuvieras que quedarte con un pintor del ayer, ¿Cual sería?

YH: Me resulta casi imposible escoger... diré Caravaggio ya que siempre que he tenido ocasión de observar uno de sus cuadros, he sentido una atracción especial.

LVC: Y soñando un poco, ¿Como crees que será la pintura mañana?.

YH: Supongo que como los artistas quieran que sea. Habrá de todo.

3. ENTREVISTA CON NURIA MORA.

Nuria Mora. Madrid, 1974. Conocida por su intensa y variada actividad artística tanto a nivel de calle como institucional. Destacan sus intervenciones en la Embajada de Londres en Tokio o el Instituto Cervantes de Beijing.

Su obra está presente en numerosas exposiciones colectivas e individuales internacionales, como Fundación Miró de Barcelona, la Tate Modern de Londres y en galerías de Lima, Sao Paulo, Buenos Aires o Monterrey...

En 2010 recibe la beca Nirox art foundation por la cual disfrutó de una residencia artística en Johannesburgo (Sudáfrica) desarrollando su proyecto *Starfish Project* que se expuso tanto en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad como en sus calles. Además su obra aparece en publicaciones internacionales como *Trespass*, (Taschen. Inglaterra), *Beyond the street* (Gestalten. Alemania) o *The art of rebellion III* (Alemania).

Combina geometría y patrones vegetales en el espacio público y su mobiliario de un modo constructivo y no invasivo. Nuria Mora crea una interacción y dialogo con la superficie en la que actúa, un intercambio entre ella y el medio mismo de la ciudad. Su intención final a la hora de trabajar sobre el espacio público es la apropiación momentánea y simbólica de espacios, que están bajo las restricciones y normas establecidas. Genera una llamada de atención, a través del embellecimiento de los espacios. El poder estético tiene un valor importante, la belleza también le sirve para cuestionar el sistema.

Pintar en las paredes conecta el trabajo artístico con el espacio real y juntos dotan a este espacio de una nueva dimensión que desborda los límites formales del continente que la sujeta, interactuando entre la pintura la escultura y la arquitectura e incidiendo a nivel social y político con su acción²⁴⁷.

LAV: La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los pintores que habían comenzado a usar los entonces *Nuevos medios* en la intimidad del estudio, también seguían pensando sobre la pintura. ¿Qué piensas tu al respecto? ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

NM: La pintura está unida a la existencia del hombre y en comunión con él desde el principio de los tiempos y no es otra forma que un medio de expresión ,interacción y comunicación con lo que nos rodea. El hombre la ha utilizado para explicar su interacción con lo sensible, para aprender a mirar y explicarse a través de ella. Creo

que esas necesidades han permanecido invariables a lo largo de nuestra existencia. La pintura es, en esencia, uno de los vehículos más potentes para reflejar la condición del ser humano y que, por la simplicidad que supone, no es más que pigmento sobre un soporte. Tal vez pienso así porque pinto, porque no tengo un discurso acotado con palabras, porque me expreso a través de la plástica como lo hiciera el hombre de Lascaux o Altamira. Y detesto a los *popes* que anuncian la vida o muerte de algo tan universal como la pintura.

LAV: El término «arte público» tiene muchas connotaciones negativas, y en los últimos años vemos que incluso carece de validez. Por su parte el concepto «pintura expandida» comenzó a usarse a partir del ensayo de Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*. (1979) Tu lienzo habitual es la calle, invades el espacio con pintura, con papel o con luz, y el receptor es cualquier que pase por allí, convirtiéndolo incluso parte activa de la obra. Llevas la pintura a sus máximas consecuencias ¿Crees que el término Pintura expandida, puede tener mayor validez que el de arte urbano para definir tu obra? ¿O quizás *postgraffiti*?

NM: No me gustan las etiquetas, ninguna, son todos cajones estancos carne de grandes titulares. Creo que soy artista, hago murales por encargo, graffiti sin permiso, pintura, dibujo y escultura también instalaciones y a veces performances y videos de risa. También bordo, coso y hago todo tipo de labores que aplico a mis industrias. No conozco otro nombre que no sea artista para explicar mi actividad. Para mí el graffiti, mi trabajo de calle, es sencillamente arte de acción. Desde este prisma, la pintura resultante no es más que la memoria de lo que allí ha sucedido y ese debería ser su valor.

LAV: Dice Omar Pascual Castillo en *On painting*²⁴⁸ que estamos en *La era de la Promiscuidad*, un momento álgido post-crisis (las numerosas *crisis* de la pintura). Ahora la pintura ya es adulta y todo es negociables. Cualquier relación entre diferentes medios, cualquier hibridación, sería promiscua. ¿Crees que tu pintura lo es?

NM: Yo creo que no.

LAV: ¿Cuándo sentiste la necesidad de romper con la bidimensionalidad? ¿Sentías de algún modo que el lienzo no era suficiente?

NM: Soy inquieta, no he sentido una llamada ni nada por el estilo, más bien entiendo la creatividad como proceso y pintar paredes es parte de él.

LAV: Tras los años, el término pintura ha mutado, se ha mixtificado, hibridado y redefinido. Nosotros mantenemos que es la actitud pictórica, detrás de cada artista, lo que convierte una obra en pintura. ¿Qué crees tu que es la pintura?

NM: Creo que te lo he explicado en la primera pregunta.

248 Omar Pascual Castillo, *Tutto revoluto...* Ibidem.

LAV: El espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, no solo funciona como contexto sino que le aporta cualidades diferenciadoras a la obra. Con tus piezas explotas estas características en profundidad, conectas con el espacio haciéndolo partícipe de la obra final. ¿Alguna vez te has encontrado con algún inconveniente al realizar la pieza in situ? ¿Algún agente inesperado ha modificado de manera significativa la obra?

NM: Claro, el arte va de resolver problemas, de buscar caminos de hacerse preguntas, de ponerse retos y saltar obstáculos y el camino es el que transforma la obra y el resultado en mi caso siempre es una incógnita cuando empiezo.

LAV: Dices que sueles escoger lugares para pintar mientras caminas, si ves algo que te llama la atención lo guardas en tu archivo foto-mental, e intentas volver para intervenirlo. Pero en el caso de lugares que no están tan tu alcance. Fuera de España por ejemplo, ¿Como sueles abordar un proyecto? ¿Qué ideas tiendes a extraer del espacio concreto en que vas a trabajar?

NM: Eso pasa siempre que pinto de manera ilegal y espontánea sea aquí o fuera de España. Otra cosa bien distinta es cuando te comisionan un trabajo fuera y tienes q decidir si quieres o no quieres pintar una pared con sólo una foto .

LAV: El color juega un papel crucial en tus obras, interactúa con los elementos que lo rodean, de una manera rotunda. Incluso en algunos espacios que son monótonos tu no solo los activas sino que de algún modo le añades un acento necesario ¿Podrías hablarnos del esa relación que tienes con el color?

NM: Es bastante espontánea, tengo mucha memoria fotográfica y me estoy nutriendo todo el día de combinaciones de color que me gustan. Después son el soporte y el lugar los que mandan. Se trata pues de un trabajo de color que surge al trabajar con él.

LAV: Vemos cómo no hay ningún medio que se te resista, usas la pintura, la integración de elementos, la luz, proyecciones, sonido... ¿Has usado alguna vez el video como medio plástico más que documental?

NM: No, creo que para hacer un buen vídeo arte hay que conocer la técnica y el lenguaje cinematográfico a la perfección y a mi el primero me cojea por todos lados y no me ha llamado mucho la atención...amén de que no dispongo de un excelente equipo a la altura de mis acrílicos o pinceles de marta sibelina... Es mas, me da mucha rabia que con la excusa del arte se permita un mal enfoque, un mal sonido, una mala iluminación y un largo etc. Toda una serie de infraestructura que no esta a mi alcance solventar...pero bueno nunca se sabe, tampoco me ha dado por ahí nunca.

LAV: ¿Que referentes has tenido?

NM: Soy una esponja y además me lo han puesto muy fácil. He estado rodeada de artistas, en mi familia hay varios y muy buenos arquitectos, artesanos y gente creativa toda mi vida. Además, he tenido a mi alcance libros, música y lugares bonitos. Un entorno que ha ayudado a que mis ideas de niña que pinta con los dedos volaran fácil.

LAV: ¿Hacia donde dirías que se mueve tu obra en la actualidad?

NM: Ni idea. Voy haciendo camino andando. Me enfrento a problemas y resuelvo

LAV: Si tuvieras que quedarte con un pintor del ayer, ¿Cual sería? ¿Y de hoy?

NM: Goya. Contemporáneos, me gustan Lucien Freud, mi colega Nano4814, Ruben Guerrero...

LAV: Y soñando un poco, ¿Como crees que será la pintura mañana?

NM: Pigmento sobre pared, como siempre.

4. ENTREVISTA CON GUILLERMO MORA.

Guillermo Mora. Alcalá de Henares, 1980. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y formado en The School of the Art Institute of Chicago. Ha sido becado en residencias artísticas como la Real Academia de España en Roma o el CCA Andratx (Mallorca).

Su obra está presente en los circuitos internacionales de arte contemporáneo, en ferias como ARCO, VOLTA, MACO o FRIEZE y ha sido incluido en la publicación *100 Painters of Tomorrow* de la editorial Thames & Hudson.

Compagina su labor artística con la preparación de su tesis doctoral en los Departamentos de Pintura e Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.

Guillermo Mora reflexiona sobre la idea del cuadro «roto», desarma y despoja la pintura para recrear mediante los fragmentos una pieza nueva. Su obra se construye como una continua metamorfosis, reconstruyéndose a partir del aprovechamiento sostenible de todos elementos que articulan la armazón del lenguaje pictórico.

LVC: La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces *nuevos medios* en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tú al respecto?

GM: Históricamente la pintura ha sido un lenguaje artístico muy ligado al poder y arrastra unas connotaciones con las que algunos teóricos y críticos no quieren seguir lidiando. No veo mal que haya gente a la que no le interese la pintura. Cuando uno no quiere algo, no lo quiere, llamémoslo pintura, llamémoslo X. Es más, considero que esta batalla de «fieles versus detractores» convierte la Historia del arte -y la manera en que ésta es narrada- en algo más divertido. A mí me interesa que existan estos detractores, ya que la Historia ha demostrado que muchos de los manifiestos en contra de algo causan el efecto contrario (que creo que es lo que está pasando con la pintura). Para mí, la pintura hoy es como un corcho flotando en el agua: cuanto más la intentan hundir, con mayor impulso sale a flote.

LVC: El concepto «pintura expandida» comenzó a usarse a partir del ensayo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido*. ¿Estas de acuerdo con el término?

GM: Puedo estar de acuerdo con la formalización del concepto (terminológicamente hablando), pero no con su existencia. La idea de pintura expandida está presente en toda la historia de la pintura. Velázquez mismamente trabajó con esta idea, por ponerte un claro ejemplo. Ahora podríamos decir: de acuerdo, pero hablamos de una pintura que se escapa de las barreras del cuadro; y es entonces cuando tenemos que pensar que la pintura perteneció casi siempre a la arquitectura y se escapaba del alcance de nuestros ojos, y fue la edad media la que la puso en un 'corset' llamado cuadro.

LVC: Dice Omar Pascual Castillo en *On painting* que estamos en *La era de la Promiscuidad*, un momento álgido post-crisis y tú mismo reconoces tu pintura como promiscua. ¿Crees que todo lo que ocurre hoy en día en relación a la pintura sería entonces promiscuo?

GM: Esto es como si por ser yo promiscuo en la vida pudiese señalar como promiscuas al resto de personas. Creo que la relación con la pintura es una negociación íntima entre autor y obra. Es algo tan personal y tan variado como variantes de relaciones humanas pudiésemos encontrar en la sociedad. Es más, creo que nadie debería decirlo sobre nadie. Cada cual que reflexione si su relación es -o no- promiscua con la pintura.

226

LVC: Creo firmemente que tu obra es pintura en mayúsculas. Estoy en contra de las separaciones y categorizaciones de disciplinas que muchos insisten en seguir realizando aunque se trate de un debate yerro. Puede que algunas obras funcionen casi como objeto o que por su situación en el espacio tengan una dimensión instalativa, lo que si veo claro es que detrás hay una motivación esencialmente pictórica y es esa intención la que la convierte en pintura. ¿Estás de acuerdo con esto?

GM: Considero mi trabajo pintura no sólo porque trabaje con su materia física, sino porque utilizo muchos de los mecanismos que la configuran.

LVC: Dices que algunos de tus referentes son Jessica Stockholder y Arturo Herrera, pero esa lucha física con la materia en tus obras nos lleva inevitable a recordar a Ángela de la Cruz. ¿Fue un punto de mira en algún momento de tu trayectoria?

GM: Jessica Stockholder y Arturo Herrera fueron un descubrimiento mientras estudiaba en EEUU. En la escuela eran muy populares, mencionados por profesores y alumnos. Sin embargo para mí eran artistas completamente desconocidos. En la universidad de Madrid como mucho te mencionaban a Richter (y eso con suerte). El trabajo de ambos influyó bastante en mi manera de concebir el espacio y en la idea de superficie. Se convirtieron en pilares en mi estancia en Chicago.

En ese mismo periodo me topé con el trabajo de Ángela de la Cruz. Por aquel entonces era una gran desconocida en España (te hablo del 2006, hace casi 10 años). Me fascinó su idea del cuadro roto como cuerpo desmembrado. A través de ella llegué a la obra de Steven Parrino, quien ya había trabajado anteriormente con la desestructuración del soporte pictórico. Poco a poco fui haciendo un archivo de artistas que trabajaban en torno al cuadro 'roto'. Cada uno llegaba desde distintos caminos, cada uno con un motivo distinto para desarmar la pintura. Lo encontré como un camino a explorar, aunque mi enfoque se centró en la fragmentación como segunda oportunidad. Mi trabajo no plantea el cuadro como un cuerpo desmembrado ni tiene una connotación negativa tan marcada. Afronto la pintura desde una actitud más positiva. En Ángela de la Cruz la fragmentación es un fin, una conclusión. En mi trabajo es el punto de partida. Concibo mi pintura como un Frankenstein en la que cada fragmento funciona como una letra de un nuevo alfabeto que pretende configurar nuevas palabras.

LVC: El espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, no solo funciona como contexto sino que le aporta cualidades diferenciadoras a la obra. Con tus piezas explotas estas características en profundidad, conectas con la arquitectura, dejando parte del proceso a realizar en el lugar. Imagino que siempre conoces el espacio con anterioridad. ¿Alguna vez te has encontrado con algún inconveniente al realizar la pieza *in situ*? ¿Algún agente inesperado ha modificado de manera significativa la obra?

GM: Tengo distintos acercamientos hacia la arquitectura: espacial, técnico, sensitivo y conceptual. Cuando tengo un proyecto intento conocer previamente el espacio. Si tengo la posibilidad, lo más probable es que me acerque varias veces y que pase horas en ellos observando cada detalle. Reconozco que en los espacios donde he pasado mas horas es donde mejores resultados he tenido pero no siempre es posible acercarse al espacio. Hay ocasiones en las que uno tiene que montar una exposición con tiempos muy ajustados y sin haber visto la sala. Entonces es cuando tienes que ser ágil y analizarlo rápidamente. Los tiempos son menores y hay que dar el mejor resultado.

Respecto a lo que me preguntas sobre si algún agente externo ha modificado alguna obra, te parecerá curioso pero los agentes que mas han entorpecido el desarrollo de algunos proyectos han sido siempre humanos, no arquitectónicos. La arquitectura es siempre más agradecida. Lo positivo de muchos de mis trabajos es que son maleables y adaptables, por lo que facilitan su unión con la arquitectura que las alberga. Se pueden modificar, ampliar, reducir, plegar, encoger... Hacen equipo con ellas y aprovechan mutuamente sus posibilidades.

LVC: Prescindes del bastidor, del soporte y del formato establecido, desnudas la pintura reduciéndola a su esencia más pura. ¿Cuándo y cómo comenzaste a despojar la pintura?

GM: El punto de inflexión fue en 2005, año en el que se me incendió el estudio y perdí casi todo. Ver quemado todo lo que has hecho, tu carrera partida en pedazos por el suelo, cambia enormemente tu concepción del trabajo. De repente, le perdí el respeto a esa «gran pintura» para la que me había preparado durante años. La pintura en mayúsculas se acababa y para mí comenzaba una nueva etapa. Dejé de creer en la pintura como ventana al mundo. Empecé a creer en una pintura que estuviese conmigo, que fuese presente.

LVC: ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo de *Penta pack*?

GM: ¿Qué gran pintura se podría hacer con 250 kg.? ¿Cuánto ocuparía en superficie? ¿En qué quedaría si la redujese a su mínimo espacio? Estas fueron las primeras preguntas que me llevaron a realizar esta pieza. Quería hacer una pintura «grande» que reflejase fielmente esa idea de compresión.

Para realizarla esparcí por el estudio los 250 kg. de pintura, en capas de unos 15 kg. Y las dejé secar aproximadamente 2 meses. Durante ese tiempo ocupé casi toda la superficie del estudio y dejé un pequeño hueco con una mesa para seguir trabajando. Era curioso verme rodeado de capas de color secando lentamente día tras día. El día que comencé a despegar las capas del suelo y plegarlas hasta formar los paquetes con las gomas elásticas, tuve una sensación de vacío enorme. De repente todas aquellas superficies de color quedaban reducidas a cinco pequeños volúmenes montados unos sobre otros y apoyados sobre la pared. Esa posibilidad de 'gran pintura' quedaba reducida en casi nada.

LVC: En *Packs* las gomas elásticas funcionan a modo de compresor, parece que la pintura se quiere escapar pero tu determinas su espacio vital. Conceptualmente podría suponer una contradicción, la liberas de sus ataduras tradicionales pero a la vez, la encorsetas. ¿Cuál es el papel de las gomas? ¿Tendría sentido eliminarlas?

GM: La idea de sujetar la pintura vino como un guiño hacia la idea de «pintura expandida» que propuso Rosalind Krauss y que tú antes mencionabas. Un guiño pero a la inversa, ya que si ella planteaba una «explosión» de la pintura con el fin de escaparse de los límites del cuadro, yo planteo una «pintura comprimida», un recogimiento de esos posibles pedazos de pintura tras esa explosión.

Para mí las gomas funcionan como el bastidor. Si el bastidor ha sujetado la pintura durante siglos, ¿por qué no sujetarla desde otra posición? Es por ello que juegan un papel fundamental en esas obras. Son las que le dan su razón de ser.

LVC: Creo que la pintura debe atraparnos, embelesarnos, abrazarnos... Las cualidades físicas del material me llevan a imaginar *Packs* en un tamaño mastodóntico. ¿Cuál es el tamaño más grande que has llevado a cabo? ¿Planeas una obra de estas dimensiones?

GM: La pieza más grande que he realizado fue *Subir para bajar* dentro de la exposición El Ranchito, en Matadero Madrid. *Subir para bajar* fue importante porque era una prueba conmigo mismo. No la considero una pieza final sino un experimento en el que uno quiere ver hasta dónde llega y abarca. Estas experiencias son para mí muy necesarias. Cuando me propusieron participar en el proyecto tenía claro que quería ir construyendo una especie de tejido con todos los restos del estudio. Quería hacer un entramado que fuese cayendo desde lo alto de una estructura, sabiendo que todo ese trabajo, al fin y al cabo, se iba a desmontar, fragmentar y/o destruir cuando acabase la exposición. Fue sobre todo experiencia. Fue también la primera vez que trabajé con un asistente. Es algo de lo que aprendí muchísimo: aprendes a compartir tus ideas, a confiar, a delegar, a organizar el trabajo en equipo y a estructurar bien los tiempos.

Actualmente estoy trabajando junto a Teresa Solar (Madrid, 1985) en una gran instalación para el Centre d'Art La Panera (Lleida). Es un proyecto expositivo titulado El escritorio circular, que se inaugurará en febrero de 2016. Es una pieza realizada en conjunto, el proyecto de mayor envergadura al que nos hemos enfrentado ambos y en el cual tenemos puesta mucha ilusión.

LVC: Replanteas el proceso de la pintura en constante transformación y reconstrucción, por eso rescatas y reciclas deshechos para darle una nueva vida en tus obras. Si las piezas no tienen final, salvo cuando éstas se adquieren, ¿Cómo proyectas el final (inacabado) en el lugar de exposición? Debe ser muy complicado frenar y tomar esa decisión, sabiendo que las posibilidades son infinitas siendo un proceso abierto.

GM: Bueno, ese tipo de obras *inacabadas*, como tú dices, son una parte de mi trabajo, pero no todo el trabajo. Hay muchas piezas que tienen un desarrollo de principio a fin. Pero sí, algunas de mis piezas están dentro de un sistema de transformación. Diría que más que un final, lo que me interesa mostrar es un estado, un tiempo detenido de un proceso. No son piezas inacabadas, son piezas detenidas. Si vuelven al estudio, pueden estar sujetas al cambio (el verbo mutar también serviría aquí). Y es que todo en la vida está sujeto al cambio. Pensar en las cosas eternas o íntegras es algo obsoleto. Ya no percibimos las cosas con la misma totalidad de hace siglos. Nosotros cambiamos constantemente, tanto en nuestra manera de pensar como físicamente. La pintura muta también.

Respecto a las piezas que ya no están en mi dominio, decirte que hay algunas con las que me resultaría interesante seguir trabajando, pero ya es poco probable. Quienes las adquirieron decidieron ponerles también un freno. Ese es el juego.

LVC: Manteniendo nuestro posicionamiento de que la pintura es una actitud, vemos que algunos artistas se acercan a ella mediante la fotografía o el video. La pintura se encarna en otros medios manteniendo su plasticidad. ¿Alguna vez has trabajado con el video o la fotografía?

GM: Admiro a la gente que se enfrenta al video. A día de hoy soy incapaz de concebir la imagen en movimiento dentro de mi trabajo. Documento muchas cosas en video: cosas que me estimulan, partes del proceso... Pero nunca con el fin de ser obra. Respecto a la fotografía me ocurre más o menos lo mismo. Tomo diariamente imágenes de lo que me interesa y me rodea, también del proceso de trabajo a modo de diario, pero no las incluyo dentro del trabajo. Funciono con otros tiempos.

LVC: Actualmente compaginas la creación con la investigación para la tesis doctoral. ¿Podrías contarnos que línea sigue dicha investigación? ¿Qué relación tiene con tu obra?

GM: Estoy trabajando por ahora con artistas que hablan “a” sus obras, que se comunican con ellas hasta el punto de superar las barreras de representación. Remarco el A porque es ahí donde reside la curiosidad del tema. Infinidad de artistas han hablado de sus trabajos, pero ¿cuántos se han comunicado con ellos de tú a tú? Ese es mi campo de investigación.

Respecto a la relación con mi trabajo, decirte que yo no establezco esos vínculos con mis piezas pero sí me interesan los lazos estrechamente íntimos que algunos autores han establecido con sus obras. Habrá quienes les pongan como si fuesen locos, pero desde mi perspectiva es un gesto interesantísimo dentro del proceso creativo de un artista.

LVC: Si tuvieras que quedarte con un pintor del ayer, ¿Cuál sería? ¿Y de hoy?

GM: Si uno se para a meditarlo mucho, al final o no mencionas a nadie o mencionas a más de 100. Así que para responder a estas preguntas voy a ser impulsivo. Te voy a decir quien es hoy para mí el pintor de hoy: Francis Alÿs. Sobre el de ayer, se me viene instantáneamente a la cabeza Cornelis Norbertus Gysbrechts.

Eso sí, decirte que si mañana me hicieses la misma pregunta, te daría dos nombres distintos.

LVC: Y soñando un poco, ¿cómo será la pintura mañana?

GM: Como la de hoy y como la de ayer: PINTURA SOBRE PINTURA.

5. ENTREVISTA CON IRENE GRAU.

Irene Grau. Valencia, 1986. Licenciada en Bella Artes y Master en Producción por la Universidad Politécnica de Valencia.

Su obra se ha presentado en distintas exposiciones colectivas nacionales e internacionales, destacando: VOLTA10 con la Galería Ponce+Robles, *Los ojos de las Vacas*, comisariada por David Barro en la Galería Ponce+Robles, Madrid (2014) *Idolatria Va*, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro (2013), *In medias res*, Palau Ducal dels Borja, Gandia (2013), *Mutatis mutandis*, Galeria Moura Marsiaj, Sao Paulo (2012), *Irene Grau / Pierre Fischer /Katrin Zuzacova*, Michele Balmelli Gallery, Belinzona (2010)

Desarrolla su trabajo a partir de relaciones que se establecen entre el color y el espacio. Centrándose en elementos mínimos de la pintura como el plano, el color y el soporte, busca conexiones con el entorno desde objetos cromáticos bidimensionales que finalmente se despliegan y proyectan más allá del plano. Su interés por el contexto en el que se experimenta la pintura le lleva a incluir la arquitectura y el paisaje, no como fondo, sino como campo que activa el juego cromático. La pintura se articula desde el vacío, desde el espacio que vibra entre las superficies de color.

En *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, una de sus últimas series, Grau genera un mapa artístico extraído de la experiencia de caminar, reflexionando sobre el viaje, el proceso.

231

LVC: La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces «nuevos medios» en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tu al respecto? ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

IG: La pintura, como cualquier convención histórica, se redefine y re-enmarca a cada momento creando nuevos márgenes espaciales y conceptuales. En ese sentido, anunciar su muerte o fin sólo responde a estrategias de legibilidad histórica. La pintura no muere, lo que mueren son los parámetros en los que la medimos, que están continuamente modificándose. La pintura es simplemente una palabra, no una técnica, y como tal es un término que está cambiando continuamente, esta era la razón por la que no se puede proclamar ningún fin verídico, porque la pintura como tal es siempre una nueva definición.

LVC: Tus obras rompen con la *Planiciada* de la pintura que promulgaba Clement Greenberg, se produce una expansión del color a través del espacio, más allá de la superficie del lienzo. Su Discípula Rosalind Krauss formuló años más tarde la teoría de *La escultura en el campo expandido* del que se ha tomado el término «Pintura expandida». ¿Crees correcto este concepto para definir tu obra? ¿Cómo y cuándo comenzaste esa experimentación de ruptura?

IG: Esto tiene que ver con la anterior cuestión. A partir de la diversidad de propuestas artísticas que surgen en la llamada posmodernidad, Krauss ponía en cuestión el modo en que categorías como la escultura o la pintura, desde su autoridad histórica, habían realizado una demostración de extraordinaria elasticidad, revelando la forma en la que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa, concluyendo que la única forma de agrupar todas esas experiencias diferentes era convirtiendo dicha categoría en algo infinitamente maleable. La pintura también sufrió una auténtica revolución en los años sesenta, pero muchas de esas propuestas se agruparon en torno al término escultura, pero los ballets de Daniel Buren o los paseos de André Cadere son 'pintura'. Pero interesó mostrar la historia de la muerte de la pintura. Lo que moría era el objeto cuadro como único soporte posible para la pintura, algo que por otro lado también había sido una convención en su momento. El modelo reduccionista y purista de Greenberg dejó de tener sentido ya entonces, porque precisamente lo que traían los nuevos tiempos era una auténtica hibridación en todos los sentidos, no creo que pueda sostenerse que la pintura siga siendo esencialmente plana. Yo prefiero simplemente el término *pintura*, me parece más interesante defender que eso que hago -y que hacemos- sigue siendo pintura antes de añadirle ningún otro adjetivo. En realidad siempre me ha entusiasmado el minimalismo por el sentido que le daban a la obra en el espacio, la instalación, y al cuerpo en relación con la obra y su construcción mental y creo que eso está de algún modo presente en mi pintura. Me interesa mucho todo lo que hace referencia a cómo se sitúa la pintura en el espacio.

LVC: ¿Cuales crees que son las consecuencias de que la pintura adquiriera una entidad volumétrica?

IG: Aunque pueda resultar obvio el hecho de que el espacio real participe en la pintura me parece la consecuencia más importante. Todo lo que de ello deriva supone una transformación radical de la pintura en tanto que objeto cuadro y superficie plana a la pintura en tanto que objeto en el espacio. La situación de la pintura pasa al primer plano.

LVC: Realizas una prolongación virtual de la composición en el espacio, más allá de los límites físicos de la propia pintura, integras las obras en el espacio real, no como fondo sino como campo que activa el juego cromático. Este hecho y el uso de lo monocromático (una actitud reduccionista) nos lleva inevitablemente a Daniel Buren. ¿Ha sido un punto de mira en algún momento? ¿Qué referentes has tenido?

IG: Daniel Buren es un referente, por supuesto. Robert Ryman, Marcia Haffif, Blinky Palermo o Daniel Walravens han sido otros. Pero también me interesa mucho la reformulación que de la pintura han hecho Ignasi Aballí y Perejaume, además del posicionamiento público y participativo de Mainer López o Federico Herrero. En todos ellos no creo que el monocromatismo haya respondido a una actitud reduccionista, que sería el caso de Ad Reinhardt, sino más bien a una estrategia procesual, y esto es lo que me interesa especialmente. Si recurro al monocromo es precisamente porque me posibilita hablar de cuestiones que giran en torno a la pintura pero que no se insertan en el plano, sino en el sistema de relaciones que ésta puede establecer con todo lo demás. Pero mi mayor referente es el uso del color que hace la señalética, sobre todo la vial o que tiene que ver con el recorrido.

LVC: Hablando de lo monocromático... Usas el color de una forma muy concisa, rotunda. Haces un homenaje a Alexander Rodchenko y su *Color rojo puro*, *Color amarillo puro*, *Color azul puro*, (1921) y también haces mención al sistema cromático RGB. ¿A la hora de enfrentarte a un proyecto nuevo, que papel juega el color?

IG: Como decía se trata de una monocromía que ya es difícil seguir definiéndola como tal y que lejos de presentar una superficie de tendencia homogénea (global) se establece como estrategia. El color es fundamental, mirando atrás creo que parto siempre del color para plantear cualquier proyecto, precisamente por su naturaleza relacional, y por eso, aunque parezca contradictorio, acabo siempre aislándolo, para enfrentarlo a esa realidad. Para mi es el pulmón de la pintura.

LVC: El espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, no solo funciona como contexto sino que le aporta cualidades diferenciadoras a la obra. Con tus piezas explotas estas características en profundidad, conectas con el espacio haciéndolo partícipe de la obra final. ¿Cómo escoges los lugares que intervienes? ¿Alguna vez te has encontrado con algún inconveniente al realizar la pieza *in situ*? ¿Algún agente inesperado ha modificado de manera significativa la obra?

IG: Entiendo el espacio expositivo como un material más de la pintura, a veces es posible trabajar con el propio espacio y otras veces no, en una feria es complicado, por ejemplo. Entonces propongo una relación con otros espacios que registro a través de la fotografía. Los lugares a intervenir, especialmente los espacios naturales,

los escojo como parte del proceso, gran parte del trabajo es viajar y buscar sitios, eso no se ve en ningún lado pero el trabajo de campo y el viaje que eso supone es tremendo. Cuando estoy con ello siempre pienso que también me gustaría trabajar en la búsqueda de localizaciones para el cine. Esa parte es muy bonita, pero también es dura y frustrante cuando tenías ideas en la cabeza lugares que no consigues, por eso al final es mejor encontrar espacios en el camino en lugar de buscar algo específico. Inconvenientes muchos... un panel de los de Color Field voló por los aires en el paso fronterizo entre Francia y España a la altura de Bielsa, la alerta amarilla por viento se encargó de destrozarlo, así que ese tuve que restaurarlo, pero por suerte había conseguido la foto antes de la segunda caída definitiva. El panel negro sobre la nieve también fue muy complicado, las rachas de viento eran muy fuertes y yo iba en muletas, así que necesité a dos personas, mi madre está detrás de ese panel, sujetándolo. Son anécdotas quizás tontas, pero es la realidad que te encuentras cuando sales del estudio, existe el aire, la luz está en continua transformación, etc, lidiar con todo eso no siempre es fácil, pero es muy excitante y me hace ver realmente el color como lo que es, algo vivo que está en continua transformación.

LVC: El uso del bastidor es recurrente en tus trabajos. En los últimos años algunos artistas han incorporado elementos ajenos al mundo pictórico como objetos de plástico, muebles...en sus obras. ¿Has pensado incorporarlos en alguno de tus proyectos?

IG: Sí, Ryman tiene mucho que ver con eso y Stockholder lo desarrolló de maravilla. Yo no lo descarto porque nunca se sabe, pero de momento no está entre mis planes a corto plazo.

LVC: Realizas una conjunción perfecta entre fotografía y pintura, siendo tu obra un ejemplo clave en la unión *acción pictórica-acción fotográfica*. Propones ciclos (casi juegos) que finalizan habitualmente en el hecho fotográfico, un hecho que no deja de ser personal, vivencial. Si que es cierto, que en la obra *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* existe la posibilidad de experimentar parte de obra, el viaje, el camino. Realizando los senderos en los que se enmarcan las piezas. ¿No es así? Pero sólo mediante nuestra presencia en la sala comprenderíamos la totalidad de la obra.

IG: Lo que buscaba con esa expo era proponer la línea como elemento que alude por un lado al camino y al caminar y por otro a la idea de proceso mismo, y al final en una conjunción de ambos, al fin y al cabo para mi caminar es un proceso que se integra en la práctica de la pintura. De hecho paso muchas más horas fuera que en el estudio, casi todos los proyectos se me han ocurrido caminando, donde surgen nuevas conexiones entre ideas. Creo que esto tiene mucho que ver con mi pintura,

no sólo con el hecho de que realice intervenciones en el exterior sino de entenderla como un proceso. En definitiva buscaba que la expo fuese algo que se desarrollase en el tiempo y que motivase diferentes viajes a la galería y diferentes recorridos dentro de un mismo espacio expositivo.

LVC: Sin embargo, no puedo evitar querer estar dentro de *Color field*, a pesar de estar pensada para morir el mismo día que la instalas. ¿Pensaste en algún momento alargar su duración, en ese u otro espacio? ¿O que la obra final se materializara en video?

IG: Color Field tenía que ser efímero porque se trataba de cuadros, igual que la anterior serie eran bastidores, materiales propios de la pintura. Para hacer algo más duradero habría tenido que prescindir de estos soportes y trabajar con hormigón, por ejemplo, algo que para mí ya no tenía sentido porque aniquilaba la idea de viaje y la idea de lo que suponía trabajar con herramientas y elementos relacionados con la pintura. Me gustaba la idea de que esa pintura viajase y llegase al contexto expositivo, en este caso Arco, cargados con toda esa experiencia del viaje. Lo del video lo pensé pero lo descarté en seguida, porque igualmente pensaba en una imagen fija, me parecía menos descriptiva o narrativa y más abierta una fotografía. Si que me quedé con ganas de hacer un *making off* en video, pero por cuestiones de disponibilidad y logística tuve que hacer los viajes sola, lo que lo hacía imposible.

LVC: Estoy en contra de las separaciones y categorizaciones de disciplinas que muchos insisten en seguir realizando aunque se trate de un debate yerro. Puede que algunas de tus obras funcionen casi como objeto o que por su situación en el espacio tengan una dimensión instalativa, lo que si veo claro es que detrás hay una motivación esencialmente pictórica y es esa intención la que la convierte en pintura. ¿Estás de acuerdo con esto? ¿Qué crees que determina a una pintura?

IG: En un primer momento me inclino a pensar que lo que determina una pintura es el uso del color, pero en un segundo momento me doy cuenta de que lo que determina que pueda o no estar relacionado con la pintura es la intención del propio artista. André Cadere dijo que sus bastones eran pinturas porque cada una de ellos partía de un sistema cromático, pero cualquiera hubiese podido defender que se trataba de esculturas. Creo que hay que ver más las historias particulares y las motivaciones individuales para decir que un artista trabaja desde un ámbito u otro y no tanto por lo que pueda parecer a simple vista.

LVC: Actualmente compaginas la creación con la investigación para la tesis doctoral. ¿Podrías contarnos que línea sigue dicha investigación? ¿Qué relación tiene con tu obra?

IG: Mi tesis es una especie de investigación paralela a todo aquello que me preocupa y que está presente en mi pintura, hablando de mi misma sin hacerlo directamente, salvo al final y como un anexo en formato visual. Básicamente se trata de una interrelación de los términos paisaje, caminar, pintura monocroma y proceso.

LVC: Omar pascual describe esta etapa que estamos viviendo como *La era de la Promiscuidad*²⁴⁹ Un momento álgido post-crisis. Ahora la pintura ya es adulta y todo es negociables, es decir, promiscuo. ¿Crees que tu obra lo es?

IG: Para mi la pintura ha de vivir en el presente, es por ello que tiene que ser promiscua, mucho, y establecer una negociación constante con el mundo que le rodea, estoy totalmente de acuerdo con Omar. Espero que mi trabajo lo sea, de hecho una de mis mayores influencias viene del diseño, de relaciones que veo todos los días.

236

LVC: Si tuvieras que quedarte con un pintor del ayer, ¿Cual sería? ¿Y de hoy?

IG: Difícil respuesta, la verdad. Creo que si esto supone que se eliminasen todos los demás me quedaría con Giotto, con la Capilla de los Scrovegni, quizás ahí ya esté toda la historia de la pintura. De hoy? Maider López, tal vez, la promiscuidad hecha pintura, y no sólo pintura.

LVC: Y soñando un poco, ¿Como crees que será la pintura mañana?.

IG: La pintura de mañana será como la gente de mañana, hoy no te puedo decir más...

²⁴⁹ Omar Pascual Castillo, *On painting*. Ibidem.

6. ENTREVISTA CON MIREN DOIZ.

Miren Doiz. Pamplona, 1980. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Estudió Arquitectura efímera. Montaje de exposiciones y Pintura y proyección profesional en la Escola Massana en el Centre d'Art i Disseny, Barcelona.

Su obra está presente en numerosas colecciones, participa regularmente en exposiciones individuales y colectivas a nivel internacional. Entre uno de los reconocimientos recientes a su trabajo se encuentra la beca de la Fundación Pollock-Krasner (2014).

Su obra parte de la alteración estética de la realidad, que le otorga una nueva perspectiva a la pintura. La artista describe su trabajo como una mezcla entre la pintura, la instalación y la fotografía. Sus obras abordan los materiales extrapictóricos y los ajenos al mundo pictórico. Maderas, plásticos, cuerdas, metales, metacrilatos, incluso persianas

LVC: La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces *nuevos medios* en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tu al respecto? ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

MD: Que muchos de los artistas que usaban otros medios, pintaban, no tengo duda, pero no se si en la intimidad de su estudio solamente, sino precisamente con esos *nuevos medios*, fotógrafos y videoartistas que eran pintores.

Lo de la muerte y resurrección de la pintura, es algo que para mí ha quedado en una discusión teórica, por lo menos lo que yo, con mi edad, 35, he vivido. Si que es cierto que se veían exposiciones en la que esta estaba un poco relegada, pero eso es una cuestión de visibilidad, no de práctica de la pintura. La pintura siempre ha estado ahí.

LVC: Tus obras rompen con la *Planicidad* de la pintura que promulgaba Clement Greenberg, se produce una expansión del color a través del espacio, más allá de la superficie del lienzo. Su Discípula Rosalind Krauss formuló años mas tarde la teoría de *La escultura en el campo expandido* del que se ha tomado el término «Pintura expandida». ¿Crees correcto este concepto para definir tu obra?

MD: Si, me veo totalmente definida por ese concepto, expandida, dilatada, estirada, alterada....si, la verdad.

LVC: ¿Cuándo sentiste la necesidad de romper con la bidimensionalidad?

MD: Ya en la Universidad había jugado con la deconstrucción del lienzo, y después trabajé con telas que doblaba y pintaba y que tenían volumen, en esa época empecé a pintar sobre los propios utensilios, los caballetes, botes y pinceles y de ahí al espacio era un paso natural. Yo soy en cierto sentido muy intuitiva e impulsiva pero a la vez y contradictoriamente muy lógica en mis decisiones.

LVC: Dice Omar Pascual Castillo en *On painting*²⁵⁰ que estamos en *La era de la Promiscuidad*, un momento álgido post-crisis (las numerosas *crisis* de la pintura). Ahora la pintura ya es adulta y todo es negociables. Cualquier relación entre diferentes medios, cualquier hibridación sería promiscua. ¿Crees que tu pintura lo es?

MD: Si, indudablemente «ha tenido relaciones» con la fotografía y la escultura.

LVC: Creo firmemente que tu obra es pintura en mayúsculas. Estoy en contra de las separaciones y categorizaciones de disciplinas que muchos insisten en seguir realizando aunque se trate de un debate yerro. Algunas de tus obras, por su situación en el espacio, tienen una dimensión instalativa, pero veo claro que detrás, hay una motivación esencialmente pictórica y es esa intención la que la convierte en pintura. ¿Estás de acuerdo con esto?

MD: Yo siempre me he considerado pintora, decía que quería serlo cuando me preguntaban de pequeña a que quería dedicarme, así que si, tengo una motivación pictórica en todo lo que hago. Creo que las posibilidades de la pintura son infinitas.

LVC: ¿Podrías definir lo que es pintura para ti?

MD: Uff que difícil...un territorio donde pueden suceder experiencias no habituales o puedes tener sensaciones intensas....y en mi caso ha sido muy importante el uso de la forma y el color...aunque hay pintura que casi prescinde de ellos...

LVC: Con tus piezas explotas las características de los espacios, conectas con la arquitectura y con los elementos que habitan en ella, realizando obras que sólo funcionan en ese lugar concreto. Funcionan como experiencia en sí, ¿Que durabilidad suelen tener las piezas? ¿Alguna vez te has encontrado con algún inconveniente al realizar la pieza *in situ*? ¿Algún agente inesperado ha modificado de manera significativa la obra?

MD: La durabilidad depende o bien de la duración de la muestra si es en un lugar expositivo o por ejemplo, en el caso de un autobús de un amigo en Navarra fue el sol y el viento el que acabó con la obra, de todas maneras soy consciente, primo la experiencia y no soy muy sentimental con el tema, está asumido.

Inconvenientes casi siempre el tiempo, normalmente limitado y que ha oscilado entre

250 Omar Pascual Castillo, *Tutto revoluto...* Ibidem.

un día y medio hasta nueve, en Tabacalera, muchas veces llego y los pintores por ejemplo, van con retraso...También la climatología, en Berlín hice una obra en la que tenía dos días y sólo pude trabajar unas horas porque llovía todo el rato.

Además durante la realización de la obra *Oclusión* tuve un accidente de tráfico en Coruña de manera que los tres últimos días estuve limitada, aunque conté con una asistente y ayuda. Quedó bien pero si hubiese estado en plena forma podría haberla dejado más «fina». También en una obra en Tudela debía entrar a pintar y no tenía luz, de manera que lo hice con un generador, medio intoxicada...Todo esto condiciona las obras ya que yo normalmente no trabajo con boceto previo...

En fin...cuando trabajas in situ no todo depende de ti y debes ir preparado para imprevistos...aunque eso no evita que me ponga cardiaca.

LVC: ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo de obras como *Oclusión*, ideadas para una sala? Y cuando modificas espacios habitados por personas ¿Como se enfrentan éstas a ese cambio de su lugar?

MD: Pues en principio, en *Oclusión* que tenía tiempo suficiente, no preparé nada previamente, llegué al espacio, me hice a él y ya ví que el techo pintado de negro marcaba mucho el espacio y debía utilizarlo. Por otro lado, yo había pedido usar material reciclado del museo y de otras exposiciones como moquetas o lonas publicitarias, así que el negro y los colores de las moquetas y lonas me marcaron un poco los colores.

Cuando empezaba a trabajar desmontaron un panel hecho de lienzo, y yo lo incorporé a mis materiales, trozos de un plástico negro que aparecía pegado a la tela del panel y las propias telas, unos trozos de lienzo blanco enormes. La verdad es que la colocación de estas telas marcó mucho la composición, y cómo ya había acotado los colores, tenía bastante limitados mis «recursos». algo importante para no errar demasiado y evitar complicarme mucho, en un espacio muy grande, en el que debía pintar con andamio, con lo que supone estar subiendo y bajando todo el rato y demás...

Después de eso voy trabajando de una manera bastante intuitiva, en la que mi pintura es cómo una especie de puzzle que yo voy construyendo y en el que debo ir encajando las piezas, pero sin ser relamido ni seguir unos patrones fijos...

Siempre que he intervenido en un espacio ha sido porque las personas que lo habitaban lo querían, entonces se enfrentaban a ello con ilusión y entusiasmo, y menos mal, porque puede ser bastante intenso...Yo llegué a pintar la casa donde vivía y además de que no resultó bien, me provocaba mucha intranquilidad, no podía dejar de pensar en manchas, en cambiar la composición, el color...supongo que a ellos no les pasa.

LVC: No puedo evitar acordarme de Lisa Sigal al ver alguna de tus obras. ¿Ha sido un referente para ti? ¿Qué referentes has tenido?

MD: Me gusta mucho el trabajo de Lisa Sigal pero conscientemente no ha sido una referencia, me gusta el trabajo de muchísimos artistas y esta pregunta siempre me resulta difícil porque cambio mucho de opinión en cuanto a gustos, pero no soy de grandes influencias por lo menos conscientes, otra cosa es que lo que veas te cale y que pueda notarse luego... Si que cuando conocí el trabajo de Jessica Stockholder me gustó muchísimo y fue en la época en la que yo estaba pensando ya en pintar mi estudio...en 2003 o 2004, porque unos bocetos de mi estudio pintado los mostré en una expo de 2004.. y recuerdo que entonces vi sus instalaciones pictóricas y me fliparon, me animaron en mi trabajo indudablemente...

LVC: Usas el color de una forma extremadamente limpia y rotunda. ¿Podrías hablarnos de la relación que tienen los colores que escoges con el lugar que habitan?

MD: Cuando voy a afrontar una intervención, hago una intervención en un espacio determinado, y sus características influyen pero el color, es uno de los elementos en los que pienso más, a veces independiente del lugar. Por algo aprendido o costumbre tiendo a unos colores y debo forzarme para usar otros, y ese forzarme es un pensamiento consciente, en el que siempre tiendo a una cierta armonía pero meuerzo a combinaciones de color nuevas...aunque no se si lo consigo...

LVC: ¿Puedes contarnos en que estás trabajando actualmente?

MD: Desde hace un tiempo sentía la necesidad de cambiar mi modo habitual de hacer. Indudablemente me sigue interesando el espacio y lo «sensorial», el suceso, lo efímero y la interacción con el espectador así cómo la hibridación de la propia pintura. Pero creo que he tenido una obra muy definida y muy reconocible, con lo bueno y lo malo que implica, y eso me hacía sentirme limitada, (¡¡ yo que quería romper los límites de la pintura!!).

La obra de Tabacalera, creo que supuso un avance en ese sentido, mi pintura siempre tan evidente pasaba a ser algo «al servicio de», desaparecía y también desaparecía «mi firma», mi estilo, mis colores y formas...

En el estudio trabajo en series o grupos de obras. La serie *No painting*, intenta forzarme también a cambiar mi manera aprendida de pintar, y en ella me pongo la premisa, de no utilizar el material pintura, lo que me obliga a no usar, brochas, pinceles, pintura...Así el gesto, algo muy importante en mi habitual práctica pictórica, se vuelve imposible y los colores deben limitarse a los de los materiales que esté utilizando...Dentro de esta serie he explorado el uso de cintas adhesivas, papel de empapelar, ropas, plásticos...la verdad es que aún sigo con ello...es una idea muy amplia y una cosa me lleva a otra. Y cada material además de unas características

físicas, tiene unas connotaciones o lecturas, carteles recogidos en la calle, reflejan una conflictividad social, obras hechas con catálogos muestran como durante un tiempo se hicieron demasiados usando mal determinados recursos, o los cuadros hechos con bolsas de plástico reflejan el gran y problemático consumo del plástico. También sigo con la serie *des-hechos* que parte de una circunstancia personal y en su momento muy molesta unas obras en la finca donde vivo para acercarme más a la escultura...Creo que mis circunstancias o mis experiencias, es algo que también suele marcar mi trabajo. Estas piezas parten de *objets trouvés*, recogidos siempre en un perímetro muy limitado, el patio y los alrededores de mi casa.

Y ahora tengo ganas de realizar intervenciones, así que voy a pensar algún proyecto en este sentido.

LVC: ¿Alguna vez has trabajado con el video?

MD: Tengo una idea para un video desde hace 3 o 4 años pero cómo es algo que no controlo y en lo que dependo de otros voy retrasándolo...A ver si este año es el definitivo.

LVC: Si tuvieras que quedarte con un pintor del ayer, ¿Cual sería? ¿Y de hoy?

MD: Esto me resulta muy difícil, por no decir imposible, también lo pensar que es el ayer, tiene tanta historia la pintura...No puedo quedarme sólo con uno. Del ayer creo que Goya, aunque me gusta mucho El Greco y Picasso y Rothko, Clyford Still y Motherwell, Sol Lewitt y Blinky Palermo y de hoy Buren, Imi Knoebel, Angela de la Cruz, Jessica Stockholder, Wade Guyton, Gordillo, Uslé...

241

LVC: Y soñando un poco, ¿Como crees que será la pintura mañana?

MD: En cuanto a la pintura del mañana, no se... seguirá existiendo de muchas maneras, tantas como pintores, habrá quien la practique de manera más «pura» y por supuesto seguirá habiendo una pintura híbrida y desacomplejada que se mezclará e integrará con otros medios, promiscua...

RESULTADOS

A continuación, exponemos los resultados obtenidos a través de las preguntas formuladas durante la parte experimental. Como los modelos de entrevistas se han formulado adaptadas especialmente a los entrevistados, podemos encontrar diferencias entre las preguntas. En ocasiones, las preguntas se han respondido aunque no se han formulado, previamente. Así, organizamos la información agrupada en función de la materia.

1. Muerte y teorías. Aquellas cuestiones relacionadas con las teorías y supuestas muertes que ha sufrido la pintura.

La muerte de la pintura ha sido un mito persistente e irritante desde hace más de 150 años. Muchos críticos y teóricos la empujaron hacia el abismo, relegándola y eliminando su presencia en las exposiciones casi por completo durante algunos años. Sin embargo no puedo evitar pensar que, en silencio, los detractores de la pintura necesitaban seguir viendo pintura, y los artistas que usaban los entonces *nuevos medios* en la intimidad del estudio, también pintaban. ¿Qué piensas tu al respecto? ¿Crees que la pintura llegó a morir y posteriormente, resucitó?

243

OMAR PASCUAL: La pintura siempre ha dialogado con su contexto, los desarrollos de la óptica la han ido cambiando desde hace más de cinco siglos, esta relación derivativa con los nuevos medios, no es absolutamente nada nuevo. Claro que los artistas que usan el lenguaje pictórico investigan en los lenguajes paralelos que le circundan y esto influye o no en sus creaciones o líneas de investigación, hay artistas que sí llevan un camino paralelo y hay otros que no, que se centran en la materialidad específica del lenguaje pictórico o en su desarrollo post-industrial, en algunos casos, hasta se ha hablado de *Thecnofobia*.

Con lo cual, no creo que tenga una única lectura o casuística sino siempre será múltiple, depende el caso.

La pintura no murió. Ha habido mutaciones de lo pictórico, y cada día crecen o surgen más.

Visto así, toda mutación es una muerte mínima de lo establecido, pero esto no significa la muerte total.

YAGO HORTAL: Creo que la pintura nunca ha muerto, ni morirá mientras haya pintores. Quiero suponer que pintores siempre habrá y la pintura permanecerá. El hecho de que algunos hayan querido o quieran matarla, viene condicionado por los cambios de la sociedad, intereses culturales y comerciales propios de la evolución y del desarrollo de nuevas perspectivas.

NURIA MORA: La pintura está unida a la existencia del hombre y en comunión con él desde el principio de los tiempos y no es otra forma que un medio de expresión ,interacción y comunicación con lo que nos rodea. El hombre la ha utilizado para explicar su interacción con lo sensible, para aprender a mirar y explicarse a través de ella. Creo que esas necesidades han permanecido invariables a lo largo de nuestra existencia. La pintura es, en esencia, uno de los vehículos mas potentes para reflejar la condición del ser humano y que, por la simplicidad que supone, no es más que pigmento sobre un soporte. Tal vez pienso así porque pinto, porque no tengo un discurso acotado con palabras, porque me expreso a través de la plástica como lo hiciera el hombre de Lascaux o Altamira. Y detesto a los *popes* que anuncian la vida o muerte de algo tan universal como la pintura.

GILLERMO MORA: Históricamente la pintura ha sido un lenguaje artístico muy ligado al poder y arrastra unas connotaciones con las que algunos teóricos y críticos no quieren seguir lidiando. No veo mal que haya gente a la que no le interese la pintura. Cuando uno no quiere algo, no lo quiere, llamémoslo pintura, llamémoslo X. Es más, considero que esta batalla de «fieles versus detractores» convierte la Historia del arte -y la manera en que ésta es narrada- en algo más divertido. A mí me interesa que existan estos detractores, ya que la Historia ha demostrado que muchos de los manifiestos en contra de algo causan el efecto contrario (que creo que es lo que está pasando con la pintura). Para mí, la pintura hoy es como un corcho flotando en el agua: cuanto más la intentan hundir, con mayor impulso sale a flote.

IRENE GRAU: La pintura, como cualquier convención histórica, se redefine y re-enmarca a cada momento creando nuevos márgenes espaciales y conceptuales. En ese sentido, anunciar su muerte o fin sólo responde a estrategias de legibilidad histórica. La pintura no muere, lo que mueren son los parámetros en los que la medimos, que están continuamente modificándose. La pintura es simplemente una palabra, no una técnica, y como tal es un término que está cambiando continuamente, esta era la razón por la que no se puede proclamar ningún fin verídico, porque la pintura como tal es siempre una nueva definición.

MIREN DOIZ: Que muchos de los artistas que usaban otros medios, pintaban, no tengo duda, pero no se si en la intimidad de su estudio solamente, sino precisamente con esos *nuevos medios*, fotógrafos y videoartistas que eran pintores.

Lo de la muerte y resurrección de la pintura, es algo que para mí ha quedado en una discusión teórica, por lo menos lo que yo, con mi edad,³⁵ he vivido. Si que es cierto que se veían exposiciones en la que esta estaba un poco relegada, pero eso es una cuestión de visibilidad, no de práctica de la pintura. La pintura siempre ha estado ahí.

2. Pintura, pintura expandida y terminologías.

Algunas de obras rompen con la *Planicidad* de la pintura que promulgaba Clement Greenberg, se produce una expansión del color a través del espacio, más allá de la superficie del lienzo. Su Discípula Rosalind Krauss formuló años mas tarde la teoría de *La escultura en el campo expandido* del que se ha tomado el término «pintura expandida». ¿Crees correcto este concepto para definir tu obra?

OMAR PASCUAL: No hay nada más expandido que Altamira o los frescos de Piero la Francesca.

YAGO HORTAL: Multiplicar el volumen de pintura no necesariamente conlleva la transformación de ésta en escultura. La pintura expandida plantea soluciones al pensamiento pictórico, desde otros campos. Puede que mi pintura evolucione por ese camino, en busca de una mayor interacción con el espacio pero no de momento. Este es un termino de moda que colisiona con un lenguaje tecnocrático que el medio (o en especial, el lenguaje crítico) necesita para aparentar rejuvenecerse.

NURIA MORA: No me gustan las etiquetas, ninguna, son todos cajones estancos carne de grandes titulares. Creo que soy artista, hago murales por encargo, graffiti sin permiso, pintura, dibujo y escultura también instalaciones y a veces performances y videos de risa. También bordo, coso y hago todo tipo de labores que aplico a mis industrias. No conozco otro nombre que no sea artista para explicar mi actividad. Para mí el graffiti, mi trabajo de calle, es sencillamente arte de acción. Desde este prisma, la pintura resultante no es más que la memoria de lo que allí ha sucedido y ese debería ser su valor.

GUILLERMO MORA: Puedo estar de acuerdo con la formalización del concepto (terminológicamente hablando), pero no con su existencia. La idea de pintura expandida esta presente en toda la historia de la pintura. Velázquez mismamente trabajó con esta idea, por ponerte un claro ejemplo. Ahora podríamos decir: de acuerdo, pero hablamos de una pintura que se escapa de las barreras del cuadro; y es entonces cuando tenemos que pensar que la pintura perteneció casi siempre a la arquitectura y se escapaba del alcance de nuestros ojos, y fue la edad media la que la puso en un 'corset' llamado cuadro.

IRENE GRAU: Esto tiene que ver con la anterior cuestión. A partir de la diversidad de propuestas artísticas que surgen en la llamada posmodernidad, Krauss ponía en cuestión el modo en que categorías como la escultura o la pintura, desde su autoridad histórica, habían realizado una demostración de extraordinaria elasticidad, revelando la forma en la que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa, concluyendo que la única forma de agrupar todas esas experiencias diferentes era convirtiendo dicha categoría en algo infinitamente maleable. La pintura también sufrió una auténtica revolución en los años sesenta, pero muchas de esas propuestas se agruparon en torno al término escultura, pero los ballets de Daniel Buren o los paseos de André Cadere son 'pintura'. Pero interesó mostrar la historia de la muerte de la pintura. Lo que moría era el objeto cuadro como único soporte posible para la pintura, algo que por otro lado también había sido una convención en su momento. El modelo reduccionista y purista de Greenberg dejó de tener sentido ya entonces, porque precisamente lo que traían los nuevos tiempos era una auténtica hibridación en todos los sentidos, no creo que pueda sostenerse que la pintura siga siendo esencialmente plana. Yo prefiero simplemente el término *pintura*, me parece más interesante defender que eso que hago -y que hacemos- sigue siendo pintura antes de añadirle ningún otro adjetivo.

246

MIREN DOIZ : Si, me veo totalmente definida por ese concepto, expandida, dilatada, estirada, alterada....si, la verdad.

¿Cómo y Cuándo sentiste la necesidad de romper con la bidimensionalidad? /¿Sentías de algún modo que el lienzo no era suficiente?

YAGO HORTAL: Siempre he estado interesado por la materia. Con el tiempo, el desarrollo «natural/lógico» de mi trabajo me ha llevado a interesarme cada vez más por ella. Procuro evidenciar su cuerpo y trato de trabajarlo a mi antojo, según me permita.

NURIA MORA: Soy inquieta, no he sentido una llamada ni nada por el estilo, más bien entiendo la creatividad como proceso y pintar paredes es parte de él.

GUILLERMO MORA: El punto de inflexión fue en 2005, año en el que se me incendió el estudio y perdí casi todo. Ver quemado todo lo que has hecho, tu carrera partida en pedazos por el suelo, cambia enormemente tu concepción del trabajo. De repente, le perdí el respeto a esa «gran pintura» para la que me había preparado durante años. La pintura en mayúsculas se acababa y para mí comenzaba una nueva etapa. Dejé de creer en la pintura como ventana al mundo. Empecé a creer en una pintura que estuviese conmigo, que fuese presente.

IRENE GRAU: Aunque pueda resultar obvio el hecho de que el espacio real participe en la pintura me parece la consecuencia más importante. Todo lo que de ello deriva supone una transformación radical de la pintura en tanto que objeto cuadro y superficie plana a la pintura en tanto que objeto en el espacio. La situación de la pintura pasa al primer plano. [...] En realidad siempre me ha entusiasmado el minimalismo por el sentido que le daban a la obra en el espacio, la instalación, y al cuerpo en relación con la obra y su construcción mental y creo que eso está de algún modo presente en mi pintura. Me interesa mucho todo lo que hace referencia a cómo se sitúa la pintura en el espacio.

MIREN DOIZ: Ya en la Universidad había jugado con la deconstrucción del lienzo, y después trabajé con telas que doblaba y pintaba y que tenían volumen, en esa época empecé a pintar sobre los propios utensilios, los caballetes, botes y pinceles y de ahí al espacio era un paso natural. Yo soy en cierto sentido muy intuitiva e impulsiva pero a la vez y contradictoriamente muy lógica en mis decisiones.

La pintura siempre ha jugado con sus propios límites. A lo largo de la historia ha sufrido alteraciones, rupturas, relegaciones, expansiones... que han modificado su concepto. Ahora la pintura es una manifestación abierta, sin límites ni encorsetamientos. Los artistas se replantean la pintura y experimentan con su lenguaje, soporte, ejecución y proceso. En tu opinión, ¿Qué es lo que define a una pintura (para seguir llamándola pintura)?

247

OMAR PASCUAL: El ser pensada y ejecutada desde el conocimiento de lo pictórico. Aunque sea un dibujo, o una fotografía, o una macha de luz en el espacio. [...] La pintura el lenguaje más orgánico con el que humano se expresa visualmente, como dijera Raúl Cordero, en una entrevista que le hice. Esto, sin contar con lo que significa como experiencia física, la experiencia de pintar.

YAGO HORTAL: Que el propio artista la defina como tal, desde la sinceridad. Además, imagino que ha de responder a ciertos aspectos formales del propio medio pictórico.

NURIA MORA: Creo que soy artista, hago murales por encargo, graffiti sin permiso, pintura, dibujo y escultura también instalaciones y a veces performances y videos de risa. También bordo, coso y hago todo tipo de labores que aplico a mis industrias. No conozco otro nombre que no sea artista para explicar mi actividad. Para mí el graffiti, mi trabajo de calle, es sencillamente arte de acción. Desde este prisma, la pintura resultante no es más que la memoria de lo que allí ha sucedido y ese debería ser su valor.

GUILLERMO MORA: Considero mi trabajo pintura no sólo porque trabaje con su materia física, sino porque utilizo muchos de los mecanismos que la configuran. [...] Y es que todo en la vida está sujeto al cambio. Pensar en las cosas eternas o íntegras es algo obsoleto. Ya no percibimos las cosas con la misma totalidad de hace siglos. Nosotros cambiamos constantemente, tanto en nuestra manera de pensar como físicamente. La pintura muta también.

IRENE GRAU: En un primer momento me inclino a pensar que lo que determina una pintura es el uso del color, pero en un segundo momento me doy cuenta de que lo que determina que pueda o no estar relacionado con la pintura es la intención del propio artista. André Cadere dijo que sus bastones eran pinturas porque cada una de ellos partía de un sistema cromático, pero cualquiera hubiese podido defender que se trataba de esculturas. Creo que hay que ver más las historias particulares y las motivaciones individuales para decir que un artista trabaja desde un ámbito u otro y no tanto por lo que pueda parecer a simple vista.

MIREN DOIZ: Yo siempre me he considerado pintora, decía que quería serlo cuando me preguntaban de pequeña a que quería dedicarme, así que sí, tengo una motivación. [...] La pintura es un territorio donde pueden suceder experiencias no habituales o puedes tener sensaciones intensas...y en mi caso ha sido muy importante el uso de la forma y el color...aunque hay pintura que casi prescinde de ellos...

3. Pintura, materiales extrapictóricos e hibridaciones.

Algunos artistas han roto la bidimensionalidad del soporte añadiendo elementos extrapictóricos o ajenos al mundo pictórico como objetos de plástico, muebles... ¿Has pensado incorporarlos en alguno de tus proyectos? /¿Cuáles son las consecuencias de que la pintura adquiera una entidad volumétrica?

YAGO HORTAL: Creo en experimentar para conocer y progresar. Intento introducir materiales nuevos en mis pinturas aunque, de momento, no extra pictóricos. El tiempo lo dirá. [...] Las consecuencias de la entidad volumétrica son el desarrollo natural de mi obra y el interés por la materia.

IRENE GRAU: Sí, Ryman tiene mucho que ver con eso y Stockholder lo desarrolló de maravilla. Yo no lo descarto porque nunca se sabe, pero de momento no está entre mis planes a corto plazo. [...] Aunque pueda resultar obvio el hecho de que el espacio real participe en la pintura me parece la consecuencia más importante. Todo lo que de ello deriva supone una transformación radical de la pintura en tanto que objeto cuadro y superficie plana a la pintura en tanto que objeto en el espacio. La situación de la pintura pasa al primer plano.

MIREN DOIZ: La serie *No painting*, intenta forzarme también a cambiar mi manera aprendida de pintar, y en ella me pongo la premisa, de no utilizar el material pintura, lo que me obliga a no usar, brochas, pinceles, pintura... Así el gesto, algo muy importante en mi habitual práctica pictórica, se vuelve imposible y los colores deben limitarse a los de los materiales que esté utilizando... Dentro de esta serie he explorado el uso de cintas adhesivas, papel de empapelar, ropas, plásticos... la verdad es que aún sigo con ello... es una idea muy amplia y una cosa me lleva a otra. Y cada material además de unas características físicas, tiene unas connotaciones o lecturas, carteles recogidos en la calle, reflejan una conflictividad social, obras hechas con catálogos muestran como durante un tiempo se hicieron demasiados usando mal determinados recursos, o los cuadros hechos con bolsas de plástico reflejan el gran y problemático consumo del plástico. También sigo con la serie *des-hechos* que parte de una circunstancia personal y en su momento muy molesta unas obras en la finca donde vivo para acercarme más a la escultura... Creo que mis circunstancias o mis experiencias, es algo que también suele marcar mi trabajo. Estas piezas parten de *objets trouvés*, recogidos siempre en un perímetro muy limitado, el patio y los alrededores de mi casa.

Relaciones con otros medios: Vemos cómo no hay ningún medio que se te resista, usas la pintura, la integración de elementos, la luz, proyecciones, sonido... ¿Has usado alguna vez el video como medio plástico más que documental? /Lo pictórico es un pensamiento que precede a la pintura o a su plasmación en una superficie. Hay artistas que usan la fotografía, video y los medios digitales en su producción, pero la actitud pictórica está indiscutiblemente en cada uno de ellos. ¿Alguna vez has trabajado con otros medios?

249

GILLERMO MORA: Admiro a la gente que se enfrenta al video. A día de hoy soy incapaz de concebir la imagen en movimiento dentro de mi trabajo. Documento muchas cosas en video: cosas que me estimulan, partes del proceso... Pero nunca con el fin de ser obra. Respecto a la fotografía me ocurre más o menos lo mismo. Tomo diariamente imágenes de lo que me interesa y me rodea, también del proceso de trabajo a modo de diario, pero no las incluyo dentro del trabajo. Funciono con otros tiempos.

YAGO HORTAL: He tocado varios de ellos aunque, de momento, mi investigación es algo escasa. De todos modos, mi interés va en aumento

NURIA MORA: No, creo que para hacer un buen vídeo arte hay que conocer la técnica y el lenguaje cinematográfico a la perfección y a mi el primero me cojea por todos lados y no me ha llamado mucho la atención...amén de que no dispongo de un excelente equipo a la altura de mis acrílicos o pinceles de marta sibelina... Es mas, me da mucha rabia que con la excusa del arte se permita un mal enfoque, un mal sonido, una mala iluminación y un largo etc. Toda una serie de infraestructura que no esta a mi alcance solventar...pero bueno nunca se sabe, tampoco me ha dado por ahí nunca.

GUILLERMO MORA: Admiro a la gente que se enfrenta al video. A día de hoy soy incapaz de concebir la imagen en movimiento dentro de mi trabajo. Documento muchas cosas en video: cosas que me estimulan, partes del proceso... Pero nunca con el fin de ser obra. Respecto a la fotografía me ocurre más o menos lo mismo. Tomo diariamente imágenes de lo que me interesa y me rodea, también del proceso de trabajo a modo de diario, pero no las incluyo dentro del trabajo. Funciono con otros tiempos.

MIREN DOIZ: Tengo una idea para un video desde hace 3 o 4 años pero cómo es algo que no controlo y en lo que dependo de otros voy retrasándolo...A ver si este año es el definitivo.

¿Podrías hablarnos del esa relación que tienes con el color?

YAGO HORTAL: Mi relación con el color es como mi vida y mi trabajo en si, un balance entre lo visceral y lo racional, partiendo siempre desde la intuición. Busco la armonía en él, de la manera más natural que me es posible.

NURIA MORA: Es bastante espontánea, tengo mucha memoria fotográfica y me estoy nutriendo todo el día de combinaciones de color que me gustan. Después son el soporte y el lugar los que mandan. Se trata pues de un trabajo de color que surge al trabajar con él.

IRENE GRAU: Como decía se trata de una monocromía que ya es difícil seguir definiéndola como tal y que lejos de presentar una superficie de tendencia homogénea (global) se establece como estrategia. El color es fundamental, mirando atrás creo que parto siempre del color para plantear cualquier proyecto, precisamente por su naturaleza relacional, y por eso, aunque parezca contradictorio, acabo siempre aislándolo, para enfrentarlo a esa realidad. Para mi es el pulmón de la pintura. [...] La realidad que te encuentras cuando sales del estudio, existe el aire, la luz está en continua transformación, etc, lidiar con todo eso no siempre es fácil, pero es muy excitante y me hace ver realmente el color como lo que es, algo vivo que está en continua transformación.

MIREN DOIZ: Cuando voy a afrontar una intervención, hago una intervención en un espacio determinado, y sus características influyen pero el color, es uno de los elementos en los que pienso más, a veces independiente del lugar. Por algo aprendido o costumbre tiendo a unos colores y debo forzarme para usar otros, y ese forzarme es un pensamiento consciente, en el que siempre tiendo a una cierta armonía pero me fuerzo a combinaciones de color nuevas...aunque no se si lo consigo...

4. Momento actual: neobarroco o Era de la promiscuidad. Reflexiones sobre la época que nos acontece.

Dice Omar Pascual Castillo en On painting que estamos en La era de la Promiscuidad, un momento álgido post-crisis y tú mismo reconoces tu pintura como promiscua. ¿Crees que tu pintura lo es? ¿Crees que todo lo que ocurre hoy en día en relación a la pintura sería promiscuo?

OMAR PASCUAL: Por supuesto que lo es. La promiscuidad es la manifestación de un estado de una negociación madura entre adultos. Ya el arte y su sistema ha crecido hasta la adultez, ahora todo es negociable, es decir, promiscuo. Incluso, un hálito de pureza.

YAGO HORTAL: Creo que debería leer el libro antes de confirmar nada... me lo apunto.

Si por promiscuo, se entiende válido y comerciable, creo que incluso las cosas sin validez son vendibles. Es el propio artista el que no debe pervertir su obra por intereses de terceros... yo no lo hago pero no sé si he entendido el término.

NURIA MORA: Yo creo que no.

GUILLERMO MORA: Reconozco que mi pintura lo es. [...] Esto es como si por ser yo promiscuo en la vida pudiese señalar como promiscuas al resto de personas. Creo que la relación con la pintura es una negociación íntima entre autor y obra. Es algo tan personal y tan variado como variantes de relaciones humanas pudiésemos encontrar en la sociedad. Es más, creo que nadie debería decirlo sobre nadie. Cada cual que reflexione si su relación es -o no- promiscua con la pintura.

IRENE GRAU: Para mi la pintura ha de vivir en el presente, es por ello que tiene que ser promiscua, mucho, y establecer una negociación constante con el mundo que le rodea, estoy totalmente de acuerdo con Omar. Espero que mi trabajo lo sea, de hecho una de mis mayores influencias viene del diseño, de relaciones que veo todos los días.

MIREN DOIZ: Si, indudablemente «ha tenido relaciones» con la fotografía y la escultura.

El futuro de la pintura: Soñando un poco, ¿cómo será la pintura mañana?

OMAR PASCUAL: La de hoy, la de ahora mismo.

YAGO HORTAL: Supongo que como los artistas quieren que sea. Habrá de todo.

NURIA MORA: Pigmento sobre pared, como siempre.

GUILLERMO MORA: Como la de hoy y como la de ayer: PINTURA SOBRE PINTURA.

IRENE GRAU: La pintura de mañana será como la gente de mañana, hoy no te puedo decir más...

252

MIREN DOIZ: En cuanto a la pintura del mañana, no se... seguirá existiendo de muchas maneras, tantas como pintores, habrá quien la practique de manera más «pura» y por supuesto seguirá habiendo una pintura híbrida y desacomplejada que se mezclará e integrará con otros medios, promiscua...

Conclusiones

Las conclusiones de esta tesis se concretan en torno a la cuestión de la desaparición del concepto tradicional de pintura, y el avance de una (re)definición que abarca la ruptura de la bidimensionalidad del soporte, las expansiones y las hibridaciones entre las llamadas disciplinas.

1. Para avanzar en la investigación consideramos necesario comenzar con una revisión del contexto histórico de la situación descrita como hipótesis central. Del análisis del recorrido experimentado por la pintura, vimos que resultaba recurrente la crisis y en ocasiones muerte, del medio más antiguo que existe. Tarabukin en su obra *El último cuadro*, culpaba al desgaste de lo pictórico desde sus componentes constructivos, de la destrucción de la pintura. Greenberg, por su parte, consideraba que la apertura de las disciplinas no debía producirse y que su afirmación como categoría fuerte e independiente vendría dada desde la aceptación de sus propias limitaciones –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento, etc. -. Vimos cómo a pesar de los intentos por contener a la pintura dentro de un receptáculo opresor, dichos esfuerzos desembocaban en una liberación mayor. Frank Stella desafió la forma de cuadro, y considerando que la limitación en ese sentido no aportaba nada a la pintura, creó obras cuyos formatos irregulares rivalizaban, según algunos teóricos, con la escultura, perdiendo su carácter de unicidad. Contra todo pronóstico, la pintura mostró síntomas incipientes de desafío hacia las teorías limitadoras de Greenberg, Danto, Crimp o Tarabukin, y surgieron obras provocadoras que ponían en duda su pertenencia a alguna categoría.

La mayoría de los teóricos coinciden en que la obra avanza hacia el espacio en la modernidad, comenzando con los planteamientos de El Lissitzky y su proyecto *Proun*, y Kurt Schwitters con *Merzbau*. El primero mediante el uso del espacio contenedor como materia en sí, introduciendo el uso de pintura sobre muro y algunos elementos que rompen la bidimensionalidad. Y el segundo a través de la introducción de objetos con una carga simbólica significativa. Unas estrategias que se vienen repitiendo desde entonces, combinadas y actualizadas en la práctica artística contemporánea.

Tanto la fotografía en primer lugar, como la tecnología posteriormente, parecían querer acabar con la pintura, pero ésta jamás estuvo a merced de los *Nuevos medios*, por el contrario, su llegada y aceptación supuso una liberación. En primera instancia de las capacidades miméticas, y en segundo lugar por las infinitas opciones que ofrecía ese acuerdo de relaciones. De esta forma, los creadores se adentraron en la investigación de las posibilidades del medio y rompiendo los límites físicos y conceptuales, continuarán hablando de pintura.

Consideramos, por lo tanto, que la pintura nunca llegó a morir, tras los numerosos intentos de asesinato resurge con más fuerza, siendo una tradición más que una técnica. Superadas las convenciones, la pintura se reinventa, amplía y muta. Se convierte incluso en la *idea sobre pintura*, pero no desaparece porque sus propios mecanismos siguen siendo válidos para comunicar y expresar ideas, siendo algo esencialmente humano. El ser humano necesita dejar huella.

La Historia ha demostrado que muchos de los manifiestos en contra de algo causan el efecto contrario, en este sentido Guillermo Mora comparaba la pintura como un corcho flotando en el agua, que sale a flote siempre con más impulso, a pesar de los intentos de sabotaje.

2. Tras profundizar en las estrategias creativas usadas por los artistas en torno a la idea de pintura, organizadas en cuatro bloques que llamamos *traiciones de la pintura*, consideramos que:

Primera traición (Pintura todavía). El uso de métodos como: romper con la forma tradicional de cuadro; liberar la pintura del bastidor; exponer el bastidor emancipado o la tela desprovista de estructura que la ampare; incluso liberar la pintura y desnudarla para exponerla mostrando su esencia: pintura; ha permitido la continua experimentación y reflexión en torno a la idea de pintura.

Segunda traición (Pintura fuera del lienzo). El uso de elementos extrapictóricos o residuos generados tras el ejercicio pictórico, permite seguir avanzando en la experimentación de la pintura y su expansión hacia el espacio contenedor, para invadirlo y convertirlo en parte activa de la obra.

Tercera traición (La otra pintura). El uso de elementos ajenos al mundo pictórico, como vinilos, objetos cerámicos o plásticos, puede conformar obras pictóricas.

Cuarta traición (Pintar sin pintura). El uso de hibridaciones entre diferentes medios, permite experimentar y (re)pensar sobre la idea de pintura.

Determinamos, por tanto, esta apertura del concepto pintura viene definida por dos hechos esenciales, que convierten la obra en pintura:

Por un lado, la intención pictórica del creador. A pesar de no usar pintura, lienzo o pinceles, existe una motivación plástica que queda patente en la creación final. Es el ojo de un pintor el que idea la imagen, aunque la materialización diste de la concepción tradicional de cuadro.

Por otro lado, la contemplación. El espectador adopta una postura visual cercana a lo pictórico. El recorrido del color por una parte, hace que el ojo recomponga la escena creando una secuencia cromática. Otros factores como la composición, el espacio o ritmo también nos remiten a la tradición de cuadro. Disponemos por tanto, de acuerdo con David Barro, que todo lo mencionado nos habla de pintura excepto la superación definitiva del concepto de marco, la ruptura de su planicidad y consecuente expansión hacia el espacio.

El paso de los años ha modificado nuestra concepción de pintura, pero ha mantenido inmutable el término. *La Pintura*, se mantiene, eterna y estable, a pesar de las tempestades.

Cavilaciones que acortan el tiempo, reflexiones ácronas cuyas soluciones se modifican y adaptan al momento. Nuestra contemplación ante una obra de Jessica Stockholder es equiparable a la observación de una de Gerhard Richter o el joven Yago Hortal, a pesar de que sus componentes sean tan diferentes.

3. Por último concluimos que, las imposiciones que han encorsetado y confinado a la pintura durante siglos la han convertido en un medio más rico que ha avanzado gracias a la mixticidad y la expansión espacial. Las limitaciones de disciplinas, hoy en día, no sólo son innecesarias, sino que se trata de un debate extemporáneo. Todas las disciplinas son mas ricas porque por fin son libres. Ahora no hablamos de pintura, acuñamos el término *La era de la promiscuidad* (Omar Pascual). Estamos ante un estado de negociación entre medios adultos, y cualquier relación, enriquece la obra en cuestión. Ya no se puede hablar de impureza, sino al contrario, porque no hay nada más puro que lo carnal.

Examining the idea of Painting from a Contemporary perspective: Blurring Boundaries. Abstract

0.1 Why go on painting? (or Preamble)

- “I don’t know, I think that however much you progress in vitro fertilization, people will not stop making love”.
- “Of course, that’s for sure”
- “For that very reason, I think that however many steps forward are made in ‘new mediums’, people won’t stop painting”
- “A very fair comparison, almost perfect...”(laughs)

A conversation between Yishai Judisman and Ray Smith
(Transcription according to Ray Smith²⁵¹).

I go back some years to attempt to string together the origin of the subject matter of this thesis. It’s strange how memories arrange themselves in a linear fashion in my head. There is always something that links them together. If I think about when I was at school, I can remember myself drawing on the table all the time, in any class. I can remember the advice of a teacher (advice that almost all of us have been given) “Don’t go outside the line”. I couldn’t understand why I wasn’t to go outside the line. To go even further beyond the boundary, off the paper to invade the table was something I needed to do. Although I admit it did go through my mind, I never did reach the walls. At that time, the table was sufficient.

261

Years went by in which I learnt about composition, proportions, perspective, volume and many others of the rules which define the external structure of the objects I painted, rules which everyone had to know, and I reached the Fine Arts school in Granada. Thanks to some of my teachers there, I learnt to break those rules that had tied me up. I discovered that painting was something alive, something that pounds and which hides in its interior something basically human, profound, visceral feelings. I was no longer alone in wanting to go outside the lines, cross over the boundaries that had been established.

I realised that the relationship between artwork and space is essential and that occasionally painting takes over the whole space. That is where this research arises, in the sense of understanding what painting means today, after innumerable attempts to kill it off or push it to the outside.

251 Omar Pascual Castillo. *On Painting, Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de arte moderno, 2013. P. 9.

*To talk about painting does not mean the same as it did before. Once its condition as tradition and not technique has been accepted, painting can be taken to be an idea or way of thinking about itself; about its sense [...] the only thing left unchanged is the term "Painting"*²⁵². We can see how painting slowly becomes an attitude. The artist rethinks his or her place.

This research is based on the artistic deed in itself. It sets out with the intention of providing answers, or at least putting forward some questions which may occur to us as researchers and artists. Painting has changed both in form and content...We ask ourselves things like "When did painting escape from the canvas?"; "Where does painting reside?"; "What does painting mean today?"; "Why go on painting?" or in the words of David Barro "Why didn't the paint dry?"²⁵³.

What we are trying to do here is trace an imaginary line of what could be the course of painting today (or one of the possible courses).

0.2. Hypothesis and aims

The aim of this research falls back on the study of artistic practices which reflect on the pictorial and the usefulness of production strategies in the context of contemporary art.

To approach the subject, we have chosen to start from a theoretic position, examining artists and thinkers from the twentieth century in order to understand the current setting of pluralism. Our starting point will be the reflections on space framed within *Suprematism*, focusing particularly on El Lissitzky. This author's interests in relation to the opening up of artwork and its expansion towards real space are still valid today, as can be seen in current creations. This premise will be the core of this research.

The hypotheses of this doctoral thesis are defined by the reformulation of the concept of painting, whose argument begins in some theories such as *Modernism, postmodernism and the end of art* by Clement Greenberg and *Sculpture in the expanded field* by Rosalind Krauss, and its precursor: crises and the death of painting since the birth of photography. These investigations make sense in the light of the question as to what should or should not be considered painting. For this reason we look at those theories related to the idea of the picture and its disappearance. Taking into account the opinion of theorists and artists who look at pictorial artwork and its physical and conceptual boundaries. (Nicolai Tarabukin or Victor I. Stoichita amongst others). This leads us to take the mixing or hybridization of mediums as a bastion of painting, which sets more by its constant and permanent existence than its triumph *in the face of death*.

252 Idem

253 Idem

With this last hypothesis, this research aims to throw some light on the present moment and the position of pictorial artwork in a global setting; the effectiveness of the projects which talk about painting and the need to include everything in a broad category which favours hybridization and doesn't require boundaries. Therefore, with the aim of understanding the place where painting operates, we analyse different plastic and/or physical strategies from the perspective of their relationship with their format and the rupture with two-dimensionality, as well as the artworks which invade space in terms of their relationship with the receptacle that contains them; including its hybridizations and different interpretative possibilities.

Therefore, the aims we have established are:

To analyse the idea of painting by looking at the crises and deaths published by some theorists in order to evidence the eternal continuity of painting as opposed to its triumph or resurrection. To this end we look closely at the years in which such vicissitudes take place, contemplating the positions of the theorists as well as the creations and thoughts of artists, movements and milestones.

To study the phenomenon of the rupture of two-dimensionality of the format and the so called *expanded painting*, towards the search for a new definition of painting which includes the opening up it has undergone in the last few years. In order to do this we examine the antiquated version of the painting.

263

To analyse artists' strategies within pictorial practice and the relationship of artwork with space taking into account the rupture of two-dimensionality and the hybridization with other mediums. To understand the field of action of painting today, we approach its formal, thematic and procedural structure.

0.3. The purpose of our research and methodology.

Our interest in this research lies with making a contribution of a theoretical-practical nature, examining the idea of painting by approaching its formal structure and the processes used in order to understand what painting means today.

Secondly, we will attempt to understand what the rupture of its format's two-dimensionality has meant, and what influence the digital era has had on this medium by carrying out a historical examination in order to understand the events that have marked the opening up of the concept.

Making “distinctions” is clearly not our intention; the question of belonging to one category or to another is an erroneous debate. We could talk about art in general, but the objective of our research forces us to look for the space of painting. Categorization is inevitable in order to achieve better understanding of the text, even though this goes against our wishes, given that this means subjecting the concept of the artwork to a hierarchical organization and the imposition, once again, of boundaries. This is sometimes unavoidable as some terms delimit its meaning inherently. Our aim is simply to facilitate overall comprehension.

The experimental body of this thesis consists of a series of interviews with some key figures in our research. These interviews were drawn up with the idea of getting first hand information and updating and corroborating the ideas developed in our initial research.

The interviewees are a theorist and curator and five young Spanish artists. In this order: Omar Pascual Castillo, Yago Hortal, Nuria Mora, Guillermo Mora, Miren Doiz and Irene Grau. They all have important careers and recognised international prestige. The interviews contain several questions common to them all, allowing us to make comparisons and interpretations through differences and similarities. There are also specific questions for each of the interviewees.

The questions have been set out in four groups which we will go on to explain:

1. *Death and theories*. Those related to the theories and supposed deaths of painting.

2. *Painting, expanded painting and terminologies*. Those related to the term initially published by Rosalind Krauss for sculpture and adapted by Daniel Buren for painting. This group also covers questions about the disciplinary dependencies which confine art, looking into the unsuitability of these classifying terms, different cataloguing of artwork and the search for a new definition of painting.

3. *Painting, extra pictorial materials and hybridization*. These include questions about the morphology of painting, as well as on hybridization caused by the relationship between painting and other mediums and its expansion in space.

4. *Current setting: neo Baroque or Age of promiscuity*. Reflections on the current era.

This research is a result of reflection stimulated by the act of painting, a kind of personal condition. Therefore, the methodology is determined by the feedback produced from the outset through the combination of theory on the one hand and practice on the other. It is the very act of painting that drives us towards constant introspection. Therefore, *reflexiveness* and *dialogicity* will be endogenous qualities in our research.

0.4. Structure

The thesis begins with an introduction in which the context surrounding the central hypothesis is analysed. The objective of the study is then focused on, offering different perspectives of that which revolves around the concept of painting, to then go on to look at the precedents which situate the state of the question and help to determine the starting point of this research.

The theoretical part is constructed over three chapters. In the first, titled “The day before yesterday and the day after tomorrow”, we will discuss the theories which have questioned the suitability of painting, its relationship with space and the components which condition whether it belongs to one category or to another. What has led painting to be what it is today is analysed: an open language far from straitjacketing.

In the second chapter a series of case studies grouped in terms of the different creative strategies used are analysed. Within this chapter we distinguish four large blocks or subchapters.

The first, titled “Still painting”, takes a look at artists and works that still use paint in the purest sense of its external structure (as it could have been understood in the past): painting on canvas. Other cases are mentioned in which the canvas is substituted by a wall or what some began calling *postgraffiti*.

The second block, “Painting off the canvas, or the use of non-pictorial materials”, explores artists and works that, through the use of residual elements of pictorial practice, continue talking about painting. Together with their relationship with the space they occupy, artworks and strategies are also analysed.

In the third chapter, “The other painting. Or the use of elements alien to the pictorial world”, works created through the incorporation of elements which do not belong to the artistic world are analysed.

Finally, the fourth chapter, “Paint without painting or painting embedded in other mediums”, focuses on a group of artworks in which hybridization of the medium is produced. Paintings whose static nature is broken and are converted into films, paintings created with a camera or light, or spaces woven with thread...In all of these, painting is still present although more as an intention than as a medium.

Complementing this theoretical study, the practical part of this research consists of a series of interviews explained previously, and a set of pictorial works whose conceptual bases arise from the reflection on the space where painting operates and the modification of the concept of space through colour.

0.5. Approaching the state of the question.

Painting has flirted with other disciplines to become what it is today. The language used, format, execution and process. We are addressing a search path within the limits of what is considered pictorial, episodes which cross over, influence and reorganize their position, unavoidably altering their concept.

In an analysis of the contemporary situation we can observe the active presence of the so called *expanded painting*. Putting an end to the classic format and breaking with the two-dimensionality of the pictorial plane has been a recurring strategy in many artists. In relation to the conquest of this third dimension of painting, we can highlight several doctoral theses that share, to some extent, the object under study in this research. One of them is *La pictoriñdimensión. Proceso artístico diferenciado: constatación en Nueva York, 1989-90*, read in 1992 (Universidad Complutense, Madrid). In this thesis the author, Ramón Almela García, defends three-dimensional painting (which he calls *Pictoriñdimension*) as a separate artistic category, in terms of both traditional painting and sculpture. He considers any medium hybridization to be usurpation and cites Simón Marchán who indicated that medium research generates “promiscuity and rupture” in artistic genres, particularly in painting and in sculpture²⁵⁴. Almela upholds that pictorial artwork is constructed precisely so that our eyes roam over it and through its two-dimensionality. He maintains that if volumetry comes into play, we would be referring to sculpture or installation, but never painting.

266

In *Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-pictóricas* (Universidad de Murcia), a doctoral thesis read in 2013, Carlos Callizo Gutiérrez addresses once again the subject of the third dimension in painting, the starting point of his thesis could have been what was read in 1991 by Juan Carlos Jiménez Pérez *La textura como element esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes*. Jiménez Pérez focuses on the importance of texture and materials as an expressive tool in painting. He makes a detailed study of texture and material in pictorial artwork but he does not analyse the incorporation of extra pictorial materials. This is where Caliza comes in. In his study he creates categories such as “Three-dimensional Painting”, in terms of the quantity of material used in the artwork, and he separates painting as a genre independent of installations, videos or land art.

Our thesis maintains a general pictorial category, not only according to the materials that form it but based on a premise: painting is an attitude. Despite making separations in order to approach the subject matter, everything could be placed in the same category: *Still painting*.

254 Simón Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1972 (2nd Ed. 1974), p. 165

A pintura depois da pintura, by Isabel Sabino, a book published in 2000, is a broad study of the definition of painting from Plato through to Michelangelo and Goethe, in which the author looks extensively at the death of painting and the crisis of painting which reaches the digital era.

Lastly, the thesis which has supported and been a reference for this research is *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura* by Almudena Fernández Fariña. After analysing the text “La escultura en el campo expandido” by Rosalind Krauss, and based on the theory of negation, Fernández Fariña formulates a structuration of a simple but crushing logic organized in four blocks:

Medium / No medium.

Frame / No frame.

Two-dimensional / Not two-dimensional.

Static / Not static.

The evolutionary development of painting has taken it along a road in which volumetry has increased to the point of breaking with any trace of two-dimensionality, thus conquering space.

267

We study pictorial antecedents which have influenced this expansion of painting, together with motivations that drive artists to use all types of elements as well as the hybridization of languages to achieve a final pictorial image.

Painting, sculpture, installation, graffiti, video...we will discuss their plastic qualities through the analysis of processes, without ordering them hierarchically, in order to discover what is specific in each topic and achieve a better understanding of their purposes.

The expansive nature of painting is something inherent, despite having undergone modifications and even occlusion it has always played with its own conceptual if not physical boundaries. Painting stops being a language of production and becomes an open concept which nourishes itself and prospers.

0.6. Conclusions.

The conclusions of this thesis are in terms of the disappearance of the traditional concept of painting and the development of a (re)definition which encompasses the rupture of the two-dimensionality of the format, expansions and hybridization within the so called disciplines.

1. To develop this research we considered it necessary to begin with an examination of the historical concept of the situation described as the central hypothesis. Through the analysis of the course painting has taken, we observed that crises and, on occasions, the death of the oldest medium in existence, was recurrent. Tarabuken, in his work *El ultimo cuadro*, blames the deterioration of painting on its own constructive components. Greenberg, on the other hand, considered that the opening up of disciplines should not occur and that its affirmation as a strong, independent category would arise from the acceptance of its own boundaries – the flat surface, the shape of its frame, the properties of pigments, etc. We saw that despite attempts to keep painting within an oppressive receptacle, these efforts have led to greater liberation. Frank Stella challenged the shape of the picture, and considering that boundaries in this sense contribute nothing to painting, he created irregular formats which, according to some theorists, competed with sculpture, thereby losing its uniqueness. Contrary to expectations, painting showed some incipient signs of defiance towards the limiting theories of Greenberg, Danto, Crimp or Tarabukin, and some provocative works arose which cast doubts on their belonging to any category.

268

Most theorists coincide in that in modern times painting progresses towards space, beginning with the approaches by El Lissitzky and his project *Proun*, and Kurt Schwitters in *Merzbau*. The former, through the use of the space receptacle as a material in itself, introducing the use of paint on walls and some elements which break with two-dimensionality. The latter through the introduction of objects with a significant symbolic meaning. From then on, these strategies have been repeated, combined and updated in contemporary artistic practices.

Both photography initially, followed later by technology, appear to want to put an end to painting, but painting has never been at the mercy of New Mediums, on the contrary, their arrival represented liberation. Firstly from mimetic capacities and secondly from the infinite possibilities that these accepted relationships offer. Creators will research the possibilities the medium offers and, breaking with the physical and conceptual boundaries, will continue talking about painting.

We consider then that painting, which is more a tradition than a technique, never actually died, despite numerous attempts to kill it off it rises again with even greater force. Overcoming conventions, painting reinvents itself, spreads and mutates. It even becomes the idea of painting but, being something essentially human, it doesn't disappear because its own mechanisms are still valid to communicate and express ideas. Human beings need to leave their mark.

2. After delving into the creative strategies used by artists in painting, organised in four blocks which we have called *betrayals of painting*, we consider that:

First betrayal (Still painting). Despite freeing the canvass from the frame, exhibiting the frame and even the paint, and stripping it to expose it in its essence: paint, artists continue experimenting and reflecting on the idea of painting.

Second betrayal (Painting off the canvass). The use of extra pictorial elements or residual materials generated in pictorial activity allows us to continue progressing in the experimentation of painting and its expansion towards the containing space, to invade it and convert it into an active part of the work.

Third betrayal (The other painting). The use of elements which do not belong to the pictorial field such as vinyl, ceramic or plastic objects can produce pictorial artwork.

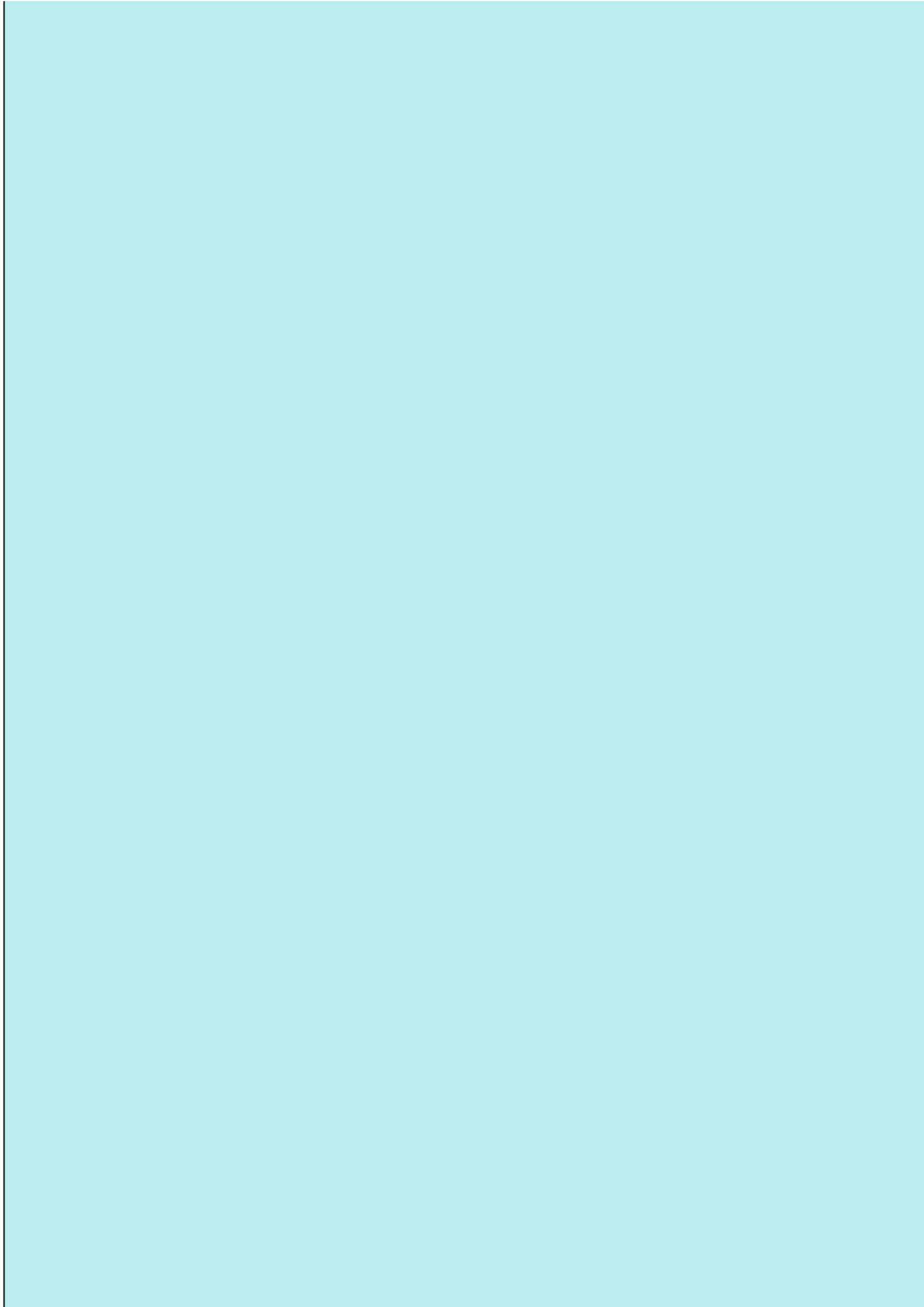
Fourth betrayal (Painting without paint). The use of hybridizations between different mediums allows us to experiment with and (re)think the idea of painting.

We can, therefore, determine that the opening up of the concept is defined by two essential facts which make a piece of artwork a painting.

On the one hand, the pictorial intention of the creator which, despite not using paint, canvass or brushes is evident in the final creation. It is the eye of the painter that conceives the image, even though its materialization is far from the traditional idea of a picture.

On the other hand, contemplation. The spectator adopts a visual position similar to when contemplating a painting. The visual path of colour makes the eye put the scene together, creating a chromatic sequence. Other factors such as the composition, space or rhythm also remit us to the traditional conception of a picture. In agreement with David Barro, we determine that everything we have mentioned tells us about painting except the definitive overcoming of the concept of frame, given that the term painting remains unchanged, although its solutions are modified. Our contemplation of a work by Jessica Stockholder is comparable to the observation of a work by Yago Hortal, even though their components are completely different.

3. Finally, we conclude that the boundaries which have straight-jacketed and confined painting for centuries have converted it into a richer medium which has progressed thanks to the mixing of disciplines and spatial expansion. Today, the boundary of disciplines is not only unnecessary but is also an unquestionable subject for debate. All disciplines are richer because they are finally free, nowadays we don't talk about painting, we call it, in the words of Omar Pascual, *The Era of Promiscuity*. We are at a stage of negotiation between mature mediums, and any relationship enriches the work in question. We can no longer talk about impurity but quite the opposite because there is nothing purer than that which is born of the flesh.



Investigación

Plástica

Una batalla con dos ganadoras

Siempre he pensado que a la hora de crear, los artistas no pueden dejar a un lado su carácter y su forma de ser. Al menos los artistas auténticos. Leticia Vázquez es un ejemplo claro de esta teoría. Le pone pasión a todo lo que hace. Si ella cree en algo, es capaz de contagiarte y convencerte de prácticamente cualquier cosa. La fuerza de sus convicciones se plasma en los lienzos, paredes y cualquier elemento que se cruce en su camino. Por eso no es de extrañar que su pintura se expanda por las superficies como una bocanada de aire. Es imposible poner límites a esta marea de colores, que pese a ser, por lo general, en tonos pastel, se agitan como una tormenta contenida. Leticia domina el juego en el que un simple trozo de papel, puede transformarse en una pieza maciza. Une conceptos distanciados como fragilidad y rotundidad y lo consigue sin aparentemente ningún esfuerzo. La fuerza de lo débil. La debilidad de lo fuerte.

En su pintura siempre hay un diálogo. Entiendo sus obras como conversaciones que mantiene con sus referentes, que van desde Nuria Mora o Federico Herrero pasando por Guillermo Mora y Federico García Lorca. Nombres y apellidos que parecen hacer un poema y que con los colores de Leticia acaban siéndolo. A Leticia le encanta hablar, y a mí me encanta escucharla. Una vez más, vemos como ella y su arte desdibujan los límites, entre artista y persona. Podemos hablar durante horas sobre cosas superfluas y pasar a las profundidades más trascendentales, tal como ocurre en su pintura: Una epidermis de un azul añil es arañada por un fucsia desgarrador, y pese a la potencia salvaje del gesto, no podemos hablar de violencia. En este juego, todo lo que sucede conviene. Muchos de los trazos que vemos en sus collages parecen lágrimas, lluvia tal vez. Yo veo gotas de verdad que me evocan a mujeres poderosas y valientes como Frida o Chavela. Personas que hicieron lo que quisieron como quisieron. No puedo ver su obra y no visualizar a la protagonista de Bodas de Sangre huyendo a caballo de su boda. Olivares. Una luna con luz azul. Una luz azul con arañazos fucsias.

Cuando Leticia Vázquez nos presenta una obra, tenemos que ser conscientes de que estamos viendo la punta de un iceberg. En ese resultado están los colores y trazos que lograron llegar hasta la superficie, debajo de ellos ruge una marea de colores e ideas que se arremolinan como ese “río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes” (La Novia, Acto II Bodas de Sangre).

El talento no conoce acotamientos. Se expande. Es libre. Como su pintura. Saber elegir el material y el color preciso en cada instalación es un don. La dureza de lo frágil. La fragilidad de lo duro. Una trapecista que nunca se cae.

Una batalla con dos ganadoras: Ella y su pintura.



Process 2010/2013

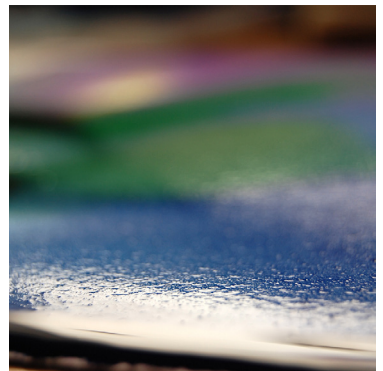
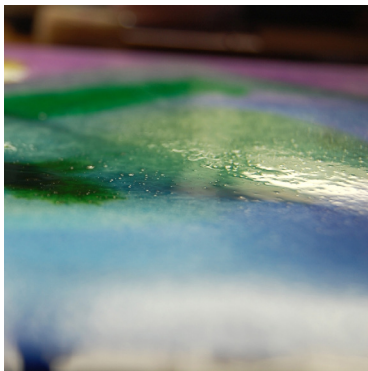
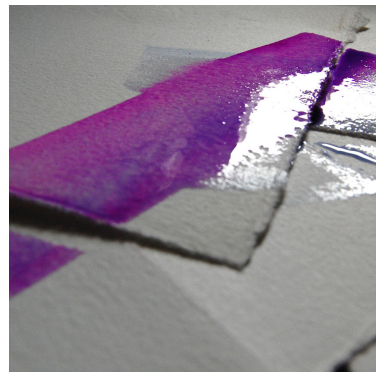
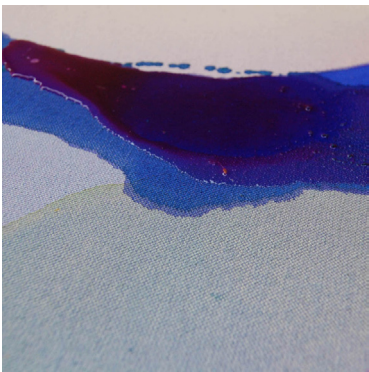
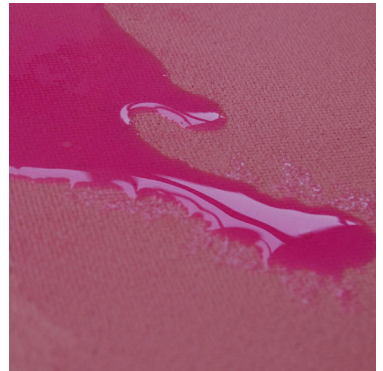
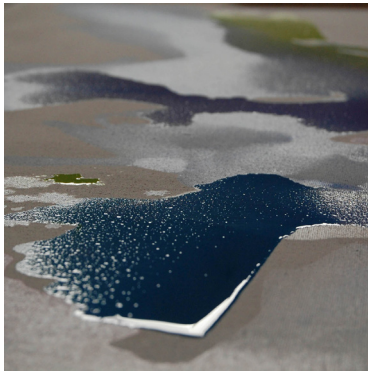
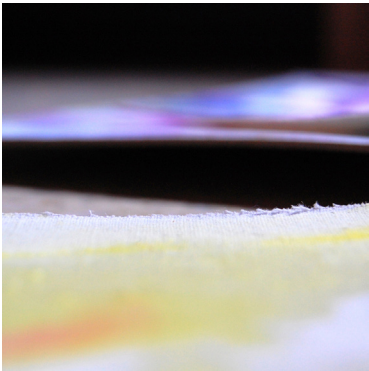
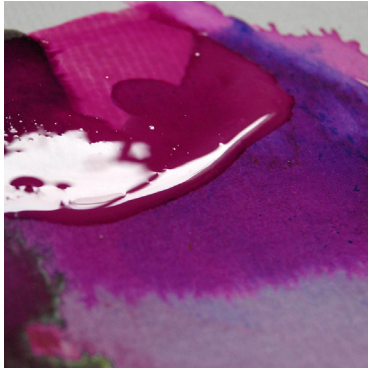
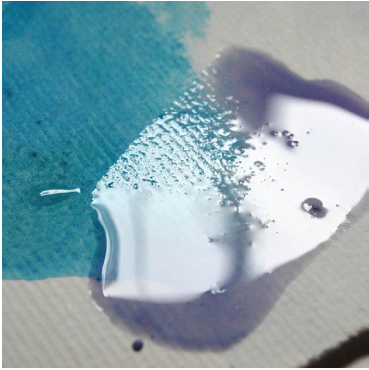
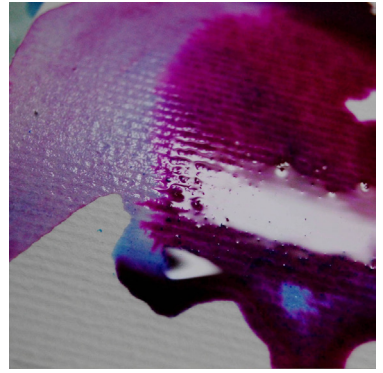
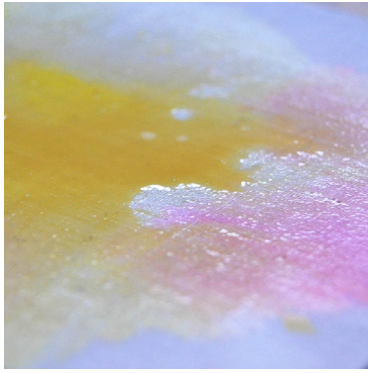
Imagen digital impresa sobre metacrilato. Dimensiones variables.

La documentación de los procesos creativos entre 2009 y 2012 da lugar a más de 300 imágenes. Esta documentación no es objetiva. No se representa el proceso en su totalidad. Tras la cámara se selecciona la parte que más me interesa, pensando como pienso mientras pinto, pensando la materia y el color.

276

Aprender el proceso, efímero, fugaz, íntimo. La pintura aparece siempre húmeda, haciéndose, en pleno acto de creación. El proceso se mantiene por fin, intacto.

Eterno, para ser mirado.

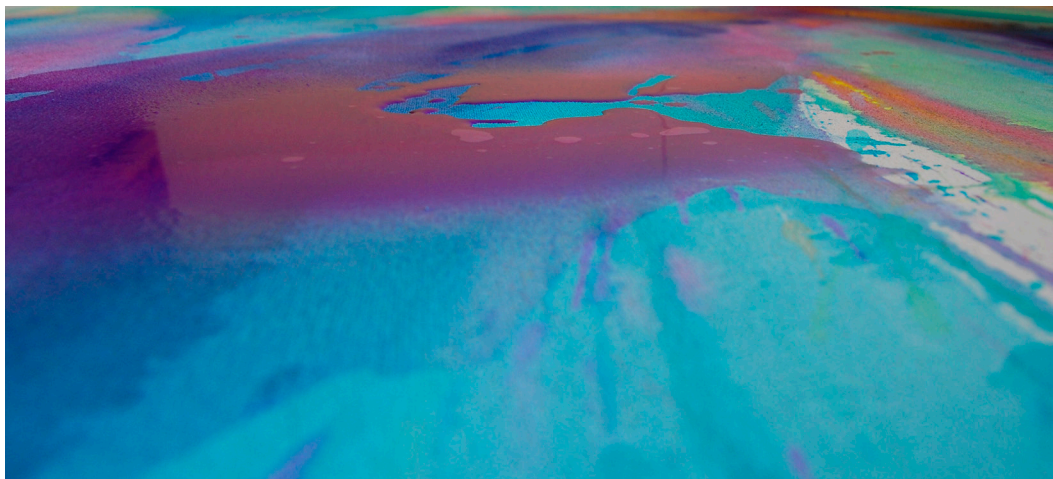
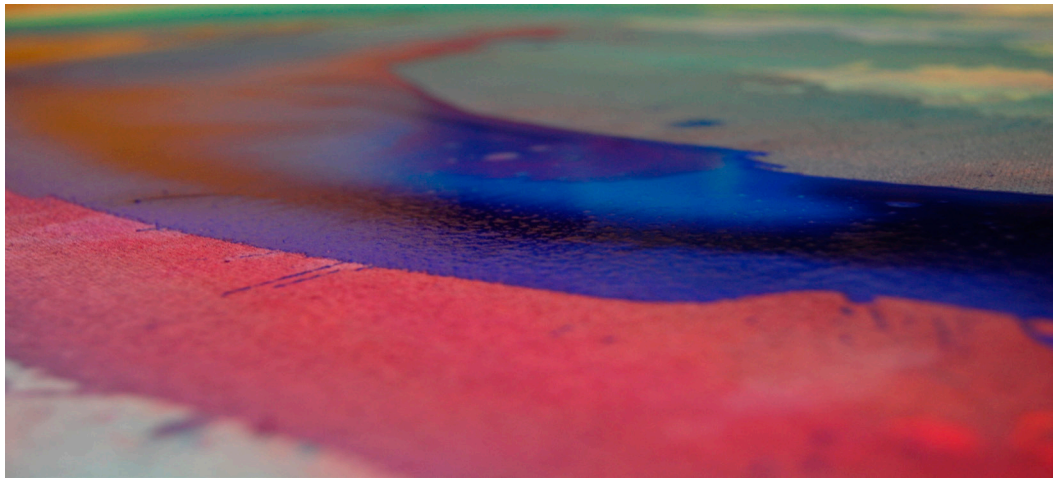
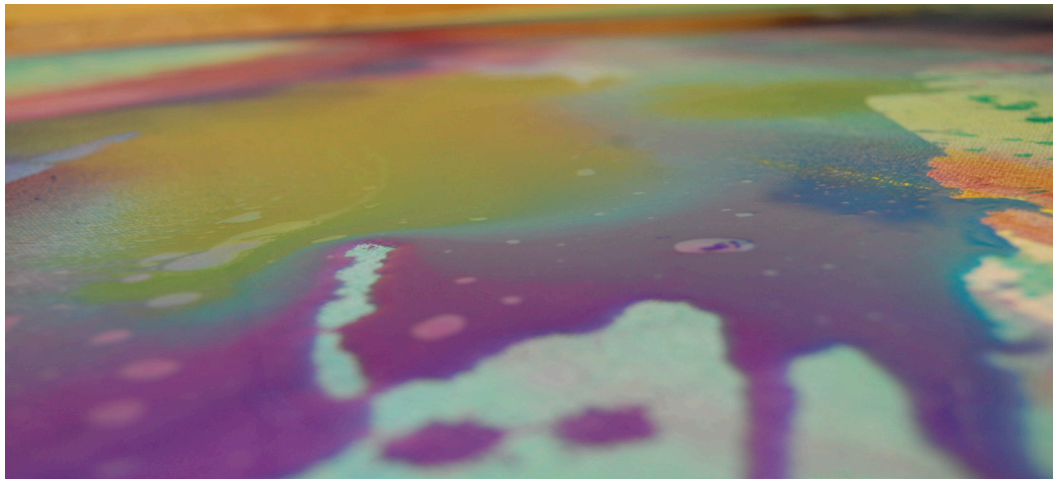
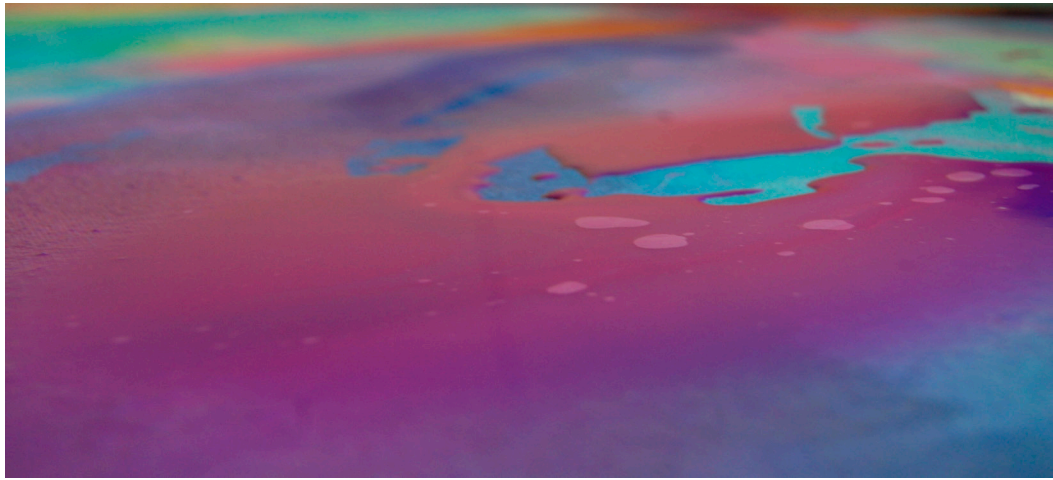


Process Seascape 2009/2012

Imagen digital impresa sobre metacrilato. 120x86cm

278

Colores que jamás has visto, atardeceres que duran horas.



Kahlo 2013

Vinilo sobre piedra. Monumento la Victoria. Plaza de las Batallas. Dimensiones 12 metros alto.

Intervención efímera. ArtJaen2013.

Columna: soporte que sirve de amparo, apoyo o protección. La fragmentación la convierte en algo inútil, sin uso.

En Kahlo, la columna se convierte en lienzo y se asumen los recorridos e imperfecciones de la superficie. Haciendo un guiño al nombre de la plaza, *Las batallas* en Honor a las Batallas de Bailén, rescatamos uno de los nombres más importantes en la historia de la pintura, Frida Kahlo, que luchó y venció a pesar de las fracturas y el dolor.

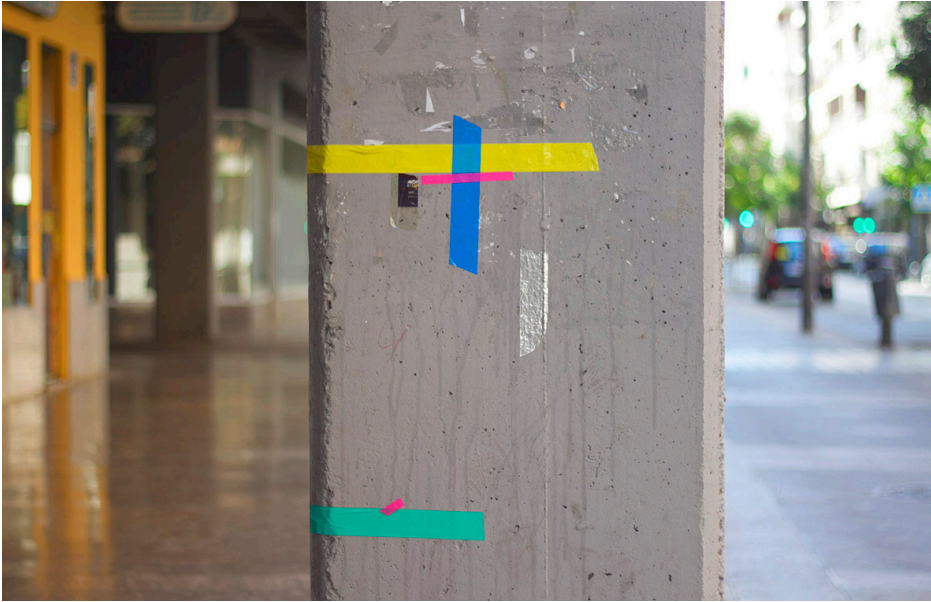
Ahora, esas fracturas se representan en cada uno de los colores que invaden el monumento.





Señales 2013-2014

Cinta adhesiva sobre muro. Dimensiones variables. Intervenciones efímeras en el espacio urbano.

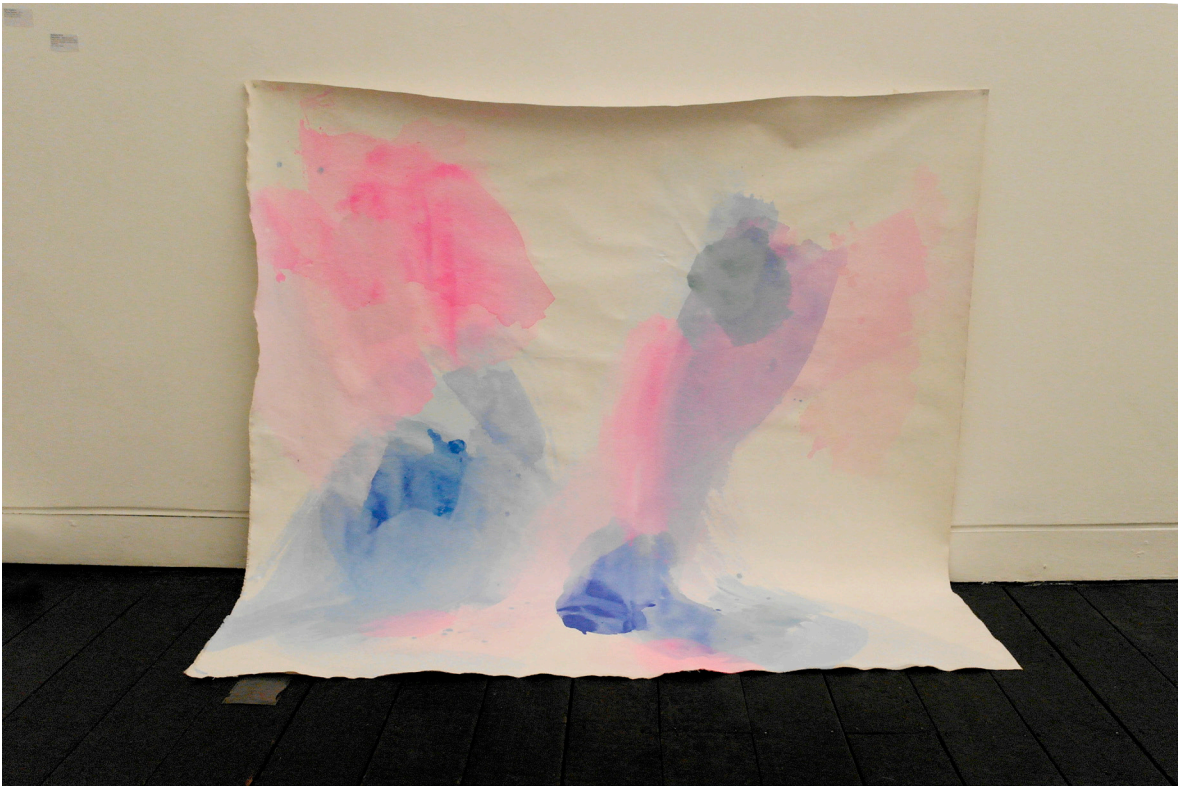


Boundless 2013

Acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 170x170cm.

Exposición colectiva con motivo de *Symposium Paint Club*. Beaconsfield. Londres.

Estrapalucio. Vejez, piel rota. Muerta. Tela frágil. Quebrada.



Inasibles 2014

Dibujo enmarcado (24x24cm) Cinta, lápiz, pintura y papel sobre muro. Dimensiones variables

No existe el espacio que pueda atraparla, ella siempre será libre, abierta, invasiva.





Horizontes 2014

Cinta americana sobre piedra. Intervención efímera en el espacio urbano.

Realizada con motivo de la Beca Change y Casa de las Artes. Alanís de la Sierra (Sevilla)

288

Existen horizontes que nacen y mueren sin que nadie los vea, no hay nada que los frene, nada que los contenga.

Línea perdida, línea que se busca en el fin de las cosas.



Ocupante anónimo 2014

Papel de seda, papel adhesivo y cinta. Intervenciones efímeras en el espacio urbano.

Dimensiones variables.

290

Ellas y su memoria, testigo de gritos, testigo de risas. Lienzo espontáneo, fracturado pero libre.

Ocupante anónimo que todo lo ocupa, que todo lo invade.



291



La frontera 2014

Pintura, papel y vinilo sobre muro y suelo. Intervención efímera con motivo de la Feria de Arte. FACBA14. Facultad de bellas Artes Alonso Cano. Granada.

292

Se va y nadie puede frenarlo. Atrás queda la memoria, el recuerdo de lo que fue. Ya nadie sabe cuando ni porqué.

Le dijimos adiós hace demasiado y ella se quedó intacta pero distante. Suspendida por un hilo ínfimo.

Imposibles que vuelan buscando el camino de vuelta. Camino, que nadie encuentra.



On the Edge 2015

Acrílico sobre lienzo. 33x20cm.

Ad infinitum



Juegos en la aurora 2015

Pintura sobre muro. Intervención en La casa de las artes.

Realizada con motivo de la Beca Change. Ayuntamiento Alanís de la Sierra (Sevilla)

Junto a Nekane Manrique y Cristina Capilla





On the Edge II 2015

Acrílico sobre lienzo. 60x80cm.



Inasibles II 2015

Dibujo enmarcado (24x18cm) Cinta, lápiz, pintura y papel sobre muro. Dimensiones variables





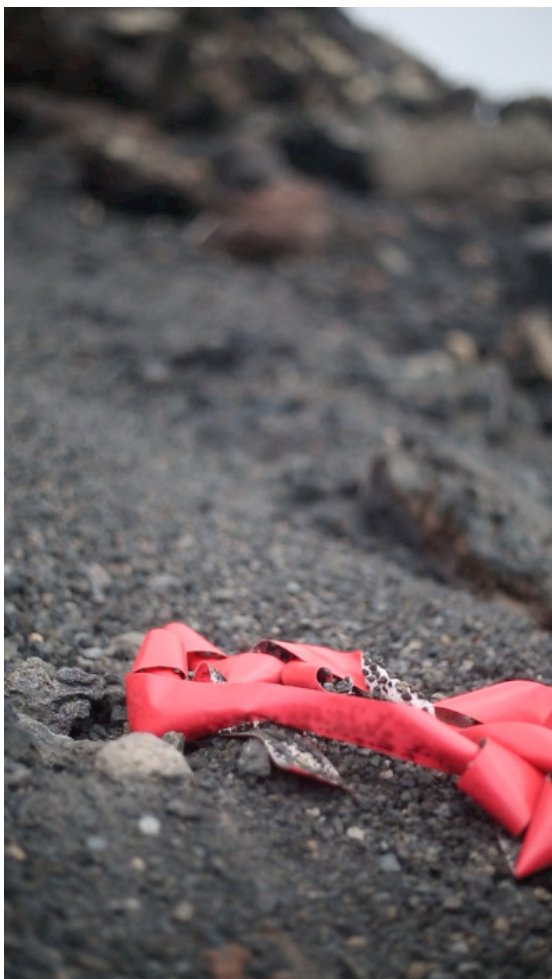


Sin título 2015

Fotogramas Video.

Bimbache Open Art. El Hierro. Canarias

Junto a Edurne Herranz, Alberto Martínez, Juanma Roque y Cristóbal Tabares.



Cuadro 2015

Bimbache Open Art. El Hierro. Canarias

Vinilo sobre piedra y cristal. Dimensiones variables

Entelequia. El cuadro como ventana al mundo





Maloca 2015

Bimbache Open Art. El Hierro. Canarias

Vinilo sobre piedra y asfalto.





BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones

- ADORNO; Theodor W.: *Crítica cultural y sociedad*, Madrid: Sarpe, 1984.
- *Teoría estética*. Obra completa 7, Madrid: Akal, 2004.
- ARISTÓTELES: *Sobre los colores = Kolorei buruz*. Vitoria: Artium, 2001. (Colección: Apuntes de estética ARTIUM ; 4)
- ARNALDO, Javier; *et al.* *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko: 1905-1970 Cuadros como dramas*. Taschen, 2010.
- BANG, Lars: *Arte de hoy*. Koln: Taschen, 2001. (Editores Burkhard Riemschneider, Uta Graosnick)
- BARTHES, ROLAND: *El susurro del lenguaje*. Argentina: Editorial Paidós, 2002.
- BAUDRILARD, Jean. *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- *El complot del arte: Ilusión y la desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BELL, Julian: *¿Qué es pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001.
- BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal, 2010.
- *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2004.
 - *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca, 2002. (Colección argumentos)
 - *Un ruido secreto*. Murcia: Ed. Mestizo. A. C. ,1996. Colección palabras de arte.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge 1991
- BOZAL, Valeriano, *et al.* *El arte abstracto: Los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.
- BOZAL, Valeriano, *Et al.* *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Madrid: La balsa de la Medusa 81.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, 2004.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. (Prólogo Umberto Eco) Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1999.
- CARLOS, Isabel. *Conversaciones con fotógrafos. 2, Lo imaginario* / Helena Almeida, Joan Fontcuberta, Chema Madoz, Vik Muniz. Madrid: La Fábrica, 2011.
- CHEVRIER, Jean-Fraçoise: *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. (Edición a cargo e Jorge Ribalta, traducción de Cristina Zelich).
- CLAIR, Jean. *Art en France, Una nouvelle génération*. París: Le chene, 1972.
- CRIMP, Douglas. *The end of the painting, Abstract Art in the late twentieth Century*, ed: Frances Colpitt. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CRUZ-DIEZ, Carlos: *Reflexión sobre el color*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Daniel Buren*. Donostia: Editorial Nerea S.A. 2006

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Madrid: Paidós Ibérica, 1999.

– *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*, Paris: Editions de Minuit, 1989.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

DEL RÍO, María et. Al., *El arte como transformación: romper el hábito. Ángela de la Cruz*. Eneida, 2012.

DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997.

– *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2001.

DOGHERIA, Duccio. *Street art*. Florencia: Giunti, 2014

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

El Lissitzky, 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo. Fundación. Caja de Pensiones, 1990

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2009

FOSTER, Hal. *Los manifiestos del arte posmoderno. Texto de exposiciones, 1980-1995*. Ed. Ana María Guasch. Madrid: Akal ediciones, 2000.

– *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOSTER, Hal; et al: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

FOSTER, Hal, et al. *La Postmodernidad* (1983). Barcelona: Kairós S.A, 2002

FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1985.

– *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

FRANCBLIN, Catherine. *Daniel Buren*. Santa Monica: Art Press, 1987

GARCÍA LÓPEZ, Antonio, et al., *Investigación y docencia en Bellas Artes*. Colección: En torno al arte. Nº4. Madrid: Musivisual, 1998.

GODFREY, Tony. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon, 2010

GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José, et al. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1997. (Traducción de Gabriel Ferrater).

– *La evidencia de las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005

- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Félix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, S. A. 2006.
 - *La nueva escultura. Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1970
- GROSENICK, UTA. *Art Now*. Colonia: Taschen, 2005.
- *Art Now vol. 2. La nueva guía con 156 artistas contemporáneos internacionales*. Colonia: Taschen, 2005
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-textos. Valencia, 2008.
- GUASCH, Anna M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, 2000.
 - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona: El Serbal, 1997.
 - *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)* Madrid: Grupo Anaya, 2012.
- HELGUERA, Pablo. *Manual de estilo del Arte Contemporáneo*. Ed. Anómalos, 2010.
- HERNANDO, Javier. *Daniel Buren. La postpintura en el campo expandido*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2007.
- HESS, Barbara. *Expresionismo abstracto*. Ed. Uta Grosenick. Colonia: Taschen, 2005
- KANDINSKY, Vasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- *Punto y línea sobre el plano*. Madrid: Paidós Estética 25, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-Françoise. *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1998.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, et. Al., *Kenneth Kemble. La Gran Ruptura 1956-1963* - Buenos Aires 2000
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1972 (2ª Ed. 1974),
- MARIONI, Josep. *A frame of Reference*. Blasser Schimmer. Colonia: A pale Gleam, Gimlet Verlag, 2001.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del S. XX*, Vol 1, Montesinos, 2001
- MATISSE, Henry. *Et al., Painting with architecture in mind*. Bath school of art and design. 2012 (winderkammer)
- MCCORMICK, Carlo et al., *Trespass: historia del arte urbano no oficial*. Colonia: Taschen, 2010.
- MORGAN, Jessica. *Et al., John Baldessari: pura belleza*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010
- MOSZYNSKA, Anna: *El arte abstracto*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1996.
- NANCY, Jean Luc. *Las musas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2008

PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978. *L'enseignement de la peinture: Essais*, París, Editions du Seuil, 1971.

QUIJANO AHIJADO, Jorge. *En torno a lo visible. La fuga en las artes plásticas* Madrid: Ed Akal, 2014

RAGON, Michel: *Diario del arte abstracto*. Barcelona: Ed. Destino, 1992.

REINHARDT, Ad. *The Selected Writings of Ad Reinhardt. Art as art*, Editor Barbara Rose., 1991
RODCHENKO, Alexander. Rodchenko. Grafico, designer, fotografo. Milan: Manzzota, 1992.

ROTHKO, Mark: *La realidad del artista: filosofías del arte*. Madrid: Síntesis, 2004.

– *Escritos sobre arte. (1954-1969)* Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

RUHRBERG, Karl et al. *Arte del siglo XX*. Vol. 1. Colonia: Taschen, 2005.

SABINO, Isabel. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. Universidad de Lisboa, 2000.

SCHACTER, Rafael. *The world atlas of street art and graffiti*. Yale University Press, Aurum. 2013.

SCHAPIRO, Meyer: *El Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHWABSKY, Barry. *et al., Jessica Stockholder*. Londres: Phaidon, 1995.

STOICHITA, Víctor Ieronim. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

TARABUKIN, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Edición Andrei B. Nakov. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

VALÉRY, Paul. *La libertad del espíritu*. Buenos Aires: Leviatán, 2005.

VALLIER, Dora. *A arte abstracta*, Lisboa: Edições 70, 1986.

WOLFE, Tom. *La palabra pintada es ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

Artículos

«Artist Lisa Sigal talks about her work, The Day before Yesterday and the Day after Tomorrow». *Whitney Museum of American Art*. Bienal Whitney, 2008. <http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?play_id=64>

BARBANCHO, Juan Ramón. «El arte actual en el campo expandido». 10/05/2007. <http://www.juanramonbarbancho.com/descarga_texto/EL%20ARTE%20ACTUAL%20EN%20EL%20CAMPO%20EXPANDIDO.pdf>

BARRO, David. «Teo Soriano». *El cultural*. 01/05/2003. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Teo-Soriano/6986>>.

– «Nuria Fuster». *Archivo de creadores de Madrid*. <http://archivodecreadores.es/artist/nuria-fuster/97?set_locale=es>

BENJAMIN, Andrew. *Disclosing spaces. On painting*. Manchester: Clinamen Press. 2004

BUREN, Daniel. «Beware» *Konzeption/Conception. Documentatiom of Today's Art Tendence*, Städtisches Museum, Leverkusen, 1969

Carlos Maciá, el tren bala japonés y la cultura club. 2011 <<http://www.sos48.com/blog/2011/01/21/carlos-macia-tren-bala-japones-clultura-club>>

CLEMENTE, Jose Luis. «Daniel Buren. Un espíritu rebelde». *El Cultural*. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Daniel-Buren-un-espiritu-rebelde/17231>>

DANTO, Arthur C. «El final del arte». *El paseante*, 1995. núm. 22-23.

DE LA VILLA, Rocio. «Federico Herrero, manchas sobre el muro». *El cultural*. 30/03/2006 <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16897/Federico_Herrero_manchas_sobre_el_muro>

DEL RÍO, Victor. «Hacer de la precariedad virtud». *El cultural*, 10/05/2013. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hacer-de-la-precariedad-virtud/32784>

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. «Guillermo Mora: El tiempo de la pintura». *Casa triangulo*. Entrevista realizada con motivo de la exposición colectiva XX Circuitos en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid en octubre de 2009. <<http://www.casatriangulo.com/pt/artista/19/texto/100/>>.

«Entrevista a Nuria Mora». *Realidades inexistentes. Derivas icónico-verbales*. 14/08/2013. <<http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-nuria-mora>>

ESPEJO, Bea. «He pasado años con la pintura hasta el cuello». *El Cultural*. 01/10/2010 http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz

- «Miquel Mont & Ángela de la Cruz: fuera del cuadro». *El Cultural*. 13/02/2015 <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>>
- «En el arte prefiero el aspecto sexual al desafecto conceptual». *El Cultural*. 17/06/2014 <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Daniel-Verbis/6397>
- «Nueva mano de pintura». *El cultural*. 09/01/2015. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Nueva-mano-de-pintura/35766>>.
- «Kiko Pérez maniobra de evasión». *El Cultural*. 03/07/2015. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Kiko-Perez-maniobra-de-evasion/36690>>.

315

FARES, Gustavo. «Pintura en el campo expandido». Lawrence University. <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel. «Ana H. Del Amo en Open Studio». *Industrias pánico*. 23/02/15. <<http://www.industriaspanico.com/?p=341>>.

FINCH, Mick. «New Technology, New Painting?». *Contemporary Visual Art Magazine* (Nº17), 1998.

- «Support/surfaces: contexts and issues», *Support/surfaces: Critiques of Modernism*, Courtauld Institute, Saturday February 27, 1999.

FOCAULT, Michel. «El juego de Michel Foucault», *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1985

FONTCUBERTA, Joan. «Después de la fotografía: identidades fugitivas». *El paseante* 27-28, 1999.

FONTANA, Lucio. «Primer manifiesto del espacialismo». G. Kaiserlian, B. Joppolo, M. Milani Milán, diciembre de 1947-enero de 1948 <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html> >

GUASCH, Ana María. «¿Lo ves o no lo ves?» Originalmente en ABC, 14/06/2006. <http://salonkritik.net/archivo/2006/06/lo_ves_o_no_lo.php>

HAFIF, Marcia. «Getting on the Painting», Art in America, Nueva York, Brant Publication, Inc, 1981

JOVER, Carlos. «De la posibilidad de retratar el color». Palma de Mallorca: 2012 <<http://yagohortal.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/02/De-la-posibilidad-de-retratar-el-color-ES-Carlos-Jover.pdf>>

JUNCOSA, Enrique *Et al.* «Conexión con la Impureza de la Postmodernidad. *UIMP*.- Expertos señalan que el objetivo de la pintura de Juan Uslé es reflejar «lo inesperado» que surge en fotografía». *Europa Press*. 19/09/2015. <<http://www.europapress.es/cantabria/cantabria-social-00674/noticia-uimp-expertos-senalan-objetivo-pintura-juan-usle-reflejar-inesperado-surge-fotografia-20150819190739.html>>

«Kiko Pérez Makulatur». *La ventana del arte*. 18/07/2015. <<http://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-heinrich-ehrhardt/madrid/kiko-perez>>.

MALEVICH, Kazimir. «Suprematism», *Suprematizm, 34 risunka*, UNOVIS, Vitebsk, 1920.

NAVARRO, Mariano. «Miquel Mont, Objetos de conocimiento». *El cultural*, 17/05/2007. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Objetos-de-conocimiento/20531>>

– «Color en el parque». *El cultural*, 2010. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27636/Jessica_Stockholder_color_en_el_parque>

NEGRO, Álvaro. «Pintura de trescientos sesenta grados: una conversación con Katharina Grosse», (*W*)*art Contemporary Art*, n°4 Mimesis, 2004.

OLIVARES, Rosa. *Et al.* Revista EXIT Abstracción N° 14, Madrid, 2000.

OLMO, Santiago. «Buscando lo esencial (Entrevista con Pedro Cabrita Reis)», Revista *Lápiz*, n 92, abril de 1993.

PÉCOIL, Vincent. «What painting is not. Olivier Mosset». *Revista Parkett* (Zurich) n° 76, 2006.

RODRÍGUEZ, Ricardo. «Juan Uslé. La abstracción contaminada». *Levante Emv. Cultura*. 18/04/2008. <<http://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/18/abstraccion-contaminada-juan-usle/434633.html>>

ROSENBERG, Harold. «The American Action Painters». *ARTnews Top Ten ARTnews Stories: Not a Picture but an Event*, (1952) Barbara A. MacAdam, 11/01/2007, <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/>> .

SEQUEROS, Paloma. «Artistas emergentes: Miren Doiz». *The lemon pear*. 27/07/2013. <<http://www.thelemonpear.com/2013/07/artistas-emergentes-miren-doiz.html>>

SOLANO B. Andrea. «Feria Art Basel 'vibra' con obras de Federico Herrero». *Nación*. 15/06/2011 <<http://www.nacion.com/2011-06-15/AldeaGlobal/feria-art-basel--lsquo;vibra-rsquo;-con-obras-de-federico-herrero-.aspx#>>

TITMARSH, Mark. «Shapes of inhabitation: painting in the expanded field». *Art Monthly Australia*. #189. Mayo 2006.

TORRES, Rosana. «El arte es cuestión de fé, sino todo sería irrelevante». *El País*, Madrid. 12/01/1989 http://www.elpais.com/articulo/cultura/BALDESSARI/_JOHN/MUSEO_REINA_SOFIA/_MADRID/John/Baldessari/arte/cuestion/fe/todo/seria/irrelevante/elpepicul/19890112elpepicul_5/Tes

ULRICH OBRIST, Hans. «John Baldessari: Conversación con Hans Ulrich Obrist». *El Cultural*. 05/02/2010. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26570/John_Baldessari>

ZAMUDIO, Raúl. «Jorge Tacla. Expanding the field of painting». *ArtNexus: El nexa entre America Latina y el resto del mundo*. Vol. 2. N° 49 Jun-Ago, 2003.

Catálogos

Abstracción y montaje. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1994.

ACKERMANN, Franz. *et al.*, *The triumph of painting*, Vol. 1. Londres: Saatchi Gallery, 2005.

ARMSTRONG, Richard. *et al.*, *Entre la geometría y el gesto : escultura norteamericana, 1965-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986. Palacio de Velázquez, Parque del Retiro

ARNALDO, Javier *et al.*, *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza, 2003. (Catálogo exposición).

BARRO, David: *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy*. A Coruña: Ed. Arte Contemporáneo y Energía AIE – MACUF Artedardo, S.L., 2009 (Dardo ds. Colección Teoría)

– *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. 2014 Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) de A Coruña <http://www.irenegrau.com/esp/textos/david_barro.htm>

BAYON, Damian. *Aventuras de la óptica : Soto y Cruz-Díez*. Palacio de los Condes de Gabia, abril de 1989. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1989

B. OLMO, Santiago. *Rufo Criado, El proceso del color*. Texto del catálogo de la exposición itinerante por Castilla y León. 2001. <http://www.rufocriado.com/texto/es/proceso-color-santiago-olmo/>

CALABRESE, Omar, *et al.*, *Barrocos y neobarrocos, el infierno de lo bello*. Salamanca: DA2 Domus Artium. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005

CALVO SERRALLER, Francisco. *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.

317

CALVO SERRALLER, Francisco *et al.*, *Repetición/ Transformación*. Madrid: Museo Nacional Central de Arte Reina Sofía, 1992

CARLOS, Isabel. *Helena Almeida: Dias quasi tranquilos*. Caminho, 2005. (Colección Caminhos da Arte Portuguesa no século XX ; 4)

COLLADO, Ana María. *Helena Almeida El cuerpo como Narración*. CGAC - Centro Galego Arte Contemporánea. Vigo. <http://www.artszin.net/vol1/almeida.html>

CORONAS, Carlos. *Et al.*, *Pintura sin Pintura*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consorcio Salamanca 2002

CRUZ-DÍEZ, Carlos: *El color sucede* : [exposición celebrada en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

DAILEY, Meghan. *et al.* *The triumph of painting*, Vol. 3. Londres: Saatchi Gallery, 2006.

El arte abstracto y la galería Denise Rene. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM. Centro Atlántico de Arte Moderno.

FRANCÉS, Fernando *et al.*, *Nomad : Jason Martin*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008

GÁMEZ, Paloma. Ayuntamiento de Granada | 2002

– *Rojo*. Granada: Instituto de América, Centro Damián Bayón, Santa Fe.
(texto Tania Pardo)

Helena Almeida. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000.

JUNE PAIK, Nam. *Electronic Video Recorder*, Exposición en el Café au Go-Go. Reeditado (Nueva York: Electronic Arts Intermix, 1997).

KAEPPELIN, Olivier. *Los años Support-Surfaces en la colección del Centre Georges Pompidou*. (Les années Supports Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou) París: Centre Georges Pompidou. 1998

LOOCK, Ulrich. *Et al., Katharina Grosse Atoms outside Eggs*. Museu Serralves, Porto: 2007.

MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki. *Et al., Urbanitas*. Vigo: Marco Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2006.

Murals : pratiques murals contemporànies. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2010.

MYERS, Terry R. *Et al., The indiscipline of painting*. Londres: Tates St. Ives. Mead Gallery. Warwick arts center. Tate, 2011.

Ocho cuestiones especialmente extraordinarias. Exposición comisariada por Virginia Torrente. Edificio de la Tabacalera. Madrid Del 12 de marzo al 4 de mayo de 2014. (Artistas participantes: Jacobo Castellano, Miren Doiz, Nuria Fuster, Fernando García, Hisae Ikenaga, Jaime de la Jara, Guillermo Mora y Miguel Ángel Tornero.)

318

OLIVARES, Rosa. *Rufo Criado, La mirada Salvaje*. Texto del catálogo de la exposición En la distancia verde. Centro de Arte Caja de Burgos, CAB. 2010 <<http://www.rufocriado.com/texto/es/mirada-salvaje-rosa-olivares>>

PARMENTIER, Michel et al. *Douze ans d'art contemporain en France*, París, Galeries nationales du Gran Palais, Mayo-septiembre de 1972.

PASCUAL CASTILLO, Omar et al., *On Painting, Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de arte moderno, 2013.

RODRIGUEZ, Asunta. *et al., Codo manchado de azul turquesa. Teo Soriano*. A Coruña: Kiosko Alfonso, 2011

ROSE, Barbara et al., *Los significados del monocromo. Monocromos del Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004

RUBIO, Oliva María. *La experiencia de la totalidad / El Lissitzky*. [comisaria, Oliva María Rubio] Madrid: La Fábrica, 2014

SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P: New perspectives in Painting*. Ed Phaidon, 2002

– *Vitamin P. VOL.2 New perspectives in Painting*. Ed Phaidon, 2011

STOCKHOLDER, Jessica. *Vortex in the Play of Theater with Real Passion: In memory of Kay Stockholder*. Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 2000.

Tesis doctorales

ALMELA GARCÍA, Ramón. *La pictotri-dimensional. Proceso artístico diferenciado: constatación en Nueva York, 1989-90* (Universidad Complutense de Madrid), 1992.

CALLIZO GUTIÉRREZ, Carlos. *Pintura matérica y tri-dimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas* (Universidad de Murcia), 2013

JIMÉNEZ PÉREZ, Juan Carlos. *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes*, (Universidad Complutense de Madrid), 1991

Páginas webs

<http://www.baldessari.org/>

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

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

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

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

<http://jessicastockholder.info/>

<http://www.joseluisbrea.es/>

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

<http://lisasigal.net/>

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

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

<http://www.moma.org/>

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

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

<http://www.tate.org.uk/>

<http://yagohortal.com/>

