



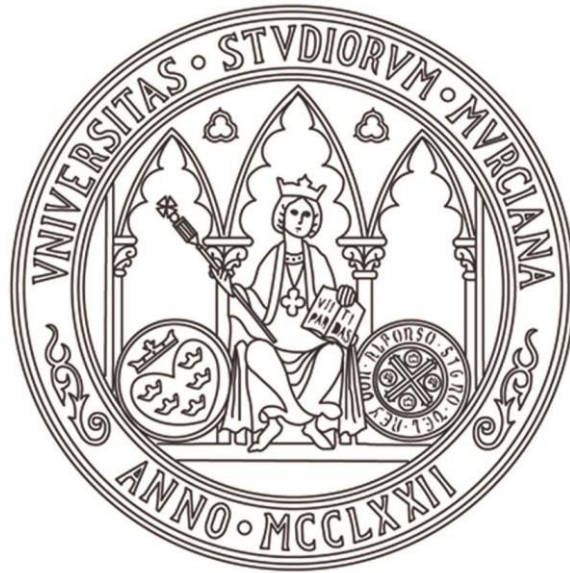
**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma  
(2010-2022)

**D. Juan Ángel Sánchez-Abellán**

2023





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma  
(2010-2022)

**Autor: D. Juan Ángel Sánchez-Abellán**

**Tutor-Codirector: D. Jesús Segura-Cabañero**  
**Codirector: D. Juan Bautista Peiró-López**

2023





**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD  
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

*Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022*

D. Juan Ángel Sánchez-Abellán

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma (2010-2022) / Undercover painting: from the canvas to the autonomous form (2010-2022)

y dirigida por,

Tutor/Codirector: D. Jesús Segura-Cabañero

Codirector: D. Juan Bautista Peiró-López

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:*

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 5 de septiembre de 2023.

Fdo.: Juan Ángel Sánchez-Abellán

*Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.*

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia



*Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma*  
(2010-2022)

*Undercover painting: from the canvas to the*  
*autonomous form (2010-2022)*





A Soledad, nuestro oráculo.



*Los años en los que seguí a mis imágenes internas fueron la época más importante de mi vida y en la que se decidió todo lo esencial. Comenzó en aquel entonces y los detalles posteriores fueron solo agregados y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en elaborar lo que había irrumpido en aquellos años desde lo inconsciente y que en un primer momento me desbordó. Era la materia originaria para una obra de vida. Todo lo que vino posteriormente fue la mera clasificación externa, la elaboración científica, su integración en la vida. Pero el comienzo numinoso, que todo lo contenía ya estaba allí.*

Carl Gustav Jung



# Índice

Resumen/Abstract .....	19
Introducción .....	21
Introduction .....	24
I. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN .....	27
I.1. NOCIÓN DE PINTURA Y PERFORMATIVIDAD .....	27
I.1.1.a. Disolución de la especificidad del medio pictórico .....	27
<i>Proyección de la sombra: ausencia/presencia</i> .....	29
I.1.1.b. ¿Idea de pintura? .....	31
<i>Intercambios entre actividades utilitarias y artísticas</i> .....	35
<i>En nuestra mirada hay performatividad</i> .....	40
<i>Precursores de la performance</i> .....	51
I.1.2.a. Ámbito de estudio. Dos vías: formalismo y <i>performance</i> .....	56
<i>Algunas rupturas del modernismo</i> .....	56
I.1.2.b. Introducción a los conceptos <i>pintura encubierta</i> y <i>forma autónoma</i> .....	58
<i>Formalismo (pintura) vs. performance (acción)/pintura y bricolaje</i> .....	59
<i>Siglo XX. Dadaísmo. Ready-made. Pintura como una cosa más</i> .....	62
<i>Idea de collage I. Pintura e intención. El encuentro I. El no saber. La cosa manual. Temporalidad de los procesos I. Atomización del pensamiento y de la materia. Pintura y terapia como autoconocimiento</i> .....	66
I.1.3. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos .....	78
I.1.4.a. Metodología .....	79
<i>El término científico como influencia en nuestra metodología</i> .....	84
<i>El método científico como influencia en nuestra metodología</i> .....	87
I.1.4.b. Estructura de la tesis .....	90
I.1.5. Estado de la cuestión: un acercamiento desde Fischli, Schwabsky, González García, Barro, Moraza, Fernández, Cáccamo y Fariña .....	98
I.2. CAMINO HACIA LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA PINTURA .....	106
I.2.1. ¿Posibilidad de la pregunta <i>qué es un cuadro</i> ? .....	106
<i>Sobre el monocromo: Buchloh, Lacan y Merleau-Ponty</i> .....	111
<i>«The canvas is the message» - Graham Harman</i> .....	117
I.2.2. El cuadro como dispositivo indiciario .....	120
<i>Idea de collage II</i> .....	120

«Notas sobre el índice» - Rosalind Krauss.....	122
<i>El cuadro como índice</i> .....	124
<i>Obra de arte/Cuadro como dispositivo</i> - Giorgio Agamben.....	129
1.2.3. <i>Formas autónomas de la pintura</i> .....	132
<i>Charles S. Peirce y Friedrich Hegel. Influencia del azar en las actividades humanas y relación con el concepto de sincronicidad de Carl G. Jung</i> .....	132
<i>Jackson Pollock y John Cage</i> .....	134
<i>Residuos de la especificidad de la pintura</i> - Isabelle Graw .....	140
1.2.4. <i>Sustituir la pintura</i> .....	142
<i>El encuentro II</i> .....	142
<i>La «imagen-materia»</i> - José Luis Brea .....	146
«El legado de Pollock» - Allan Kaprow .....	148
<i>Fenomenología: Eliane Escoubas. Materialismo. Mirada sesgada. Pintura-filtro</i> .....	155
1.2.5. <i>Conclusiones del subcapítulo 1.2</i> .....	161
1.2.5.a. <i>Concepto pintura encubierta</i> .....	161
<i>Dazzle Camouflage, ejemplo de pintura encubierta (y de forma autónoma)</i> .....	168
1.2.5.b. <i>Concepto forma autónoma</i> .....	169
1.3. <i>RELACIÓN CON EL ESPACIO-CASA</i> .....	175
1.3.1. <i>Pintura y materiales de bricolaje</i> .....	175
<i>Pintura hacia la arquitectura I</i> .....	175
<i>La cosa manual II</i> .....	181
<i>Yuxtaposición de los happenings</i> – Susan Sontag .....	182
1.3.2. <i>Liberación de lo pictórico hacia la espacialidad</i> .....	190
<i>De los Proun a trabajar con el mismo espacio</i> .....	190
« <i>The Aesthetics of Junk</i> » - Barbara Rose.....	192
« <i>Substituting Painting: Eva Hesse</i> » - Eva Kernbauer .....	193
<i>La pintura y la «instalación total»</i> - Ilya Kabakov .....	195
<i>La transposición de lo cotidiano</i> - Fluxus - Rutault - Baudrillard.....	198
<i>Estímulos externos, fabricación, emisión y recepción de la obra - El acto de creación: Deleuze, Duchamp (y otras autoras)</i> .....	199
<i>Temporalidad de los procesos II</i> .....	202
1.3.3. <i>Pintura como materia con la que intervenir en el espacio</i> .....	209
« <i>La crisis de la pintura de caballete</i> » - Rosalind Krauss.....	209
« <i>Painting Beside Itself</i> » y « <i>Reassembling Painting</i> » - David Joselit.....	211

<i>Atomización del pensamiento y de la pintura</i> .....	213
« <i>One place after another</i> » - <i>Miwon Kwon en relación con «La geometría y lo social» - Peter Halley</i> .....	219
<i>Relación de Halley con el posestructuralismo y la deconstrucción</i> .....	224
<i>De la definición y el estatismo en los circuitos de Halley, pasando por el uso de las ruinas en la Merzbau de Schwitters, la estética de chabolas y el reciclaje en David Moriente y la romantización de la pobreza</i> .....	225
1.3.4. <i>Pintura como materia con la que intervenir en lo social</i> .....	231
<i>Un «subsistema social de acción» - Simón Marchán Fiz</i> .....	231
<i>Pintura hacia la arquitectura II</i> .....	234
« <i>Cabañas para pensar</i> » - <i>Eduardo Outeiro y ¿Es la mente modificable como una casa?</i> .....	238
<i>Proteger la casa con pintura - Martin Heidegger</i> .....	242
« <i>Hombre y espacio</i> » - <i>Otto F. Bollnow</i> .....	243
1.3.5. <i>Conclusiones del subcapítulo 1.3</i> .....	245
1.3.5.a. <i>Concepto intervención arquitectónica</i> .....	245
1.3.5.b. <i>Concepto intervención social</i> .....	248

2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS REFERIDAS A LAS DIMENSIONES ENCUBIERTAS DEL MEDIO PICTÓRICO.....	252
2.1. PINTAR CON MENOS PINTURA.....	255
2.1.1. <i>Caso de estudio: de Giorgio Griffa a Ferran Gisbert</i> .....	255
2.1.2. <i>Conceptos: reducción y optimización</i> .....	264
2.1.3. <i>Estrategia de acción: reducción de los recursos pictóricos</i> .....	266
2.1.4. <i>Clave: mínimo movimiento, máximo efecto</i> .....	269
2.2. PINTAR SIN PINTURA.....	272
2.2.1. <i>Caso de estudio: de James Turrell a Juan López</i> .....	272
2.2.2. <i>Conceptos: disposición y utilización</i> .....	279
2.2.3. <i>Estrategia de acción: recursos pictóricos para no pintar</i> .....	283
2.2.4. <i>Clave: forma autónoma</i> .....	285
2.3. ENCONTRAR LA PINTURA.....	287
2.3.1. <i>Caso de estudio: de Ann Veronica Janssens a Miquel Mont</i> .....	287
2.3.2. <i>Conceptos: detección y presentación</i> .....	295
2.3.3. <i>Estrategia de acción: el entorno como generador de recursos</i> .....	297
2.3.4. <i>Clave: comportamiento de la materia</i> .....	300

2.4. DESPLAZAR LA PINTURA POR EL ENTORNO .....	303
2.4.1. Caso de estudio: de Francis Alÿs a Patricia Gómez y María Jesús González ..	303
2.4.2. Conceptos: <i>gestión y extracción</i> .....	309
2.4.3. Estrategia de acción: ordenar la casa para ordenar la mente .....	311
2.4.4. Clave: la función de los objetos y espacios.....	313
2.5. TRANSFORMAR EL ENTORNO.....	316
2.5.1. Caso de estudio: de Theaster Gates a Santiago Cirugeda.....	316
2.5.2. Conceptos: demolición y reconstrucción.....	323
2.5.3. Estrategia de acción: transformar la casa para transformar la mente.....	326
2.5.4. Clave: función de las relaciones sociales.....	329
3. DERIVAS PROYECTUALES. LAS CIUDADES DEL MUNDO COMO LABORATORIOS PICTÓRICOS (2010-2022).....	331
3.1. MÚNICH: 2009-2010.....	333
3.1.1. <i>Cuaderno de Múnich</i> .....	333
3.1.2. Medios de expresión y representación.....	337
3.1.3. Aparición de la estructura.....	341
3.1.4. Conclusiones prácticas: <i>forma autónoma</i> y materialidad.....	343
3.2. CUERNAVACA-CUENCA: 2011-2012 .....	349
3.2.1. <i>Indicios del origen de la forma autónoma</i> en Cuernavaca.....	349
3.2.2. <i>Indicios del origen de la forma autónoma</i> en Cuenca.....	352
3.2.3. Aparición de la forma geométrica.....	355
3.2.4. Conclusiones prácticas: <i>Forma autónoma</i> y performatividad.....	358
3.3. VALÈNCIA-NUEVA YORK: 2012-2017 .....	362
3.3.1. Acciones en València (con idas y venidas de Murcia) .....	363
3.3.2. Acciones en Nueva York.....	375
3.3.3. Forma geométrica en el entorno urbano.....	379
3.3.4. Conclusiones prácticas: <i>forma autónoma</i> y espacialidad.....	382
3.4. LONDRES: 2017-2020.....	388
3.4.1. <i>Pintura encubierta</i> .....	393
<i>Despliegue conceptual del proyecto Pintura encubierta: habitar en el entorno dentro y fuera del cuadro (2018-2020)</i> .....	393
<i>Despliegue conceptual del proyecto Park Royal Patterns (2018-2020)</i> .....	397
3.4.2. <i>@juansanchezstudio</i> .....	400



3.4.3. Forma geométrica como indicador .....	408
3.4.4. Conclusiones prácticas: <i>forma autónoma</i> y resignificación .....	412
3.5. MURCIA: 2020-2022.....	414
3.5.1. Proyecto <i>DES</i> .....	416
3.5.2. <i>Un tipo a su servicio</i> .....	425
3.5.3. Forma geométrica como herramienta.....	428
3.5.4. Conclusiones prácticas: <i>forma autónoma</i> y redistribución .....	433
Conclusiones.....	437
Conclusions .....	441
Agradecimientos.....	445
Índice de imágenes.....	446
Referencias bibliográficas y audiovisuales .....	455
Anexo .....	476
Currículum 2023 .....	476
Textos 2012-2013.....	478
<i>Sobre el Autorretrato húmedo</i> (2012).....	478
<i>Sobre la Forma Autónoma</i> (2012).....	478
<i>Sobre la Intervención plástica de la Policía Nacional en la esfera pública el 14 de Noviembre en València</i> (2012) .....	479
<i>Sobre la Forma Autónoma n.º 2</i> (2013).....	479
<i>Sobre La clavija y el ladrón</i> (2013).....	480
<i>Sobre un sistema</i> (2013).....	480
<i>Sobre una estrategia artística</i> (2013).....	481
Esquemas 2012-2023 .....	482



## Resumen

Situando como referencia la escisión que se produjo entre las prácticas performativas propias del arte conceptual y la pintura formalista de mediados del siglo XX, proponemos una conciliación que se manifiesta en la actualidad en forma de categorías que surgen del *ready-made*, el *collage* y el cuadro monocromo. Llegamos a estas categorías mediante la experiencia, la producción y la investigación propias, realizadas entre 2010 y 2022. Este acercamiento nos ha permitido explorar las dimensiones no obvias de la práctica pictórica, entendida como articulación de acciones e instalaciones utilitarias y estéticas que se relacionan con el bricolaje, así como la elaboración<sup>1</sup> —entre otros— de los conceptos *pintura encubierta* y *forma autónoma*.

Palabras clave: *pintura encubierta*, performatividad, *ready-made*, *collage*, instalación, cuadro monocromo, *forma autónoma*.

## Abstract

Utilising the split that occurred between the performative practices typical of conceptual art and formalist painting of the mid-20th century as a reference, we propose a reconciliation that is manifested today in the form of categories that arise from ready-made, collage and monochrome picture. We arrived at these categories through our own experience, production and research, carried out between 2010 and 2022. This approach has allowed us to explore the ambiguous dimensions of pictorial practice, understood as the articulation of utilitarian and aesthetic actions and installations that are related to bricolage, as well as the elaboration —among others— of the concepts<sup>2</sup> *undercover painting* and *autonomous form*.

Keywords: *undercover painting*, performativity, ready-made, collage, installation, monochrome painting, *autonomous form*.

---

<sup>1</sup> En la elaboración de este documento se ha usado *software* de código abierto y, como método de citación, la séptima edición de las normas APA 7. En cuanto al género en la redacción, hemos empleado según hemos considerado: neutro, femenino y masculino.

<sup>2</sup> As we indicated in a footnote in the introduction, we have used the italic font for the concepts we propose.



## Introducción

El niño pregunta a su hermana mayor qué pasa si él muere. Ella responde: «nos morimos contigo». «¿Y los colores?», continúa preguntando el hermano menor. «Los colores nos los llevamos también», contesta su hermana mientras lo carga en la espalda, escalera arriba. Es de noche y hora de dormir para el menor, consciente —en su entendimiento infantil— del dolor que les afecta: velan en la casa familiar a uno de sus primos que, con veinticinco años y a causa de una irresponsabilidad ajena, acaba de morir en un accidente de tráfico.

Esta historia sintetiza varias claves sobre las que trabajamos en las páginas siguientes. En primer lugar, el hecho de que nuestro tiempo es finito. En segundo lugar, la influencia de las relaciones humanas como filtro de la realidad, en especial a edad temprana. En tercer lugar, que algunas tareas realizadas en la niñez nos acompañan en la edad adulta, como dibujar y pintar con colores. En cuarto lugar, la influencia del espacio de la casa en un evento como el anterior y, fuera de ella, en nuestra percepción del entorno. Y en quinto lugar, la posibilidad de su recuerdo como imagen mental de potencialidades pictóricas.

Curiosos por posibles imágenes pictóricas, hemos descrito una trayectoria profesional que se inicia en Murcia y pasa por Cuenca, Múnich, Cuernavaca, València, Nueva York y Londres, y que vuelve momentáneamente a Murcia. En esta última ciudad es donde encontramos el tiempo y espacio adecuados para hacer balance sobre tales viajes y los hallazgos acontecidos en ellos, en el ámbito de la pintura, que habíamos comenzado a relacionar con el *signo indicial*, señalado por Rosalind Krauss, y con la «*imagen-materia*», de José Luis Brea. Es entonces cuando nos vemos ante la necesidad de estímulos intelectuales y ante el ligero drama de parar de pintar para empezar a escribir esta tesis doctoral, que elabora teóricamente y organiza lo aprendido entre 2010 y 2022, y cuya reflexión y escritura se extiende hasta 2023.

En una conversación con la pintora Magali Lara en México, sobre 2011, nos dijo que realizar una práctica artística conectada con nuestro ser interior es de las tareas más complicadas. Aunque lo hicimos consciente cuando ella lo puso en palabras, nuestra búsqueda ya se dirigía entonces hacia dicho objetivo. De hecho, hemos pasado gran parte de nuestros años de estudio preguntándonos críticamente por la función social de la práctica artística. Hasta que, después de mucho hacer, conversaciones, lecturas y viajes, somos incapaces de dar la espalda a todo lo ocurrido con la excusa del arte, despiertos ante su valor.

Por lo tanto, en estas páginas se recoge y organiza un proceso relacionado íntimamente con nuestra experiencia que se inicia en la niñez, al entrar en contacto con herramientas sencillas y materiales precarios —entre los que se encuentra la pintura— en la casa familiar, situada en una zona humilde de la huerta de Murcia. Crecer en estas

circunstancias se ha manifestado en la práctica personal de la pintura artística, que nos ha llevado a ampliar los conocimientos obtenidos mediante ella con otras referencias prácticas y teóricas.

Una de las consecuencias de centrar la atención en el entorno cercano es el establecimiento de relaciones no obvias entre este y los elementos matéricos y conceptuales que articulan nuestra noción de *cuadro indexado*. Proceso que nos ha llevado a la elaboración lógica que nos permite proponer en el siguiente orden los conceptos *pintura encubierta* y *forma autónoma*, y, como ampliación de estos durante la investigación, los conceptos *agente encubierto*, *herramienta ampliada*, *bricolaje mental*, nuestra noción sobre los conceptos *intervención arquitectónica* e *intervención social*, y el concepto *mímesis no representacional*.

Del mismo modo, esto nos ha brindado la posibilidad de relacionar los trabajos de artistas poco conocidos, con los que hemos estado en contacto, con los de otros artistas, filósofos y teóricos que figuran como nombres altamente reconocidos en la historia oficialista, entendida como la que establece el poder oficial del arte.

En este marco, nos acercamos a la práctica y teoría de la pintura, entendiéndola como un espacio de trabajo cuyo punto de partida es la manipulación de su materialidad: lo que ocurre mediante herramientas sencillas, muy cercanas al bricolaje. Así, en estas páginas se encuentra una defensa de la práctica que contribuye a vislumbrar un camino hacia la teoría, de manera similar a cómo la vida nos ofrece pistas sobre cómo y hacia qué dirección caminar.

Práctica artística que —en cierta medida como la terapia humanista, a la que hemos asistido durante los últimos seis años— supone una herramienta de autoconocimiento. En este caso, ambos recursos constituyen medios para facilitar la interrelación entre nuestro pensamiento y nuestras emociones. Lo que se traduce en un aumento efectivo de nuestro estado de conciencia, que nos permite escuchar nuestra intuición y dar respuestas más ecuanímes en los ámbitos artístico y doméstico, en los que se encuadra nuestra práctica.

En ella hemos detectado constantes como el acercamiento a la pintura desde sus elementos objetuales mínimos, la influencia de las formas coloreadas en la percepción y la relación de estas con el bricolaje y la albañilería. Así como su capacidad para influir en el pensamiento y emociones de las personas, con el potencial de otorgarles cierta autonomía de actuación en su entorno inmediato. Un proceso que recorreremos desde la manipulación de la materia pictórica hasta su articulación con otras acciones performativas, que influyen en las relaciones sociales.

A tal fin hemos realizado esta investigación, dividida en tres capítulos descritos en el apartado dedicado a su metodología y estructura (I.I.4). El capítulo primero es el marco de la investigación, que contiene el grueso teórico y se divide en tres vías: nuestra noción de

pintura y performatividad, el camino hacia la desmaterialización de la pintura y la relación con el espacio-casa. El capítulo segundo opera como un nexo entre la extensa teoría del capítulo primero y nuestra práctica artística, situada en el capítulo tercero. Un nexo que se enfoca en las prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico mediante cinco casos de estudio. En esta estructura, los caminos de estos casos son consecuencias prácticas y conceptuales del marco de la investigación y recorren las posibilidades de acción que organizamos, como pintar con menos pintura, sin pintura, encontrar la pintura, desplazar la pintura por el entorno y, finalmente, transformar el entorno. El capítulo tercero organiza y amplía el recorrido que estructura cada capítulo anterior y que enuncia el título de esta investigación: *Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma (2010-2022)*. En él recogemos algunas derivas proyectuales que hemos realizado al acercarnos a las ciudades en las que hemos vivido y que entendemos como laboratorios pictóricos.

Derivas que generan bloques de trabajo ligadas a espacios y a tiempos determinados. Primero, la estancia de investigación en la Akademie Der Bildenden Künste, en Múnich, entre 2009 y 2010. Segundo, la estancia de investigación en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en Cuernavaca, y el proyecto de fin de licenciatura en la Universidad de Castilla-La Mancha, en Cuenca, entre 2011 y 2012. Tercero, el trabajo de fin de maestría realizado en el contexto del Máster Oficial de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València, y la estancia de investigación en Residency Unlimited, en Nueva York, entre 2012 y 2017. Cuarto, la estancia de investigación y posterior contrato laboral en The Roberts Institute of Arts, en Londres, entre 2017 y 2020. Y quinto, la intervención sobre la casa familiar situada en la huerta y la realización de esta tesis doctoral en la Universidad de Murcia, entre 2020 y 2023.

## Introduction

The child asks his older sister what happens if he dies. She replies: «We die with you».<sup>3</sup> «And the colors?»», the younger brother continues to ask. «We take the colors with us too», his sister replies as she carries him on her back, up the stairs. It is night and bedtime for the younger one, aware—in his childlike understanding—of the pain that affects them: they are keeping vigil in the family home for one of their cousins who, at the age of twenty-five and due to someone else's irresponsibility, has just died in a traffic accident.

This story encapsulates several key themes that we will explore in the following pages. Firstly, the fact that our time is finite. Secondly, the influence of human relationships as a filter for reality, especially at a young age. Thirdly, the understanding that some childhood activities stay with us into adulthood, like drawing and painting with colors. Fourthly, the influence of the home space in an event like the one mentioned, and outside of it, in our perception of the surroundings. And fifthly, the possibility of its memory as a mental image of pictorial potentialities.

Curious about possible pictorial images, we have described a professional journey that begins in Murcia and passes through Cuenca, Munich, Cuernavaca, Valencia, New York, and London, temporarily returning to Murcia. In this last city is where we find the time and space suitable for taking stock of these journeys and the findings that happened in them, in the realm of painting, which we had begun to relate to the indexical sign, as pointed out by Rosalind Krauss, and the «*image-matter*»<sup>4</sup>, as described by José Luis Brea. It is then that we find ourselves in need of intellectual stimuli and face the slight drama of stopping painting to begin writing this doctoral thesis, which theoretically elaborates and organizes what was learned between 2010 and 2022, and whose reflection and writing extend until 2023.

In a conversation with the painter Magali Lara in Mexico, around 2011, she said that engaging in an artistic practice connected to our inner self is one of the most challenging tasks. Although we became aware of it when she put it into words, our quest was already heading in that direction. In fact, we spent much of our years of study critically questioning the social function of artistic practice. Until, after much doing, conversations,

---

<sup>3</sup> The reason for utilising plural pronouns in this text is to include the author and co-directors of this thesis, and the audience when necessary. On a slightly separate note, although we know that it is not usual in English, Latin quotation marks have been utilised in the translations Spanish-English, as well as the italic type on the concepts that we propose and on the titles of author's works, as matters of style applied to the whole document.

<sup>4</sup> The author utilises the italic type for writing the concept «*image-matter*».



readings, and travels, we are unable to turn our backs on everything that has happened with the excuse of art, awakened to its value.

Therefore, in these pages, we gather and organize a process intimately related to my experience that begins in childhood, as I come into contact with simple tools and basic materials, including painting, in the family home located in a humble area of the Murcia countryside. Growing up in these circumstances has manifested itself in our practice of artistic painting, which has led me to expand the knowledge gained through it with other practical and theoretical references.

One of the consequences of focusing on the immediate environment is the establishment of non-obvious relationships between it and the material and conceptual elements that articulate our notion of the indexed painting. This process has led us to the logical development that allows us to propose the following concepts in the following order: *undercover painting* and *autonomous form*, and as an extension during the research, the concepts of *undercover agent*, *expanded tool*, *mental bricolage*, our notion of *architectural intervention* and *social intervention*, and the concept of *non-representational mimesis*.

Likewise, this has allowed us to relate the works of lesser-known artists, with whom we have been in contact, to those of other artists, philosophers, and theorists who are highly recognized names in official history, understood as the ones established by the official power of art.

Within this framework, we approach the practice and theory of painting, understanding it as a workspace whose starting point is the manipulation of its materiality: what happens through simple tools, very close to DIY. Thus, these pages contain a defense of the practice that helps to glimpse a path toward theory, similar to how life offers us clues about how and in which direction to walk.

Artistic practice —to some extent, like humanistic therapy, which we have attended for the past six years— is a tool for self-discovery. In this case, both resources constitute means to facilitate the interrelation between our thinking and our emotions. This translates into an effective increase in our state of consciousness, allowing us to listen to our intuition and provide more balanced responses in artistic and domestic contexts, within which our practice is framed.

In it, we have identified constants such as the approach to painting from its minimal objectual elements, the influence of colored forms on perception, and their relationship with DIY and masonry. As well as its ability to influence the thoughts and emotions of individuals, with the potential to give them a certain degree of autonomy in their immediate environment. A process that we traverse from the manipulation of pictorial matter to its articulation with other performative actions that influence social relationships.

To this end, we have conducted this research, divided into three chapters described in the section dedicated to its methodology and structure (1.1.4). The first chapter is the research framework, containing the theoretical core and divided into three avenues: our notion of painting and performativity, the path toward the dematerialization of painting, and the relationship with the home space. The second chapter serves as a link between the extensive theory of the first chapter and our artistic practice, situated in the third chapter. This link focuses on artistic practices related to the covert dimensions of the pictorial medium through five case studies. In this structure, the paths of these cases are practical and conceptual consequences of the research framework, exploring the possibilities of action that we organize, such as painting with less paint, without paint, finding painting, moving painting through the environment, and finally, transforming the environment. The third chapter organizes and expands upon the journey that structures each previous chapter and states the title of this research: *Undercover painting: from the canvas to the autonomous form (2010-2022)*. In it, we collect some project drifts that we have carried out when approaching the cities in which we have lived and which we understand as pictorial laboratories.

Drifts that generate work blocks linked to specific spaces and times. First, the research stay at the Akademie Der Bildenden Künste in Munich, between 2009 and 2010. Second, the research stay at the Universidad Autónoma del Estado de Morelos in Cuernavaca, and the final undergraduate project at the University of Castilla-La Mancha in Cuenca, between 2011 and 2012. Third, the master's thesis work was carried out within the context of the Official Master's Degree in Art Production at the Universitat Politècnica de València, and the research stay at Residency Unlimited in New York, between 2012 and 2017. Fourth, the research stay and subsequent employment contract at The Roberts Institute of Arts in London, between 2017 and 2020. And fifth, the intervention in the family home located in the countryside and the completion of this doctoral thesis at the University of Murcia, between 2020 and 2023.

# I. Marco de la investigación

## I.I. Noción de pintura y performatividad

### I.I.I.a. Disolución de la especificidad del medio pictórico

Existe un acuerdo sobre el inicio y progresión de la pintura moderna en occidente al producirse las revoluciones industriales entre los siglos XVIII y XX. En este marco, mientras se ha estado renovando la pintura, también se ha producido su descentralización hasta llegar a la pérdida de la especificidad del medio pictórico en el siglo XXI, como analiza la teórica Isabelle Graw<sup>5</sup> en *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post Medium Condition* (VV. AA., 2016).

Los antecedentes que comenzaron a propiciar este desarrollo en pintura están cimentados sobre los cambios materiales y tecnológicos heredados como consecuencia de los anteriores progresos, como el paso de la necesidad de moler los pigmentos a mano a la comercialización de los óleos en vejigas de origen animal (Figura 1) y, finalmente, a su distribución en tubos de estaño, que serán después producidos industrialmente. Por otro lado, se produjeron cambios estéticos en referencia a la tarea de representación debido a la llegada de la fotografía, que contribuyó a la liberación de la pintura de su tradicional tarea mimética<sup>6</sup>.

Pudiendo organizarse hasta la fecha en cinco rupturas —como el artista Peter Fischly lo hace en la exposición *Stop painting*, que comisaría en Venecia en 2021—, los cambios que dieron lugar a esta expansión de la práctica pictórica no solo fueron de ámbito material, tecnológico y estético, sino también ideológico. Inicialmente, a través de la reacción antiacadémica de las vanguardias históricas sobre las nociones renacentistas, como la perspectiva y el trampantojo. Posteriormente, mediante la influencia de las ideas teóricas de figuras como Rosalind Krauss (2002<sup>7</sup>) y su noción expandida de la escultura, o las

---

<sup>5</sup> Isabelle Graw habla sobre la pérdida de especificidad del medio de la pintura al vincularse con otras disciplinas artísticas y ámbitos profesionales, procesos relacionados con los adelantos de las revoluciones industriales: «El historiador de arte Hubert Damisch calificó en una ocasión la pincelada como un indicador de subjetividad en pintura. Para él, la pintura, a diferencia de las expresiones verbales, no revela nada más que "las trazas de una actividad a los ojos", y lo hace a través de la pincelada». (VV. AA., 2016). Isabelle Graw cita al historiador a partir de la obra *Im Zugzwang: Delacroix, Malerei, Photographie*, de Damisch (2005). Si no se indica lo contrario, todas las traducciones inglés-castellano son nuestras.

<sup>6</sup> *Vista desde la ventana en Le Gras* es considerada la primera fotografía de la historia, realizada por el inventor francés Joseph Nicéphore Niépce en la región de Borgoña, Francia, en 1826.

<sup>7</sup> El artículo de Krauss «La escultura en el campo expandido» se publicó por primera vez en el

relativas a la presunta condición de autonomía del medio pictórico defendidas por Clement Greenberg (2002<sup>8</sup>) —como los conceptos sobre la planitud y la importancia de los límites del cuadro— para llegar en determinado momento al concepto de pintura «*all-over*». Un hecho que, mientras lo acerca a la concepción de cuadro como objeto autónomo, lo aleja de la idea de la pintura de caballete y lo acerca a la de la pintura mural y, en consecuencia, a su conexión con la tridimensionalidad de la escultura y de la arquitectura.



Figura 1. Vejiga de origen animal que contiene pintura al óleo, S. XIX. © Victoria and Albert Museum, Londres. (<https://collections.vam.ac.uk/item/O118157/paintbox-unknown/>)

Con Jackson Pollock como figura precursora del arte de acción, como se le presenta en «La crisis de la pintura de caballete», que aparece en *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología* (Krauss, 2016<sup>9</sup>), —con sus *drippings*, y no los que Janet Sobel pintara antes que él (Grovier, 8 de marzo de 2022), en 1938—, Greenberg relaciona las pinturas del norteamericano con el rechazo a las herramientas tradicionales, que es propio de la pintura del muralista David Alfaro Siqueiros. Este último pensaba que, para que la pintura produjera cambios en el contexto, esta debía usar materiales de su tiempo, como «la piroxilina, las lacas automotrices y la fotografía» (Gobierno de México, Secretaría de Cultura, 2016).

Esta concepción implica a su vez la importancia que el crítico de arte otorga al estatus de verticalidad de la obra al ser expuesta, y de la posición erguida del usuario que la contempla. Pero no como Michael Fried lo interpretara, al vincular estas pinturas de grandes dimensiones con las «pinturas de arena de los pueblos indios»<sup>10</sup>. Fried estaba

---

número 8 de *October*, en la primavera de 1979.

<sup>8</sup> El artículo original de Greenberg «La crisis de la pintura de caballete» es de 1948 y el libro fue publicado originalmente en inglés en 1961 por Beacon Press.

<sup>9</sup> Krauss afirma que tanto Greenberg como Fried manipularon a Pollock según sus intereses como críticos.

<sup>10</sup> Krauss (2016) señala la diferencia en el acercamiento a la lectura de la obra de Pollock que hacen Greenberg y Fried, deteniéndose en que el primero presta atención a la verticalidad mientras que el

interesado en resaltar la importancia de la horizontalidad de la tela y de la posición erguida de Pollock durante sus sesiones de pintura entre 1947 y 1952.

Todo lo anterior mantiene implicaciones con el inicio y desarrollo del proyecto modernista que, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, ve trasladado su núcleo —en cuanto a los avances artísticos en desarrollo— de Europa a Estados Unidos. La comprensión del modernismo se facilita cuando se tiene en cuenta su evolución al divergir en dos caminos diferenciados: por un lado, la teoría estética formalista contribuye a situar al modernismo como un «sistema estético autoritario y regulador» —como se indica en el libro *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*— (Cruz Sánchez, 2002, p. 13) y, por otro, el camino que despliega una escisión del mencionado sistema desde prácticas más performativas y conceptuales.

Greenberg es la figura más representativa del primero, y su trabajo de codificación fue el que benefició directamente al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. El segundo camino establece una serie de vinculaciones más amplia —que se inicia con el filósofo John Dewey y sigue con Harold Rosenberg— de las que encontramos trazas en el trabajo de dos artistas clave de esta época, como Pollock y Cage, cuyos procesos abordamos aquí, previamente a los casos de estudio.

#### *Proyección de la sombra: ausencia/presencia*

La importancia del recorrido entre el plano horizontal y el vertical contribuyó a que el ámbito de lo pictórico estableciera vínculos fuera del cuadro con disciplinas como la escultura y la arquitectura, aunque merece la pena preguntarse si el comienzo de esta permeabilidad de medios es exclusivo del inicio del periodo comprendido entre las revoluciones industriales. Duda razonable al tener en cuenta la teoría de Victor I. Stoichita (1999<sup>11</sup>), que, consciente de lo poco que se sabe sobre el origen de la pintura, sitúa su inicio en la acción de delimitar con líneas el contorno de la sombra de un cuerpo humano en una superficie relativamente plana. Para ello, Stoichita se refiere, entre otras, a antiguas ideas de Plinio el Viejo:

Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (XXXV, 15). Pero una cosa es cierta: nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre. Este nacimiento en «negativo»

---

segundo lo hace a la horizontalidad. La manera en la que el público ve la obra es vertical, pero esta se produce de manera horizontal.

<sup>11</sup> El trabajo de Stoichita fue publicado por primera vez con el título *A Short History of the Shadow* por Reaktion Books, en 1997.

de la representación artística occidental es significativo. La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección). La cadencia de esta proyección dicta la cadencia de la historia del arte. (p. 9)

Según este relato, la idea y el acto de «cercar»<sup>12</sup> la proyección de una sombra con líneas está continuado por el de rellenar el contorno de dicha forma con arcilla, dando relieve y lugar a la representación. Según este relato, pintura y escultura comparten origen, de forma que cabe aquí sugerir la importancia de su articulación con una tercera disciplina: la arquitectura.

La luz de una vela permitió la proyección de la sombra de un cuerpo humano en la pared, lo que está relacionado con el binomio ausencia-presencia: ausencia del cuerpo, porque es su sombra la que se proyecta en la pared, y, por lo tanto, la que está presente. Del mismo modo, la pintura de un cuadro implica la ausencia de su autor y la presencia de los restos materiales que registran la acción de pintar, sea esta manual o industrializada, cuente o no con la sustancia-pintura entre sus elementos.

---

<sup>12</sup> Aquí comienza a emerger una de las claves que conectan la pintura con la tierra, con la escultura y con la arquitectura. Se menciona en adelante *Construir, habitar, pensar* (1951) de Martin Heidegger (2015). El filósofo alemán afirma que, además de delimitar el territorio, «cercar» es una forma de cuidar. En un cuadro, el territorio está delimitado, y pintar es una forma de protegerlo, de cuidar el territorio que está acotado por los límites de su bastidor. En otro plano de función y significado, son conocidas las propiedades de algunas pinturas industriales que protegen los materiales de las condiciones ambientales.

## 1.1.1.b. ¿Idea de pintura?

El acercamiento a la pintura en esta investigación se corresponde con la estructura conceptual que se despliega desde la misma sustancia de la pintura, cuando la materia es manipulada de tal manera que manifiesta su indexicalidad, es decir, desde la capacidad de la pintura para establecer relaciones mediante su materialidad con la misma pintura y con elementos externos, sean tanto matéricos como conceptuales. Este rasgo —presente en las manifestaciones pictóricas analizadas en los casos de estudio de esta investigación y en nuestra propia práctica— encuentra su raíz en el dibujo y en el uso de herramientas (en principio ajenas a la tradición occidental) en la pintura de caballete.

A este respecto, en el libro *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, del historiador de arte Benjamin Buchloh (2004), se señaló cómo, desde el año 1913, las prácticas artísticas centraron sus esfuerzos en derruir las históricamente convenidas funciones asociadas a la línea. Así, esta deja de operar en tanto delimitadora de contornos, y también de envolver o describir elementos figurativos y representaciones de espacios.

El recurso visual que es la línea comenzaba entonces a ser entendida como una forma que depende de acciones que se desarrollan en el espacio y en el tiempo. Y como traza, como una consecuencia de estos procesos performativos. Este hecho le permitió adquirir estatus en tanto estructura de existencia autónoma, en el sentido de su autonomía operacional, desligada de cuestiones como la capacidad creativa, expresiva o manual del autor.

Según Buchloh, las claves de este cambio se materializan mediante la introducción de procesos menos manuales y más mecánicos en las prácticas artísticas del siglo XX, así como la reducción del color al espacio monocromo, articulado con los efectos de la fuerza de la gravedad y del uso de herramientas propias del bricolaje:

Esta mecanización del dibujo —en analogía con la dualidad del monocromatismo— se desarrolló a través de dos estrategias complementarias: la primera mostraba la fuerza de la gravedad como el primer factor determinante en la ubicación de estructuras y materiales sobre las superficies planas (...) La segunda estrategia se desarrolló principalmente en el contexto ruso y soviético a través de la exploración de la factura (...), así como del uso (...) de herramientas de dibujo como el compás y la regla, la brocha del pintor de paredes y el rodillo<sup>13</sup>. (p. 236)

---

<sup>13</sup> Benjamin Buchloh considera las manifestaciones pictóricas en su naturaleza táctil y no solo visual. Esta consideración sitúa al signo pictórico como un elemento aislado de la función representacional, lo que le confiere una dimensión estructural que le permite apuntar hacia sí mismo y hacia lo que se escapa del cuadro.

Sin embargo, fue Rosalind Krauss quien teorizó antes que Buchloh —siguiendo a la obra *Philosophical Writings of Peirce* (Peirce, 1955)— sobre el *signo indiciario*, siendo uno de los argumentos de los que se vale para acercarse a su definición la pintura hecha por Marcel Duchamp y titulada *Tu m'* (1918). Una obra que Krauss entiende como una especie de catálogo, que ofrece una visión de las posibilidades del *signo indexado*. En ella, son las sombras de una selección de *ready-mades* de Duchamp las que se proyectan sobre la superficie del cuadro: representaciones pictóricas de sombras que se refieren a los objetos desde los que se proyectan, y que los significan.

En adición, Duchamp pinta en la misma obra una mano figurativa que señala con el dedo índice. Este y otros trabajos posteriores suponen el inicio de la vinculación consciente para los implicados entre el signo, entendido como índice, y la fotografía. Prueba de ello son las notas de Duchamp que encontramos sobre el *Grand verre*, también conocido como *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-1923) (Figura 2), que Krauss (2015<sup>14</sup>) recoge y analiza en la primera parte de sus «Notas sobre el índice» de 1986:

El prefacio del *Gran vidrio* es completamente revelador a este respecto. Comienza como sigue: «Dados 1. la cascada 2. el gas del alumbrado, determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo... de una sucesión... de hechos diversos... para aislar el signo de la concordancia entre... este Estado de Reposo... y... una elección de Posibilidades...». y siguen otras anotaciones: «Para el reposo instantáneo=introducir el término: extra-rápido» y «Determinaremos las condiciones de [la] mejor exposición del Reposo extra-rápido [de la exposición extra-rápida]...». Esta referencia a las exposiciones rápidas que producen un estado de reposo, un signo aislado, es obviamente una referencia a la fotografía. (pp. 206-230)



Figura 2. El *Gran vidrio* de Duchamp (1915-1923) en Philadelphia Museum. © Artists Rights Society (ARS), New York. (<https://philamuseum.org/collection/object/54149>)

<sup>14</sup> Este texto fue publicado originalmente con el título *The Originality of the Avant -Garde and Other Modernist Myths* por MIT Press en 1986. Los añadidos entre corchetes en la cita siguiente son de Duchamp.



Duchamp parece estar planteando la posibilidad de extraer de la realidad el signo —en lo que podemos entender como un proceso mecánico de temporalidad comprimida— para introducirlo en un contenedor, que sería el marco de la fotografía: lo que ocurre relacionado con cómo el signo pictórico tiene la capacidad de detener y preservar las consecuencias de una acción, mediante las propiedades de secado y de fijación a una superficie de su materialidad. O mediante las líneas del craquelado de su vidrio, que indican hacia el accidente que sufrió la obra al ser transportada.

Otra forma de registro temporal indicador —también en sentido contrario al despliegue, pero materializado en otro medio de expresión (otro objeto *ready-made*)—, ocurriría si al pensar sobre la reducción al máximo de la pintura nos viniese en mente la imagen de un bote de pintura. En un intento por reducirla, o por cerrarla sobre sí misma un poco más, podemos imaginar un recipiente como el mencionado contenedor comercial de pintura —otra forma, cilíndrica, de enmarcar la sustancia— que se ha dejado abierto, con el objetivo de hacer perder la liquidez de la materia al secarse, en contacto con el ambiente. Una pintura que se convierta en un volumen tridimensional compacto (y no con relación a una fina capa que cubre la superficie exterior de otro elemento en la que hubiera sido aplicada), como la combinación de la acción de pintar, de la fuerza de la gravedad y de las superficies planas que señaló Buchloh (2004) en referencia a una de las claves determinantes en el mencionado proceso de expansión de la pintura hacia el entorno.

En este sentido, encontramos la obra *Sedimento* de Miguel Ângelo Martins (2012): un disco de pintura dejada secar en la tapa o en el fondo del bote. También, la obra de Ignasi Aballí *Malgastar* (2001), en la que el artista deja secar una cantidad mayor: 150 kilos de pintura en sus botes. De manera opuesta, se podría haber extendido sobre un plano cilíndrico hasta formar la capa, que sería la superficie que cubre la superficie exterior de un elemento (por ejemplo, si se pintara con la pintura estandarizada un buzón postal de nuestra ciudad). En tal caso, la pintura seca en el bote se podría extraer al cortar el plástico o la chapa del recipiente, siendo posible así cambiarla de contexto, desligándose del molde improvisado. Así, se estaría sacando el bulto del recipiente y hablando de la pintura presentada en los confines de su materialidad, convertida a ella misma en su mismo soporte y estableciendo entonces un nexo más con la tridimensionalidad de la escultura.

La pintura está compuesta por un pigmento y un aglutinante que pueden ser manipulados sin añadidos, es decir, aplicados directamente desde el bote que la contiene. En este sentido, la propia pintura es un *ready-made*. Esta manera de concebirla trae consigo la idea de que la acción —aunque en este caso sería mínima— cobra importancia situándose al mismo nivel que la pintura. Dejar la pintura en el bote hasta secar sitúa el foco de nuestro interés en el extremo de entenderla como materia, y en el extremo de hacer lo menos posible respecto a ella. Esto supone hablar de la pintura como la materia líquida que al secar se hace sólida, marcadamente tridimensional en el ejemplo anterior, y que se adhiere a la superficie exterior de un objeto tridimensional en este caso, dando lugar

a una fina capa. De tal manera, es posible comenzar a sospechar que la materia (que es la pintura) y el desarrollo de energía (que es la acción) pueden operar como dos elementos cuya importancia en el desarrollo de lo pictórico está igualada.

Además, este modo de verlo nos permite situarnos en el rol de quien hace con las manos la pintura y de quien escribe las instrucciones para su ejecución por otros: desde los mencionados límites físicos de la pintura y de su contenedor, podemos atisbar la posibilidad de sacarla del bote y de aplicarla de dos maneras iniciales. Una, mediante las herramientas comerciales propias de la pintura de pintor de brocha gorda. Otra, supone ir directamente a una fábrica (digamos chapa y pintura de coches) y que nos pinten el cuadro —o cualquier otro objeto que nos interese vincular con la pintura— en referencia a las posibilidades de producción seriales. Un ejemplo de esto último sería pintar varios elementos idénticos, producidos industrialmente con la misma pintura monocroma, propia de la *reproducción mecánica* (Benjamin, 2013) de dichos procesos industriales.

Estos dos polos (el manual conocido en inglés como *do it yourself* y el encargo a fábrica) son significativos con relación a una parte de los discursos que situamos en los límites actuales de la pintura, es decir, desde los que emergen las obras pictóricas que nos interesan. Se trata de posibles discursos teóricos y de límites en la práctica de la realidad que posiblemente tienen un destino radical, como apuntó en *La verdad en pintura* Jaques Derrida (2001):

Los discursos sobre pintura están destinados quizás a reproducir el límite que los constituye, hagan lo que hagan y digan lo que digan: para ellos hay un adentro y un afuera de la obra en cuanto hay obra. (p. 24)

Una definición cerrada de la idea de pintura es contraproducente desde un posicionamiento lógico y conectado con las consecuencias de su desarrollo, sobre todo si se tienen en cuenta todas las expansiones y procesos que han llevado a la pintura a convertirse en un medio no específico. No obstante, tras el filtro de nuestra subjetividad y experiencia práctica —que se sitúa en la tendencia a percibir la realidad como una gran obra de albañilería en proceso con más doce años de investigación mediante la realización de proyectos específicos desde el ámbito de lo pictórico—, proponemos el ensayo del siguiente acercamiento. Concebimos la pintura como un elemento indexado, que es materia compuesta por pigmento y aglutinante, que manipulamos con herramientas sencillas como brochas, rodillos o esponjas, o que directamente encargamos que nos hagan (a veces en serie) con los medios que dispongan en la fábrica y con terminación generalmente monocroma.

Las anteriores son dos maneras iniciales de acercarse a lo pictórico, en las que se subraya la importancia de los procesos y que, en nuestro caso, son rudimentarias, porque las herramientas se pueden adquirir en cualquier ferretería. Sin embargo, también porque, al usar estas herramientas, nuestro interés no se sitúa en que el resultado final de la actividad

pictórica sea virtuoso, sino funcional en el sentido de que los signos pictóricos estén articulados, pero no llevados a cabo con la intención de que sean bonitos. Es el caso, por ejemplo, del albañil que cubre una pared de ladrillo, movimiento a movimiento, con el cemento que cabe en una plana<sup>15</sup>.

Por otro lado, cuando nuestro interés tiene que ver con la necesidad de un resultado similar al que una máquina podría llevar a cabo, nos dirigimos al almacén industrial más cercano y, por decirlo desde una perspectiva de la gestión de recursos, subcontratamos el trabajo. Esta circunstancia sitúa nuestra práctica (y las prácticas que estudiamos) entre el resultado artesanal —los accidentes que puede facilitar la brocha gorda— y la casi pulcritud de la pistola que pinta por compresión. Entre una y otra manera de aplicar la pintura, tienen lugar acontecimientos inesperados a los que llamamos *encuentros*<sup>16</sup>. Estos encuentros ocurren, como indicamos, tanto en procesos pictóricos manuales como industriales, y se pueden entender como situaciones incontrolables dentro de la acción de pintar (por ejemplo, una salpicadura de pintura sobre el cuadro durante una sesión manual de pintura en el estudio o la mancha producida en el suelo por un bote de pintura de paredes, que se precipita desde la escalera de un distraído pintor de casas).

#### *Intercambios entre actividades utilitarias y artísticas*

El doméstico es un marco que permite visibilizar los procesos de intercambio entre el ámbito de la pintura y las actividades cotidianas que contribuyen a nuestro bienestar. Un ejemplo que pone de manifiesto estos procesos —o capas de significación ocultas entre dos acciones ordinarias— aparece, por ejemplo, al reflexionar sobre las relaciones encubiertas entre las trazas de pintura, diluida y extendida sobre un lienzo de gran formato, y entre el agua mezclada con fregasuelos y los movimientos de la fregona al fregar el suelo. Se trata, por lo tanto, de aquello que se sitúa como actividad rudimentaria, que apunta hacia nuestro interés sobre el gesto corporal articulado con el uso de herramientas domésticas, como son los objetos de limpieza.

---

<sup>15</sup> Este símil entre la articulación de los signos pictóricos sobre el cuadro y el trabajo con cemento del albañil es una pista inicial que nos lleva a proponer al final del tercer capítulo el concepto *mímesis no representacional*. Concepto que se refiere a la imitación de las acciones de la realidad y no a su representación visual.

<sup>16</sup> En referencia a *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont (publicado originalmente en 1869): por un lado, el movimiento dadaísta parte de su conocido encuentro fortuito entre objetos inconexos y, por otro, desde aquí se comienza a configurar la noción de azar y de automatismo en el Surrealismo.

En este sentido, los intercambios entre la obra de arte y el ámbito de lo cotidiano no solo son materiales objetuales y espaciales, sino también conceptuales. Lo que se hace tiene una intención y un impacto en la realidad, de modo que está cargado de significado y es susceptible de análisis. Tanto en el ámbito doméstico como en el pictórico, encontramos expresiones conceptuales si nos interesamos por las vinculaciones que se establecen desde la situación. De esta manera, podría ser difícil encontrar una acción cotidiana sin intención y una obra de arte sin concepto. Como dijo Isidoro Valcárcel Medina (citado en Celis, 14 de octubre de 2013),

Bueno, dime una obra grande de la historia del arte que no sea conceptual. El arte es conceptual, lo que pasa es que luego hay una rama del arte a la que se le llama arte conceptual, porque el concepto está más desnudo pero... en el cuadro *La Familia de Carlos IV* (de Goya) está metido el concepto hasta las raíces.

Además de conceptual, al situarnos en un punto de intercambio entre los procesos de la pintura tradicional y los procesos de las actividades mundanas, las prácticas pictóricas que estudiamos evidencian sus dimensiones performativas, y tienen vinculaciones con el contexto inmediato. El resultado de estas interacciones se inscribe en el ámbito de lo privado y también en el de lo público.

A menudo, aquel que lleva a cabo las interacciones que nos interesan —a quien, entre otras cosas, podemos llamar artista— opera de manera sibilina. Los artistas en los que se centra esta investigación suelen actuar como agentes encubiertos, en el sentido de que la manera de actuar y de vestir es la de cualquier persona que lleva a cabo una actividad cotidiana diaria. Una actividad como la de sorprenderse ante el encuentro fortuito de un recurso de expresión —que podemos desarrollar hasta convertirlo en un proyecto artístico— mientras nos dirigimos a comprar accesorios o herramientas de bricolaje para llevar a cabo una reparación en casa. Asimismo, la manera de vestir tampoco llama la atención, sea porque la mencionada tarea se puede llevar a cabo con ropa de andar por casa, sea por estar inserta en el código normativo de la correspondiente actividad doméstica o laboral<sup>17</sup>.

Los siguientes son dos casos representativos en referencia a la relación entre el uso básico de la pintura y a actividades cotidianas que son realizadas en torno al mismo. Por un lado, la obra *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years*, desarrollado en el marco del trabajo de Dora García *Segunda vez* (MNCARS, 2018<sup>18</sup>), en el que la artista pinta en el suelo con pintura de cal dos círculos concéntricos (Figura 3). García ejerce como

---

<sup>17</sup> Véanse, por ejemplo, las esculturas de Stephan Balkenhol.

<sup>18</sup> Véase más información sobre la exposición *Segunda vez* de Dora García en el MNCARS el año 2018 en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dora-garcia-segunda-vez>

organizadora en el sentido en que pinta (o da las instrucciones para pintar) una forma básica en el suelo del espacio expositivo, en torno a la que se desarrolla la acción de las *performers*. Estas siguen las instrucciones de la artista, que a menudo implican acciones cotidianas como leer o conversar. Por otro lado, tenemos el caso de Bernard Brunon, que lleva el proceso de acercamiento de la actividad pictórico-artística a lo doméstico-utilitario, estirándolo hasta el punto de desarrollar toda su práctica de la pintura a través de la empresa que fundó en los años ochenta en Houston, EE. UU.: *That 's Painting Productions*. Sobre este proyecto, Almudena Fernández Fariña (2019) señala:

Brunon trabaja pintando casas por encargo de clientes privados o instituciones de todo el mundo. El artista considera que pintar paredes transforma la actividad cotidiana en arte, o a la inversa, incorpora la actividad artística en la vida cotidiana. Pintar una pared no es para Brunon representar una pared, sino producir un objeto artístico que se integra en el espacio real.

En este caso, el que se podría llamar agente —*encubierto*, porque el trabajo utilitario encubre el trabajo artístico en el mencionado Brunon— encargado de la pintura, maneja las circunstancias en las que esta se despliega en tanto *acción mínima*<sup>19</sup>, manipulada bajo el prisma de la mayor lejanía emocional posible, y en un proceso sin expectativas virtuosas que proporciona la falta de pretensión del hacer cotidiano.



Figura 3. Dora García, *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years*, 2017. © Dora García, photograph by Clémence Bellisson and Isabelle Arthuis. Museo Reina Sofía. (<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/dora-garcia>)

En este marco, nos interesa la pintura en su naturaleza matérica, considerada como un elemento más del bricolaje, seleccionada con el fin de ser extendida para cubrir superficies que suelen coincidir de entrada con formas básicas, como el rectángulo de las paredes.

---

<sup>19</sup> Uno de los rasgos por los que los cuadros de Henri Matisse llaman la atención es porque el pintor no vuelve sobre lo que ya ha pintado, sino que aprovecha la primera mancha. *Acción mínima*, aquí, no significa necesariamente hacer lo menos posible. Más bien, se trata de no hacer si no es necesario. Es, por lo tanto, una cuestión de eficacia.

Una pintura que se puede ejecutar rudimentariamente y con descuido, para después prestar atención a los comportamientos que pudiera tener bajo la influencia de una energía poco controlada y propensa a la generación de eventos accidentales. De modo que, la personalidad y energía vital del mencionado agente de la pintura, podría oscilar entre una delicadeza extrema y una turbulencia demoledora: capacidades adecuadas para la ejecución de labores utilitarias como la albañilería. Algo que también podría hacer un gestor de cualquier oficina, en el plano de la ideación y la proyección.

En el extremo de la eliminación del gesto de la propia mano —al estar ejecutada con maquinaria industrial, al ser pintura encontrada o al estar hecha mediante procesos en los que intervienen varias etapas y personas—, encontramos el ejemplo de Francis Alÿs: un ejemplo de práctica de la pintura que está a medio camino entre la autoría individual y cooperativa, y entre los medios de expresión artísticos y los ámbitos de trabajo utilitario. En la entrevista que David González Torres le hizo en el año 2000, dialogan sobre la noción de pintura inscrita en un proceso de disolución de la autoría. González Torres pregunta a Alÿs sobre su intención al encargar la ejecución de cuadros a rotulistas de México: si su intención era reflexionar sobre la pérdida de la autoría, cómo ésta opera en sociedad y el cuestionamiento de su reproducibilidad.

El trabajo de los rotulistas mexicanos es una tradición en el país del agave. Se organiza mediante cooperativas de pintores y artistas de la calle, vinculados con lo popular. Esta práctica realizada con pintura se puede concebir un *pop art* que surge del contexto y que cristaliza como anuncios exteriores y otros rótulos situados en escaparates de pequeños comercios. Alÿs incluye a los rotulistas en su trabajo de esta manera:

La mecánica era la siguiente: yo les proporcionaba una imagen, una anécdota pintada o dibujada por mí de manera esquemática y se la entregaba a entre tres y cinco rotulistas, entonces ellos lo ampliaban e interpretaban, haciendo una versión propia del tema. A partir de esta primera serie de cuadros —llamada «primera generación»— yo reincorporaba nuevas características y mejoras en un nuevo «original», lo cual servía como modelo para una nueva serie de interpretaciones según la demanda del mercado... El proyecto de cooperativa con los rotulistas fue entre otras cosas una propuesta mercantil para entrar en el mercado con nuestras propias reglas. También fue un intento utópico de reconciliar durante un tiempo dos mundos que viven separados, aunque ambos pertenecen a algo que llamamos «arte». (Citado en González Torres, diciembre 2000)

Esta estrategia puede ser entendida desde varios ángulos. Uno de ellos es desde una perspectiva pictórica que incide sobre lo político, en tanto que la atención de su proceso recae principalmente sobre el desmarque respecto al mercado oficial del arte, en el que se puede insertar comercialmente la pintura. La estrategia pictórica de Alÿs establece anclajes en su entorno, y tiene la intención de cambiar el mercado para situar al artista como el agente que establece sus propias reglas.

El presente texto aúna dos acercamientos: a la pintura, entendida como un material que se manipula con una función comunicativa (los rotulistas), y al cuadro indexado, entendido como superficie en la que se establecen relaciones conceptuales (Älys) (Buchloh, 2004, p. 86). Al incluir el trabajo de los rotulistas locales, se tiene en cuenta el cuadro de la pintura y lo que podemos llamar el cuadro del entorno. Todo ello se extrapola a la realidad del plano objetual y espacial cotidiano en tanto performatividad de la acción en proceso, que actúa produciendo cambios en la misma realidad sobre la que interfiere y que simultáneamente está creando. Por otro lado, contiene la voluntad de disipar la noción de autoría, al trabajar con los rotulistas.

Las reflexiones anteriores nos permiten comenzar a identificar y a organizar los recursos propios de las herramientas y de los materiales de la pintura susceptibles de producir cambios que mejoren el entorno, que es el objetivo del trabajo de bricolaje<sup>20</sup>. En este sentido, existe un paralelismo entre los materiales tradicionales del cuadro (como la madera o la loneta de algodón) y el uso de estos en el ámbito doméstico, lo que nos hace ver que tanto estos materiales como sus posibilidades de significación pueden ser usados en una dirección o en otra. Estos materiales, dependiendo de la estructura conceptual con la que se manejen, serán susceptibles de provocar unos u otros efectos dentro del cuadro y en el entorno donde este se sitúa. La división entre pintura —digamos *arte*— y cotidianidad —digamos *trabajo utilitario*— ya no es tan obvia, por lo que en los intercambios que se producen entre un ámbito y otro podemos operar de manera alternativa a lo establecido. En correspondencia con las palabras de Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000):

Desde este punto de vista, la división ya no pasa entre el trabajo y las diversiones. Estas dos regiones de actividades se homogeneizan. Se repiten y se refuerzan una a la otra. En los lugares de trabajo, cunden las técnicas culturales que disfrazan la reproducción económica bajo cubiertas ficticias de sorpresa («el acontecimiento»), de verdad («la información») o de comunicación («la animación»). Recíprocamente, la producción cultural ofrece un campo de expansión a las operaciones racionales que permiten administrar el trabajo al dividirlo (un análisis), al cuadrarlo (una síntesis) y al masificarlo (una generalización). Otra distinción se impone: la que distribuye los comportamientos según su lugar (de trabajo o de entretenimiento) y los califica entonces por el hecho de que estén ubicados en tal o cual escaque del tablero social, en la oficina, en el taller o en el cine. Hay diferencias de otro tipo. Se refieren éstas a las

---

<sup>20</sup> Existe un recorrido performativo que describe una progresión desde la noción doméstico-objetual del bricolaje, pasando por el concepto de *bricolaje mental* —que se propone en este texto— hasta el concepto de *bricolaje* introducido en las ciencias sociales por Claude Lévi-Strauss en su libro *La Pensée sauvage* (*El pensamiento salvaje*) de 1964.

modalidades de la acción, a las formalidades de las prácticas. Atraviesan las fronteras entre los requerimientos del trabajo o del tiempo libre. Por ejemplo, el escamoteo se incorpora al sistema de la cadena industrial (es su contrapunto, en el mismo lugar), como una variante de la actividad que, fuera de la fábrica (en otro lugar), tiene la forma del trabajo artesanal o casero. (p. 35)

La división entre el trabajo y las diversiones que señala De Certeau, o la división entre las actividades cotidianas utilitarias y la práctica pictórica, se relaciona con la idea de que el cuadro indexado puede ser una superficie que funcione como filtro para leer y expresar formas de la realidad en términos semióticos. Se trata de plantear la idea de que todo aquel interesado en la práctica de la pintura, con o sin formación oficial, pueda encontrar recursos al estar delante de un cuadro para usarlos en su vida diaria. Y en sentido opuesto, se señala la posibilidad de encontrar recursos en la realidad que puedan aplicarse en el cuadro, de manera que se permita articular estos fenómenos como elementos de lectura y de expresión alternativa de dicha realidad.

En este sentido, existen posibilidades de interpretar lo anterior en términos de lenguaje performativo, porque las actividades humanas son constituidas por series de acciones articuladas que podemos interpretar y que producen cambios en nuestro entorno inmediato. También se produce un cambio matérico al aplicar pintura sobre, por ejemplo, una verja de hierro en exterior. En esta dimensión objetual, la pintura, además de cambiar el color y la textura de la superficie de la verja, cambiando su significado o, al menos, su impacto estético hacia quien se la encuentre: la protege contra las condiciones ambientales y, así, se produce una interacción expresable como una manifestación de la relación entre la función estética y la función utilitaria.

### *En nuestra mirada hay performatividad*

La actividad de pintar puede ocurrir sin pintura. Esta dimensión de la pintura se refiere a los rasgos inherentes a los objetos que se señalaron desde el *ready-made*, articulados como *collages*, *assemblages* o instalaciones, y que comenzaron a ser usados en los primeros *happenings* y *performances*. Los materiales encontrados o seleccionados en este tipo de propuestas —que son producidos tanto a mano como en serie e industrialmente— ya traen consigo unas resonancias de textura y color. Unas resonancias que están contenidas en sus propias formas matéricas y que podemos percibir mediante la reflexión de la luz como planos emocionales pictóricos, sin estar estos cubiertos de pintura.

Aquí se evidencia la importancia de la reflexión de la luz sobre la superficie del objeto, en referencia a la construcción del dispositivo pictórico<sup>21</sup>. Las anteriores son algunas de las

---

<sup>21</sup> Ampliamos esta cuestión en el apartado 1.2.2. El cuadro como dispositivo indiciario.



razones por las que son posibles los intercambios continuos de color, textura y forma entre los objetos del entorno cotidiano y el cuadro en su dimensión indicial, lo que puede ayudarnos a poner en duda cuál es la verdadera actividad de pintar y, si acaso, a plantearnos si esta comenzara con la actividad de observar. Como plantea en *Los gestos. Fenomenología y comunicación* Vilém Flusser (1994),

La pregunta es simplemente ésta: ¿Cómo se puede mirar alguna cosa de una manera adecuada? ¿Se puede contemplar algo fuera de alguna determinada concepción del mundo? ¿No vemos siempre lo que creemos ver? Así pues, la exigencia de mirar correctamente la actividad de pintar antes de intentar explicarlo parecía de primeras una perogrullada banal, y ahora parece reclamar algo imposible. La verdad está en el medio. Ciertamente que el no ver los acontecimientos, tal como nos lo pide la concepción del mundo que nos domina, es tarea muy difícil, pero no imposible. (p. 86)

La pintura entendida desde su materialidad, que es afín a actividades que cambian el entorno como la limpieza doméstica o la albañilería, puede operar como un método que nos permite eliminar parte de nuestros prejuicios como observadores. Estos prejuicios están vinculados a los rasgos de personalidad de quien observa y la autoconciencia respecto a sus procesos internos, y definirán en gran medida la interpretación sobre lo que cada persona observa. Y, además, son sintomáticos del estado de crisis por el que atraviesa la noción occidental del mundo, como sintomática es la necesidad de medios como la pintura en relación con la producción y el uso alternativo de la capacidad performativa de las imágenes.

En este sentido, el medio de la pintura y los medios de la limpieza doméstica y de la albañilería cuentan con los materiales y con las herramientas adecuadas para proponer otras realidades no oficiales, de manera independiente. Las acciones que dan lugar a estos medios son performativas, en tanto que la huella que dejan en las superficies configura imágenes que afectan después a quien se expone a ellas (cambian lo visible). Son medios no ajenos a la producción de imágenes en sociedad con la consiguiente influencia que estas ejercen sobre las personas.

Existe una estrategia que contribuye a aumentar la conciencia sobre nuestros «modos de ver»<sup>22</sup> la realidad —*Ways of Seeing*, (Berger, 1972)—, en relación con el pasado y, en concreto, sobre la dilatada presencia en la historia de la humanidad de la actividad de pintar. Por esta, parece lógico considerar que el hecho de observar el entorno, de

---

<sup>22</sup> «Ver viene antes que las palabras. El niño mira y reconoce antes de poder hablar».

(Berger, 1972, p. 7).

interpretarlo y de expresarlo mediante la pintura, es una capacidad inherente al ser humano.

En este sentido, la imagen matérica que resulta del acto de pintar, como indicó en *Las tres eras de la imagen* José Luis Brea (2010), nos «educa» (p. 23). Esta concepción de la imagen se refiere a que se produce una pérdida de control del contenido de la misma por parte del emisor, una vez producida y en el proceso de distribución, hasta que llega al receptor. En sentido contrario, no cuando la producimos sino cuando observamos una imagen o evento, lo hacemos desde nuestra subjetividad, otorgando entidad a una situación determinada en tanto que la interpretamos. De esta manera, no existe una realidad homogénea, sino multitud de interpretaciones heterogéneas.

En consecuencia, las prácticas artísticas que investigamos se presentan como resultado de lecturas y de acciones de personas que son artistas y que en ocasiones son protagonistas y autores —que hacen en primera persona—, y, en otras, se trata de prácticas en las que la acción inmediata es menos protagonista que la organización de los elementos interpretados en la realidad.

En referencia a la pintura, los procesos que estudiamos y que practicamos operan mediante la detección, organización y presentación de encuentros pictóricos —desde los que partimos hasta llegar a prácticas en las que lo pictórico está presente como componente de la intervención arquitectónica y social—, análisis que se realiza en función de la intención de cada una de las prácticas pictóricas que comenzamos a estudiar. Se trata de modos operacionales fuertemente vinculados al discurrir del pensamiento y de la escritura, en los que la autoría individual pierde importancia. Simón Marchán Fiz (11 de septiembre de 2009) indicó en *La muerte del autor, de Roland Barthes. 1967: La crisis de la autoría*:

En sintonía con el retorno del lenguaje de Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) y con *El grado cero de la escritura* (1953) del propio Barthes, el autor es emborronado, alejado o incluso enterrado en beneficio de la escritura, pues lo que importa no son los enunciados, sino la enunciación. Algo similar podríamos decir del grado cero de la pintura en Malévich, Mondrian o Yves Klein; del grado cero de los objetos desde Duchamp a las instalaciones objetuales de nuestros días o, incluso, del grado cero de la imagen en las proposiciones sobre las palabras o los objetos de René Magritte a Joseph Kosuth. Unos y otros, ejemplos de que no importa el «yo» ni la subjetividad del creador, sino el lenguaje que actúa; no su voz ni su expresión, sino las presencias y el mero gesto de la inscripción o la firma.

Este acercamiento se relaciona en filosofía, como se indica en el artículo *Muerte del autor y literatura digital*, con «el concepto de muerte del autor a partir de los textos teóricos de postestructuralistas como Roland Barthes, Michel Foucault y Umberto Eco» (Badía Fumaz, 2012), y aquí con la vía de la pintura encontrada en cualquier parte. Es decir, con la

vía que articula signos pictóricos realizados con pintura en el espacio público —sean goterones en el suelo a causa de un trabajo utilitario descuidado, *graffitis*, marcas viales, parte de la protección o configuración del diseño de la arquitectura...—, así como con la vía que explora las posibilidades de la pintura mediante charlas y talleres impartidos, que forman parte de esta investigación<sup>23</sup> y en los que hemos compartido (o directamente delegado) la autoría en el público asistente a los mismos.

Con lo anterior, nuestro foco de atención recae sobre la pintura monocroma y geométrica. La razón de esta elección reside en la importancia del mencionado concepto sobre el *signo indiciario* formulado por Peirce en un ámbito semiótico, recogido por Krauss, sobre todo en relación a la fotografía, y, en referencia a la pintura, por Buchloh<sup>24</sup>, quien lo basa en el empleo del monocromo, en la mecanización del dibujo y en el uso de la gravedad para emplazar formas y materiales. Este último autor también lo basa en la exploración de la factura mediante herramientas del dibujo —como el compás y las propias del pintor de brocha gorda—, y en la consideración de que los planos cromáticos son altamente eficaces cuando se trata de prestar atención a las particularidades de la materia, como la textura y el color.

Por su mera presencia, estos planos monocromos ayudan a la visión, porque contribuyen a organizar la realidad (entre mediante otras funciones, tapando o limpiando las partes de esa realidad que ocupan). Un ejemplo de limpieza por sustracción son los vanos efectuados en diversas edificaciones en forma de rectángulos o círculos con fines utilitarios como ventanas o puertas, o con fines artísticos, en el caso de Gordon Matta-Clark: consideramos que las formas básicas nos distraen menos, o concentran nuestra atención, y nos ayudan a advertir de manera clara la existencia de la retícula. Este recurso contribuye, entre otras posibilidades, al control mediante la división geométrica del terreno y a la proposición de normas estrictas y reducidas y de juegos matemáticos que relacionamos con estrategias de escritura, como las presentes en las prácticas del grupo Oulipo, creado en 1960<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Hasta la fecha, hemos realizado las siguientes charlas y talleres, acompañadas en ocasiones por exposiciones individuales: 2022, Conferencia/Taller: *Pintura encubierta*, UCLM, Cuenca; 2021, Conferencia/Taller: *Pintura: Sustancia - Función (Intente hacer esto en su casa)*, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca; 2019, Taller: *Utilidad no utilitaria como elemento de lectura de la ciudad de Murcia*, UMU y Conferencia: *Juan Sánchez, de tipo contratable a contratado*, UMU, Murcia; 2016, Taller: *El vecino excéntrico de enfrente pinta en lugar de fregar*, Fundación DKV Integralia, Festival 10 Sentidos y La Casa de Carlota en Fundación Bancaja, València; 2014, Conferencia: *Práctica artística: sobre lo escenográfico*, UPV, València y Conferencia: *Imagen, statement y difusión de obra en el ámbito de las artes visuales*, UPV, València.

<sup>24</sup> Bibliografía citada anteriormente: (Peirce, 1955), (Krauss, 2015) y (Buchloh, 2004)

<sup>25</sup> Como aparece en el artículo de prensa *Oulipo: la escritura como juego*: «Habría que entresacar algunos ejemplos [...] 1. "Ejercicios de estilo". Raymond Queneau se fija en una anécdota ínfima —un

## 1.1.1.c. Idea de lo performativo

Acercarse a lo performativo requiere comenzar mencionando a John Langshaw Austin (1982) y su consagrado ensayo *Cómo hacer las cosas con palabras*, así como a la obra de Jean Wirth (2013) *Qu'es-ce qu'une image?*. Así lo hace Andrea Soto Calderón (2020) en *La performatividad de las imágenes*: autora que tiene en cuenta la influencia sobre la noción de performatividad que desde Austin ha llegado hasta numerosos ámbitos de trabajo y teorías del pensamiento.

Soto Calderón nos llama la atención sobre la dificultad existente al llevar las teorías del lenguaje al espacio de las imágenes —como apuntó Wirth—, y señala la necesidad de reflexionar y de cuestionarnos la categoría heredada de *actuación*. Una categoría que llega hasta nuestros días como centro de los estudios sobre lo performativo, considerándose su dimensión en tanto acción que tiene consecuencias, es decir, que se ha medido en función del binomio causa-efecto.

Judith Butler retoma el término *performativo* en el marco del pensamiento filosófico acuñado por Austin, que indica el potencial transformador del lenguaje sobre la realidad mediante enunciados no descriptivos, sino institutivos. Esta noción es recibida generalmente en los estudios culturales, de género y de identidad —como ocurre en *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (Butler, 1990)— al agregar al concepto de lo performativo una dimensión corporal. Algo que ocurre dentro de la noción de Butler sobre el cuerpo y sobre la materia que lo constituye es que estos se encuentran en constante producción de su propia realidad, en una constante actuación que produce cambios en ellos mismos y en su entorno. De tal manera que, este acercamiento a la idea de cuerpo, se puede entender como una repetición de gestos y de movimientos, por lo que es posible comportarse de muchas maneras y producir así distintas combinaciones de constituir, desde la actitud, el cuerpo y la realidad circundante.

Tal posibilidad de constitución alternativa del cuerpo se abre gracias a los enunciados de tipo performativo, en el sentido de que estos enunciados son constitutivos del objeto al que se refieren. Enuncian la realidad que los constituye hasta el punto en que son los causantes de los cambios en esta realidad, es decir, manifiestan cambios en el entorno en que operan mientras los provocan. Por ejemplo, una orden como «abre la puerta» funciona a modo de frase enunciativa de la acción performativa que introduce. Por ello, la modalidad performativa sobre la que indagamos es la que —parafraseando a Wirth—

---

personaje toma un autobús— para contarla una vez tras otra siempre de forma diversa a lo largo de 99 variaciones de ese mismo tema. 2. "La desaparición". Georges Perec escribe una novela lipogramática en la que no utiliza la letra e, la más abundante en francés. 3. "Si una noche de invierno un viajero". Italo Calvino crea una novela que obliga al lector a saltar de una historia a otra, a cual más interesante, todas ellas truncadas por un falsificador. 4. Cualquier soneto, pero puestos a rizar el rizo, quizá el "Soneto de repente" de Lope». (Hevia, 14 de marzo de 2017).

define a los enunciados performativos como aquellos que causan el advenimiento de las realidades que ellos mismos representan.

Es mediante la toma de conciencia sobre la posibilidad de hacer que ocurran nuevas situaciones que la naturaleza de los enunciados performativos es transformadora de la realidad. En este sentido es clave la noción de *performatividad* en Wirth, que vinculamos con las actividades cotidianas como elemento de intercambio con la pintura.

Nuestro interés reside en la potencialidad de cambio de dichos enunciados, que están ocurriendo continuamente a nuestro alrededor. Se trata de situarnos en la observación de la realidad cotidiana con el fin de detectar recursos visuales y de acción, que dirigimos hacia la producción de formas geométricas, de imágenes y de maneras de hacer mediante la pintura, dentro y fuera del cuadro. Todo ello para establecer caminos en sentido inverso mediante los que encontrar recursos en el ámbito de la pintura que nos ayuden a resolver tareas utilitarias.

En este proceso, tanto las acciones como las imágenes que estas producen son performativas. Sobre la capacidad performativa de dichas imágenes, reflexiona Soto Calderón (2020):

Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si performar quiere decir «dar» forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la *performance* es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas. (p. 86)

Esta concepción nos ayuda a abordar el intercambio de acciones utilitarias en la realidad desde el filtro de la pintura en un proceso de anudación de planos performativos que han podido ser históricamente percibidos como separados, quizá por la quietud de la pintura y por el movimiento propio de las acciones —en referencia a su desplazamiento de un lugar a otro— que constituyen nuestro día a día. En este sentido, la observación de la realidad que nos interesa no es imparcial: por un lado, al estar influenciados por los procedimientos del medio pictórico y, por otro, por el encuadre del lienzo, que se relaciona estrechamente con el encuadre de la fotografía y del cine.

Al percibir la realidad mediante unos sentidos que están precedidos por los medios visuales de expresión que nos influyen<sup>26</sup>, nuestra mirada está condicionada y preparada

---

<sup>26</sup> «Tú sabes que en un mismo aire los últimos objetos contemplados en él, como son las montañas,

con la habilidad de simplificar esta realidad mediante el uso de formas geométricas básicas, como encontramos en obras pertenecientes a la psicología moderna como *Cognitive psychology* (Sternberg, Mio, 1954)<sup>27</sup>. Esta circunstancia ocurre de manera eficaz mediante la pintura y el lienzo, y a otros niveles mediante la fotografía, medios que pueden ayudar a nuestra percepción en la tarea de la simplificación visual. La pintura es a la vez visual y objetual, y la materia de las formas que constituyen su composición se puede hacer con las manos, o industrialmente mediante el *collage* o el *assemblage*. Así, además del visual, entra en juego el sentido del tacto y, en mayor o menor medida, dependiendo de las características de los materiales, el auditivo y el olfativo.

En consecuencia, es posible establecer una correspondencia entre la performatividad de la materia que es el cuerpo y la performatividad de los materiales que seleccionamos de la realidad inmediata, que configuran la dimensión objetual de la pintura que estudiamos y que realizamos. También, cabe preguntarse si lo mismo ocurre al modificar mediante la acción de nuestra materia corporal la materia del entorno inmediato, del que formamos parte y en el que, por lo tanto, nos vemos continuamente en relación. ¿Es esta una de las tareas del arte, interesarse por el entorno inmediato? Según afirmó en *La decadencia de la mentira* Oscar Wilde (2013<sup>28</sup>), parece que no:

El público cree que, como a ellos les interesa su entorno inmediato, al Arte le debería interesar también, y debería tomarlo como tema. Pero el mero hecho de que a ellos les interesen esas cosas las hace inadecuadas para el Arte. Las únicas cosas bellas, como alguien dijo, son las cosas que no nos conciernen. Mientras algo nos sea útil o necesario, o nos afecte de cualquier modo, doloroso o placentero, o

---

por la gran cantidad de aire que se encuentra entre tu ojo y la montaña, parecen azules, casi del color del aire, cuando el sol se encuentra en levante. Por lo que sobre dicho muro pintarás el primer edificio de su color mientras que el último hazlo más difuminado y más azul, y aquello que quieras que parezca cinco veces más lejano, hazlo cinco veces más azul, y esta regla conseguirá que los edificios que se sitúan sobre una misma línea parecen de un mismo tamaño claramente se diferencien para saber cuál está más distante y cuál es mayor que los otros». (Da Vinci, 2019, pp. 200-201) El título original de este *Tratado de pintura* de Da Vinci es *Libro de Pittura*, que se cree finalizado en torno a 1498 (2019, p. 31). Existen otros recursos para representar la sensación de profundidad mediante la pintura sin recurrir a cálculos de perspectiva o de gradación de color. La presente es una nota que busca mostrar solo un ejemplo, consciente de la posible poca conveniencia del empleo de las llamadas «recetillas» vinculadas con la pintura, a menos que se quiera hacer un proyecto en que el objetivo sea precisamente llevar a cabo una exploración consciente sobre estas fórmulas.

<sup>27</sup> La psicología de la Gestalt (conocida a su vez como psicología de la forma o psicología de la configuración) es una tendencia psicológica moderna que estudia la capacidad de la mente para percibir mediante los sentidos la realidad simplificando las formas visuales.

<sup>28</sup> Originalmente con el título *The Decay of Lying – An Observation*, este texto se incluyó en la colección de ensayos a los que Wilde llamó *Intentions*, publicados en 1891.

apele con fuerza a nuestra compasión, o sea parte vital del ambiente en que vivimos, estará fuera de la esfera propia del arte. (p. 32)

De esta manera, encontramos —como Wilde— que la belleza y el objeto de nuestro estudio no se sitúa en las cosas que nos conciernen, como los objetos domésticos o el propio entorno inmediato: la clave en relación con los conceptos *pintura* y *performatividad* no son los procesos del entorno inmediato, sino algo más específico. Se trata de la observación de los gestos mediante los que se articulan dichos procesos. A través de la detección y la lectura sesgada de dichos gestos se pueden articular estructuras de pensamiento y de acción que diverjan de las actividades cotidianas del entorno inmediato, con el fin de producir cambios desde su performatividad. En consecuencia, lo que nos interesa de lo performativo es la vía analítica que abre sobre la realidad al hacernos conscientes de que nuestra manera de actuar es una sucesión de acciones articuladas y cuya intencionalidad y orden pueden ser rearticulados.

La mencionada condición de lo performativo hace también posible señalar particularidades de las acciones cotidianas, a las que habitualmente no prestamos atención por anodinas y que pueden ser consideradas bellas. Encontrar la belleza y los significados ocultos en los elementos que configuran nuestro entorno tiene raíces en las experiencias de nuestra infancia. Desde entonces, nuestra mente (consciente e inconsciente) crea un archivo, un imaginario personal que actúa después como un filtro de lectura de la realidad —percepción selectiva—, mediante el que se establecen conexiones entre lo que experimentamos hoy y las experiencias pasadas.

La relación que se establece en esta investigación entre pintura y bricolaje tiene su origen en mi experiencia, al crecer en una zona humilde de la huerta de Murcia. En este entorno viví cómo mis familiares —padres y tíos, hermanos y hermanas— construían y remodelaban sus casas, y cómo solucionaban cuestiones de habitabilidad con materiales sencillos. Ello me animó de niño a jugar con tales materiales, construyendo pequeños objetos e incluso una cabaña con ayuda de mi padre. La naturalidad en el uso de herramientas y la manipulación de materiales a mano me ha acompañado desde entonces, no siendo yo el único. Como describe en *La mano que piensa* el arquitecto Juhani Pallasmaa (2012<sup>29</sup>):

Yo pasé mis primeros años de infancia en la pequeña granja de mi abuelo, en Finlandia central, y con la edad cada vez soy más consciente de cuán en deuda estoy con la riqueza de aquella vida en la granja a finales de la década de 1930 y en la década de 1940 a la hora de proporcionarme una comprensión de mi propia

---

<sup>29</sup> Publicado originalmente bajo el título *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, la primera edición de este texto de Pallasmaa fue a cargo de John Wiley & Sons Ltd. en 2009.

existencia corporal y de las interdependencias esenciales entre los aspectos mentales y físicos de la vida cotidiana. Ahora creo que incluso el sentido de la belleza y del juicio ético de cada uno de nosotros están firmemente basados en las primeras experiencias de la naturaleza integrada en el mundo de la vida humana. La belleza no es una cualidad estética independiente; la experiencia de la belleza surge de captar las causalidades e interdependencias incuestionables de la vida. (p. 8)

La detección de estas situaciones interdependientes es posible mediante la observación de pequeñas variaciones producidas en procesos de repetición, al ser organizados mediante recursos propios del arte conceptual como la idea de la serialidad. Para el registro de este recurso, la noción del *cuadro indexado* es una herramienta eficaz. Un registro de las acciones aparentemente insignificantes que producen cambios en el entorno mediante los mencionados materiales, entre los que se encuentra la pintura. Acciones como la llevada a cabo por Isidoro Valcárcel Medina al pintar de blanco una pared blanca del MACBA con un pincel del número ocho, desproporcionadamente pequeño en relación con el tamaño de la pared<sup>30</sup>, o la pequeña cantidad hecha bola de Blu-Tack que Martin Creed pega sobre una pared blanca usando uno de los dedos de su mano, dejando en ella parte de su huella dactilar<sup>31</sup>.

Esta capacidad —propia de la acción mínima— de establecer vinculaciones con el espacio mediante objetos cotidianos y materiales de bajo coste es de especial interés: abre un campo de posibilidades de acción en el que disponer de un presupuesto elevado no es decisivo. Esto es debido a la importancia de la posibilidad de explorar la realidad de manera artística, sin inversión económica e integrando la espontaneidad de los recursos que nos rodean, como si fueran parte de un decorado cinematográfico dispuesto gratuitamente para realizar nuestras acciones.

Todo ello se traduce en la posibilidad de hacer en cualquier sitio y en cualquier momento, sin tener que pasar por el gasto de tiempo que supone ir a un estudio ni por el gasto de dinero que supone pagar el correspondiente alquiler. Sobre esta manera de «hacer con lo que hay»<sup>32</sup>, encontramos el trabajo de Los Torreznos y, más vinculado a pintar cuando el

---

<sup>30</sup> «Es un artista que literalmente trabaja al margen del mercado y de las instituciones, no quiere vender obras realizadas. Propuso realizar esta intervención, que es efímera. No quería documentación del proceso ni tampoco se puede comercializar el contrato. Queda sólo como recuerdo; es su reflexión sobre el museo y la colección». (Serra, 22 de septiembre de 2006).

<sup>31</sup> «Algo de Blu-Tack amasado, hecho una bola y presionado contra una pared». (Creed, 1993).

<sup>32</sup> Los Torreznos son un dúo formado por Jaime Vallaure y Rafael Lamata que trabaja principalmente con la presencia corporal y con el arte de acción. *Hacer con lo que hay* fue un taller impartido por ellos en el Museo Carmen Thyssen de Málaga (2016) en junio de 2016.



proceso lo requiere, el mencionado trabajo de Francis Alÿs<sup>33</sup>. A estos dos casos les une — entre otros recursos— que, a partir de elementos encontrados en el entorno, son capaces de dar lugar a que se desplieguen acciones significantes que no dejan rastro al terminar. Rasgo, este último, que es la característica principal de las prácticas performativas<sup>34</sup>.

Una manera de producir una situación performativa es hacer cualquier cosa utilitaria y cambiarle mentalmente el nombre. Mediante el título que se le da a una determinada acción, se modifica cómo pensamos sobre ella, alterando su sentido y significado. Por ejemplo, pensemos en alguien que va a una entrevista de trabajo. Una persona de unos treinta años, que habitualmente no presta mucha atención a su imagen externa y que suele darle un toque estudiadamente desaliñado a su manera de vestir. Ante la presión social por conseguir el trabajo, considerará la entrevista como un evento que se despliega entre la pintura (en un paralelismo entre la pintura formalista y los colores y formas básicas de su ropa) y la *performance* (por las acciones que llevará a cabo antes y durante la entrevista). Ante este evento, dicha persona llevará a cabo acciones como afeitarse, cortar su pelo, vestir con una camisa lisa de algodón, pantalones vaqueros y deportivas nuevas. Desde el pensamiento sobre lo que es socialmente aceptado para una determinada posición, esta persona está llevando a cabo una serie de acciones sobre sí misma que cambian ciertos aspectos sobre la materialidad y la performatividad de su cuerpo. Y lo hace para producir cambios en su entorno y mediante una elección que consideramos como una acción artística: interpretar una entrevista de trabajo como una actuación performativa, llevada a cabo bajo el rol de persona diligente y vestida acorde al contexto, lo que se puede entender como una acción artística<sup>35</sup>.

Los límites entre arte y vida no están necesariamente desdibujados por completo: una cosa es introducir en una parte de la vida —como puede ser una entrevista de trabajo— la idea y la actitud de la *performance*, para hacerla más llevadera, y otra cosa es que la vida sea arte. Puede incluso que situar al mismo nivel la vida y el arte sea contraproducente y equivocado. En la década de los sesenta del siglo XX, esta idea parecía haber llegado para solucionar todos los problemas del arte de dicha época: eliminar el límite entre arte y vida

---

<sup>33</sup> Francis Alÿs, como parte de su práctica, pinta unos pequeños cuadros a modo de bocetos en los que registra ideas o acciones que están por ocurrir y desde los que despliega proyectos mayores (<https://francisalys.com/>).

<sup>34</sup> «La *performance* no puede ser guardada, registrada, documentada ni participar de ninguna manera de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa que ya no es una *performance*». (Cruz Sánchez, 2022, p. 11).

<sup>35</sup> En este proceso operan recursos domésticos que llevan a una persona a cambiar su aspecto exterior con el objetivo de adaptarse a lo que se puede esperar de alguien que aspira a un puesto de trabajo: los que están relacionados con el dibujo (como las direcciones del corte de pelo o de la barba), con la pintura (como el color y las formas básicas de la ropa y calzado) y con la acción (el discurso hablado y la expresión corporal del aspirante).

era casi un lema. En realidad, sin embargo, es un lugar común bastante simple, como ha dicho Francesc Torres:

Sonaba muy bien (...) me levanto por la mañana, hago un huevo frito y es arte. Allan Kaprow a veces hacía esto. Vale, muy bonito, pero de eso a que sea vida ya es otra historia. El arte sucede dentro de la vida porque si no hay vida no hay nada, pero al revés no, puede haber vida sin arte. (Citado en Sesé, 6 de noviembre de 2022)

En este sentido, que las prácticas artísticas se hayan basado durante décadas en lo anterior es una de las causas por las que hoy existen multitud de obras de apariencia conceptual poco o nada significativas. Quizá esto sea más evidente en aquellas obras en las que se prioriza esta estética en detrimento del contenido conceptual hacia el que su materialidad pudiera señalar, y no solo porque arte y vida no sean lo mismo.

En este marco podemos afirmar que la representación de la vida la creamos en nuestra conciencia, influenciada por el arte. Es decir, la vida y la mente humana crean la realidad para el individuo en base a las interpretaciones con origen en la percepción que su sistema nervioso le proporciona, mediante los sentidos. Sentidos y mente que son influenciables, y en gran medida manipulables por los medios de expresión y de difusión actuales. En 1891, en *La decadencia de la mentira*, Oscar Wilde (2013) afirmó:

La Naturaleza no es una gran madre que nos haya parido. Es creación nuestra. Es en nuestro cerebro donde cobra vida. Las cosas son porque las vemos, y lo que vemos, y cómo lo veamos, depende de las Artes que nos hayan influido. Mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza. Entonces, y sólo entonces, adquiere existencia. En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. (p. 63)

De esta manera, emergen ante nuestra conciencia situaciones en las que se articulan acciones y materiales cotidianos que tienen anclajes en el contexto inmediato: elementos modificadores de la realidad, que son detectables mediante la observación y, por lo tanto, analizables y rearticulables para producir nuevos cambios contextuales. Se trata de un proceso cuyo origen es imposible situar y que no tiene fin. Aparecen situaciones ante nosotros, y nuestras acciones y no-acciones dan lugar a otras nuevas. Son hechos que percibimos mediante la observación y la interpretación subjetiva como individuos, en un proceso que nos influye mediante la visualidad selectiva del encuadre delimitado por nuestra percepción selectiva. Algo no desvinculado del encuadre heredado del fresco, del retablo, del lienzo, ni del negativo y del fotograma cinematográfico, que vendría después. Todo ello se articula con la performatividad de la escritura asociada con otro marco: el rectángulo del papel, en el que nos vemos inscritos si redactamos nuestra historia.

En otras palabras, podemos hacer venir nuevas realidades, invocarlas para abrir la puerta a su materialización, mediante nuestro diálogo interno, mediante lo que decimos y lo que escribimos, en el sentido en que nuestra existencia puede ser narrada —y de hecho lo es— por sistemas como, entre otros, los legislativos del Estado. Por ejemplo, las palabras escritas sobre el papel que dan cuerpo a cualquier ley son performativas en tanto que cambian nuestra realidad, en un paralelismo con los signos visuales que constituyen la imagen corporativa de este Estado (en la tipografía oficial de sus comunicaciones o en los colores de la bandera). La bandera no deja de ser un elemento compuesto por tela manchada de pigmentos, ordenados de determinada manera, visualmente como el primer cuadro en el que Jasper Johns representó una bandera: *Flag* (1954-1955). Se trata de elementos que forman parte de la realidad que percibimos mediante la vista, cambiándola a consecuencia de su mera presencia. Elementos inscritos como fenómenos, como apariciones, únicas y diarias, sujetas a la temporalidad y a la espacialidad del escenario teatral que supone nuestra realidad.

### *Precursores de la performance*

Revisitemos los siguientes hechos para establecer un mínimo contexto global acerca de los albores de la *performance*: a mediados del siglo XX tienen lugar acontecimientos como el *boom* latinoamericano de la literatura, en el que surge el movimiento literario y pictórico conocido como realismo mágico. Mientras, en Estados Unidos y Europa, el cine se erige como medio masivo de comunicación. Surgen estilos musicales como el *jazz* y el *rock and roll*, el estilo racionalista en arquitectura y movimientos pictóricos como el expresionismo abstracto de Nueva York.

Entre las vías de investigación de los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, se intuye el comienzo de una tendencia que emplea el concepto en formación de teatro y que tiene la capacidad de articularse con el arte objetual, como las primeras reuniones y experimentos dadaístas, que suponen uno de los orígenes del *happening*. Una tendencia que, entre otras estrategias, concibe los materiales domésticos como entidades que pueden ser desplazados de su contexto e integrados como parte de acciones. Por ejemplo, la proyección de estos materiales desde un cuadro hacia el espacio circundante.

En esta tendencia performativa es también posible concebir y usar a los mismos artistas y al público como recursos de expresión, como elementos objetuales más de la obra. Podemos hablar así de la instalación en la que se desarrolla un *happening* como un cuadro llevado a la tridimensionalidad, donde objetos y personas están al mismo nivel. En este sentido, nos apoyaremos en el libro *Sobre la instalación total* de Ilya Kabakov (2014)

En occidente se puede considerar al futurismo y al dadaísmo como los movimientos artísticos que por vez primera entienden el arte de *performance* como una disciplina

integradora de las diversas tendencias de creación artística. Por ejemplo, las prácticas dadaístas emplean objetos primitivos como máscaras, lo que funcionaba como catalizador de energía, para llevar al cuerpo a una disposición de éxtasis. Sin embargo, mirando atrás en la historia, comprobamos que uno de sus precursores inmediatos es el ámbito teatral, desarrollado desde la Antigua Grecia. De esta manera se sitúan, con anterioridad al concepto de *performer*, figuras como la llamada *scaramuccia*, uno de los personajes de la *commedia dell'arte* (Gómez García, 1997, pp. 206-207). Sin olvidar la antigüedad y la variedad de los rituales y las danzas indígenas que, aunque a menudo pueden tener fines de transmisión de conocimiento y tienen su origen en contextos no occidentales (Ramírez Torres, 2006), están vinculados con la naturaleza teatral de la actual idea de *performance*.

Estructurar una idea global del arte de la *performance* es una empresa que ha sido llevada a cabo por Pedro Alberto Cruz Sánchez (2022) con su libro *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. En este libro, Cruz Sánchez aborda cómo la *performance* ha operado como un componente entrelazado en los procesos desplegados por las prácticas artísticas desde finales de la primera década del siglo XX. El autor sitúa a la *performance* como el elemento que sobrepasa los límites mediante los que cada una de estas prácticas se categorizan. Una de las razones que hacen posible que la *performance* desborde las mencionadas prácticas artísticas es el alejamiento de su operatividad, en tanto obra de arte como objeto, para acercarse al terreno de lo corporal.

De esta manera, en las estrategias procesuales desplegadas por la *performance*, los materiales se traducen como una serie de acciones corporales que en sus inicios no buscaban la producción de obras de arte como objetos<sup>36</sup>, sino que buscan la puesta en marcha de acciones que tienen como consecuencias cambios en el lugar donde se llevan a cabo, principalmente desde el cuerpo del emisor que realiza acciones en directo. Este hecho indica que estas prácticas tienen en cuenta la presencia del público en el momento en el que se despliega la acción, y no después, como ocurre al producir objetos artísticos, como cuadros o esculturas.

Sobre la importancia que las prácticas performativas otorgan a la presencia de un receptor en directo, con el objetivo de tomar distancia con las obras de arte como mercancía coleccionable, Cruz Sánchez se refiere al historiador Michael Fried para señalar que incluso estas manifestaciones supusieron la incursión de nuevos géneros de teatro:

Que la *performance* se hace para un «otro» viene determinado por su raíz teatral. Y, a causa de la hegemonía de la crítica modernista, el concepto de teatralidad ha sido asumido negativamente, como una erosión en la condición artística de la obra. En su célebre ensayo «Arte y objetualidad», publicado en 1967, Michael

---

<sup>36</sup> El objetivo de las *performances*, en un primer momento, consistió en el directo, siendo cierto que después la documentación de estas se difundirá y comercializará.

Fried reaccionó contra la pujanza del Minimalismo, acusándolo de «objetual» y «literalista». Toda obra —afirma Fried— que enfatiza la presencia del objeto en el espacio «no es otra cosa que un alegato a favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte». (Cruz Sánchez, 2022, p. 9)

El problema que señala Fried consiste en que la naturaleza del teatro ha sido asumida como algo negativo cuando, cada vez que se inserta un objeto considerado no teatral en un contexto artístico, su mera presencia articulada con el espacio despliega un proceso que es teatral. En el sentido en que se crea una situación en un espacio expositivo que opera como un escenario, y que depende y es en tanto que «incluye al espectador» (Fried, 1967). De esta manera, traemos a colación síntomas sobre la tendencia que lleva a la concepción del objeto y del hecho artístico como situación. Esto ocurre desde la importancia de la objetualidad y del espacio en la producción artística en relación con los públicos, elementos que la sitúan en el ámbito de lo teatral.

En este sentido, la condición teatral de la *performance* contribuye a la detección y a la posibilidad del uso de claves presentes en la realidad inmediata. Y lo hace no solo porque en el momento en que una *performance* —u otras manifestaciones performáticas como los *happenings*— se producen intercambios a tiempo real entre el emisor y el receptor de la obra, sino porque en el ámbito de lo cotidiano se están produciendo continuamente intercambios similares. Esto es posible detectarlo cuando se mantiene una mirada transversal, como cuando prestamos atención a los rasgos no obvios de situaciones evidentes en apariencia.

Esta forma de percibir la realidad transversalmente está vinculada con la manera de incidir de la *performance* sobre las prácticas artísticas desarrolladas hasta la fecha, en el sentido de que esta participa transversalmente de los procesos de todas las disciplinas artísticas en tanto que estas se constituyen por acciones humanas que dan lugar a diferentes cambios en la realidad material. Por supuesto, la detección de los intercambios entre lo cotidiano y la práctica artística requiere de la mencionada mirada transversal, y de una determinada sensibilidad y predisposición que es influenciada por el bagaje del observador y por su formación. En el caso de esta investigación, el bagaje personal está estrechamente vinculado con el desarrollo desde la niñez en un humilde entorno de la huerta de Murcia en el que el contacto con procesos performativos, como el cultivo de cítricos y hortalizas o el bricolaje, estuvieron muy presentes<sup>37</sup>, así como con la formación artística.

Estos procesos transversales nos permitieron percatarnos de que observar nuestro entorno inmediato (teniendo en cuenta los modos operacionales de lo performativo inscritos en

---

<sup>37</sup> Se establece así un paralelismo con la experiencia del arquitecto Juhani Pallasmaa, quien crece en la granja de sus abuelos en Finlandia. Este hecho lo abordamos en el punto I.I.I.C. Idea de lo performativo.

todas las actividades humanas —en el sentido en que producen cambios en la realidad—) puede contribuir al alejamiento del vaciado de realidad que la autonomía de la obra de arte tuviera, por gracia de la teoría modernista. Ello hace posible, entre otros recursos de expresión, la incursión de un ser humano como parte de la obra artística, no solo durante el proceso de ejecución de la obra —que después será expuesta—, sino como parte activa de la obra en el momento de su recepción por el público.

Condición de la *performance* que nos ayuda a situar su origen vinculado al teatro y a movimientos como el dadaísmo y el futurismo, en los que es evidente el acercamiento a la realidad mediante la articulación inaudita de lo cotidiano. En *Performance Art. From Futurism to the Present*, RoseLee Goldberg (1979) dejó constancia por vez primera sobre el papel fundamental de las vanguardias del siglo XX en el origen de la *performance*.

El interés sobre la *performance* creció con posterioridad a la obra de Goldberg. Sobre esta materia se han producido diversas publicaciones monográficas, aunque la citada obra de Cruz Sánchez tiene posibilidades de ser la que recorre el extenso camino de lo performativo de la manera más clara y completa, situándose como una actual y útil contribución a los contenidos propios de los *Performance Studies*. En esta publicación, Cruz Sánchez tiene en cuenta las aproximaciones escénicas de la experimentación vanguardista, cuyo análisis arroja luz sobre las manifestaciones artísticas que continuaron —después de estas vanguardias— a la *performance*, como los *happenings*, el movimiento Fluxus u otras manifestaciones situadas en el arte de acción de los años sesenta. En este sentido, es clave la organización de contenidos del primer bloque del libro de Cruz Sánchez, que señala cómo los acontecimientos vanguardistas dieron lugar a un proceso de desajuste que propiciaron los siguientes movimientos:

«Vanguardia y *performance*» se adentra en la rica y densa praxis generada durante las décadas de 1910 y 1920 a través de cinco capítulos: 1. «Futurismo»; 2. «Dadaísmo»; 3. «Dadá París y la preparación del Surrealismo»; 4. «Rusia: acción de masas y teatro después de la Revolución»; y 5. «Teatro, danza y fiestas en la Bauhaus». (Cruz Sánchez, p. 13)

Registrar estos procesos es útil por dos motivos. Por un lado, nos recuerda que se produjo un desajuste, una ruptura en el seno de las actividades vanguardistas, y que en tal acontecimiento es vital el cambio de estado que afectó al material de la pintura. Este desajuste pudo establecer una serie de relaciones entre lo que ocurría dentro del cuadro y los objetos y los espacios presentes en su entorno circundante al articularse con el arte de acción y de *performance*. Así, lo hasta entonces representado en el cuadro mediante la pintura se abrió hacia la realidad. Este hecho comenzó a hacer posible que no solo objetos y espacios de la realidad entraran en el cuadro mediante la representación, sino que del cuadro pudieran ser extraídos e insertados en la realidad los elementos representados. Por otro lado, este registro muestra el recorrido que realiza este intercambio entre pintura y

performatividad —que Cruz Sánchez organiza en el primer bloque de su libro—, enumerando a los precursores de la *performance*.

1.1.2.a. Ámbito de estudio. Dos vías: formalismo y *performance**Algunas rupturas del modernismo*

Esta investigación parte de la experiencia propia al desarrollar, desde hace doce años, una práctica artística cuyo centro es la exploración de las posibilidades de la pintura. En el punto 1.1.1. Noción de pintura y performatividad, nos hemos basado en textos como «La crisis de la pintura de caballete» de Rosalind Krauss (2016), *Painting Beyond Itself* de Isabelle Graw (VV.AA., 2016) y *La performatividad de las imágenes* de Andrea Soto Calderón (2022).

En este proceso, es importante conocer cómo se ha desarrollado la pintura y la performatividad mediante una serie de rupturas que dan lugar a nuevas formas de hacer después de la segunda mitad del siglo XX, en las que se inscribe nuestra práctica. Como Cruz Sánchez (2022) expone en su acercamiento al modernismo y a sus rupturas, tal proceso supone un fenómeno que se separa en dos caminos divergentes: 1. el camino del formalismo con Clement Greenberg, con consecuencias en el expresionismo abstracto, por un lado, y 2. el camino que articula una serie de vinculaciones desde el filósofo John Dewey, pasando por Harold Rosenberg y calando en trabajos como los de Jackson Pollock y John Cage:

Será a través del efecto irradiante del trabajo de Pollock y de Cage que las *rupturas* perpetradas en el interior del modernismo por Dewey y Rosenberg alcanzarán a movimientos como el *happening* y el *Fluxus*, los cuales llevarán este *antimodernismo* a su formulación más tensionada. La «*performance* antimodernista» surgirá como una expansión de las posibilidades de la pintura y de la escultura, tal y como se constata en los casos del propio Pollock, el colectivo japonés *Gutai*, Yves Klein, el *happening* neoyorkino y la mayor parte de la escena europea —Wolf Vostell, Joseph Beuys o el Accionismo Vienés, por citar algunos ejemplos relevantes—. Cinco son los capítulos que han sido consagrados a estudiar este complejo proceso de demolición del edificio modernista: 6. «Pintura y acción»; 7. «John Cage y el Black Mountain College»; 8. «*Happenings* en Nueva York»; 9. «*Happenings* y otros actos en Europa»; y 10. «Los eventos *Fluxus*». (p. 14)

Este recorrido evidencia que el despliegue de las posibilidades de la pintura no hubiera sido posible sin la ampliación de las acciones que tradicionalmente constituyen la propia performatividad del medio, porque en estas prácticas la pintura está incluida, aunque en ocasiones sea tangencialmente y cada vez más como un elemento situado al mismo nivel que los demás. Esta transversalidad existe entre las acciones de estas prácticas y las acciones cotidianas de nuestra realidad —por tipo de acciones y uso de objetos—, que contribuyen a mejorar la habitabilidad de nuestro entorno. A menudo, dichas acciones están



relacionadas con el uso de las herramientas y de los materiales de la pintura de paredes, entre otras manifestaciones del bricolaje, hecho que ocurre en la mayor parte de los casos anteriormente señalados en el intercambio entre pintura y materiales extraídos del entorno cotidiano. Esto es especialmente visible en manifestaciones como el *happening*: los materiales con los que se formaliza el espacio donde este opera, así como la pintura de acción y otras manifestaciones performativas, los obtenemos en cualquier almacén de bricolaje, estando al alcance de cualquier persona.

1.1.2.b. Introducción a los conceptos *pintura encubierta* y *forma autónoma*

Con el marco anterior presente y con origen en la propia práctica artística, esta investigación tiene el objetivo principal de proponer el concepto *pintura encubierta*, que está estrechamente vinculado con la *forma autónoma*.

El concepto *pintura encubierta* se refiere a la dimensión espacial y temporal de lo pictórico, donde tienen cabida actuaciones como cubrir y descubrir, permanecer y desaparecer, pintar sin pintar o, en definitiva, hacer sin que parezca que se hace, mediante una práctica centrada en la acción, la instalación y el vídeo. Alguien tiene que llevar a cabo tales tareas, por lo que elaboramos la idea del *agente encubierto*. Esta figura sigue un proceso de trabajo que, al presentarse como mediador retratado, bien vestido y con la correspondiente documentación, manipula la materialidad del entorno circundante mediante la gestión de los recursos a su alcance. Con ello, logra influir, en la medida de sus posibilidades —como una persona normal y desde la función de los objetos y de los espacios—, en las relaciones humanas que en torno a ellos se desarrollan.

El concepto *forma autónoma* se refiere a una serie de formas geométricas básicas que se escindieron de la deconstrucción formal/conceptual —por ejemplo, mentalmente extraemos la aproximación al óvalo que describe un plato visto en perspectiva oblicua— de objetos y de espacios arquitectónicos interiores. Estos fueron explorados mediante la fotografía y la pintura al óleo que se llevó a cabo entre 2007 y 2010. Al fotografiar objetos domésticos en espacios interiores y pintar a partir de esas imágenes, pudimos percibir las formas geométricas básicas que componían lo visual, así como ser conscientes de que con lo que realmente disfrutamos en esa época fue —al delimitarlas con un pincel cargado de pintura— con la reorganización inusual de dichas formas básicas para componer lo que para nosotros eran nuevas estructuras. Al cobrar autonomía respecto a las mencionadas composiciones figurativas, las formas iniciales delimitadas como círculos, óvalos y rectángulos comenzaron a operar dentro de cuadros no representacionales (y fuera de ellos), proyectándose en el entorno inmediato. De esta manera, el proceso de exploración de la pintura se contaminó del intercambio entre el cuadro y el ámbito de lo cotidiano. Esta circunstancia abrió la vía de exploración de la pintura mediante unas formas geométricas definidas (y de interminables formas) en el sentido de maneras de hacer, con y sin pintura.

Los anteriores conceptos se han abordado en el ámbito de la pintura y de la performatividad, de los que se extraen las claves iniciales que estructuran esta investigación: el signo indicador, el cuadro monocromo y la materialidad de la imagen. Claves que relacionamos con los intercambios que en potencia existen con actividades utilitarias, que forman parte de la realidad experimentada mientras desarrollamos labores que contribuyen a vivir cada día un poco mejor, y que podemos llevar a cabo de manera razonablemente autónoma, como el bricolaje. Tales vinculaciones se desarrollan en esta

investigación mediante el marco teórico, los casos de estudio y una selección de proyectos llevados a cabo desde nuestra propia práctica (siendo la práctica, sin saber lo que se hace, el inicio de nuestra exploración sobre los modos operacionales de la pintura en su dimensión performativa). Es precisamente dicha práctica, desarrollada desde el año 2006, lo que nos ha permitido reunir, ampliar y proponer hoy estas reflexiones teóricas.

En este marco teórico, estudiamos documentos capitales en referencia a la relación entre pintura y performatividad, que están encabezados por «El legado de Jackson Pollock», texto de Allan Kaprow (2016<sup>38</sup>) presente en *Entre el arte y la vida: ensayos sobre el happening*, «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical» (1962), de Susan Sontag (2005), y *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, de Pedro Alberto Cruz Sánchez (2022). Asimismo, entre muchos otros y como punto de partida en referencia al *signo indiciario*, al cuadro monocromo y a la materialidad de la imagen, se han estudiado *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* —en el que encontramos útil, sobre todo, las «Notas sobre el índice»— de Rosalind Krauss (1986), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX* —en especial el capítulo «Pintura, Índice, Monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni»— de Benjamin Buchloh (2004), y *Las tres eras de la imagen* —centrándonos en la «*imagen-materia*» de José Luis Brea (2010). Todas estas lecturas nos ha permitido allanar el terreno para cultivar nuestro acercamiento a la siguiente propuesta de reconciliación.

#### *Formalismo (pintura) vs. performance (acción)/pintura y bricolaje*

Detectar la separación que en nuestra práctica se convierte en reconciliación es posible mediante la aproximación al binomio pintura-performatividad, que entendemos como un proceso que experimenta una ramificación en dos vías<sup>39</sup>: la de la pintura (como material dispuesto mediante las formas espaciales propias del medio pictórico) y la de la acción (en tanto manipulación de elementos propios de la realidad cotidiana que produce cambios sobre los materiales y sobre las relaciones humanas). Esta separación no debe olvidar la influencia de Greenberg, que llega hasta nuestros días y que se manifiesta mediante la defensa de la pintura formalista de mediados de siglo XX (como una

---

<sup>38</sup> Trabajo publicado originalmente en 1958.

<sup>39</sup> Dos vías que empleamos en nuestro trabajo y que relacionamos con la historia del arte, en el sentido de que existe una correspondencia entre dos recursos hallados mediante la práctica artística que hemos llevado a cabo hasta ahora. Estos recursos son la mencionada *forma autónoma* y la *pintura encubierta*, cuyos rasgos son compartidos con el formalismo y con la *performance*. El primero de nuestros hallazgos es un recurso formal que opera por sí mismo una vez lo hemos detectado, y que está relacionado con las prácticas más formalistas. El segundo, relacionado con la *performance*, trata sobre los actos —a menudo no obvios— implicados en la creación del primero.

experiencia contemplativa), y de su evidente desprecio a la pintura figurativa<sup>40</sup>. Con respecto a la pintura, situamos los signos pictóricos en el cuadro —formas y estructuras básicas, que se pueden entender como los huesos y el esqueleto de la composición— de la pintura formalista y figurativa<sup>41</sup>.

Así, tenemos por un lado la forma y estructura geométrica (orgánica, o del tipo que sea) registrada mediante la pintura, en la superficie que sea. Por otro, el hecho de hacer esas formas de manera manual o industrial implica una serie de acciones que, al producir cambios entre los materiales, otorgan al hacer el estatus de acción performativa. Es por eso por lo que existe una correspondencia entre los materiales y los enunciados performativos sobre los que Austin (1982) comenzó a reflexionar, y que otras figuras teóricas han recogido y extendido, como la mencionada Butler (1990).

En consecuencia, una de las aportaciones de los conceptos *forma autónoma* y *pintura encubierta* es la delimitación de un espacio de visibilidad en el que llamar la atención sobre lo que no es tanto una separación —a nuestro parecer, ni hoy ni en sus respectivos inicios— entre el formalismo que defendía Greenberg (2002) y otras manifestaciones con mayor importancia en el concepto y en la acción, como el *happening* y la *performance*. No es tanto una separación porque, aunque la crítica se hubiera fijado en la forma de la pintura y hubiera dicho que el contenido no es relevante —como en el caso del mencionado crítico norteamericano—, la forma de la pintura siempre va a ser portadora de significaciones que le dan contenido. Y también lo va a ser de una performatividad inseparable de su propia formación. Una de las significaciones que no se pueden separar de la pintura es el tipo de pintura y cómo se produce —a mano o industrialmente—, que puede llevar a un público relativamente entrenado a establecer conexiones con el sistema de producción en el que se inscribe.

Con la potencialidad operacional que este hecho supone —y sin haber llegado a esta conclusión en solitario—, delimitamos un camino desde el hacer con las manos que se

---

<sup>40</sup> Rechaza el tema y el objeto explícito de la obra de arte en el artículo «Complaints of an Art Critic», presente en *The Collected Essays and Criticism* (Greenberg, 1993, pp. 265-274)

<sup>41</sup> En absoluto tenemos una inclinación hacia la pintura formalista ni hacia la figurativa: nuestro interés relativo al cuadro y a la pintura en cualquiera de sus manifestaciones se centra específicamente en que los signos pictóricos —sean cuales sean— muestren una articulación entre ellos, con la superficie donde se encuentran y con el contexto en el que se inscriben. Esto, en el mejor de los casos, con la esperanza de que dicha articulación de los signos con algo externo a ellos produzca consecuencias —como mínimo en la percepción de los públicos— que cambie la realidad, más allá de una mera retórica autorreferencial de la propia pintura. Sin restar valor a la concepción de pintura solamente como pintura, nos interesa su potencial para producir cambios críticos en la conciencia de quien se expone a la obra. Y, teniendo en cuenta que primero viene la conciencia (el pensamiento) y después la acción, consideramos que el trabajo en lo pictórico puede producir cambios en la materialidad de la realidad.

estructura mediante dos pares: 1. *forma autónoma* y *pintura encubierta*, y 2. formalismo (pintura) y performatividad (acción). Esto, dicho de manera simplificada, supone una reconciliación que se manifiesta mediante los intercambios procesuales de un tercer par: 3. pintura y bricolaje.

Los componentes de la pintura tradicional (como el bastidor, la tela, la imprimación, la propia pintura y los pinceles o brochas con las que se mueve sobre la superficie del cuadro) están al mismo nivel que los materiales que se usan en bricolaje. De hecho, estos materiales encuentran formas que podemos entender como ampliadas si mentalmente las proyectamos desde el cuadro: la madera del bastidor, en más cantidad y organizada de determinada manera es, por ejemplo, una puerta de una casa. Esta puerta, a su vez, es un rectángulo que, por su propia materialidad, textura y color, establece una correlación estética con cualquier cuadro monocromo.

Otra manifestación del intercambio entre pintura y bricolaje —en específico de lo que hemos comenzado a llamar *herramienta ampliada*— es evidente en dos de las obras del primer caso de estudio abordado en esta investigación: *Puño* y *Letra*, de Ferran Gisbert. En estas obras, que fueron realizadas en la edición de 2014 del Festival Poliniza de la Universitat Politècnica de València, el bricolaje entra de lleno al estar efectuadas con brochas de pintura de pared, así como la mencionada noción de ampliación de tal herramienta, que se materializa mediante la repetición del objeto que es la brocha y el método de fijación de dichas piezas que, como el contenido de un sándwich, están montadas entre dos listones de madera (Gisbert Carbonell, 2014).

Tal modificación de Gisbert recuerda al trabajo de Sergio Barrera —quien también usa la *herramienta ampliada*—, así como al de Gerhard Richter cuando realiza barridos con planchas longitudinales de metacrilato con agarre de madera (Kinlorber, 2012). Estas planchas son similares a las rasquetas que se usan en serigrafía para repartir la tinta sobre la plancha de estampación serigráfica.

*Siglo XX. Dadaísmo. Ready-made. Pintura como una cosa más*

Modificar elementos objetuales para ampliar una herramienta de trabajo que después aplicaremos a la pintura es un gesto dirigido a cambiar una parte pequeña del entorno cotidiano. Esto es algo que una persona puede realizar sola en casa<sup>42</sup>, con herramientas sencillas. Nosotros lo concebimos como el acto de alguien que tiene la voluntad de hacer funcionar una parte de la realidad de manera alternativa a como está establecida, lo que puede ocurrir desde la pintura y el bricolaje (como es nuestro caso). Por otro lado, en la historia del arte encontramos ejemplos, a mayor escala, de acontecimientos que reaccionan sobre el estado de la realidad para producir cambios en ella. Relacionamos las herramientas y los materiales implicados en la elaboración del cuadro, porque este dispositivo puede ser entendido como una delimitación espacial y temporal, de manera que podemos establecer analogías con acontecimientos que están fuera del cuadro y que ocurren en una espacialidad y tiempo específicos.

De forma comprimida e inmediatamente abarcable, en el cuadro se desarrollan situaciones relacionadas con el control del territorio y la organización de sus elementos como una imposición de la persona que decide las normas que aplican al cuadro, lo que puede ser una metáfora sobre cómo los gobiernos nos organizan. Por ejemplo, la serie de imposiciones sobre la población mundial que ocurre —por mencionar una época estudiada en este sentido por pensadores cercanos— durante el siglo XX: un periodo en que se desarrollan las fuerzas sociales y económicas con origen en la Edad Moderna. Este es el caso del capitalismo burgués junto a organismos como la nación y el estado, que son mecanismos de dominación social, como los estudiados por Gilles Deleuze (1999) y Michel Foucault (2003)—y por otros autores, como Henri Lefebvre (1978) con *El derecho a la ciudad*—, y que se relacionan con las manifestaciones geométricas de pinturas como las de Peter Halley (junio 1984)<sup>43</sup>.

El mencionado posicionamiento de reacción contra las circunstancias políticas, sociales y artísticas es una manifestación antiarte. El dadaísmo es un contexto en el que —parafraseando a Tzara en su manifiesto de 1918— todas las agrupaciones de artistas han desembocado. Desde el arte, encontramos el concepto de *absurdo*, en consonancia con lo

---

<sup>42</sup> Esteban Pujals Gesalí escribe en el prólogo de *Papel marmolado* (Ramírez, 1992): «es una cualidad manual, pretecnológica, caprichosa, 'imperfecta', la inconfundible forma improvisatoria del objeto de fabricación casera, donde aparecen clavos y no tornillos porque era de noche y estaban cerradas las ferreterías, donde la obra registra en el corte de un listón, en la palidez de una tabla, que su autor no tuvo ganas o tiempo o dinero para procurarse un serrucho o para darle al fondo una segunda capa de pintura». (pp. 11)

<sup>43</sup> «Una vez la geometría brindó un signo de estabilidad, orden, y proporción, hoy ofrece una serie de significantes cambiantes e imágenes de confinamiento y disuasión». (Halley, junio 1984).

anteriormente señalado sobre la posibilidad revolucionaria ante los acontecimientos socialmente injustos del siglo XX. Este concepto propone cambios de significado desde la materialidad mediante estrategias como poner en el mismo ámbito dos objetos que han sido extraídos del lugar que en principio lógico les corresponde. De hecho, en su definición elaborada en el ámbito de la estética, encontramos precisamente que el absurdo es un recurso capaz de cambiar el orden de las cosas y que se relaciona a su vez con la comedia y con el drama propios del teatro (origen de la *performance*), así como con la creación de conflictos —o, más bien, con la visibilización de conflictos, porque algunos de ellos están antes de que lleguemos—. Lo absurdo surge en procesos que se oponen a toda posibilidad de reconciliación y que son por ello útiles en situaciones injustas, en las que no ha lugar a la negociación, sino a la demolición de tal realidad para poder construir una nueva:

Presente en estos procesos encontramos la idea del absurdo: «absurdo (del lat. *absurdus*, "discordante", en sentido metafórico, "paradójico, descabellado"). Lo a. se opone o, incluso, suspende el orden, las relaciones casuales y los sistemas de normas existentes. Puede ser experimentado tanto de modo cómico como trágico. Lo → cómico y lo → trágico surgen de conflictos en órdenes sociales o morales previamente dados; pero la desaparición del conflicto lleva consigo la recuperación y el fortalecimiento del orden. Por contra, lo a. no permite la reconciliación; la reconciliación misma es desechada». (Henckmann et al., 1998, p. 13)

Estas son las circunstancias en las que surgieron movimientos de la llamada vanguardia artística como el futurismo y el dadaísmo. Este último movimiento se desarrolló como una de las reacciones contra la Primera Guerra Mundial, y en él encontramos una de las primeras claves modernas acerca del intercambio entre práctica artística, uso de elementos cotidianos e influencia en la realidad. Esto tuvo consecuencias en el desarrollo del estatus social de la pintura. La importancia del dadaísmo en relación con lo pictórico que se lleva a cabo en la actualidad reside en su contribución a lo performativo, al lenguaje experimental y la manipulación del objeto y de la imagen. En estos procesos, el papel de Marcel Duchamp y de su acercamiento a la realidad mediante el *ready-made* tiene unas consecuencias visibles sobre lo que hoy entendemos como la manera de operar de los elementos objetuales tradicionales del cuadro, como el bastidor, la tela, la imprimación, o la pintura distribuida en tubos y botes. Estos elementos son ahora objetos producidos industrialmente y, por lo tanto, objetos *ready-made*.

La actitud dadaísta se despliega desde la articulación inesperada de conceptos y de objetos. Se trata de un acercamiento contextual a la realidad, de un movimiento artístico que se empeña por introducir en lo social un grado de conceptualización y de producción cargado de autonomía respecto a las normas establecidas, como anteriormente mencionamos con relación al recurso del absurdo. En este sentido, situamos en los principios de la era moderna unas prácticas artísticas de marcado carácter político, que están inclinadas hacia la obtención de autonomía del pensamiento y de la acción del

individuo propias del proyecto ilustrado. Estas prácticas se basaron en delimitar y, más tarde, en tomar su espacio de independencia conceptual y productiva. En este sentido, Jordi Claramonte Arrufat (2011) llama «*autonomía ilustrada*» a cierta negatividad presente en prácticas como las dadaístas que favorecen cambios políticos y sociales:

A este tipo de práctica, como la que hemos comentado de Aretino, le hemos llamado *autonomía ilustrada*. Tras la revolución francesa y con el auge de la burguesía, el potencial político migró a una suerte de *autonomía moderna*, más centrada en la búsqueda y conquista de las dosis de negatividad, que le permitió diferenciarse y sostener las posibilidades de mundos factibles al margen o en contra de la normalidad burguesa: del *Werther* de Goethe a las vanguardias implicadas en la búsqueda y acumulación de negatividad, como el dadaísmo, ese ha sido un segundo vector de efectividad política y social para las prácticas artísticas. (pp. 29-30)

Esta voluntad de producir cambios en el entorno social mediante el objeto y la acción tiene su eco —en relación con la práctica de la pintura— en el libro *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, editado por el pintor Robert Motherwell (1989). El artículo «VIII. The Dada Spirit in Painting» de Georges Hugnet, en la recopilación de Motherwell, menciona algunas de las herramientas que el movimiento dadaísta empleaba y que dan cuenta sobre cómo la práctica artística de este movimiento se inserta en la realidad cotidiana. Una realidad en la que opera a través de medios visuales mediante recursos publicados en la prensa de la época, que son uno de los orígenes de las actuales *fake news*. Como apunta Hugnet, después de continuados escándalos mediante los que volvió a obtener fuerza y solidez —y también al detectar la oportunidad de hacerlo—, el dadaísmo comenzó a explorar estrategias directas para introducirse en la vida diaria. Consciente de su capacidad de cambio en potencia para con la esfera social, este movimiento aumentó sus actividades en la performatividad banal de las personas y se abrió a nuevas técnicas:

Envió noticias ficticias a los periódicos. Conmocionó y repelió al espectador y luchó contra la policía. Despertó protestas violentas. Fue en la publicidad y en la producción de proclamas, carteles y programas —todas nuevas armas— que Dadá iba a manifestarse de la forma más intensa, y su intensidad dio origen a la poesía que apuñaló y dejó hambrienta. (Hugnet, 1989, p. 131)

Tales tácticas orientadas a influir en el espacio y en la esfera pública sitúan a la escritura de la poesía dadaísta como su manifestación más efectiva. Esto ocurre en el ámbito de los medios visuales —orientados hacia la intervención en lo social— y en el intercambio entre práctica artística y cotidianidad, al operar dentro de los medios de difusión de la época. En la misma página, se encuentra un posible indicio sobre cómo la práctica de la pintura abstracta se encontraba adoleciendo de una manifiesta ineffectividad en cuanto a su posibilidad de ser usada como una herramienta de cambio social:



Durante el tiempo en Zurich en el que el Dadá estaba difundiendo noticias falsas, las actividades organizadas por los poetas Dadá eran mucho más típicas y efectivas que las de los pintores, quienes tenían una fuerte tendencia hacia el arte abstracto (y durante un tiempo en el caso de Arp, hacia la pureza constructiva absoluta) y estaban ocupados luchando contra el cubismo, el futurismo e incluso el expresionismo. Eggeling deseaba hacer uso del cine, pero la película que proyectaba iba a ser abstracta. Fue solo más tarde, después de la llegada de Picabia y el conocimiento de las ideas de Marcel Duchamp, tras las exposiciones de Arp, Baargeld, Max Ernst y Kurt Schwitters en Colonia y Hannover, que la pintura Dadá, finalmente liberada, pudo ayudar en el trabajo sistemático de destrucción y desmoralización de Tzara. (Hugnet, 1989, p. 131)

Hugnet considera que, debido a las acciones del dadaísmo de Zúrich —con incursiones en la esfera pública tales como publicaciones en prensa en contra del sistema—, los poetas adscritos al movimiento tenían un impacto mucho mayor que las prácticas de los pintores. Estos últimos trataban de reaccionar contra las convenciones de tendencias eminentemente pictóricas como la cubista, la futurista y la expresionista. Incluso se produjo cierta incursión en el cine, con un resultado estético de marcada abstracción.

Sin embargo, como indica Hugnet —y aquí sobresale de nuevo la importancia del *ready-made* y su influencia en la relación entre la práctica artística y el ámbito de lo cotidiano—, fue el marco inicial de la interacción entre la figura de Francis Picabia y las ideas de Marcel Duchamp —quien, junto a otros como Schwitters, contribuyó a establecer relaciones entre pintura y la producción de encuentros inesperados mediante objetos de uso cotidiano— lo que dió lugar al desdibujamiento de los límites entre lo *ya hecho* y la pintura en el dadaísmo<sup>44</sup>. Así, la práctica artística comenzó a formar parte de la realidad como una cosa más. A este proceso de intercambio entre práctica artística y función de lo cotidiano resignificado contribuye antes el surrealismo (en el que es importante la búsqueda en el inconsciente y aquí su expresión mediante objetos utilitarios combinados), con la poesía de Rimbaud, Lautrèamont y Alfred Jarry, y los experimentos dadaístas. Y, después, entre otros, con el constructivismo ruso. Esto conlleva consecuencias, al menos formales, en la Bauhaus y en De Stijl, en el minimalismo y en el arte conceptual.

---

<sup>44</sup> Véase el *ready-made* rectificado *L.H.O.O.Q.* que Duchamp realizó en 1919.

*Idea de collage I. Pintura e intención. El encuentro I. El no saber. La cosa manual. Temporalidad de los procesos I. Atomización del pensamiento y de la materia. Pintura y terapia como autoconocimiento*<sup>45</sup>

Las siguientes ideas sobre los procesos que operan en el marco del binomio pintura-performatividad están expuestas a continuación a modo de notas introductorias. Profundizaremos sobre ellas en el punto 1.2. Camino hacia la desmaterialización de la pintura, y en el punto 1.3. Relación con el espacio-casa, articuladas con el análisis de los textos y con nuestras correspondientes reflexiones que componen ambos apartados. Esto conllevará consecuencias en cuanto al acercamiento a los posteriores casos de estudio y a nuestra práctica artística, conjunto capitular que da forma a la presente investigación.

La idea de *collage* —entendida como la operación por la que elementos del tipo que sean y provenientes de ámbitos diversos se encuentran en un espacio que les es ajeno a todos (y no solo como la acción de adherir fragmentos de materia a una superficie plana)— delimita el marco que entendemos como el germen del *ready-made* e influye en la pintura que llega hasta nuestros días. El *collage* deja atrás los límites de sus orígenes cubistas para operar después de la abstracción: su objetivo no es imitar la realidad, sino instaurarla, como hiciera el cubismo, pero extendiendo este proceso e incidiendo en la inclusión de elementos de la realidad como obra.

En este sentido, Picasso y Braque, al comenzar a introducir estos elementos como parte de sus experimentos cubistas, impulsaron las posibilidades operacionales del cuadro en su materialidad, como «infraestructura cosal» (Marchán Fiz, 2001, p. 159<sup>46</sup>). La llegada del *collage* sirve para refrescar la pintura al abrir la vía en la que comienzan a aparecer cuadros elaborados fuera de las limitaciones de la sustancia de la pintura entubada. Del mismo modo, la introducción del *collage* en la pintura supone —en palabras de Santiago Amón (30 de julio de 1977)— «el equivalente de una cura de desintoxicación». Este proceso llama la atención por el hecho de que en la pintura se introducen objetos utilitarios —no olvidemos que son matéricos, como el conocido retal de hule de Picasso—, lo que, paradójicamente, contribuye a la desmaterialización del medio de la pintura.

Pintar es una acción no aislada de intención. Como todo acto en el que intervienen manos —cuando lo hacen— y herramientas, pintar forma parte de una serie de cambios que

---

<sup>45</sup> En este título aparecen numerados «Idea de *collage* I», «El encuentro I» y «Temporalidad de los procesos I» porque estos temas tienen su continuación más adelante como «Idea de *collage* II» (1.2.2. El cuadro como dispositivo indiciario), «El encuentro II» (1.2.4. Sustituir la pintura) y «Temporalidad de los procesos I» (1.3.2. Liberación de lo pictórico hacia la espacialidad)

<sup>46</sup> Este concepto ha sido extraído de la obra de Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, cuya primera edición apareció en 1972.

están articulados y que son producidos por el ser humano en su realidad material. Si tenemos en cuenta que hay muchas formas de hacerlo, el análisis de la acción de pintar un cuadro es un ejemplo que permite discernir una serie de rasgos comunes a otras actividades humanas.

En un caso genérico, la acción concreta de aplicar pintura sobre una superficie plana está precedida de otras, como pueden ser desear llevarlo a cabo, pensar sobre su contenido y tamaño, sobre sus materiales y sobre dónde obtenerlos, ordenar y limpiar el espacio de trabajo, reunir y disponer las herramientas y los materiales, preparar la superficie, esperar quizá a que seque, sentir el momento adecuado, empezar a pintar e intuir cuándo parar. En definitiva, trabajar, en el sentido de poner en marcha un proceso (un sistema) que en cierta medida mejora una parte de la realidad subjetiva del sujeto. En nuestro caso, consideramos que tiene más importancia esta motivación que la posible obra de arte que resulte. Como indica Richard Wollheim (1997<sup>47</sup>):

La intención que la motiva no debe ser equiparada, por ejemplo, con la mera intención de producir una obra de arte —sea ésta la que sea—. Al menos en el contexto del arte, se ha de enfocar la intención de modo y manera que incluya las creencias, las emociones, los empeños y los deseos que tiene el «agente»<sup>48</sup>, que, además, tienen una influencia directa en la manera en que éste actúa. Algunos de esos factores psicológicos se hallan ocultos en lo más profundo de la psique del artista, mientras que otros son impensables de ver al margen de la historia y de las tradiciones de la pintura.

Tales «empeños» llevan a encuentros inesperados. Por ejemplo, el encuentro «fortuito»<sup>49</sup>, que constituye el evento que ocurre sin que podamos controlar, como ocurriera en la historia al encontrarse un grupo de desconocidos de manera forzada, refugiados de guerra, en 1916 en Zúrich. Este grupo formaría el mencionado movimiento dadaísta, influenciado por el surrealismo y cuyo interés aquí opera no como lo que podría ser una fábrica de producción de imágenes manidas e infantiles pintadas de manera relamida, sino bello «como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas» (Conde de Lautréamont, 1869).

---

<sup>47</sup> Este texto de Wollheim fue publicado originalmente con el título *Painting as an Art* por Trustees of the National Gallery of Art en 1987.

<sup>48</sup> El «agente» ejecutor de la pintura, es decir, el *agente encubierto*.

<sup>49</sup> Idea de *encuentro* como un término medio entre las acepciones: «azar ant. "cara desfavorable del dado" 1495, "lance desfavorable en el juego de los dados" 1283, "cierto juego que se jugaba con dados" h. 1250, mod. "mala suerte, desgracia, riesgo" med. s. XVI, "casualidad, caso fortuito" princ. s. XVII. Del ár. zahr "flor", vulgarmente "dado", por la flor que se pintaría en una de sus caras (comp. Azahar). (...) Deriv. Azazar "desgraciar" h. 1620 (para el sentido de "azorar" V. azor.) Azaroso, 1618». (Coromines, 2008, p. 56).

Los procesos performativos citados están relacionados con la noción del teatro registrada por la entrevista al director Heiner Müller «¿Por qué teatro? Decisiones para el nuevo siglo», que fue filmada y enviada al congreso internacional en 1995 en Toronto, Canadá. El dramaturgo, teniendo en cuenta la actividad en otros ámbitos de las humanidades, propone una alternativa a la que considera la alienación del sujeto que las actuales condiciones sociales y económicas imponen. Dicha alternativa lleva a la repetición de una sola actividad —entendemos que utilitaria— hasta que esta pierde todo sentido. Müller plantea, por lo tanto, la posibilidad de que cada cual se sitúe en nuevos escenarios para actuar desde el no saber:

El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe. Sólo así surge algo nuevo. Sin embargo, todo el sistema se opone a ello. El sistema obliga a la gente a quedarse en lo que sabe y seguir haciendo lo que sabe; es decir, después de un tiempo ya no lo sabe hacer tan bien y cada vez se debilita más todo eso que sabía. La única alternativa es crearse uno mismo nuevas situaciones... Hoy leí, por ejemplo, lo encontré muy simpático, que Thomas Bernhard se forzó a contraer grandes deudas para tener una motivación para escribir. Entonces, uno necesita esas presiones de forma permanente que hacen que uno se encamine hacia lo desconocido, hacia la oscuridad, sin ningún tipo de luz. Eso todavía es posible en el teatro. Sin embargo, en los medios técnicos es prácticamente imposible debido al capital involucrado y difícilmente surge algo innovador. El teatro se basa fundamentalmente en las relaciones con seres humanos, eso todavía resulta, puesto que lo más desconocido de todo es el ser humano. Palabras profundas... (*Rie*). (VV. AA., 2020<sup>50</sup>)

Como afirma Müller, cuando uno hace algo nuevo o se crea situaciones que lo someten a una cierta presión, aumentan las posibilidades de que la motivación por el hacer aumente y de que se produzcan encuentros por el camino. Para ejemplo, el escritor Thomas Bernhard, quien —según Müller— contraía deudas y eso le hacía tener la motivación para escribir y profundizar en lo que no se conoce (incluso, probablemente, sin saber hacia dónde se va). Podríamos decir que esta metodología es una de las posibilidades para forzar la máquina y para mantenernos en un estado de alerta o de observación atenta. También, según el dramaturgo, esta manera de hacer desde el no-saber es solo posible en el teatro y prácticamente imposible mediante la objetualidad de los medios técnicos, al haber un capital económico involucrado. Resalta la importancia de que lo que cuenta en el teatro es lo más desconocido, las relaciones humanas. Esto nos lleva a la consideración de que algo parecido ocurre en la pintura, en el sentido de que su posible condición de mercancía pueda conducir hacia determinada estética la producción del *agente*.

---

<sup>50</sup> Esta entrevista fue publicada originalmente en 1996 en *Kalkfell für Heiner Müller – Arbeitsbuch*. Edición de Theater der Zeit.

En ocasiones, la práctica de la pintura se puede ver económicamente beneficiada por el mercado y, al mismo tiempo, mermada si únicamente se demanda obra en una línea de trabajo específica. En esta situación, existe el riesgo de que el artista —inmerso en el engranaje del mercado— se vea requerido por coleccionistas y galeristas a realizar el mismo tipo de obra, llevando a la repetición sobre el lienzo de lo que ya sabe hacer y alejándose del proceso de inmersión en la oscuridad propia de lo desconocido (oscuridad que menciona Müller en la cita anterior). Por supuesto, existen artistas que trabajan en una misma línea y que precisamente su cometido es no salir de ella y repetir y repetir el mismo cuadro, encontrando de esta manera las sutiles diferencias que permiten la profundidad del trabajo. Recordemos la obra del pintor Piet Mondrian que, mediante la repetición de rectángulos de color situados en la históricamente recurrida retícula de líneas verticales y horizontales, pintó siempre el mismo cuadro, sin que cada nuevo cuadro fuera el mismo<sup>51</sup>.

Quizá se trate de una repetición motivada por la pulsión de hacer manualmente, que nos lleva a hacer la misma tarea una y otra vez. Tareas repetitivas como cocinar o tejer tienen la clara motivación de cubrir dos de nuestras necesidades básicas. Pero ¿qué ocurre cuando lo que se hace con las manos no tiene una función utilitaria clara? Desde luego, la cuestión corporal es determinante. Por ejemplo, cuando trabajamos en invierno en exteriores, el frío reduce la capacidad de acción de nuestras manos, lo que puede llevar a la falta de precisión o a la completa incapacidad al manejar herramientas. De la misma manera, cuando nace en nosotros el pensamiento que da comienzo al proceso de trabajo manual, podemos sentir cómo las manos se calientan en preparación a la tarea que desempeñarán, como si en cierta manera operaran de forma autónoma. Incluso, es posible llegar a sentir las manos antes y durante la actividad en nuestra conciencia, como dos centros de energía a los que no movemos, sino que nos mueven a nosotros. Podría decirse que se trata de una pulsión difícil de contener.

La incontinencia de este hacer manual y el arte se manifiesta en situaciones domésticas como sobremesas distendidas, propias de reuniones con amistades: momentos en los que, inconscientemente, las personas empiezan a elaborar formas con el mantel de la mesa —si este es de papel— y con los restos de comida (los de las cortezas de las naranjas, las migajas de pan, los tapones de corcho o los alambres que aseguran a estos a las botellas). El historiador y crítico Ángel González García se pregunta si la pulsión hacia no poder dejar las cosas como están es una cualidad intrínseca de las personas:

---

<sup>51</sup> En los cuadros de Mondrian existe la repetición, lo que se refleja en las ideas expresadas en su escritura: «Inconscientemente, todo artista verdadero ha sido siempre conmovido por la belleza de la línea, del color y por sus relaciones intrínsecas, y no por lo que puedan representar». (Mondrian, 2020, p. 39). Esta cita se publicó originalmente en 1956 en *Piet Mondrian: Plastic Art and Pure Plastic Art*, editado por Wittenborn & Co.

Parece que la cualidad principal del ser humano es no poder tener las manos quietas. Ese irrefrenable deseo de dar forma a las cosas. Dalí publicó en los años sesenta un artículo en la revista *Minotaure*, que tituló «Esculturas involuntarias», donde se ven billetes de metro retorcidos, trozos de jabón, figuritas de migas de pan. ¿Que esto sea de orden artístico?, no lo sé. No pretendo reivindicar lo que hacen estos presuntos artistas indoctos, lo mío es una reivindicación apasionada y hasta cierto punto insistente y violenta de la laboriosidad. Del hacer. Y del hacer manual sobre todo. (Citado en Jarque, 5 de abril de 2018)

Existen, de manera común a las actividades emergidas ante la conciencia del ser humano, modos de hacer que dan a las personas la estructura que organiza sus acciones. Para que ocurran, se han de dar una serie de pasos en base a unas normas y a una temporalidad específicas. Como ejemplo, dos situaciones: al cocinar, porque primero se cortan los ingredientes y después se echan al fuego, y al pintar, pues primero se toma una cantidad de pintura y después se extiende sobre el lienzo. Ambas organizan un proceso en base a un fin. Y ambas son irreversibles: dejan un rastro, un cambio en la realidad, por cómo se organizaban determinados elementos antes de la intervención del *agente*, y por cómo se organizan de manera diferente después. Esta circunstancia resalta la importancia de la temporalidad en los pasos que constituyen las actividades humanas.

El modo de percibir las actividades utilitarias y artísticas que llevamos a cabo como estructuras compuestas por acciones —que a su vez están articuladas dentro de la macroestructura que es nuestra realidad— tiene utilidad, sobre todo cuando nuestra intención es llegar a profundizar en el conocimiento del entorno para poder modificarlo. Entender la performatividad del entorno de esta forma está relacionado con la detección de patrones no obvios. Es decir, de manera circundante a nuestro ser, se dan una serie de situaciones simultáneas. Sobre ellas, se pueden detectar patrones, como los patrones de probabilidad y de organización espacial que estudia —en sus respectivos ámbitos— la ciencia de las matemáticas. Por otro lado —y consideramos que no de manera aislada respecto al exterior—, también operan nuestros patrones internos de conducta, que son los que estudia otra ciencia: la psicología. Entonces, conocemos más profundamente el entorno cuando descubrimos más de nuestro interior —siendo la práctica de la pintura una forma de conectarnos con este desde la materialidad—. Así, el conocimiento es una manera eficaz de aprender a relacionarnos de forma más saludable y profunda con nuestro entorno. Carl Gustav Jung (2012<sup>52</sup>) señaló en su obra *El libro rojo* una vivencia reveladora a este respecto:

El espíritu de la profundidad tomó mi entendimiento y todos mis conocimientos, y los puso al servicio de lo inexplicable y de lo contrario al sentido. Me robó el habla y la escritura para todo lo que no estuviera al servicio de esto, es decir, de la

---

<sup>52</sup> Escrito entre 1914 y 1930 y publicado originalmente como *Liber Novus* en 1969.

fusión mutua de sentido y contrasentido, que da por resultado el suprasentido. (Jung, 2012, p. 167)

El proceso de autoconocimiento profundo del que habla Jung requiere enfocarse menos en el pensamiento y más en el más allá del sentir, en el «suprasentido». Se dice que cuando uno se conoce mejor a sí mismo aumenta su capacidad de conocer a los demás. Pintar es uno de los procesos que puede llevar a encontrar pistas sobre la manera de estar en el mundo de quien lo hace. Esta forma de autoconocimiento es más eficaz si quien hace y observa el proceso encuentra vinculaciones con referencias externas. En esta línea, Joseph Beuys es uno de los artistas que enfatiza la importancia de la autoconciencia como herramienta capaz de influir en la sociedad. En las conversaciones mantenidas con Clara Bodenmann-Ritter (2005) en 1972, habló sobre «un concepto ampliado del arte —la “plástica social”— un nuevo modelo de la sociedad y del mundo en cuyo centro se encuentra el ser humano creativo, el arte y la creatividad como únicas fuerzas revolucionarias» (p. 9).

En la superficie del cuadro pueden quedar registradas las trazas de una parte de estas fuerzas. Emerge así una de las dimensiones de la superficie pictórica del cuadro como ámbito de estudio y como el espacio donde, después del hábito o del ritual pictórico, quedan registrados unos modos de hacer ligados al temperamento de la pintora (sobre todo cuando ocurre manualmente, mediante las herramientas). Si la obra se produce industrialmente, estos registros —que son signos gestuales— desaparecen. La pintura manual actúa a su vez en el marco del cuadro como una mirilla por la que visibilizar la energía desplegada en el momento de la creación y donde situar una conexión con un posible canal de conocimiento. Este canal se ha entendido como una fuente —así lo llamó el poeta San Juan de la Cruz (Ros García, s. f.)<sup>53</sup>— que tiene el potencial de conectarnos con actividades e imágenes ancestrales. A estos comportamientos e imágenes antiguos, Jung los llamó «arquetipos». Se trata de estructuras y formas de hacer que pertenecen a un conocimiento común a todas las personas: el «inconsciente colectivo». Según el psicólogo suizo, existe una diferenciación de estratos que señala en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Jung, 2012<sup>54</sup>):

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir,

---

<sup>53</sup> Véase cómo lo canta Rosalía [23 de noviembre de 2017] en: <https://www.youtube.com/watch?v=6s-MQzPZ6IE>

<sup>54</sup> Escrito entre 1933 y 1955 y publicado originalmente en 1969.

que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. (Jung, 2012, p. 10)

En su modelo de la psique, Jung diferencia la «persona», que viene del latín y su significado se corresponde con «máscara» y que es la capa más superficial, con el «yo» o «ello», que es — siguiendo a la teoría del dinamismo psíquico de Sigmund Freud — la parte consciente y donde están las creencias, los pensamientos y las percepciones. Es decir, Jung diferencia entre temperamento y carácter, que son dos elementos que definen la personalidad humana. También está la «sombra», en referencia a lo que constituyen los rasgos de la psique que la parte consciente no quiere ver. Cuando la «sombra» no se integra, se hace fuerte, toma el control y nos lleva a repetir patrones de conducta tales como actos de autosabotaje.

El antecedente de este modelo propuesto por Jung está en Sigmund Freud, quien comenzó a hablar sobre el inconsciente en *El Yo y el Ello* (2012<sup>55</sup>). Otros modelos que estudian la psique — además del freudiano y el junguiano — son los de Donald Woods Winnicott, Melanie Klein, Alfred Adler, Harry Stack Sullivan, Erich Fromm o Jacques Lacan.

Aprender a reconocer y diferenciar el «yo» de la «sombra», nosotros lo entendemos como una forma de *bricolaje mental* — concepto que proponemos — aplicado a la propia psique. En consecuencia, hemos explorado el autoconocimiento personal mediante la terapia y con la guía de la psicóloga y mediadora Paloma Zamora Rodríguez. En este caso, las sesiones han seguido una metodología que articula principalmente recursos de la psicología humanista<sup>56</sup>, proceso que ha desembocado en el análisis de las mencionadas ideas de Jung sobre la psique humana como herramientas de trabajo. En concreto, sobre la confrontación de la parte consciente con la inconsciente.

---

<sup>55</sup> Publicado originalmente como *Das Ich und das Es* en 1923.

<sup>56</sup> «La Psicología Humanista nace oficialmente en USA en 1962, cuando un grupo de psicólogos y pensadores progresistas de la época declaran su voluntad en desarrollar un enfoque nuevo que trascendiera los determinismos y la fragmentación de los modelos vigentes del Psicoanálisis y del Conductismo; el anhelo era entonces desarrollar una nueva Psicología que se ocupe de la Subjetividad y la Experiencia Interna, de la Persona como un todo, sin fragmentaciones como la conducta o el inconsciente, o la percepción o del lenguaje, sino que contemplar a la Persona como objeto luminoso de estudio, y asimismo, desarrollar una nueva disciplina que investigue los fenómenos más positivos y sanos del ser humano como el amor, la creatividad, la comunicación, la libertad, la capacidad de decidir, el cambio terapéutico, y sobre todo, la autenticidad y el arte de ser uno mismo, porque de allí debía provenir el sentido de respeto y responsabilidad; desde ese núcleo del Ser, puede surgir un camino del existir que sea sano o sabio, equilibrado y pleno, la autenticidad como un proceso de auto-aceptación y aceptación de todo lo que existe». (Riveros Aedo, 2014).



Todo ello se traduce, en nuestro caso, como un proceso de ensayo sobre las consecuencias que tiene en nosotros mismos y en nuestro entorno inmediato pensar y actuar de determinada manera. Esto nos ha hecho conscientes de que, cuando nuestro pensamiento se dirige hacia la confianza, se propicia la llegada de la creación. Sin embargo, cuando nuestra mente se enfoca en la voz que nos trae juicios sobre la realidad y sobre las personas —en lugar de adoptar la actitud de observar y de dejar que las cosas ocurran y nos sorprendan—, nuestro pensamiento se dirige hacia la no creación y hacia al aislamiento. Sobre procesos similares y en relación con el trabajo de Jung, Ulrich Hoerni escribe en el prólogo al mencionado *El libro rojo* (Jung, 2012):

En el año 1913, en un punto de inflexión de su vida, Jung comenzó a realizar un experimento consigo mismo que duró hasta 1930 y que luego fue conocido como «Confrontación con lo inconsciente». Era el desarrollo de una «técnica para llegar al fondo de los procesos internos», «traducir emociones en imágenes», «comprender fantasías que [lo] movilizaban subterráneamente». (p. 13)

Lo que es especialmente útil cuando nuestro interés es continuar la labor de materializar mediante la pintura nuestras pulsiones e imágenes internas. Con este objetivo, hemos llegado al concepto de *bricolaje mental*, gracias a las herramientas que nos proporciona la terapia como forma de autoconocimiento. La terapia es un proceso performativo que produce cambios en uno mismo y, en consecuencia, en el entorno. Se trata de un proceso que se relaciona con la pintura —inscrito en el binomio pintura-performatividad— de la siguiente manera: para profundizar en sus procesos internos, Jung escribía y pintaba en solitario. Ulrich Hoerni comentaba que «Ya resultaba una muestra de condescendencia cuando Jung le permitía a alguno de sus hijos que lo observara en su actividad de escritura y pintura» (Hoerni en Jung, 2012).

La pintura, el gesto, lo que queda en el cuadro, arroja luz sobre los rasgos de personalidad que dan lugar a una determinada manera de actuar, a cómo se ha hecho<sup>57</sup>. La personalidad es el filtro que el ser humano emplea para leer y entender su realidad, lo que constituye el inicio de toda actividad y de todo proceso creativo. La realidad se crea en nuestra conciencia como representación interna. Vemos lo de fuera en función de lo que tenemos dentro y, cuando somos conscientes y lo decidimos internamente, actuamos en consecuencia y de manera ecuánime.

Para nosotros, el cuadro es un espacio donde encontrar indicios sobre nuestros procesos internos, que indican simultáneamente hacia lo que percibimos como externo. Se puede

---

<sup>57</sup> Véase la forma de abordar la pintura en el caso, por mostrar el de dos pintores cercanos temporal y geográficamente, de José Luis Cremades y de Nelo Vinuesa. Quienes los conocemos mínimamente, somos capaces de percibir cómo la energía de cada uno se manifiesta de manera coherente en sus cuadros, entre otras cuestiones, en referencia a sus personalidades y a los movimientos que sus pinceladas registran.

entender como una ventana al mencionado inconsciente colectivo junguiano. Al respecto, Piero Manzoni escribió en diciembre de 1957 el texto *Hoy, el concepto de cuadro*, originalmente publicado en el catálogo de su individual en la Galleria del Corriere:

El espacio-superficie del cuadro interesa al proceso autoanalítico sólo en cuanto espacio de libertad en el que vamos en busca de algo, tal vez de las presencias de los gérmenes a cuyo alrededor o sobre los cuales estamos constituídos orgánicamente. Aquí la imagen toma forma en su función vital: no podrá ser valorada por aquello que recuerda, explica o expresa (en todo caso la cuestión de fundar) ni querer o poder ser explicada como alegoría de un proceso físico: ha de ser valorada en cuanto que es: ser. (Manzoni, 1991, p. 82)

Afortunadamente, nuestra percepción es ajustable, y el del cuadro es un espacio de libertad que nos permite buscar algo, como en la cita anterior indica Manzoni. Entender el cuadro como una herramienta con la que investigar es sintomático sobre nuestra capacidad de aprender a ver la realidad de manera poliédrica. Este es el sentido del mencionado concepto *bricolaje mental*: entender la terapia como una manera de obtener herramientas que ajustan y mejoran nuestra conducta, cambiando nuestros modos operacionales. Algo parecido a llevar la moto al taller: cada tanto tiempo conviene cambiar el filtro del aire, del aceite, o apretar las tuercas. Esto recuerda al ejemplo que Roland Barthes (1978, pp. 50-51) propone cuando menciona la nave «Argos». Los argonautas reemplazan sus piezas cuando hace falta, llegando un momento en que tienen una nave nueva sin haber cambiado ni su nombre ni su forma. La experiencia con la terapia es similar, con la diferencia de que lo que se ha ido cambiando, a nivel personal, es la organización y articulación de las ideas en nuestro pensamiento, con el fin de convertirnos en personas renovadas por dentro, sin haber cambiado ni nuestro nombre ni nuestra forma<sup>58</sup>.

Se trata, en definitiva, de un proceso de mejora en el que la reorganización tiene un papel fundamental, de un encuentro entre la filosofía —en el sentido de que la ética es «un arte de vida que propone un trabajo interno que nos permite transformarnos y transformar nuestra vida» (Roca Jusmet, 2011)—, la noción del budismo zen<sup>59</sup> —por la cual una tarea cotidiana como ordenar la casa puede convertirse en una forma de meditación (ordenar la casa para ordenar la mente [Sfera, 2022, 6 de diciembre de 2022])— y la psicología, que provee herramientas que facilitan el cambio de conciencia.

---

<sup>58</sup> El uso del plural en la escritura de esta investigación hace referencia a las personas implicadas que la están haciendo posible, a quienes nos ayudan en su progresión y a los roles que hemos adoptado en cada etapa investigadora, que oscilan entre «un tipo contratante» y «un tipo a su servicio». También es nuestra manera de incluir a las personas que leen esta tesis.

<sup>59</sup> Esta noción se basa en integrar lo espiritual en lo material. Véanse Allan Watts, Jack Kerouac en *Zen and the Beat Way* (Watts, 1997) o el mismo Jung (2012, 2003) en relación con budismo zen.

En este sentido, la reciente reforma de la casa familiar que hemos realizado como parte de esta investigación —y que da lugar a proyectos como el titulado *DES* (incluido en el punto 3.5.)— da sentido a las fotografías previas agrupadas bajo el título *Camino Hondo 138-140* (Sánchez, 2010), tomadas en la misma casa en 2010. Estas imágenes muestran el estado poco organizado de una construcción humilde erigida en la barriada llamada Ermita de Burgos, en una zona de la huerta de Nonduermas, Murcia. Se compone así un marco de doce años y a definir el planteamiento de esta tesis: en 2010 tomamos dichas fotografías de la casa y, entre 2020-2022, modificamos la arquitectura de la casa con estrategias performativas compartidas por nuestro acercamiento a lo pictórico.

La geometría —y por lo tanto las matemáticas— son un modo de acercamiento a situaciones, como lo son las imágenes mencionadas anteriormente. Una de las primeras operaciones de la fotografía es seleccionar, mediante el encuadre, una parte de la realidad. La luz que atraviesa las lentes y que, regulada por el diafragma y el obturador, llega al negativo, produce un trasvase desde las cosas que termina siendo una proyección visual: desde la tridimensionalidad de un fragmento del entorno hasta la bidimensionalidad del rectángulo que es el negativo, si estamos en analógico, o del sensor, si estamos en digital. Al tomar una foto, encuadramos y, por lo tanto, incluimos ciertas cosas dentro del marco, excluyendo lo demás. Es una manera de organizar y de sintetizar las formas. La fotografía nos ayuda entonces a entender que, por ejemplo, un plato visto desde arriba es una circunferencia y que, el mismo plato fotografiado en diagonal, es una forma oval.

Se trata de acotar el entorno mediante divisiones matemáticas. Cuando se percibe la realidad así, resulta sencillo establecer relaciones entre el rectángulo del papel fotográfico, el del lienzo o el de una parcela de tierra. Estos tres espacios y los elementos que contienen son en sí mismos formas geométricas divisibles mediante operaciones matemáticas. A tal fin, la fotografía, la pintura, el dibujo o algunos elementos del bricolaje —un metro, un nivel o una plomada, entre otros— se sitúan como herramientas útiles, siendo la fotografía la más documental, en el sentido de que se establece una correspondencia más exacta entre el motivo fotografiado y la imagen (principio del mencionado *signo indiciatorio*, de Krauss, 2015). La pintura, el dibujo u otras prácticas, como la escultura, permiten una manifestación de la estructura básica de las cosas mediante la manipulación de la materia. Como categoría principal en la historia del arte respecto a este proceso de síntesis, tenemos el arte geométrico abstracto y a Wassily Kandinsky como su principal precursor, estando entre ellos Kazimir Malévich y Piet Mondrian. Como representante máximo en España, encontramos el Equipo 57 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.b), con especial interés —con respecto a esta tesis— en la sintetización y articulación de la forma geométrica del trabajo de Ángel Duarte.

Conscientes de su permeabilidad —como ya hemos señalado—, existe una divergencia entre un acercamiento a la realidad desde el arte (que se centra en la forma geométrica y que se inscribe en la mencionada tradición del arte geométrico abstracto) y una segunda

vertiente basada en prácticas que se manifiestan mediante la acción, y cuyo concepto es más visible. Esta es otra manera de organizar y de presentar la realidad desde el arte que, a diferencia de los mencionados recursos formalistas, toma la misma realidad para llevar a cabo acciones performativas, incluyendo el uso de objetos cotidianos. Estas acciones son efectuadas por artistas que, entre otras estrategias —y por mencionar a algunos internacionales—, organizan de manera no ordinaria el entorno cotidiano: Wolf Vostell (con sus combinaciones de cuadros y herramientas posiblemente encontradas en Malpartida<sup>60</sup>), Piero Manzoni (que envasa sus heces), Andy Warhol (que reconoce su gusto por comprar y empaquetar cosas [Warhol, 1998]), Ilya y Emilia Kabakov (con *instalaciones totales*, [Kabakov, 2014]), Tracey Emin (que expone su propia cama rodeada de objetos que hubiera usado), Gabriel Orozco (con sus organizaciones posiblemente obsesivas compulsivas de objetos encontrados y dispuestos sobre el suelo) o Damián Ortega (con su Volkswagen desmontado).

En España, los mayores representantes del arte conceptual, en el que el uso inusual de elementos cotidianos está presente, son personificados en rarezas como Esther Ferrer (con, por ejemplo, *Todas las variaciones son válidas. Esta también*, llevada a la acción en 2017 [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.c]) o Isidoro Valcárcel Medina (con su I.V.M. Oficina de Gestión de Ideas, realizada en 1994 [Fanjul, 13 octubre de 2020]).

De esta manera se desvela la importancia de la dimensión formal/material y de la dimensión relacional del arte, en el sentido de que la práctica de artistas como los pertenecientes a Equipo 57 ponen de manifiesto, entre otras cosas y a quienes se exponen a sus obras, el impacto de la forma geométrica y de su articulación mediante estrategias como la repetición. Este ejemplo sirve para llamar la atención sobre cómo lo relacional está presente en el formalismo de cada obra, ya sea por el tamaño, el color o la posición de las formas en cuadros y esculturas. Algunos cuadros de formas más orgánicas, aunque no fuera el interés inicial de los artistas, evocan patrones presentes en la naturaleza, como el del movimiento y reflejos de las olas del mar. Las relaciones entre las formas se dan dentro de la obra de arte, lo que nunca las sitúa en desconexión con la realidad que las rodea. De hecho, en el caso del mencionado Equipo 57, su «labor estuvo marcada por el compromiso social» (Delgado Mayordomo, 18 de diciembre de 2018). Incluso, puede que una obra de arte sea lo menos autónomo que hay. Como indica Oriol Fontdevila (2018):

El arte no es una cuestión de autonomía, sino que su potencialidad radica en los vínculos. La estética idealista y el formalismo moderno dedujeron la posibilidad de la autonomía a partir de fijar la atención en aspectos que son intrínsecos a la fisicalidad del arte, tales como las características formales y materiales de sus

---

<sup>60</sup> Véase la obra *El muerto que tiene sed*, 1977, Acrílico sobre lienzo y sierra metálica con mangos de madera, Dimensiones:, 190 x 300 cm.

medios y tecnologías. Ciertamente, el poder del arte es consustancial a estos aspectos. Pero, a la vez, pensamos que la posibilidad del arte se activa cuando las cualidades del objeto se asocian con instancias considerablemente más heterogéneas. El arte es una cuestión inherente a la forma, pero, a la vez, es indefectiblemente relacional. Su poder, por lo tanto, no puede tener que ver con una configuración soberana como es la autonomía, sino que se trata de un poder relativo y performativo, lo que en inglés se denomina *agency*. (p. 42)

Toda forma tiene el potencial de producir cambios en la realidad por su mera presencia. El concepto «*agency*» que señala Fontdevila es clave en referencia a las cuestiones teóricas sobre el concepto de lo performativo, que —como hemos indicado en páginas anteriores— fueron formuladas primero por Austin (1982) y después recogidas por Butler (1990). En la teoría de Butler, estrechamente relacionada con el cuerpo y los estudios de género, la performatividad es una agencia que depende de las convenciones sociales: es activada en ellas y produce cambios en la realidad mediante ellas. Es decir, la conducta del individuo es el resultado de la influencia del entorno, de los códigos de comportamiento que el sujeto recibe al ser categorizado por el sistema dominante en tanto género determinado.

Uno de los potenciales de lo performativo es hacer consciente a este sujeto de que existe una capacidad de elegir a su disposición, una vez ha comprendido que la identidad opera en nuestro interior y en sociedad como un constructo más. En este sentido, el mito del pintor es una construcción social y, el acto de pintar, una práctica compuesta por acciones performativas. Esto, como veremos, se conecta con el ámbito de la mediación entre la obra de arte y la realidad.

### 1.1.3. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos

#### Preguntas de investigación

¿Qué es y cómo opera el concepto *pintura encubierta*?

¿Qué relación tiene la *pintura encubierta* con la idea de *forma autónoma*?

#### Hipótesis

La hipótesis de esta investigación parte de la intuición de que cuando se hace algo artístico puede acabar pasando algo no artístico, y viceversa. Al pintar un cuadro, podemos identificar recursos materiales, visuales y performativos susceptibles de facilitar la relación con nuestro entorno y de contribuir a resolver —entre otras posibilidades— cuestiones espaciales y de habitabilidad. En el sentido opuesto, durante la realización de actividades cotidianas que permiten cubrir nuestras necesidades básicas (como caminar para ir a comprar o trabajar por un sueldo), podemos identificar recursos materiales, visuales y performativos que nos ayudan a comprender, a continuar y a ampliar nuestra práctica de la pintura. Al observar e interpretar estos procesos de intercambio tras el filtro de la sustancia-pintura y del cuadro entendido como índice, somos capaces de sacar de contexto y de estructurar a nuestra conveniencia elementos de lectura y de acción en el entorno inmediato. Estos encuentros y procesos operan dentro de un entramado de acciones o *performances* interconectadas que se dan tanto en el espacio privado como en el público, situándose en el ámbito del binomio pintura-performatividad.

#### Objetivos

El objetivo principal de esta tesis consiste en proponer y desarrollar el concepto *pintura encubierta* en referencia a los intercambios no evidentes entre la práctica de la pintura ejecutada con recursos mínimos, la performatividad inherente a ella y la presente en las actividades que llevamos a cabo con el fin de asegurar nuestras necesidades básicas.

El objetivo secundario de este trabajo se centra en la detección y el análisis tanto de estrategias de acción como de claves presentes en aquellas prácticas artísticas contemporáneas que posiblemente operan en el marco del concepto *pintura encubierta*, conectándose así con nuestra propia práctica, cuyo hilo conductor es la *forma autónoma*.

## 1.1.4.a. Metodología

*Declarar que algo es una imagen, una metáfora, una historia o lo que se quiera —es decir, utilizar los conceptos para etiquetar— no sirve de gran cosa. El lenguaje de la ecuación —«es»— tampoco consigue ocultar las opciones interpretativas que se han tomado. De hecho, los conceptos son, o mejor dicho hacen, mucho más. Si pensamos lo suficiente sobre ellos, nos ofrecen teorías en miniatura y, de esta guisa, facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías.*

Mieke Bal

En la cita que abre este apartado, extraída del libro *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Mieke Bal (2009, p. 35) se está refiriendo a la dificultad de que exista una correspondencia entre los conceptos y la realidad misma. Más que a la función enunciativa, Bal se interesa sobre la utilidad de la función performativa de los conceptos, a la manera en que estos actúan dentro de nuestro pensamiento para acompañar, defender, contradecir, desplegar las posibilidades teóricas o poner los límites necesarios a un objeto de estudio, a fin de cercar su manejabilidad discursiva.

En páginas siguientes a la mencionada cita, aparece la referencia que hace Bal sobre el artículo del crítico literario Jonathan Culler (Bal, 2009, p. 9), quien utiliza la metáfora del viaje como proceso necesario si la intención es acabar siendo recompensados con nuevas experiencias. El artículo de Culler sigue la estela del concepto de performatividad, desplazándose en primer lugar desde donde se comenzó a utilizar dicho concepto, en la filosofía, hasta llegar a los estudios culturales para volver de nuevo a ella. Bal toma este modelo de artículo como referencia metodológica para desarrollar sus «conceptos viajeros».

El propósito de Bal es viajar hacia la práctica a través de estudios escritos por otros. Una práctica que, como en esta investigación, es la motivación primera y el objetivo último. En un paralelismo con su obra, «Este libro puede leerse como si fuera una guía de viajes abocetada, abocetada por su parcialidad, ya que se basa sobre todo en mis propios viajes» (Bal, 2009, p. 9). Por lo tanto, es posible establecer una correspondencia entre el despliegue y desplazamiento de los conceptos en las humanidades, el intercambio conceptual y operacional entre disciplinas artísticas, y los viajes realizados con el fin de llevar a cabo el acercamiento a un determinado objeto de estudio, como ocurre en la metodología de esta investigación. En nuestro caso, trataremos la correspondencia entre la práctica de la pintura y su performatividad, con anclajes en el contexto inmediato.

Parte de nuestra estrategia metodológica se dirige hacia la economía de recursos materiales y conceptuales. En este sentido, uno de los personajes concebidos por el director de cine Paolo Sorrentino en *Fue la mano de Dios*, de 2021, nos deja claro que los artistas de su

interés tienen cuatro o cinco ideas sobre las que siempre vuelven. El esquema *Conceptos fundamentales* (Figura 4) parte de una sola idea, la de actuar para responder a una determinada situación, en el sentido de hacer, pero también en el sentido performativo y teatral del término<sup>61</sup>. Desde este núcleo se despliegan los cuatro puntos principales del acercamiento a la realidad que se explora en esta investigación: realidad, acción, mejora y aprendizaje.

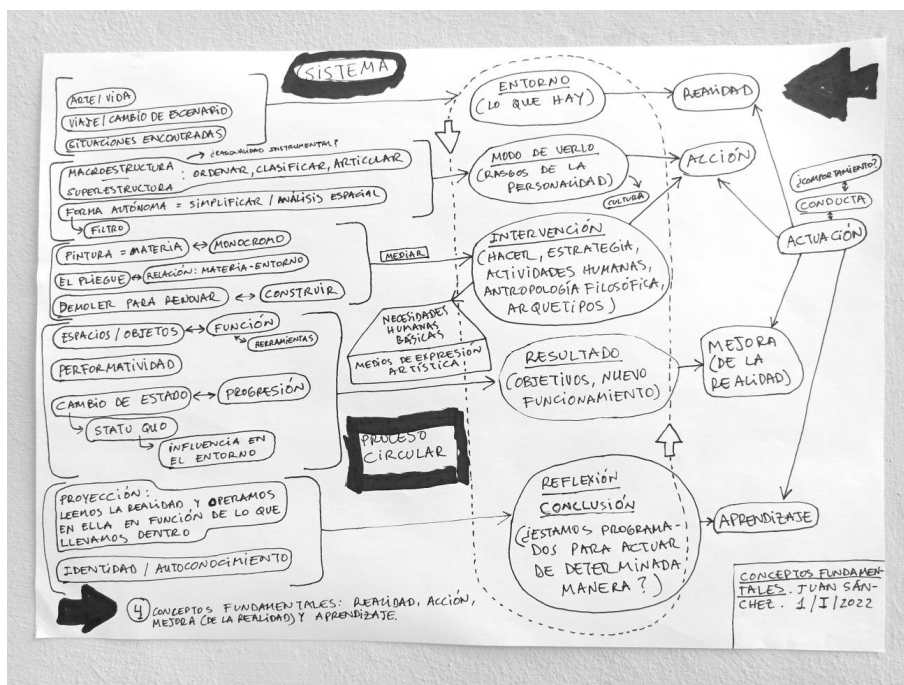


Figura 4. Esquema *Conceptos fundamentales*, 2022, Rotulador sobre papel, 29,7 x 42 cm.

El proceso de esta investigación comienza a partir de nuestra propia práctica artística, al tomar las anteriormente mencionadas fotografías del interior de la casa familiar (*Camino Hondo 138-140*<sup>62</sup>), adyacente a las casas de otros familiares, con quienes comparte una entrada de tráfico rodado y un patio. El fin de estas fotografías era pintar a partir de

<sup>61</sup> En el sentido utilitario, ante una situación dada y desde nuestra subjetividad, se valoran posibilidades y se lleva a cabo una acción en consecuencia, con el objetivo de mejorar la realidad. De manera similar, el encuentro de algo que llama nuestra atención y que produce asociaciones inesperadas en nuestra conciencia es susceptible de constituir el inicio de la estructura conceptual de una obra de arte. Para ello, una persona que es artista articula estrategias propias de lo que en principio son otros ámbitos profesionales, como la escritura, la fotografía documental, el bricolaje o la gestión. Aquí es donde cobra sentido la dimensión de actuación en el ámbito teatral, pues el artista adopta el rol que más conviene al desempeño de su trabajo.

<sup>62</sup> Estas fotografías se tomaron precisamente durante un viaje, una de las veces que volvimos de visita a Murcia en el curso de nuestra estancia en Múnich, entre 2009 y 2010.



recursos visuales encontrados en dichas imágenes en 2010. La investigación termina con la práctica artística personal: al modificar la arquitectura de dicha edificación en 2022, nos encontramos —en el proceso de restauración de la casa mediante el bricolaje— estrategias performativas relacionadas con las propias de lo pictórico.

Este proceso parte del acercamiento mediante la fotografía y la pintura a las formas básicas de la arquitectura de una casa y a los objetos presentes en ella, y vuelve a la misma para modificar su materialidad. Por ello, se podría pensar en un proceso circular, aunque es en realidad una forma en espiral: al volver doce años después, hemos interiorizado recursos aprendidos durante los viajes, por lo que el círculo se abre progresivamente desde un centro y, cuando vuelve al punto de partida, no pasa exactamente por él. Esto produce un aumento en nuestras habilidades de actuación: del acercamiento a dicha vivienda como motivo para ejecutar fotografías y pinturas a actuar sobre su misma realidad, convirtiendo la intervención sobre la casa —mediante el bricolaje y la gestión de los recursos que giran en torno a ella— en un proyecto artístico<sup>63</sup>.

Cuando hablamos de fotografía, pintura o intervención en el entorno, parecemos centrar la atención en los resultados materiales y olvidar uno de los elementos principales sin el cual no existirían: el cuerpo humano. Y más específicamente, la relación entre existencia corporal y pensamiento sensorial, parafraseando al arquitecto Juhani Pallasmaa (2012<sup>64</sup>), quien señala la importancia de que en la cultura consumista occidental se da un entendimiento separado del cuerpo y de la mente, situándolos como dos elementos no relacionados. Esta circunstancia tiene consecuencias, como la organización dividida de las actividades y el trabajo humano: razón más para tomar conciencia sobre la importancia de la performatividad del cuerpo con relación a la percepción y su respuesta al entorno, y que supone un elemento fundamental de la metodología empleada en esta investigación. De hecho, el inicio de la presente tesis se sitúa años antes del espacio temporal acotado para la misma: en nuestra niñez. La experiencia de crecer en esa casa situada en la huerta de Murcia nos proporcionó un contacto temprano con la tierra, los árboles y los animales del entorno. Había mucho espacio de huertos entre las casas por el que moverse y encontrar objetos precarios con los que jugar, además de crecer viendo cómo nuestros familiares renovaban ellos mismos sus casas, empleando materiales de construcción y herramientas

---

<sup>63</sup> En un paralelismo con el trabajo de Mirosław Balka —quien afirma que adaptó su obra para poder sacarla por las ventanas y puertas de la casa familiar donde la produjo—, en esta investigación, la casa familiar se ha reparado para conservarla. Parte de estos procesos se han documentado mediante la fotografía y el vídeo, convirtiéndose (junto a otros objetos hallados en la casa) en obras de arte. Balka habló sobre su proceso en la conversación que mantuvo en 2019 con Fatoş Üstek y Marlies Augustijn en Walmer Yard (Londres), que pude presenciar al trabajar en la organización y realización como técnico y gestor. (The Roberts Institute of Art, 30 enero de 2019).

<sup>64</sup> Publicado originalmente como *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* en 2009.

sencillas de albañilería (las que teníamos a mano y con las que jugábamos a ensamblar pequeños trozos de madera y otros materiales).

Hoy somos conscientes del incalculable valor de haber crecido en tal entorno. Entre otras cosas, valoramos haber podido integrar a una edad temprana los recursos del contexto huertano (los que hoy somos capaces de reconocer como elementos vinculados con el *ready-made* y con el bricolaje): la relación cuerpo-entorno, la forma de hacer con lo que hay a mano —propia de la gente humilde de la huerta, en este caso de Murcia— y su vinculación con los viajes, con estar y desaparecer, para tomar conciencia de nuestra existencia por contraste. Esto tiene mayor profundidad de la que puede parecer en un principio, como reconoce Pallasmaa (2012):

Yo pasé mis primeros años en la pequeña granja de mi abuelo, en Finlandia central, y con la edad soy cada vez más consciente de cuán en deuda estoy con la riqueza de aquella vida en la granja a finales de la década de 1930 y en la década de 1940 a la hora de proporcionarme una comprensión de mi propia existencia corporal y de las interdependencias esenciales entre los aspectos mentales y físicos de la vida cotidiana. Ahora creo que incluso el sentido de la belleza y del juicio ético de cada uno de nosotros están firmemente basados en las primeras experiencias de la naturaleza integrada del mundo de la vida humana. La belleza no es una cualidad estética independiente; la experiencia de la belleza surge de captar las causalidades e interdependencias incuestionables de la vida. (p. 8)

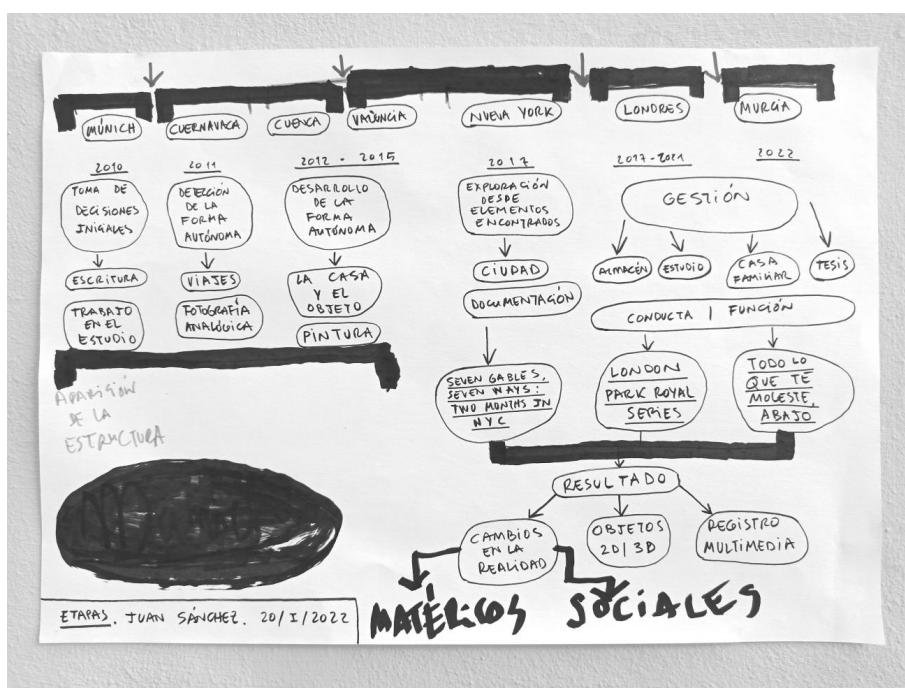


Figura 5. Esquema *Etapas*, 2022, , Rotulador sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Por estas razones, empleamos una metodología de investigación que mira a las relaciones no obvias entre nuestra percepción y los materiales presentes en el entorno cotidiano, y en la que los cambios de contexto son determinantes. De hecho, las etapas que encuentran su inicio y su fin en dichos cambios de contexto nos han permitido detectar las claves que estructuran esta tesis. Los lugares y las etapas que dan lugar a los posteriores hallazgos se organizan mediante el *Esquema etapas* (Figura 5), que atiende a las estancias de investigación realizadas en Múnich (2009-2010), Cuernavaca-Cuenca (2011-2012), València-Nueva York (2012-2017), Londres (2017-2020) y Murcia (2020-2022). Los viajes a los mencionados lugares fueron posibles gracias a la obtención de las becas UCLM (Erasmus en Múnich y Bilateral en Cuernavaca); UPV-DKV Grand Tour 2016 (en Nueva York); UMU (Erasmus + en Londres) y, por cuenta propia, UMU en Murcia. Recorrido que da cuenta del mencionado proceso en espiral, pues la investigación concluye hasta la fecha y se redacta en el lugar desde el que parte, en Murcia (con extensión entre enero y agosto de 2023 en València).

Otras claves de la metodología que hemos empleado en esta investigación son el uso del blog <https://adondelohago.blogspot.com/> como herramienta de registro, organización y difusión de la documentación de la práctica artística<sup>65</sup>. También forman parte de esta metodología la investigación mediante la exposición física de la propia práctica y la asistencia a exposiciones, (ambas en centros de arte privados y públicos), las r. Reuniones con artistas como David Rodríguez Caballero en Nueva York y la asistencia a artistas como Fiona Banner y Martin Creed en Londres —el trabajo como técnico y gestor en DRAF—, o el reciente comisariado de la exposición *Relación dual* de Jorge Julte en la Fundació Caixa Castelló. Por otra parte, las conferencias y cursos impartidos en la UMU, en la UCLM y en el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, el estudio en bibliotecas (como la de la UCLM, la ADBK en Múnich, la UAEM en Cuernavaca, la UPV en València, la del MNCARS en Madrid o la UMU y Cendeac en Murcia, así como la traducción propia de textos del inglés al castellano.

---

<sup>65</sup> Este blog funciona como un archivo en el que organizar las conclusiones de las mencionadas experiencias y estancias de investigación. Se ha convertido en un abecedario de nuestra práctica artística, que hoy en día incluye nuestro *statement*, biografía y currículum, nuestros proyectos artísticos personales y curatoriales, registro de referentes, escritos sobre el trabajo de otros artistas y de otras personas sobre nuestro trabajo, publicaciones, conversaciones con colegas transcritas, documentación sobre charlas y talleres que hemos impartido, repercusiones en prensa de nuestra actividad y enlaces a nuestras redes sociales. Este sistema de organización está vinculado con las mencionadas ideas sobre el índice y favorece la detección de relaciones no obvias entre los distintos ámbitos de nuestra práctica. A su vez, facilita el acceso remoto a quien se pueda interesar por nuestro trabajo.

*El término científico como influencia en nuestra metodología*

*Ciencia se dice del discurso mental que tiene su origen en sus principios últimos, de los cuales, en la naturaleza nada más se puede hallar para formar parte de esa ciencia, como ocurre en las cantidades continuas (es decir, en la ciencia de la geometría), que comenzando en la superficie de los cuerpos tiene origen en la línea, límite de su superficie.*

Leonardo da Vinci

En el *Tratado sobre pintura* de 1498 de Leonardo da Vinci (2019), el artista reflexiona sobre si la pintura es ciencia o no (p. 31). Su importancia aquí se relaciona con el uso de la geometría, de las matemáticas y de las comprobaciones que se hacen mediante la propia práctica. El polímata italiano consideraba que cualquier investigación debe basarse en comprobaciones matemáticas para ser digna de credibilidad. En ese sentido, resulta lógica su afirmación en referencia a que las ciencias —cuyo origen y término se sitúan en nuestros procesos mentales (en nuestra capacidad de ideación)— no pueden ser dadas por válidas, por la sencilla razón de que esos «discursos mentales» no se fundamentan en la comprobación mediante su experimentación. Y sin esta experimentación, sin el traslado de nuestro pensamiento y de nuestras pulsiones a la práctica, no es posible conocer de manera cierta (p. 31). Elementos, el de la práctica y el de la reflexión sobre ella, que son compartidos por ciencia y arte.

En este sentido, el siglo XIX trajo consigo grandes cambios que influirían en el desarrollo de todas las actividades humanas, teniendo consecuencias también en las prácticas artísticas. Los ámbitos de la ciencia y de la economía se retroalimentan, y se acuña entonces el término *científico* (Snyder, 2021). En el campo artístico, aun quedando consolidada mediante el movimiento impresionista una cierta atmósfera de avance, todavía habría que concederle al siglo algunas prórrogas, con el fin de que pudiera dar comienzo el proceso de vanguardia que le continúa. Las aportaciones sobre el estudio de la teoría del color desde la pintura del dramaturgo, novelista, poeta y naturalista alemán Johann Wolfgang von Goethe (2019), lleva a otras aportaciones incorporadas por las investigaciones del químico Michel Eugène Chevreul (1839) y el puntillismo —que abordamos más adelante, en referencia a la *forma autónoma*—, ramificándose el simbolismo en otra línea. Las vanguardias son una consecuencia de estos procesos.

Existe una relación entre las consecuencias de las revoluciones industriales acontecidas entre los siglos XVIII y XX, el proceso de significación común a la ciencia y el arte y sus registros en la pintura. Una relación que es visible en las pinturas de Cézanne, expuestas en la exposición conmemorativa y póstuma del Salón de Otoño de 1907 en París, que constituyó un evento que revolvió las expectativas de la antigua tradición pictórica

occidental y que influyó de manera palpable en tanto transformación del medio (que ocurrió durante solamente dos años). A este respecto, Javier Baldeón (2009) expone:

Los pintores cubistas tomaron buena nota de la lección que había dejado inscrita en sus cuadros Cézanne: su articulación novedosa de los signos pictóricos los había hecho visibles y con ellos, el proceso mismo de la significación. Con el cubismo, la pintura registró los primeros síntomas de la profunda transformación que a lo largo del siglo terminaría modificando radicalmente todas las disciplinas artísticas y científicas heredadas de la tradición ilustrada. El despertar de la conciencia de que todas las actividades humanas están regidas por mecanismos de significación ha tenido enormes consecuencias, toda vez que el principio de la arbitrariedad radical del signo, y, consecuentemente, del significado que señalara Saussure, describe la facultad de pensar como una masa amorfa que se enfrenta a su vez a la inmediatez amorfa del mundo sensible. La articulación de las diferencias que se perciben en ese mundo sensible, por pequeñas que sean, no sólo media entre el mundo y el pensamiento, sino que a su vez los define y, por lo tanto, los crea para la conciencia.

Según Baldeón, lo que registran los cuadros son la visualización de los signos y de su estructura mediante las pinceladas de Cézanne. Esto es un indicador sobre la relación entre los patrones de significación no obvios que están detrás de prácticas científicas y artísticas, pero no solo de estas, sino de todas las actividades del ser humano. Por lo tanto, una vez más, el cuadro registra ciertas claves que son sintomáticas sobre lo que está ocurriendo en el contexto donde es realizado. Esta es una de las claves que nos permite establecer una metodología según la que podemos trabajar atendiendo a la articulación de la pintura, de su propia performatividad y de la performatividad asociada a actividades utilitarias como el bricolaje, y que es comprobable mediante procesos compartidos con el método científico.

Existe otra relación entre arte y ciencia que se sitúa en referencia al origen de los términos *artista* y *científico* (en inglés: *artist* y *scientist*), que encontramos en el ensayo *El Club de los desayunos filosóficos. Cuatro notables amigos que transformaron la ciencia y cambiaron el mundo*, de la historiadora Laura J. Snyder (2021). La autora maneja términos como «hombres de ciencia» para referirse a las personas que la practicaban (porque, sobre el siglo XVII, estas solían ser hombres), como «*savants*» (en referencia al vocablo francés que designa al individuo cuya cultura es elevada) y como «filósofos naturales» (señalando así la relación entre ciencia y filosofía que se remonta hasta la antigüedad). Como relata Snyder, en el encuentro de la British Association que tuvo lugar el 24 de junio de 1833, Samuel Taylor Coleridge —reconocido poeta romántico que años atrás había escrito tratado sobre la metodología científica— llamó la atención sobre la inadecuación de que los miembros de la sociedad británica continuaran llamándose a ellos mismos «filósofos naturales» dado que, entre sus actividades, se incluían la realización de excavaciones en yacimientos de fósiles y la experimentación con dispositivos activados por

electricidad. Por lo tanto, no eran «filósofos de sillón» que divagaban sobre las áreas no exploradas del universo, sino personas prácticas que también trabajaban con las manos. Considerándose un «metafísico auténtico», Coleridge les prohibió abiertamente el uso de ese título de honor. William Whewell, el orador a quien interrumpió Coleridge, consiguió calmar las protestas del auditorio, que consideró las palabras de este último un insulto, y, como registra en su ensayo Snyder:

Se mostró cortésmente de acuerdo con el «distinguido caballero» en que hacía falta un término satisfactorio para describir a los miembros de la asociación. Si «filósofo» era «un término demasiado amplio y elevado», entonces, propuso, «por analogía con *artista*, podemos elegir *científico*». (p. 9)

De esta manera, situamos el origen de la correspondencia entre los términos anglosajones *artist* y *scientist* (Somerville, 1846). Pero ¿cómo se aplica el arte en el método científico? El arte, en tanto entidad cargada de potencial simbólico, tiene la capacidad de operar como instrumento cognoscitivo y aportar recursos que potencien la investigación científica, especialmente en lo relativo a la elaboración de hipótesis y confrontación de datos, en virtud de su competencia para inducir a procesos de pensamiento y de práctica intuitivos y creativos. Esto está relacionado con la capacidad del lenguaje verbal en su dimensión de herramienta válida para nuestro acercamiento cognitivo a la realidad, que ocurre porque, con la mediación de las palabras (signos), estas organizan dicha realidad en multitud de segmentos. Las palabras categorizan el conocimiento sobre la realidad para poder compartirlo, de manera que facilite el consenso de las personas que participan del código que supone el lenguaje verbal. En este sentido, Carlos G. Musso, Débora Dricas y Henry González-Torres (2018) señalan que:

Sin embargo, el hombre posee otra forma de abordaje del mundo, que se realiza a través de los sentidos, proyectando esquemas de imágenes primordiales (símbolos) provenientes de la experiencia corporal individual y de la herencia de la especie.

La pintura ha sido históricamente porosa al método científico desde distintas aproximaciones. Por ejemplo, pensemos en la incursión de la perspectiva en la pintura del Renacimiento. En referencia a una época más cercana a la nuestra, encontramos que Duchamp hizo cálculos matemáticos para las medidas de la perspectiva, además de estar preocupado por las cuestiones técnicas de los materiales —y no por los problemas visuales o poéticos (lo que llamaba «arte antirretiniano») — de su obra *Le Grand Verre* (1915-1923) (Philadelphia Museum of Art, s. f.). En el conocido libro que registra sus conversaciones<sup>66</sup> con Pierre Cabanne (2013), el aficionado al ajedrez que cambiara gran

---

<sup>66</sup> «Estas conversaciones se celebraron entre abril y junio de 1966, en Neuilly, en casa de Marcel Duchamp». (Cabanne, 2013, pp. 8).

parte del discurso del arte a principios del siglo XX se pronuncia así sobre el uso de la perspectiva:

*El Gran Vidrio* es una rehabilitación de la perspectiva, que se había quedado totalmente al margen y con mala fama. En mi trabajo la perspectiva se convertía en algo absolutamente científico. (pp. 44-45)

Otra vinculación de Duchamp con el uso del método científico en su práctica artística se encuentra en haber formado parte, aunque no muy activa, del grupo Oulipo. Se trataba de escritores y matemáticos de habla francesa que —como abordamos más adelante— se dedicaban a la experimentación literaria autoimponiéndose métodos de escritura limitada desde 1960.

### *El método científico como influencia en nuestra metodología*

En la metodología de esta investigación empleamos el método científico por tres vías:

1) La presente es una elaboración científica en el sentido de que, en las obras seleccionadas sobre las prácticas artísticas estudiadas y sobre las producidas a partir de nuestra propia práctica, predominan recursos de la geometría de las formas básicas. En nuestro caso, predomina el círculo y sus variaciones (así como las aproximaciones pintadas al óvalo o la intersección de dos o más círculos) y el uso del triángulo y del cuadrado<sup>67</sup>. También se utilizan recursos como la autoimposición de normas procesuales estrictas relacionadas con las matemáticas —tales como reducción de normas o reducción de recursos materiales—, que operan en base a procesos de repetición, con los que organizamos el espacio y sus superficies mediante la división y jerarquización de sus planos.

2) El método científico que forma parte de la metodología de la tesis se cimenta sobre los pasos descritos en la siguiente tabla: está compuesto por una pregunta de investigación, la elaboración de una hipótesis, la correspondiente investigación sobre el tema, la comprobación de la hipótesis mediante la realización de una serie de experimentos, el análisis de datos obtenidos y la difusión de los resultados. Organizamos toda esta información con el siguiente esquema:

---

<sup>67</sup> Según, la correspondencia de Cézanne (Cabanne, 2013), este usaba el cilindro, el cono y la esfera en la estructura de sus pinturas como método de sintetización de las formas que percibía en su realidad circundante.

Paso 1: Pregunta de investigación	- ¿Qué es <i>pintura encubierta</i> y <i>forma autónoma</i> ?
Paso 2: Elaborar una hipótesis	- Puede haber intercambio de recursos materiales, visuales y performativos entre lo artístico y lo no artístico
Paso 3: Investigar el tema	- Mediante el estudio teórico - Mediante el estudio de la práctica (cinco parejas de casos de estudio)
Paso 4: Probar la hipótesis haciendo un experimento	- Mediante la propia práctica (serie de experimentos realizados entre 2010-2022)
Paso 5: Analizar los datos y extraer una conclusión	- Conclusiones de la investigación
Paso 6: Compartir los resultados	- Defensa y publicación de esta Tesis Doctoral

Formulamos, entonces, unas preguntas de investigación que respondemos mediante observaciones, estudio y práctica de experimentos. Como propone Theodor Adorno, nuestra pulsión se dirige hacia la dialéctica que «exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar contra sí mismo» (Adorno, 1984, pp. 135). En este sentido, nuestra investigación presenta a la pintura y a su performatividad en los límites que la hacen discurrir contra sí misma, dando como resultado no unas conclusiones definitivas, sino precisamente lo que consideramos que facilita la fluidez de la continuidad natural de nuestra práctica pictórica en el mejor de los casos: el ser presionada y flexionada hasta su desbordamiento.

El mencionado binomio pintura-performatividad delimita la vinculación entre materia, objetualidad, espacio circundante, acción e intervención en el entorno, y, ineludiblemente, está adscrita al despliegue de las relaciones sociales en el espacio privado y público. Esta estrategia hace posible —de manera inicial— proponer y dar nombre a los conceptos *pintura encubierta*, *agente encubierto* y *forma autónoma*, que se refieren a las dimensiones espaciales y temporales de lo pictórico, así como a las posibilidades formales y formas de hacer desde la idea de *cuadro indexado* (que opera como fuente de recursos pictóricos capaces de actuar más allá de su planitud y limitación geométrica).



3) En los años sesenta —como ya indicó Simón Marchán Fiz (2001) en su libro *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*—, se produce una respuesta en contra de los modelos decimonónicos de índole romántico-idealista: la obra artística se comienza a estudiar no mediante etiquetas, sino organizada según las tendencias y poéticas que recogen los constructivismos de los años veinte. Este proceso se despliega mediante dos vías: por un lado, la renovación sintáctico formal, y, por otro, la articulación de dimensiones semánticas y pragmáticas. Ambas vías desbordan las categorías heredadas de la tradición, en especial las de pintura y de escultura, y se cuestiona el estatuto de la obra de arte como objeto. Este hecho está relacionado con el proyecto moderno y la renovación de las disciplinas artísticas y científicas heredado de la tradición ilustrada.

## 1.1.4.b. Estructura de la tesis

Después de los agradecimientos, el resumen y la introducción, esta tesis se divide en tres capítulos principales: 1. Marco de la investigación, 2. Prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico y 3. Derivas proyectuales. Las ciudades del mundo como laboratorios pictóricos (2010-2022).

El capítulo 1. Marco de la investigación se divide a su vez en tres subcapítulos, que se corresponden con las tres vías de investigación que hemos seguido:

- 1.1. Noción de pintura y performatividad, que incluye nuestra idea —si la tuviéramos— sobre la pintura, así como nuestra noción sobre los rasgos de lo performativo que nos interesan. Todo ello estructurado de acuerdo con nuestra propia experiencia práctica. En este sentido, comenzamos analizando la pérdida de especificidad de la pintura y el posible origen de esta, situado en el mismo origen de la pintura (evento vinculado con la acción de proyectar y con la presencia y ausencia del pintor, como señala en *Breve historia de la sombra* Victor I. Stoichita [1999]).

Posteriormente, situamos cómo, a comienzos del siglo XX, con el dadaísmo, aparece el *ready-made*. Esto nos permite acercarnos al cuadro, entendido, por un lado, como un dispositivo formado por elementos producidos industrialmente y, por otro, como un espacio que resulta de y en el que se desarrollan acciones performativas. Para ello, hemos estudiado la teoría de Andrea Soto Calderón (2022), quien retoma las ideas de Austin y Butler sobre la performatividad, y de Pedro Alberto Cruz Sánchez (2022), quien realiza un mapa del desarrollo de las prácticas performativas.

Y hemos entrelazado estas teorías con la del *signo indexado* de Rosalind Krauss (2015), con la noción del *cuadro monocromo* en H. D. Buchloh (2004), entre otros, y con la «*imagen-materia*» de José Luis Brea (2010) para elaborar un acercamiento al ámbito en el que operan, a las preguntas de investigación, a la hipótesis, objetivos, metodología y a la estructura que hemos seguido (y que estamos describiendo ahora), así como al estado de la cuestión y a la justificación de la presente investigación.

En la metodología, partimos de las ideas presentes en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, de Mieke Bal (2009), para tomarlas como referencia en nuestros propios viajes —que hacen posible esta investigación—, así como en los viajes que (en nuestra práctica) las acciones y conceptos realizan de unas a otras disciplinas artísticas. También tenemos en cuenta la influencia en este trabajo del término y del método *científico*.

El estado de la cuestión se resuelve, entonces, desde el estudio de las rupturas radicales que han afectado a la pintura —todas relacionadas con cambios tecnológicos—, según la exposición y publicación *Stop painting*, comisariada por el artista Peter Fischli (2021) en la Fondazione Prada en 2021, y desde el análisis del trabajo del colectivo Comité de Vigilancia Artística (compuesto por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández) y del de sus alumnas Berta Cáccamo y Almudena Fernández Fariña. También se han utilizado como referencias los textos *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy*, de David Barro (2009), *Pintura en el modo interrogativo*, de Barry Schwabsky (2004), y *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, de Ángel González García (2007). La teoría de estos autores nos lleva a reflexionar, entre otras cuestiones, sobre los posibles problemas de la pintura comercial, ante los que encontramos *grietas de actuación* desde la pintura que permiten pintar con la intención de no hacer arte para acabar haciéndolo.

- 1.2. Camino hacia la desmaterialización de la pintura, en el que estudiamos las estrategias teóricas que contribuyen a establecer un mapa de la desmaterialización del medio pictórico. A tal fin, tomamos como referencia de partida la teoría de Lucy R. Lippard (2004)—en un recorrido que llega hasta los conceptos *forma autónoma* y *pintura encubierta*—, así como los textos *Hoy, el concepto de cuadro* de Piero Manzoni (1957), *¿Qué es un cuadro?* (con origen en el seminario II) de Jacques Lacan (1964) y, entre otras, la noción del *cuadro monocromo* estudiada en *Formalismo e historicidad*, de Benjamin Buchloh (2004).

A partir de la afirmación sobre que «el medio es el mensaje» de Marshall McLuhan —recogida en relación con la pintura en *Art and Objects* de Graham Harman (2020)—, encontramos claves capitales sobre la capacidad de los signos pictóricos de relacionarse con elementos exteriores al cuadro tradicional en las «Notas sobre el índice» —estudiadas en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*— de Rosalind Krauss (2015), así como en la teoría del cuadro como índice del mencionado Buchloh (2004). Estas ideas contribuyen a la construcción de la noción de cuadro como dispositivo, después de la teoría sobre la obra de arte como dispositivo de Giorgio Agamben (2014<sup>68</sup>).

A continuación, estudiamos la teoría de Allan Kaprow sobre el legado de Jackson Pollock. Esta referencia permite subrayar la condición de la pintura en su dimensión de medio matérico, que opera como un elemento más de la pintura de acción y del posterior *happening*. Dimensión —la referida a la materialidad de la pintura— que vuelve a señalar hacia el concepto «*imagen-materia*» de Brea

---

<sup>68</sup> Planteado por Agamben originalmente en 2005.

(2010) y que nos conduce a la formulación de nuestros conceptos *forma autónoma* y *pintura encubierta*.

- 1.3. Relación con el espacio-casa. Este subcapítulo sitúa las capacidades operacionales de los recursos pictóricos en el contexto del entorno cotidiano — que adquieren autonomía al estar relacionadas con el bricolaje— en una progresión desde la pintura hasta la arquitectura. En este marco, es capital la importancia del trabajo manual realizado con herramientas sencillas y su relación con la representación no-consciente (a partir de su uso en el ámbito utilitario) y consciente (al ser realizado con los medios de expresión artísticos). Así, el trabajo manual representa un papel clave en referencia a la posibilidad de la pintura para desplegarse hacia la arquitectura, siendo proyectada como la sombra de una figura sobre la pared en la narración de Stoichita (1999).

En referencia al uso de la pintura como un componente estructural que se desplaza desde la bidimensionalidad del cuadro hacia la tridimensionalidad arquitectónica, tenemos en cuenta, entre otros trabajos, los *Proun* de El Lissitzky de 1922 y estudiamos el texto capital de Susan Sontag (2005) «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical» de 1962, la teoría sobre *La instalación total* de Ilya Kabakov (2014) y el catálogo sobre la exposición *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964*, de Barbara Haskell de 1984, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en la que se pone en valor la estética de los objetos domésticos y de los materiales precarios.

A este respecto, es ineludible y especialmente útil *La crisis de la pintura de caballete*, escrito en 1999 por Rosalind Krauss (2016), así como «La liberación de la pintura», localizado en el libro *El complejo arte-arquitectura* de Hal Foster (2013). En este marco, son significativas las conexiones que la pintura establece en la red social, para lo que hemos partido de la teoría presente en «Painting Beside Itself» y en «Reassembling Painting» de David Joselit (2016) la especificidad del sitio con la reflexión de Miwon Kwon (2004) —recogida en su libro *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*— y con el acercamiento de Peter Halley (2020) en «La geometría y lo social», en *Escritos sobre arte*.

Seguidamente, se explora la relación entre la teoría de Halley con el posestructuralismo y la deconstrucción: proponemos un breve recorrido que inicia con el proyecto *Merzbau* de Kurt Schwitters de 1937, continúa por la estética de las chabolas que señala David Moriente (2010) en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, y finaliza con lo que entendemos como la romantización de la pobreza en lo social, por un lado, y la posibilidad de obtención de materiales gratuitos para la práctica artística actual, por otro.

*La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* de Juhani Pallasmaa (2012) se sitúa como una fuente abundante de recursos y estrategias teóricas relacionadas con la mencionada poética de los materiales pobres y la capacidad del hacer manual. Este camino nos lleva a establecer una vinculación de estos recursos con las prácticas artísticas, o lo que Simón Marchán Fiz (2001) llamaría «un subsistema social de acción». Se añade también como fuente la exposición y publicación titulada *Cabañas para pensar*, de Eduardo Outeiro (Centro Guerrero, 17 mayo de 2016), que nos permite ampliar el acercamiento al espacio de nuestra mente, modificable como la arquitectura de una casa.

Para concluir, trabajamos en torno a cómo proteger la casa con pintura a partir de la conferencia de 1951 «Construir, habitar, pensar» de Martin Heidegger (2015), y otra forma de aproximarnos al concepto de *habitar* en *Hombre y espacio*, escrito en 1969 por Otto. F. Bollnow (2014). Esto aporta otra perspectiva sobre el espacio, organizada en tres planos: el propio del espacio del cuerpo, el de la casa y el del entorno que envuelve a los anteriores, y nos permite llegar a los conceptos *intervención arquitectónica e intervención social*.

El capítulo 2. Prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico se divide en cinco subcapítulos, que están conectados con la teoría del capítulo primero. El marco conceptual de estos viene dado por cinco hallazgos obtenidos desde la propia práctica, que operan como las estrategias principales que hemos detectado en las cinco parejas de casos de estudio incluidas y como los títulos de cada capítulo. Cada uno de estos hallazgos funcionan como punto de partida para establecer un recorrido desde una selección de obras de un artista de largo recorrido —y de fuera de España— hasta un artista español de media carrera. De esta manera, propiciamos el despliegue de la estructura conceptual de cada subcapítulo desde la lógica de nuestros hallazgos obtenidos mediante la práctica y la teoría de la pintura. Cada uno de estos cinco hallazgos se corresponde con las estrategias que cada artista emplea y que abordamos en cada caso de estudio. Esto nos permite visualizar, en cada caso, un concepto, una estrategia de acción y una clave que conecta cada práctica estudiada con la nuestra. Tales subcapítulos son:

- 2.2. Pintar con menos pintura, en el que consideramos las posibilidades de acción de los elementos mínimos de dos herramientas con las que mover la pintura: las superficies de esponjas y las cerdas de pinceles y brochas. Partimos del trabajo de Giorgio Griffa que estudiamos en directo en 2018 en el Camden Art Centre de Londres (Camden Art Centre, 2018) para llegar al caso de estudio del trabajo de Ferran Gisbert (2014), que seguimos desde que entramos en contacto con él en el Festival Poliniza de València en 2014.
- 2.2. Pintar sin pintura es el apartado dedicado a examinar algunas posibilidades de creación en el ámbito pictórico sin el uso de la sustancia-pintura. Para ello, nos centramos en la manipulación que se realiza de la luz como materia de trabajo en

las obras de James Turrell (Guthrie, 14 de agosto de 2000) como *Royce y Hartar* (1967) y *Amba y Orca* (1968), que se formalizan sobre la arquitectura a modo de formas básicas proyectadas de color sólido. A continuación, se estudia el uso de materiales encontrados en el espacio urbano en obras de Juan López (Galería Nogueras Blanchard, 2015), como —entre otras estudiadas— la titulada *CONTRA* (2015), en la que el artista proyecta formas básicas valiéndose de una máquina arenara comúnmente empleada en la eliminación de pintura callejera que ha sido realizada ilegalmente en las fachadas de los edificios.

- 2.3. Encontrar la pintura es el espacio centrado en explorar el hecho de que Ann Veronica Janssens (Bal, 2013, 2011) y Miquel Mont (Collado, 1994), aunque siguen procesos distintos, comparten métodos como la detección y presentación de materiales —como la luz, el vidrio, el metacrilato, o algunos propios del bricolaje— que los artistas seleccionan en base al modo de comportarse en respuesta a fenómenos ambientales (por ejemplo, los cambios lumínicos del entorno inmediato). En este marco, partimos del análisis de obras como *Untitled (White Glitter)* (2017) de Janssens, y de la serie *Coopérations* (2011-2023) de Mont, en las que los artistas realizan aproximaciones a acontecimientos pictóricos.
- 2.4. Desplazar la pintura por el entorno añade a esta exploración de posibilidades pictóricas la acción de la apropiación directa de cuadros encontrados en el entorno urbano, como ocurre en el proyecto *Fabiola* de Francis Alys (González Torres, 2000), desarrollado entre 1994 y 2011. Este nexo nos permite llegar al caso de estudio del trabajo de las obras realizadas mediante el recurso que las artistas Patricia Gómez y María Jesús González (Panera Cuevas, 2010) llaman «arranque», que consiste literalmente en arrancar la pintura presente en fachadas y paredes interiores de espacios arquitectónicos significativos mediante pliegues rectangulares —en definitiva, cuadros sin bastidor y pintados sin pintar— de material textil y adhesivo.
- 2.5. Transformar el entorno es el apartado que explora formas de intervención directa sobre el entorno. Unas formas que, aunque se formalizan en un ámbito tridimensional y arquitectónico, muestran elementos compositivos y matéricos cuyo origen podemos situar en los procesos de expansión de la escultura y de la pintura. Esto ocurre en los cuadros monocromos que Theaster Gates (Morgan, 2020) pinta con engrudo para impermeabilizar azoteas —en referencia al oficio de su padre—, y en las esculturas e instalaciones que realiza aprovechando materiales extraídos de demoliciones. También ocurre en los proyectos de Santiago Cirugeda (27 marzo de 2022), quien construye espacios sociales —acompañado por artistas, arquitectos y urbanistas, entre otras figuras— con una metodología en la que también el reciclaje de materiales industriales tiene un papel fundamental.

El capítulo 3. Derivas proyectuales. Las ciudades como laboratorios pictóricos (2010-2022) se divide en otros cinco subcapítulos, en correspondencia con las cinco claves obtenidas en el capítulo 2. Estas claves operan como conexión entre lo anterior y nuestra práctica artística, organizada en base a los hallazgos obtenidos en los siguientes segmentos espaciotemporales:

- 3.1. Múnich: 2009-2010. En este apartado (cuyas claves vienen del capítulo 2.1. Pintar con menos pintura) partimos del cuaderno en el que anotamos las normas que nos autoimpusimos —con el fin de delimitar nuestra exploración sobre los medios de expresión artísticos—, así como los bocetos en los que ya se encontraban las estructuras compositivas que hemos desarrollado posteriormente. Estas tareas las realizamos en el contexto de la beca Erasmus que disfrutamos en la ADBK de Múnich, Alemania.

Aquí analizamos, mediante una selección de obras propias, nuestras consideraciones iniciales sobre la importancia del uso de la fotografía y del dibujo como recursos determinantes en la detección de las estructuras compositivas que hemos explorado desde entonces, lo que se traduce como una línea de investigación en la que reflexionamos sobre las razones que nos llevaron entonces al uso del óleo en la práctica de la pintura. Esto tuvo como consecuencia que pudiéramos detectar las primeras estructuras compuestas por formas básicas en las representaciones figurativas presentes en nuestros cuadros (además de tomar conciencia sobre la posibilidad de pintar con menos pintura).

- 3.2. Cuernavaca-Cuenca: 2011-2012. Dos fotografías analógicas realizadas con una cámara de fuelle de formato medio funcionan en este apartado (fundamentado en el capítulo 2.2. Pintar sin pintura) como los documentos que hacen visible la presencia de unas formas básicas cuya articulación fundamenta las estructuras que comenzamos a descubrir en el apartado anterior (3.1). Estas dos imágenes fueron tomadas durante nuestra estancia en Cuernavaca (México), durante una época en la que la sobreestimulación que nos produjo el nuevo contexto nos impulsó a tomar fotografías durante varios viajes por el país norteamericano, y nos previno de permanecer pintando en el interior de un estudio.

Encerrarnos a pintar a partir de la amplia serie de fotografías tomadas en México lo haríamos de vuelta a Cuenca. Durante este proceso de investigación, nos hallamos analizando las estructuras figurativas presentes en dichas imágenes, en concreto las que representan espacios arquitectónicos interiores y en las que comenzamos a ser conscientes del potencial de unas formas ovaladas. Esto supuso el final de esta parte del proceso, realizada en el contexto de una beca Bilateral en la UAEM de México y en el marco del proyecto de fin de licenciatura de la Facultad de Bellas Artes de la UCLM, España.

- 3.3. València-Nueva York: 2012-2017. Formas ovaladas —que aparecen al fotografiar objetos en perspectiva como platos o tazas— a las que empezamos a llamar *formas autónomas*, una vez que dejamos atrás la representación figurativa para trabajar con estos signos pictóricos aproximadamente ovalados, circulares y rectangulares, son los recursos que explicamos en las páginas de esta investigación como las posibles proyecciones de un cilindro de cartón. En este apartado (con base en el capítulo 2.3. Encontrar la pintura), revisamos el hecho de que esta independencia respecto a la figuración nos hizo conscientes de la posibilidad de extraer tales formas desde el cuadro tradicional hasta otros medios de expresión como el dibujo, la instalación y la acción en el entorno circundante. Así, continuamos explorando estas formas al mudarnos de Cuenca a València para realizar el máster oficial en Producción Artística de la UPV.

En la ciudad del Turia barreríamos y fregaríamos literal y parcialmente fragmentos de su entorno urbano —pensando en pintura—, y en la que obtendríamos la beca DKV Grand Tour, que nos permitiría el privilegio de llegar a Nueva York por tres meses (dos de ellos participando en el programa Residency Unlimited, Brooklyn). De esta manera, mediante los proyectos realizados entre València y Nueva York, describimos un recorrido en el que ensayamos diversas posibilidades de interacción entre la forma geométrica en el entorno urbano: ensayos que nos permiten concluir posibilidades de acción mediante dichas formas como, entre otras, la simulación de la realidad mediante la reorganización de sus componentes.

- 3.4. Londres: 2017-2020. Este apartado (sustentado en el capítulo 2.4. Desplazar la pintura por el entorno) explora durante tres años y de manera extensa el origen y desarrollo de uno de los conceptos que proponemos: *pintura encubierta*. Este proceso de exploración lo llevamos a cabo desde las posibilidades operacionales que nos permitió el puesto de trabajo en The Roberts Institute of Art de Londres (institución que también nos ayudó a obtener una beca Erasmus +) como técnico y después como gestor. En esta situación, aprovechamos el almacén de esta fundación —en el que desempeñé principalmente mi trabajo utilitario— para leer dicho espacio como un estudio de artista. Esta tarea artística fue realizada a escondidas de compañeros y superiores, mediante un proceso que dio lugar al personaje *un agente encubierto*.

Las actividades que desarrollamos en dicho almacén nos aportan claves sobre la importancia en nuestra práctica artística acerca de la reorganización de objetos en el espacio de la casa y de la ciudad, que comenzamos a explorar más conscientemente en Nueva York. Estas claves son el paso previo no solo a reorganizar objetos con el fin de modificar la experiencia espacial —mejorando un espacio de trabajo utilitario—, sino a diseñar y producir objetos como el mobiliario que soluciona una necesidad de estructura de otro espacio interior, en este caso, nuestro estudio londinense @juansanchezstudio. Se trata de un espacio



en el que una serie de muebles organizan utilitaria y narrativamente tanto el espacio habitable y nuestro propio interior, mientras se despliegan de manera extraña para convertirse en obras de arte, lo que exploramos en estas páginas como una manera de resignificar la realidad mediante la *forma autónoma*.

- 3.5. Murcia: 2020-2022. Al sentir que la etapa londinense llegaba a su fin, nos deshicimos de los escombros producidos al demoler parte del estudio, situado en Park Royal (North Acton): plegamos nuestros cuadros y muebles y realizamos la mudanza de vuelta a la huerta de Murcia. En esta localización, con la mencionada experiencia previa, demolemos parte de la arquitectura de la casa familiar para encontrar relaciones entre el cemento y la pintura, y para explorar si desde la materialidad es posible cambiar algunas relaciones sociales.

Este proceso concluye con la exposición individual *DES*, con esta tesis doctoral y con la perspectiva de que es posible la creación de un nuevo personaje que opera en este momento: *un tipo a su servicio*. La caracterización de este personaje está provista de los recursos obtenidos durante esta investigación, que articulamos mediante los proyectos realizados entre 2010 y 2022 (con el añadido de este último año de investigación, 2023) y que son analizados en este capítulo tercero. Entre estos recursos se encuentra, entre otras posibilidades, el uso de la forma geométrica como herramienta de acción, una herramienta que —en el escenario más optimista— es capaz de producir redistribuciones de elementos estéticos y utilitarios que mejoren partes de la sociedad mediante los dos conceptos que proponemos: la *forma autónoma* y la *pintura encubierta*.

A los tres capítulos de la tesis, se suman las Conclusiones, el Índice de imágenes, las Referencias bibliográficas y audiovisuales y un Anexo en el que aparece nuestro currículum resumido (2023) y una selección de textos y esquemas (2012-2023) que contextualizan los inicios de los conceptos *forma autónoma* y *pintura encubierta*.

### 1.1.5. Estado de la cuestión: un acercamiento desde Fischli, Schwabsky, González García, Barro, Moraza, Fernández, Cáccamo y Fariña

Podemos realizar un acercamiento al estado actual de la pintura y su despliegue performativo comenzando por tener en cuenta su relación con algunos aspectos de la sociedad, la cultura y la tecnología que nos rodea. Un ejemplo de esto es *Stop Painting*, título de la exposición realizada por el artista Peter Fischli (2021) en el palacio histórico de Ca' Corner della Regina. Este espacio es la sede veneciana de la Fondazione Prada, y la mencionada exposición se llevó a cabo del 22 de mayo al 21 de noviembre de 2021.

La exposición es —parafraseando a Fischli— un caleidoscopio de gestos repudiados. En la muestra se realiza la exploración de una serie de rupturas concretas acontecidas durante los últimos 150 años de pintura: cambios que se producen como consecuencia de factores sociales, culturales y tecnológicos. Además, la exposición explora si la influencia de la actual revolución digital supone otra ruptura o, por el contrario, la renovación de la pintura.

La primera ruptura a la que se refiere *Stop Painting* es la producida por la llegada y difusión de la fotografía. El medio fotográfico puso en cuestión el concepto de unicidad de la obra de arte, la originalidad de la autoría y el componente de individualidad de la propia expresión, como remarcó Rosalind Krauss (2015) (teórica que abordó, entre otros cambios de paradigma, la influencia en las prácticas artísticas del mencionado *signo indiciario* desde mediados del siglo XX hasta la actualidad). Esta es la razón que llevó al pintor Paul Delaroche a proclamar la primera muerte de la pintura, sobre 1840. El fundamento de la segunda crisis se encuentra registrado por la invención del *ready-made* y del *collage*, que motivó la expansión de la pintura hacia los objetos y los espacios: «*beside itself*» que dirá David Joselit. La tercera está en relación directa con la «muerte del autor», declarada por Roland Barthes (1967), aunque otros artistas se pronunciaron con anterioridad sobre esta<sup>69</sup>. La cuarta crisis se vincula con la crítica a la pintura como producto, por su valor simbólico y su facilidad de preservación, a finales de los años sesenta. La quinta ruptura se centra en la crisis de la crítica en la conocida como sociedad capitalista, siendo elaborada mediante los estudios de Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002). Según Fischli, desde los años ochenta, la idea de una vanguardia quedó obsoleta: se disolvió —y se proclamó, una vez más— el fin de una posición crítica en pintura. Sin

---

<sup>69</sup> Aunque hoy se le atribuye principalmente a Barthes, encontramos la idea de la muerte del autor en obras como *Así habló Zaratustra* (1883-1885), de Friedrich Nietzsche, en *La crítica como arte* (1891), de Oscar Wilde, en *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf, y en *Pierre Menard, autor de el Quijote* (1939), de Jorge Luis Borges. Con justicia —a nuestro modo de ver—, Woolf defiende en su mencionada obra que la literatura debe liberarse de la autoría como una figura masculina y patriarcal. Esto coincide con el resto de ejemplos de esta nota, que afirman que la obra se completa con la interpretación que se hace de ella por los públicos.

embargo, hoy no todo está perdido. Como concluye Fischli en la hoja de sala de la exposición:

Bajo estas nuevas circunstancias, la pintura parece iluminada, dotada de una nueva auratización. La pintura adquiere un nuevo poder radiante a través de esta condición mediática y se beneficia de esta iluminación como ningún otro medio artístico. Una iluminación simulada producida con la ayuda de la tecnología contemporánea (Fischli, 2021)

Un acercamiento ligeramente anterior al de Fischli sobre el estado de la pintura es el de Barry Schwabsky (2004), quien, como introducción a *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, escribe «La pintura en el modo interrogativo». El texto comienza recordando que, en la actualidad (la publicación original es de 2002), la pintura es capaz de alcanzar cierto interés si es de base conceptual. Al reflexionar sobre lo que pueda significar *pintura conceptual*, Schwabsky se refiere al libro *La pintura como un arte* del filósofo y crítico Richard Wolheim (1998). La razón de tal referencia reside en la diferenciación que Wolheim hace entre «pintura como arte» y «pintura como un arte» —es decir, entre el arte en general y las bellas artes—, lo que Schwabsky asocia, a su vez, con el libro de Jean-Luc Nancy (2022) *Las musas: ¿por qué hablar de varias artes y no de un arte?* de 1996<sup>70</sup>. El crítico de arte parte de la mencionada reflexión en torno a la pintura conceptual y realiza un breve recorrido por los acontecimientos que redefinieron el arte durante los años cincuenta y sesenta:

Los artistas que comenzaron a producir “happenings” y “environments” alrededor de los últimos años de la década del ‘50 (Allan Kaprow, George Brecht, Red Grooms, Robert Whitman, etc.) se contaron entre los pioneros de esa tendencia, seguidos rápidamente por los exponentes del arte minimal y conceptual (Donald Judd y Joseph Kosuth, entre otros); pero la expectativa hoy de un arte sin supeditaciones a un *métier* específico o a un *medium* se ha generalizado. (Schwabsky, 2004, pp. 6-10)

Afortunadamente, una de las consecuencias de lo anterior es que hoy no se requieren de habilidades específicas en la enseñanza de la práctica artística, ni tampoco para llevar a cabo una práctica artística. En los centros de enseñanza se tiende a pedir al alumnado el desarrollo de proyectos para los que se articulan una serie de recursos y de técnicas que permiten su materialización. La especificidad está en lo que se necesita para esto último. Como hemos abordado en referencia a nuestra concepción de pintura y performatividad —a partir de los antecedentes mencionados en la anterior cita—, no es la mirada, sino la cuestión corporal del emisor y del receptor de la pintura la clave que la mantiene en el terreno del arte, sin olvidar que, con los antecedentes de Alexander Ródchenko y Piet

---

<sup>70</sup> Esta publicación fue editada originalmente por Stanford University Press.

Mondrian, la pintura abstracta llegó a mostrar sus formas de la manera más depurada o «desnuda» durante el modernismo. Este movimiento, recordemos, se inicia con el impresionismo, se mantiene durante la abstracción y culminará con el arte conceptual. La manera de ver de esta época es la mejor para ver su propia pintura y la clásica, según Greenberg (1993). Como indica Schwabsky en el texto arriba mencionado: «El Modernismo tomó lo que ya estaba implícito en la pintura clásica y lo hizo explícito, es decir, lo situó en una forma mejor articulada de autoconciencia» (pp. 6-10).

Los procesos de ruptura anteriores implicaron el surgimiento de manifestaciones artísticas como el *happening*, el arte *minimal* y el conceptual, situándolas como heredadas de la abstracción. En este sentido, es significativo señalar que la revelación que las prácticas artísticas abstractas nos traen es precisamente que, desde siempre y de manera esencial, el arte ha sido el resultado de distintos procesos de abstracción. En un paralelismo, las prácticas conceptuales muestran —en la línea de la remota idea asociada a Leonardo da Vinci (2019) sobre que la pintura es una cosa mental— que toda práctica artística es conceptual. Y la pintura no es una excepción.

También es significativa la cuestión sobre cómo pintar tras el modernismo, sobre si quiera pintar o sobre sí, al hacerlo, conviene tener o no presente el pasado. Schwabsky considera que las posiciones artísticas son hoy ficciones. Como si de un abecedario de tipologías *fake it until you make it* artísticas se tratara, el crítico de arte trae a colación al modernista Barnett Newman cuando decía que los pintores contemporáneos a él hacían su trabajo por encima de sus posibilidades, para afirmar que los de hoy pueden decir que se hacen a sí mismos por encima de su trabajo. Además, Schwabsky continúa preguntándose si los pintores de hoy se consideran herederos de la tradición que empieza con Giotto y el Renacimiento italiano, o más bien están desligados de ella y, en frecuencia, con las imágenes que se difunden mediante los actuales medios de masas.

Más que la pregunta sobre qué es la pintura, consideramos que hoy la cuestión principal es el mismo hacer: cómo pintar. Esta cuestión que puede venir de la obsesión por definir y mantener un estilo, o por cómo usar los materiales para acabar haciendo algo que no necesariamente acaba siendo llamado pintura. Por otro lado, se ha producido la superación de las narrativas históricas que situaban las localizaciones donde se hace pintura, como los grandes centros representativos de las escuelas de París y Nueva York: hoy existe una multiplicidad, simultaneidad y descentralización respecto a los posicionamientos. En consecuencia, actualmente es difícil responder sobre dónde se hace pintura, si la expectativa es encontrar núcleos específicos. Schwabsky concluye apelando a la exigencia sobre nuestra presencia que la pintura, afortunadamente, impone:

¿Cómo se puede completar la tarea de la crítica —lo que equivale a decir, quizás, del espectador atento— cuando el espectro de tradiciones y referencias a los que usualmente apela el artista se *extiende* más allá de lo que un simple individuo puede conocer? ¿Cuándo es aceptable estar no sólo desfamiliarizado de aquello a

lo que el artista se refiere, sino también despreocupado de la propia ignorancia? Tal vez nunca, o quizás solamente cuando se acepte la apertura que ofrece el arte y la invitación de la pintura a la experiencia directa. (Schwabsky, 2004, pp. 6-10)

La dificultad de abarcar dicho rango de tradiciones y referencias, y un interesado desinterés de la crítica de arte acerca de prácticas no adscritas a los parámetros discursivos del poder vigente —o puramente de objetos estéticos que tienen salida comercial—, son algunos de los motivos por los que la historiografía moderna opera en el binomio inclusión-exclusión. Esta es una de las ideas principales de Ángel González García (2000) en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. «El resto» no en referencia a lo que sobra, sino a lo que González García considera que falta. El autor recorre los caminos situados a la sombra (en los márgenes, los no obvios) del arte contemporáneo mediante estrategias que se alejan de la habitual historiografía académica. Se centra en la performatividad que rodea a la obra, cuya formación es el resultado de la articulación de la serie de eventos que constituyen en sí mismos cambios en lo real, que pueden ser la motivación del artista para llevarla a cabo, el lugar donde obtiene los materiales o las relaciones sociales que mantuviera durante el periodo de realización de la misma.

Su poco interés por el devenir de la industria y el sistema del arte actuales es manifiesto, así como su inclinación por el arte creado por personas sin formación en manicomios y prisiones. En estas prácticas indoctas, el autor percibe la pulsión imposible de reprimir de algunas personas por traer cosas nuevas al mundo, valiéndose del trabajo de sus manos. A partir de estas manifestaciones, reivindica el hacer manual y el hecho de que el arte, en sus orígenes, se asoció a estados alucinatorios y de trance. Esto sitúa a las prácticas artísticas actuales en el ámbito de lo perceptible más por los sentidos que por el intelecto. En el ámbito pictórico, consideramos que González García concibe las ideas como herramientas susceptibles de propiciar el control sobre la pintura, en el sentido de que categorizan y etiquetan, lo que puede limitar el advenimiento de lo nuevo de manera fresca y quedar al servicio del poder.

Las ideas estropean la pintura. Ideas y pintura no se llevan bien y, si lo hacen, se producen cosas abyectas o siniestras. Porque al final los pintores de ideas suelen pintar las ideas de los que mandan. Y es que la pintura se ocupa de nuestras sensaciones físicas, corporales. Para expresar ideas tenemos otros medios, uno extraordinario es la filosofía. El arte recrea las sensaciones de estar físicamente en el mundo. Es algo de orden fisiológico. (Jarque, 5 de abril de 2018)

La segunda compilación de los escritos de González García (2007), también elaborados originalmente para charlas y publicaciones asociadas a proyectos expositivos, encontramos *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. De este volumen, llama nuestra atención las ideas sobre cómo pintar mal para ocultar o disimular habilidades, como cuando escribe sobre Rousseau, sobre la referencia al *Ulises* de Joyce y sus «cualidades mágicas de lo vulgar», o sobre la predilección de Rimbaud por la pintura ejecutada y

difundida como cartelería publicitaria que comenzara a verse en las ciudades y que el poeta calificó de «pintura idiota». Encontramos que, en cierta medida, González García coincide con Schwabsky en sugerir que los posicionamientos en pintura tienen más de *performance* actualmente, en el sentido de desempeñar un rol moderno que podría consistir en no saber pintar.

Ni saber pintar ni tener ideas más que la idea fija de pintar, de manera primitiva y degenerada, como los practicantes de pintura que, por no tener formación o por no ser conscientes del valor de sus prácticas, nos ayudan a situar dos espacios de creación. Espacios separados por la línea que divide uno y otro lado de la vanguardia, siguiendo a González García. Esta es una forma de establecer una distinción entre la degeneración de las prácticas adscritas al expresionismo —y otros movimientos del siglo XX— y las propias de las personas encerradas en instituciones mentales y penitenciarias. Parte de ello fue recabado por Hans Prinzhorn (1922) en su estudio *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (*La creación artística en los enfermos mentales: una contribución a la psicología y psicopatología de la formación*) sobre las obras de los enfermos mentales de la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg en 1922. Señala González García que Prinzhorn situó el foco de interés sobre la *Gestaltung*, que el profesor español traduciría como aquellas tendencias incontenibles por cambiar de forma a la materia, hasta como un imperativo compulsivo por expresarse.

González García continúa haciendo referencia a las cualidades técnicomateriales de la obra que califica como «demente» (por encima de sus dimensiones intelectuales o mentales) con el fin de preguntarse lo que proponemos como otra manera de acercarse al estado de la pintura hoy:

¿Y cómo no, si buena parte de lo que hacen los locos es de naturaleza ornamental, y es incluso decoración en el sentido que ahora vulgarmente tiene: decoración de sus celdas, como hacen también los presidiarios? Si es que les dejan, claro está; porque al fin y al cabo el problema es que te dejen hacer; y en el mejor de los casos, hacer lo que te dé la gana. (González García, 2007, p.21)

Al considerar que se puede hacer pintura no solo sin saber pintar, sino pintando mal, sin tener ni idea y, además, animando a hacer lo que a cada cual le plazca (también sin pintura), pareciera que Ángel González García esté pensando en la referencia que mencionamos con anterioridad (situada en el subapartado 1.1.2. Ámbito de estudio. Dos vías: formalismo y *performance*), que nos anima a adentrarnos en el «no saber» mediante la práctica intuitiva. Esto constituye una posibilidad de acercamiento a la práctica extraída de la entrevista al director de teatro Heiner Müller en la que, mediante esta noción, nos recuerda el abanico de posibilidades creativas que se abre en torno a la exploración desde la performatividad de acciones corporales en el teatro. A su vez, esto se conecta con la performatividad de acciones corporales que orbitan en torno al acto de pintar.

En consonancia a lo anterior, David Barro (2009) señala en la introducción a su libro *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser la pintura hoy* que la pintura dejó de ser una técnica para convertirse en una tradición<sup>71</sup>, de la que heredamos el término *pintura*. De acuerdo con Barro, lo que decimos y hacemos en torno a la pintura es pintura si esto deja entrever la actitud y el posicionamiento que permite su lugar y continuación. En este sentido, es esclarecedora la referencia de Barro a Krauss, que señala la elasticidad del término *escultura* (elasticidad que el crítico y curador gallego asocia también con el término *pintura*). Un recurso que sirve para llamar a cualquier cosa<sup>72</sup> y que —según Krauss (2002)— llega vinculado a la vanguardia, al ideario de lo nuevo y de oculta naturaleza historicista: «Lo nuevo se hace confortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de las formas del pasado» (p. 289). Y aunque exista el empeño en esta estela de catalogación historicista — sobre todo en los ámbitos del mercado del arte, cuyos agentes encuentran en el historicismo, por mencionar uno de los recursos de venta<sup>73</sup>, una manera de explicar a qué atienden los objetos artísticos hoy—, parece claro que lo común a los modos operacionales de la pintura (y de otras manifestaciones artísticas actuales [Tesla News, 23 diciembre de 2010]) es la expansión de las relaciones con otros ámbitos y temporalidades heterocrónicas del hacer manual y del hacer mediado por la tecnología.

De acuerdo con las teorías sobre la no especificación del medio pictórico de Benjamin Buchloh, David Joselit o Isabelle Graw, entre otras, Barro señala que:

Llegamos así, en el presente, a la confirmación definitiva de una pérdida de toda especificidad, no sólo entendida como un desarrollo del espacio intermedio entre disciplinas, sino de la corporeidad misma de las obras; es el campo expandido que advertía Krauss a propósito de la escultura de los setenta y la incidencia social capaz de rechazar el museo como propugnaba Douglas Crimp, que veía la necesidad de enfrentarse a la estructura artística idealista. El mundo artístico se extiende a lo social, a lo político, a lo antropológico. Como en los años ochenta, se retoma la relación primera entre fotografía y realidad a partir de escenificaciones y narraciones que modifican o, mejor, reconstituyen el sentido de lo real, dejando atrás los rechazos radicales de años precedentes. (Barro, 2009, p. 18)

---

<sup>71</sup> Barro cita aquí al profesor y crítico de arte Thierry de Duve.

<sup>72</sup> Aunque Andrea Fernández Fariña considere que Krauss deja de lado a la pintura en su acercamiento a la elaboración del campo expandido de la escultura —que lo hace—, también deja el camino hecho para trasladar fácilmente dicha expansión al ámbito de la pintura.

<sup>73</sup> En abril de 2023, en València, el galerista Moisés Pérez de Albéniz compartió con nosotros uno de los mencionados recursos de venta: la inadecuación de pintar cuadros de color verde si el objetivo es venderlos fácilmente. Es decir, nos dijo que los cuadros verdes se venden menos. También nos habló sobre la medida exacta de lienzo que funciona encima del sofá (que no desvelamos aquí porque emplearemos en proyectos posteriores). Con nuestro agradecimiento a Pérez de Albéniz, esta nota.

En definitiva, en la actualidad no existiría especificidad, intercambio entre disciplinas o ámbitos de trabajo en apariencia distantes, campo expandido, salida del museo — añadiríamos que también entrada, porque a fin de cuentas un trabajo museístico serio contextualiza y permite apreciar a diferentes niveles los matices de la obra, facilitando la recepción del público— ni extensión a lo social. A partir del concepto de *signo indiciario* de Krauss, Barro señala la importancia de la relación entre fotografía y realidad para extenderse al empleo de acciones performativas que tienen efecto en la sociedad. Aquí habría que diferenciar si el despliegue operacional de la pintura se produce en el ámbito social de inversión de capital y del entretenimiento de magnates del coleccionismo — presentes en fundaciones privadas e instituciones públicas— o en ámbitos sociales de personas con menos recursos. Si tenemos en cuenta los anteriores puntos de vista, podríamos decir que en la actualidad existe un acuerdo sobre la capacidad de la pintura de referirse a cualquier ámbito de la sociedad. Al menos, existe un acuerdo mediante sus formas y vinculaciones con lo doméstico, como ocurrió en el antes mencionado recorrido que llega a la Bauhaus y continúa con De Stijl, con el minimalismo y con el arte conceptual. En lo relativo a la práctica de las consecuencias de estos movimientos y en España, un referente significativo es el Comité de Vigilancia Artística (formado por los artistas Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández) que operó entre 1979 y 1985. Según la curadora Carmen Fernández Aparicio (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.a),

[El] CVA marcó un punto de inflexión en las prácticas conceptuales en España, tras el cual, los llamados «nuevos comportamientos artísticos» dejaron paso a la crítica materialista del medio artístico y a su espacio de exposición. Un proceso que tuvo lugar en el momento de un retorno a supuestos valores atemporales de la pintura y de una primera constitución de la institución arte y sus espacios en la España del final de la Transición.

En la línea de conceptuales como Kosuth o Manzoni, el CVA se inscribe en el marco de las posibilidades de articulación del lenguaje, en sus mecanismos de significación, y en el límite de la exploración de los problemas relacionados con la idea de representación y sus crisis. En cuanto al intercambio entre los elementos tradicionales de la pintura como el marco y su relación con el espacio circundante, se encuentra la obra titulada *Límite (implosión)*, de 1982. Se trata de una instalación compuesta por numerosos fragmentos de marcos, un pedestal doble y lo que parece el centro desde el que se expande la obra: una esfera dorada. El marco se entiende como uno de los límites de la pintura, que encuentra otros límites en el espacio arquitectónico del espacio expositivo. Entre las molduras que la componen, algunas toman forma de barras apoyadas en la pared. Es en este detalle en el que se aprecian los materiales que componen los marcos antes de ser cortados en ángulo. Esto, entre otras referencias, establece una asociación con los medios de fabricación industriales con los que se producen.



Además de como artistas, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández son influyentes para generaciones posteriores desde el ámbito académico, como docentes. Es en el caso de Berta Cáccamo (2015), quien, entre otras aportaciones al ámbito de lo pictórico, ha «denominado *vertido* a la idea de derramamiento de un líquido, en consonancia con las acciones que en la práctica de la pintura suponen vaciar, volcar, echar, derramar, difundir, propagar, evacuar, diseminar o extender la materia» (p. 10). Los mencionados docentes también ejercieron influencia en el caso de Almudena Fernández Fariña (2009), quien, siguiendo la lógica estructuralista, ha localizado y negado las convenciones de la pintura para «afirmar un “campo expandido” de la pintura» (pp. 383-384). Al mismo tiempo, Fernández Fariña reconoce la imposibilidad de fijar sus límites. En este sentido, mediante la presente investigación, proponemos que la pintura puede ser una buena herramienta para enmarcar un conjunto de actos que engloba desde obtener los materiales para hacer un cuadro hasta la gestión que lo introduce en un contexto galerístico o institucional. Estos actos enmarcados pueden ser extraídos del ámbito pictórico como acciones performativas o lo que denominamos como *grietas de actuación* en el mencionado contexto de la pintura, o en otras áreas de la realidad. Nuestra motivación se basa en la estrategia que supone pintar con la intención de no hacer arte para acabar haciéndolo.

## 1.2. Camino hacia la desmaterialización de la pintura

### 1.2.1. ¿Posibilidad de la pregunta *qué es un cuadro*<sup>74</sup>?

*¿La cuestión es únicamente cómo llamar a eso?, pregunté retóricamente; ¿realmente importa? (todavía me lo pregunto y trato de difuminar lo más posible los límites entre el arte y todo lo demás).*

Lucy R. Lippard

Con el riesgo de compartir rasgos de naturaleza «teleológica y escorada», la narrativa modernista y la noción sobre la desmaterialización publicada por Lucy Lippard y John Chandler (1968<sup>75</sup>), encontramos en la ampliación de esta última una serie de herramientas que nos permite reflexionar sobre la presencia del marco del cuadro que, en los sesenta, cumplía la única función de situarlo en un lugar y tiempo concretos para poder romperlo. Sin embargo, el enfoque de Lippard se dirige más hacia el minimalismo y el arte conceptual y hacia el proceso de la pérdida de materialidad de los objetos artísticos que son irradiados desde estos marcos, y no tanto sobre el objeto-cuadro. Sobre esto último, antes había meditado Ortega y Gasset (2018):

Esas asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través. (pp. 5-15)

En nuestra opinión, esa ya antigua necesidad del marco ha ido desapareciendo, pero no su idea, porque cuando consideramos que Lippard habla de la variedad de manifestaciones artísticas que se dan a la vez que la pintura, la idea de cercar —dicho en términos heideggerianos— continúa operante. El marco es lo que ahora nos sirve para llamar la

---

<sup>74</sup> Existen múltiples acepciones para la palabra *cuadro*, dentro y fuera del ámbito pictórico. Véase el *Diccionario de uso del español* de Moliner (2007).

<sup>75</sup> «La historia de la desmaterialización contada por Lippard y Chandler, vista con distancia llega a ser tan teleológica y escorada como la propia narrativa modernista, pues mientras que un crítico como Clement Greenberg veía en la pintura norteamericana contemporánea el lugar de resolución y culminación del *bildungsroman* comenzado en Manet, Lippard observaba en el conceptualismo la lógica evolución de un arte que dejaba de lado el objeto y se centraba en la idea, y que tendría su origen en Duchamp, si bien era lo que estaba en gran parte del arte avanzado del siglo XX». (Hernández Navarro, 2012).

atención sobre el espacio dentro y fuera del cuadro, sobre cómo los recursos del cuadro no tienen necesariamente que quedarse dentro de sus límites, sino que pueden ser extraídos y soltados en el contexto inmediato para que cumplan en él la función que les corresponda. Para ello, es necesario tanto el uso de herramientas de extracción como reconocer que los mismos recursos a extraer son en sí mismos herramientas con las que hacer otras cosas. Es decir, comprender que tales recursos pueden ser reelaborados para operar fuera del cuadro a la conveniencia del trabajo que nos interese realizar. Si atendemos a su dimensión performativa, este proceso de ruptura del marco está relacionado con la desmercantilización del objeto artístico.

Lippard (2004) recuerda cuando en 1970 Luis Camnitzer afirmó que llamamos «arte colonial» a un proceso del pasado, pero que este sigue operando bajo el concepto blanqueado de «arte internacional, que es a lo que se dedican los artistas *bien comidos* mientras sigue muriendo gente de hambre en el mundo. Será que la labor de un artista, desde que Camnitzer lo afirmó, debe consistir en solucionar estos problemas y no tanto en pintar, por poner un ejemplo, aunque el hecho de poner pintura *en su sitio* —sobre la superficie de un cuadro— haga bien a quien lo hace y, este bienestar obtenido, pueda tener repercusiones positivas en el entorno cercano<sup>76</sup>. Y pueden hacerse ambas cosas sin tener que llamarse «artista» ni «arte» a lo que se hace. Es decir, si nos hace bien pintar, podríamos preguntarnos si además es legítimo cobrar por ello o si hay que rechazar de plano el mercado del arte porque está enraizado en un sistema capitalista injusto.

Podemos hacer lo anterior y podemos hacer también actividades cotidianas que tienen bastante parecido con pintar, como el caso de las obras que componen la serie *Maintenance Art* —mencionada por Lippard (2004)— que Mierle Laderman Ukeles comienza en 1969<sup>77</sup>. La obra de Ukeles —en concreto la que consiste en fregar las escaleras

---

<sup>76</sup> Entendemos el hábito o ritual de pintar como un proceso cercano a la meditación: una manera de detener el tiempo y de estar presente, y con la que caer en la cuenta de lo siguiente. Pongamos dos casos. Por un lado, si nos encontramos con alguien con incontinencia respecto a cambiar el orden de los elementos en situaciones injustas con las que se topa, puede tratarse de mediar para que dos personas se entiendan y no se peleen. Por otro lado, uno puede pintar un cuadro técnicamente correcto —en el sentido de seguir la fórmula «graso sobre magro», y no al revés— si quiere evitar el riesgo del cuarteo en el futuro de su superficie-pintura. Existe un paralelismo entre estos dos ejemplos, dos situaciones en principio inconexas, que se puede sintetizar mediante la expresión «poner las cosas en su sitio».

<sup>77</sup> Laderman Ukeles realiza acciones que se corresponden con el uso habitual de objetos de limpieza y mantenimiento, convirtiendo estas acciones cotidianas en acciones artísticas. Cambia el significado de tales acciones, pero usa los objetos acorde a la función para la que han sido ideados. En cambio, en *Semiotics of the Kitchen* de 1975, Martha Rosler, a modo de demostración para una cámara fija, explora funciones alternativas de objetos de cocina mediante gestos cargados de rabia y de violencia. En este caso, Rosler resignifica tanto la acción como la función del objeto mismo. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.e).

del Wadsworth Atheneum Museum de Hartford, Connecticut, llamada *Washing/Tracks/Maintenance* (1973)— sitúa actividades de mantenimiento como limpiar en el espacio del arte conceptual. Como se aprecia en la imagen (Figura 6), las marcas de agua que se trazan al deslizar la fregona empapada podrían ser transportadas a la superficie del lienzo con pintura y con la misma fregona. (Un ejemplo actual, dentro del cuadro, podría ser la serie *Mop Paintings* [2021] de Alan Sastre [WE COLLECT, 2021]). La obra de Ukeles es una forma de extraer recursos del cuadro —como las pinceladas— hacia el contexto inmediato. Además, su obra es un ejemplo que materializa cuestiones abordadas por Lippard, quien afirma en relación a la obra de Hans Haacke: «La información que se presenta en el momento justo en el lugar adecuado puede tener un gran poder» (Lippard, 2004, p. 16).



Figura 6. *Ladermann Ukeles realizando Washing/Tracks/Maintenance* (1973).

Imagen: Ronald Feldman Fine Arts.

(<https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>)

Ukeles trata en sus obras la carga de tareas de limpieza y mantenimiento a las que es sometida, pero también pone al mismo nivel de importancia el trabajo de las personas de mantenimiento del museo que el de los artistas o curadores, convirtiéndose, en la época, en un ejemplo de desmercantilización de la obra de arte: tal acción no se podía vender. Al mismo tiempo, supone uno de los ataques a la tradicional cuestión de la autoría y del genio del artista, porque este tipo de acciones se identifican con la noción del trabajo ordinario y respetado, con la clase trabajadora que las realiza diariamente. Afortunadamente, es eficazmente feminista, porque,

Este ataque a la idea de originalidad, al «toque del artista» y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente. (Bryan-Wilson et al., 2012, p. 17)

La corriente conceptualista en la que se inscribe Ukeles toma el imaginario y las cuestiones de producción técnicas del pop, así como la importancia de la presencia del objeto y del

hacer por cuenta propia, con el enfoque industrial del minimalismo. Esta neutralidad nos acerca más a la categoría «no-arte» y al no aislamiento del objeto artístico de la realidad en la que se inscribe. Lippard lo relaciona con un proceso de apropiación posdadaísta<sup>78</sup>. También es un proceso de apropiación el de la crítica, cuyo medio son los artistas. Entonces, en la cita que encabeza este apartado, Lippard se pregunta si la cuestión es cómo llamar a lo que se hace y si esto importa, lo que podemos extrapolar ya no a lo que es un cuadro hoy, sino, yendo más allá, a la pregunta ¿hace falta preguntarse lo que es un cuadro hoy?

En este sentido, es interesante señalar al artista Mel Bochner —citado de nuevo por Lippard (2004)— en referencia al concepto de *imagen*, aclarando que esta palabra no solo se refiere al concepto de representación como algo que señala hacia otra cosa, sino como el desplazamiento del encuadre de referencia, aludiendo a la selección que realiza quien observa una determinada situación. Es decir, se alude al proceso de extracción de información obtenida por los sentidos desde el ámbito de lo que ocurre en la realidad hasta lo que se declara a través de la imagen creada a través de los medios de expresión, como la pintura. Esto funciona también de manera inversa. Por lo tanto, una imagen (imaginar) consiste en proyectar el exterior que vemos en función de un interior subjetivo:

Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física. Los sistemas se colocaron sobre la vida de la misma forma que en la pintura se coloca un formato rectangular sobre lo que vemos, para enfocar. (Lippard, 2004, p. 19)

En consecuencia, podemos decir que el cuadro hoy es lo que enmarca los sistemas que son, por ejemplo, articulaciones de actos performativos, como los que dejan su rastro mediante la pintura en el lienzo tradicional embastillado. Pero no solo esos, sino también actos y elementos culturales, como los elementos que componen la gramática de una conversación, o componentes matéricos, como una serie de objetos inconexos dejados junto a un contenedor de basura<sup>79</sup>. El cuadro, el marco o las líneas que acotan un espacio pueden ser rectangulares como una ventana; un espejo o un lienzo pueden recordar a las lindes de un huerto, o las formas circulares a la mirilla de un rifle o al tondo de origen italiano, si lo extrapolamos a lo pictórico. Estos ejemplos nos sirven para centrar nuestra

---

<sup>78</sup> Esbozamos una idea sobre la importancia del dadaísmo en «Siglo XX. Dadaísmo. *Ready-made*. Pintura como una cosa más», en el apartado 1.1.2.b. Introducción a los conceptos *pintura encubierta* y *forma autónoma*.

<sup>79</sup> Un ejemplo actual de práctica artística que registra específicamente esta agrupación de elementos inconexos localizados en el espacio urbano lo encontramos en la práctica fotográfica que Libertad Ballester (2020-2023) lleva a cabo desde hace tres años.

atención en un determinado caso. Se trata de desgranar lo que ocurre en un espacio y tiempo específicos para enmarcar una situación y así poder delimitar qué elementos aparecen y cómo se articulan, con el objetivo de dar lugar a un determinado sistema.

A estos efectos, los recursos más usados en las prácticas conceptuales entre 1966 y 1977 fueron la escritura de inventarios, las mediciones y las descripciones neutrales que recababan información sobre el interés acerca de procesos repetitivos. Por ejemplo, las prácticas laborales y la vida diaria. También se usaron como recurso sistemas de pensamiento, como lo pragmático, y el positivismo, en filosofía. En este sentido, la variedad de sistemas en sí mismos constituye un abanico de múltiples encuadres sobre los acontecimientos de lo real que reemplazan al contenido del cuadro tradicional, como las preocupaciones formales o la composición<sup>80</sup>. Es decir, se comienza a abrir una vía desde las relaciones entre los elementos intrínsecos a las obras de arte hacia los sistemas de relaciones de la realidad y de las personas.

El interés por los procesos de la mencionada artista Mierle Laderman Ukeles —o de Gilbert & George y Vito Acconci, entre otros— llevó al despliegue de obras de arte en tanto *arte entendido como vida* y *vida entendida como arte*. En estas manifestaciones, encontramos componentes inherentes al arte conceptual como la voluntad de comunicación y la fácil distribución, aunque no tanto rasgos de comunidad ni de accesibilidad. Y, aun estando dirigidas las obras conceptuales a lograr una mayor democratización por el uso de formas y de materiales comunes, su contenido no lo era. Pese al intento por escapar de estas estrategias, casi la totalidad de las obras no se desvincularon totalmente ni de la dimensión estética ni de la mercantil del mundo del arte, quedando como meras referencias artísticas. No obstante, se abrieron más caminos desde el conceptualismo hacia otros ámbitos de trabajo, como la importancia que Joseph Beuys otorga a su faceta docente cuando afirma que esta es su mayor obra de arte (Beuys, 2005). En estas vías de exploración conceptual, la comunicación funciona como distribución de la obra, lo que conduce al fomento de la inmediatez, como indica Lippard (2004).

Algunos artistas llegaron a hacer de nuevo anuncios en periódicos: Kosuth, en los años sesenta, o Haacke, en los ochenta, entre otros. Esto nos recuerda a los mencionados empeños del dadaísmo por incurrir en la vida diaria (Hugnet, 1989). En la actualidad, un modo de llevar a cabo esa incursión de manera todavía más inmediata y por cuenta propia es la difusión mediante las llamadas redes sociales. Las publicaciones en cualquiera de esas

---

<sup>80</sup> A propósito de dicho proceso de sustitución de unas manifestaciones artísticas objetuales por otras más livianas, Lippard (2004) afirma que «Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza. Esta velocidad no sólo debe tomarse en consideración, sino utilizarse». (p. 22).

redes no dejan de ser un cuadro que está inscrito en un sistema de difusión, se publique o no la imagen de un objeto-cuadro. Este hecho nos devuelve a la anterior idea por la que el cuadro y sus elementos formales se pueden sustituir por sistemas de representación y de análisis de la realidad. Esto se deja entrever como una de las estrategias mediante las que intentar evitar el sistema que vincula a las galerías —entre otros agentes— con el dinero y con el poder. Es decir, una vez detectado y enmarcado el sistema del arte como mercancía, es posible discernir cuándo se actúa dentro y cuándo no. Se pueden llevar a cabo acciones no artísticas que se realizan y difunden fuera del circuito artístico, o que directamente no se difunden y que, sin embargo, exploran cuestiones de profundas raíces en las preocupaciones de los artistas<sup>81</sup>. En este sentido, es capital la noción del arte conceptual como una práctica de estrategias no artísticas o antiartísticas.

Producción, antiestilo, neutralidad, el vacío, no hacer nada o el arte por omisión son algunos de los caminos que en su momento abrió el arte conceptual y que hoy continúan contribuyendo a la reelaboración sobre lo que es un cuadro. Cada artista es libre de elegir las normas y límites que se autoimpone, consciente de que las prácticas conceptuales de los sesenta supusieron unas revoluciones ligadas a la comunicación de los procesos y a la desmaterialización del objeto. Esto impulsó —mediante «intentos de escapada» (Lyppard, 2004)— vías de exploración que afectaron también a la práctica de la pintura que llega hasta nuestros días (y que no escapa a la condición de ser un lujo en la actual sociedad capitalista). Sin embargo, lo que los artistas conceptuales produjeron fue un modelo que es suficientemente flexible y adaptable como para señalar una visión poliédrica de la realidad. Una realidad que nos permita acercamientos menos superficiales y pretenciosos a la misma, y más fluyentes y sostenibles de lo que el mundo del arte ha podido acostumbrar.

*Sobre el monocromo: Buchloh, Lacan y Merleau-Ponty*

Durante la década de los años sesenta, los procesos pictóricos que se estaban llevando a cabo contribuyeron al tambaleo y derribo de los esquemas que se habían integrado como pautas para la contemplación de los cuadros. En la historia de la configuración de la *pintura radical* —entendida como *constituida* en los márgenes de sus límites—, el

---

<sup>81</sup> El personaje Auggie Wren, interpretado por Harvey Keitel en la película *Smoke* (dirigida por Wayne Wang en 1995), fotografía con trípode y cámara analógica todos los días la misma esquina de Brooklyn, a la misma hora. Este es un ejemplo de archivo, repetición y de alguien que lleva a cabo una tarea constante. Cada día es la misma esquina, pero cada día la luz incide sobre las cosas de manera distinta: cambia la gente que queda registrada en las fotos, pero no el encuadre. Es solo una pequeña esquina del mundo, pero ahí también tienen lugar cosas (parafraseando a Auggie, quien no parece preocuparse por el posterior éxito que su proyecto de vida pueda tener en el mercado del arte). (Siéntate y observa, 22 noviembre de 2014).

comenzar a configurar nuevas perspectivas que facilitaran el entendimiento de la pintura en su dimensión significativa contribuye a lo que se entiende como una de sus rupturas. Los posicionamientos involucrados en este proceso de ruptura no tuvieron otra posibilidad más que atacar desde la pintura a la estructura de acuerdos semióticos, que parecían haber emergido sin precedentes conocidos para quedarse.

Sin embargo, para aceptar las cosas como elementos constituyentes de una ruptura es preciso situarlas en el imaginario de lo mítico. Se da esta circunstancia porque es el espectador quien debe tomar la decisión de hacer caso omiso a la trayectoria del signo pictórico, para que la pintura en sus márgenes pueda experimentarse en la actualidad como una ruptura. Por ejemplo, el cuadro monocromo puede ser el resultado de aislar y ampliar un signo pictórico, una pincelada monocroma de una obra clásica. En consecuencia, encontramos fuera de lugar calificar el ejercicio de la pintura como práctica siempre desligada de sus manifestaciones anteriores, al estar inscrita en primera instancia en el discurso de la historia de su tradición y no como un componente producido de manera aislada en la sociedad.

Al describir los fenómenos de la pintura que le dan forma durante los años sesenta, en los límites de su medio encontramos que estos no son exclusivos del ámbito de una posible práctica pictórica, sino del mismo espíritu de la modernidad. A este respecto, Benjamin Buchloh (2004) indica:

Incluso una somera descripción esquemática de la fenomenología pictórica de principios de los años sesenta situaría inmediatamente estas actividades en el marco discursivo de la modernidad: los esquemas de color monocromático, las omnipresentes distribuciones reticulares y el espacio iterativo, la elaboración mecánica frente al gesto expresivo orgánico y la reducción de la pintura al estatuto indexado del signo pictórico. Bien es cierto que todas estas estrategias surgieron de en las formulaciones iniciales de la abstracción moderna, pero sólo en su recapitulación posterior aparecen como elementos singularizados y distintos, como si se tratara de especímenes catalogados o muestras museísticas de las últimas posibilidades de la pintura. (p. 223)

El monocromo de los esquemas presentes en los cuadros, la organización mediante la idea de retícula, el espacio en repetición, el hacer mecanizado en contraposición a la expresividad del gesto metabólico y la simplificación del signo pictórico a su estado de elemento indexado son los componentes que delimitan la fenomenología pictórica. Esta serie de estrategias habían surgido en los albores de las primeras elaboraciones de la abstracción de manera holística para —en su reelaboración posterior— aparecer como elementos destilados, aislados y diferenciados entre sí, lo que podría recordarnos a un posible proceso de catalogación de las posibilidades finales de la pintura. Estos fenómenos pictóricos aparecerán después como elementos influenciados por las circunstancias



propias de cada lugar y época histórica. Como continúa exponiendo Buchloh, el mencionado monocromo es uno de los rasgos principales de la pintura en sus límites:

Lo monocromático, una de las características clave de la pintura de principios de los años sesenta, vincula la obra de esa generación tanto con el momento heroico de la abstracción moderna que se produjo tras el cubismo como, más en general, con la problemática posición de la pintura, a caballo entre la fotografía y el objeto reproducido mecánicamente. La pintura monocromática reduce todo a un complejo sistema de relaciones tonales y cromáticas a una paradoja: bien a un esquema de un único tono o color extremadamente simplificado. (p. 224)

Por lo tanto, no es tan problemático si nos centramos en la relación entre el cuadro monocromo y el signo indiciatorio —además de las relaciones tonales, existen las derivadas de su producción industrial, entre otras—, en el sentido de que este sofisticado sistema de relación de color tiene la capacidad de vincularse con el entorno y también en lo referente al intercambio entre objeto representado y reproducción mecánica. Un intercambio que comparten la pintura realizada sin pintura, la fotografía y el objeto reproducido mecánicamente, como señala Buchloh. Así, los tres pueden ser reproducidos mecánicamente y conservar sus rasgos como medio, de manera que podemos establecer analogías entre los mencionados rasgos limítrofes del propio medio de la *pintura radical* —como su manifestación monocroma— e imágenes presentes en el entorno, sin olvidar el hecho de que la aparición del monocromo es una consecuencia de la asimilación de los hallazgos llevados a cabo por el cubismo y la posterior abstracción.

Una manera en la que el entorno entra en relación con la pintura monocroma es la aparición de la fotografía y del *ready-made* —fácil imaginar cómo los rasgos descritos en la cita anterior por Buchloh se pueden encontrar en la pintura plana de las marcas viales de cualquier carretera—, de modo que estos objetos de uso cotidiano entran a formar parte del cuadro. En sentido opuesto, el cuadro entra a formar parte de una situación cotidiana, como un velatorio, aunque no fue tan cotidiana la instalación desplegada en el velatorio del suprematista Kazimir Malévich.

Muchos artistas defendieron el uso de la pintura monocroma, desde el mencionado Malévich, pasando por las estrategias misticistas de orden cósmico y cromático propias del trabajo de Lucio Fontana o Yves Klein —quienes, quisieran reconocerlo o no, tienen similitudes con la obra del suprematista—, o por el límite contrario, orientado hacia uno de los presuntos finales de la propia pintura monocroma (como los cuadros que componen el tríptico extremadamente materialista y reacio a estrategias esteticistas de Alexander Ródchenko, que supone otro símbolo de una de las muertes de la pintura conocido como *La última pintura: colores puros: rojo, amarillo y azul* [1921]), hasta llegar a la propuesta inmersa en la estrategia de silencio y de énfasis en la contemplación del trabajo de Ad Reinhardt.

Como consecuencia del proceso de asimilación de la pintura monocromática, llegó un momento en que los artistas cayeron en la cuenta de que los rasgos de esta pintura no representacional podían encontrarse en otras materialidades. La concepción de las relaciones cromáticas se extendió hasta el punto en que fue obvia la vinculación con el objeto producido industrialmente, que hacía unos años ya era la misma sustancia-pintura. Los pigmentos y aglutinantes de la pintura señalan al color que reflejan. Un efecto similar se desprende de la textura y el color de la superficie de los otros materiales industriales distintos de la pintura, sin pintar, lo que ha sido entendido como una manifestación por cuenta propia —por cuenta propia del material— de la sensación que percibimos como color si pudiéramos aislarla de su fuente<sup>82</sup>.

Advenir el color teniendo como fin el color mismo significa que, como signo, no tuvo ya por qué adaptarse de manera estricta a la realidad en la que se le insertaba, por lo que fue entonces un blanco fácil de la expresión de analogías propias del espíritu de la música, y de más allá de la materialidad. En consecuencia, las primeras manifestaciones de pintura monocroma —como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malévich (Figura 7) o el mencionado tríptico de Ródchenko— orbitaban en torno a cuestiones como la caída en desuso del color localizado y de todas sus asociaciones ajenas a su estricta materialidad (como estrictamente dentro de la materia se concibe al color y a la luz, en la estela de la anteriormente mencionada tradición de tratamiento del color que inauguró Seurat)<sup>83</sup>.

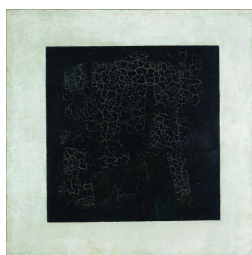


Figura 7. Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915, Óleo sobre lienzo, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Gallery, Moscú.

(<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>)

<sup>82</sup> «La formulación del paradigma del monocromo en 1913 señaló el momento en que, en primer lugar, las experiencias surgidas de las convenciones representacionales del color se volvieron tan problemáticas como las procedentes de las concordancias de las relaciones cromáticas. La noción pictórica de color local (la capacidad denotativa de la pintura para imitar o identificarse con los valores cromáticos de los materiales y superficies que reflejan la luz) se fue sustituyendo gradualmente por la idea de color autónomo, autoreflexivo o liberado que opera en sus propios términos como un recurso plástico autotélico». (Buchloh, 2004, p. 224).

<sup>83</sup> Más adelante, veremos cómo las nociones de opticalidad que comenzara a explorar el pintor francés influyen en la concepción y en el desarrollo de nuestra *forma autónoma*, recurso de expresión que por su propia presencia ocasiona cambios en la espacialidad donde se sitúa, como las pinceladas en forma de puntos de Seurat. Véase más información sobre la *forma autónoma* en el apartado 1.2.5.b.

Después de considerar la importancia de la condición matérica de la pintura y en consecuencia del color y de la luz —recordemos que la luz se desplaza y que, por lo tanto, es materia—, aún encontramos más indicadores de que existe un intercambio entre la pintura y las situaciones que experimentamos en nuestra realidad cotidiana (como la importancia del valor cromático, que es propio de los materiales). Asimilar que color y material no operan como dos entidades separadas ocurre al mismo tiempo que se comienzan a asimilar los rasgos que definen al *ready-made*, y se asimila también el acercamiento —digamos antiartístico— al color de Marcel Duchamp. No obstante, el uso del color de los propios materiales y objetos cotidianos añadidos como parte de los cuadros fue anterior a él —en el cubismo, con los mencionados experimentos de Picasso y Braque, pero también antes, aunque no dentro, sino alrededor del lienzo, si pensamos en los mismos marcos de pinturas de cualquier época anterior—. Se trata, en definitiva, de reflexionar sobre la idea de que el propio material ofrece la información *retiniana* necesaria para que el color opere por derecho propio, como en un cuadro pintado de un solo color, plano y monocromo.

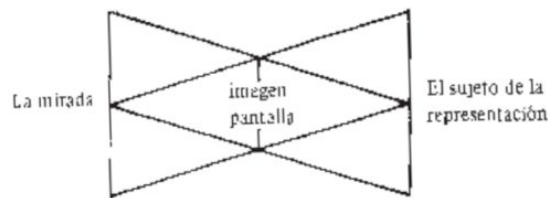


Figura 8. Esquema sobre el doble sentido de la imagen de Lacan.

Extraído de «Seminario 11, Clase 9: ¿Qué es un cuadro?» (1964)

(<https://www.psicopsi.com/seminario-11-clase-9-que-es-un-cuadro-11-marzo-1964/>)

Transitamos nuestro camino hacia la estructuración de los elementos sobre la noción de cuadro como sistema de visualización y de acercamiento a la realidad y, a tal fin, encontramos en el pensamiento de Jacques Lacan una contribución que ayuda a aclarar nuestro punto de vista con sus referencias a lo escópico —que relacionamos con el concepto *ocularcentrismo* de José Luis Brea en el apartado 1.2.3. Formas de la pintura autónomas— y a Maurice Merleau-Ponty. Estas referencias son efectuadas por Lacan (Lacan en Lutereau, 2012) en el «Seminario 11, Clase 9: ¿Qué es un cuadro?». Sobre el registro escópico, el psicoanalista se vale de un esquema en el que se visualiza, mediante la superposición de dos triángulos, cómo la mirada se relaciona con el sujeto de la representación (Figura 8).

El esquema que se proyecta desde nuestra mirada hacia lo representado en el cuadro. El cuadro que se forma desde lo que proyecta su superficie hacia nosotros. Son dos sistemas que funcionan en continuo intercambio. El primero, encuentra su vértice en el punto de lo que llama «sujeto geometral» y describe una línea que nos encuentra en la mirada —la

nuestra—, que se sitúa en el vértice del segundo triángulo. En la intersección de ambos se sitúa la «imagen pantalla». Aquí, aparece el espacio intermedio donde, quien observa, añade al cuadro lo que le falta. Esto señala la condición del cuadro como medio, como indica Lacan:

Sólo que el sujeto —el sujeto humano, el sujeto del deseo que es la esencia del hombre— a diferencia del animal, no queda enteramente atrapado en esa captura imaginaria. Sabe orientarse en ella. ¿Cómo? En la medida en que aísla la función de la pantalla y juega con ella. El hombre, en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de la mediación es la pantalla. (Lacan, 2003, p. 114)

Sin la mediación de la imagen —en tanto proyección que tiene lugar en la psique—, no es posible el deseo humano. Se trata del medio entre el yo y el fantasma como objeto, que en este caso es un cuadro (Dios, 2013). Lacan alude a la *Fenomenología de la percepción* —publicado en 1945— de Merleau-Ponty (1992), en la que encontramos otra manera de acercarnos a la importancia de la espacialidad de la superficie acotada, extrapolable al objeto-cuadro y que el primero llama «geométral». Y, por supuesto, no solo al objeto material, sino también a sus rasgos inherentes como el color, que depende de las condiciones lumínicas del ambiente y las particularidades espaciales del entorno, entre las que las superficies operan como emplazamientos y límites de los elementos, y cuyas cualidades somos capaces de procesar mediante nuestra experiencia, situada entre el intelecto y la «sensación»<sup>84</sup>. Merleau-Ponty lo muestra con en el siguiente ejemplo:

Esta mancha roja que veo en la alfombra, solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que la atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz, y, por ende, como elemento de una configuración espacial. Por otra parte, el color es únicamente determinado si se extiende sobre una superficie: una superficie demasiado pequeña no sería calificable (...) ¿Se replicará que solamente se trata aquí de unas cualidades de nuestra experiencia efectiva, recubiertas por todo un saber, y que uno sigue teniendo el derecho a concebir una «cualidad pura» que definiría al «puro sentir»? (Merleau-Ponty, 1992, p. 26)

Se trata, por tanto, de un sentir sobre la imposibilidad de la articulación en nuestra conciencia del significativo (lo imposible de ver), que se asocia en Lacan con la «castración»<sup>85</sup>. Según Lacan, esto es lo que ocurre si *estamos* en el cuadro, como una

---

<sup>84</sup> El pintor Henri Matisse llamaba «sensaciones» a los colores: «Para Matisse, lo esencial será justamente el elemento cromático de la pintura, es decir, la vitalidad de lo sensible, expresándose con inmediatez en la creación y organización de superficies coloreadas». (Oyarzún, 1955).

<sup>85</sup> «El signo de la castración se manifiesta en el campo escópico mediante una operación simbólica particular: la elusión. La esquizia de la mirada, para Lacan, se verifica en la función de lo dado a ver de

mancha imposible de ver si no es atravesada por esa sombra de la que nos habla Merleau-Ponty. En este sentido, del cuadro emergen una serie de preguntas: ¿qué falta?, ¿qué es lo imposible de ver? De esta manera, *somos* el cuadro hasta que aparece la respuesta mediante nuestra mirada. Por otro lado, Lacan señala que la «función cuadro»<sup>86</sup> ocurre cuando miramos lo que no se puede ver de la obra —lo que está más allá, fuera del cuadro—, dejando a un lado las cuestiones culturales e históricas que la tradición de la pintura trae consigo. Algo a menudo imposible de ver en el cuadro son las diferentes capas temporales derivadas de la sucesión de acciones que le dan forma, quedando registradas en su superficie. En este sentido, entre otras cosas, el cuadro es un medio de transición entre la acción humana y el registro de la imagen, lo que nos remite a la preocupación por la temporalidad que abordamos en el punto 1.1.2 y 1.3.2.

«*The canvas is the message*» - *Graham Harman*

El hecho que desde el Impresionismo se haya dado una progresión entre la representación ilusoria de la tridimensionalidad hasta alcanzar la planitud que se corresponde con la superficie del cuadro, es conocido para quien esté familiarizado con el discurso moderno de la pintura y, por asociación, con las mencionadas teorías de Greenberg (2002). En este ámbito, se produce un alejamiento de la representación de la perspectiva que dominara la práctica de la pintura occidental desde el Renacimiento italiano hasta Manet. La representación, digamos, realista (de la realidad) —según este teórico norteamericano— se desarrolla hasta degenerar en una técnica académica o *kitsch* en el siglo XX.

Como una de sus consecuencias, existe un vínculo entre el contenido y la superficie del cuadro, que no solo vincula las teorías de Greenberg y Fried (Krauss, 2016) con la psicología de la Gestalt, sino —como veremos ahora— con la filosofía de Martin Heidegger (2015) y de Marshall McLuhan (1969). Para esto, encontramos dos razones principales. Primero, la insistencia de Greenberg por la importancia de la planitud como elemento de irreductibilidad de la pintura, en relación con el puesto secundario que para él ocupa el contenido (postura que Fried mantiene). Segundo, la diferencia entre el acercamiento de Greenberg y el de Fried, quien añade a la ecuación —junto con el rasgo de la planitud— otra de las dominantes características del medio pictórico: la forma. Es decir, quedan al descubierto las dos características —si no irreductibles, sí básicas— para que podamos hablar del cuadro. Como señala Graham Harman (2019):

---

la mancha, cuya operatoria se trasunta en una atracción que preexiste a la visión posible, aunque dicha mancha deba ser entendida como una cicatriz resultante de la elusión de la mirada». (Lutereau, 2012).

<sup>86</sup> «El ojo queda dividido entre lo posible de ver y lo imposible. Lo imposible, lo elidido, motoriza una atracción que preexiste a la visión posible. Es decir, hay una atracción previa a la visión del cuadro, y el cuadro funciona mientras algo de esa atracción no quede velado por la visión». (Balzarini, 2019, p. 5).

El drama clave en curso en la pintura, tanto para Greenberg como para Fried, se desarrolla entre el contenido de una pintura y la naturaleza de su medio, aunque para el primero esto se refiere a la planitud y para el segundo a la forma. Si bien está bien llamar a las formas dentro de una pintura «formas representadas», parece una elección extraña cuando Fried llama a la forma del soporte una forma literal, incluso cuando agrega la calificación de que no está hablando «meramente de la silueta del soporte». Pues hemos visto que el significado principal de «literal» no es «físico», sino «relacional». (p. 85)

Harman es consciente del intercambio que se produce entre las posturas de Greenberg y de Fried, que parecen describir una progresión que contribuye a delimitar una etapa del desarrollo de la pintura que primero se fijó en su planitud para después señalar a la misma forma del objeto-cuadro. Nosotros lo entendemos como una manera de tránsito que va desde las formas que se representaban como parte de la composición en cuadros tradicionales, a tomar conciencia que el mismo cuadro por sí mismo es una forma pictórica.

En el cuadro tradicional figurativo se encuentran una serie de signos articulados a los que llamamos composición, cuyas formas en tanto signos pictóricos —y su organización— indican a referentes que están fuera del cuadro, como en el caso de un retrato o de un paisaje. Si tomamos ese cuadro y lo tratamos como un elemento de una instalación sobre la pared de un espacio arquitectónico, lo podemos articular con otros cuadros para formar composiciones. De esta manera, se puede entender que es la forma de cada cuadro lo que opera como signo pictórico (no solo su silueta). En esta línea, Fried diferencia entre la «forma literal» y la «forma representada», y señala su mutuo intercambio. A esto, Harman añade la importancia de lo relacional entre estas formas y el poco interés de Greenberg por lo representado. Según Fried, esto dejaría al crítico únicamente en el espacio de la «forma literal».

«Por forma como tal, no me refiero simplemente a la silueta del soporte (a la que llamaré forma literal), ni simplemente a la de los contornos de los elementos en una imagen dada (a la que llamaré forma representada), sino a la forma como un medio dentro del cual se toman decisiones sobre tanto la forma literal como la forma representada, y se hacen mutuamente adaptables» [...] Dado que la forma representada tiene un papel ínfimo en la crítica de arte libre de contenido de Greenberg, supuestamente se ve relegado a tener solamente la forma literal, aunque esto contradice su énfasis y el de McLuhan en el carácter de fondo invisible del medio. (Fried citado en Harman, 2019, p. 86)

El poco interés de Greenberg por la «forma representada» le es útil a Harman para detectar un punto en común entre este crítico de arte y McLuhan: la naturaleza del medio que no se ve. Si se asume que los materiales por sí solos son los componentes objetuales mínimos para que el medio exista, se puede establecer desde ellos una analogía entre el

medio de la pintura y el medio de la televisión. Para McLuhan, cualquier programación emitida en televisión es de menor importancia que el medio que es la televisión, lo que le acerca, junto a Greenberg, al pensamiento de Heidegger si —como indica Harman— nos fijamos en la diferencia entre el contenido (que serían los seres) y el continente (el ser). Aquí, podemos establecer otra analogía: un partido político está compuesto por militantes, campañas de propaganda y otros elementos (el contenido), pero es el partido en sí (el continente) lo que continúa, con la ideología —muchas veces encubierta— incluida. Harman aclara esta diferencia recordando que no es únicamente a los aspectos literales del medio televisivo a los que se refiere McLuhan, como no es únicamente a los aspectos matéricos del medio pictórico a los que se refiere Greenberg<sup>87</sup>.

En consecuencia, se puede afirmar que la idea de cuadro se deriva de su planitud y de su forma no como silueta, sino como un elemento articulable con las particularidades del entorno en el que se inserta, lo que se vincula con el anteriormente mencionado funcionamiento de nuestra mirada, con la idea de pantalla y con la noción geométrica que encontramos en el mencionado registro escópico de Lacan. Asimismo, contribuye a perfilar nuestra idea de cuadro la coincidencia señalada por Harman, que afirma que tanto Greenberg como McLuhan conciben el énfasis en el medio —pintura y televisión, respectivamente— más por su dimensión de vehículo que su materialidad, en el sentido de dispositivo que posibilita que ocurran una serie de acontecimientos que se derivan de su particularidad como herramienta (una herramienta que es un fin en sí misma). Harman señala un resquicio por el que el cuadro se conecta con la tecnología actual. Se trata del hecho de que la teoría de la planitud de Greenberg, como rasgo indispensable de la pintura, es aplicable a lo que entendemos por un cuadro hoy y que, por lo tanto, sigue vigente. Según esta teoría —entre otras, como la mencionado anteriormente sobre el *ready-made* y el *collage* en referencia al encuentro en un mismo lugar de elementos ajenos tanto entre sí como al lugar—, la pantalla del ordenador portátil en la que revisamos nuestra escritura, el *smartphone* que llevamos en el bolsillo y cualquier pantalla digital plantada en la calle no son lejanos de la tradicional idea de cuadro.

---

<sup>87</sup> «Pero cuando McLuhan habla de la televisión como medio, definitivamente no se refiere a las características literales y físicas del medio: tubos de rayos catódicos, diales, pantalla de cristal, torres de transmisión. En cambio, estas características literales son simplemente los componentes físicos que ensamblan un medio básicamente no físico: la televisión en sí. Lo mismo sostengo en el caso del lienzo plano de fondo de Greenberg, que no tiene nada que ver con el lienzo como una pieza física y literal. Si la tecnología hubiera existido en la época de Greenberg para proyectar pinturas de manera inmaterial en un espacio bidimensional vacío, y si los artistas hubieran trabajado regularmente en ese medio, lo esencial de su punto sobre la planitud seguiría siendo válido». (Harman, 2019, pp. 92-93).

### 1.2.2. El cuadro como dispositivo indiciario

#### *Idea de collage II*

Como comenzamos a abordar en el punto 1.1.2. *Ámbito de estudio*. Dos vías: formalismo y *performance*, el concepto *antiarte* —que encontramos en la estudiada teoría sobre la desmaterialización de Lippard (2004)— aparece, desde las ideas dadaístas, como una consecuencia que ha llegado hasta las prácticas contemporáneas. Sobre todo, aparece en estrategias artísticas conceptuales que incluyen el uso del absurdo, la falta de reglas y el rechazo a la noción de belleza de la época, además de observarse en la interacción entre medios de expresión como la pintura, la escritura, la escultura y la arquitectura. En este sentido, es significativa la importancia del lenguaje verbal. En 1916 y a resguardo del Cabaret Voltaire en Zúrich, Hugo Ball escribió los primeros textos del movimiento (Michelli, 2002). Más tarde, Tristan Tzara contribuye con varios manifiestos y establece su compromiso con la idea dadaísta y, posteriormente, con el arte performativo como forma de creación, protesta y expresividad. El dadaísmo es un movimiento abanderado de estos valores, por lo que —como veremos— no carece de sentido sugerir que el dadaísmo continúa parte de la estela cubista en lo que atañe a la resignificación y recontextualización de objetos extraídos de su función ordinaria, lo que lo conecta con la actual idea de *collage*.

Las principales manifestaciones del dadaísmo pueden ser brevemente agrupadas en tres disciplinas. En pintura, partieron desde una falta absoluta de reglas, aunque no de intencionalidad. La actitud de burla y humor se articuló con lo irracional, el absurdo y lo falto de sentido —recursos que hoy se continúan aplicando en el ámbito de lo pictórico y que contribuyen a su continuación y renovación, como en los cuadros de Víctor Jaenada (1977-2077)<sup>88</sup>—. La escultura, por su parte, manifestaba un rechazo a los cánones de belleza imperantes, al uso de materiales inusuales, y mostró una tendencia al escándalo y a la provocación a través de gestos y acciones irónicas y satíricas. En lo referido a la poesía, rechazaron el uso de signos de puntuación y —aunque ilógica y de complicada comprensión— se constituyó en herramienta de protesta contra las convenciones de su época. Estas tres vías de desarrollo del dadaísmo comparten estrategias como la interacción y el intercambio entre arte y vida, sobre todo si recordamos cómo los dadaístas intervenían en la realidad mediante las referencias a lo cotidiano (como la articulación y modificación de objetos domésticos o la incursión en medios de difusión como la cartelería, entre otros). Las estrategias de traer recursos de otros ámbitos de trabajo que coinciden en un mismo lugar conducen de nuevo a la idea de *collage*. Como indica Simón Marchán Fiz (2001),

En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del *principio «collage»* como categoría artística que trasciende los límites históricos de

---

<sup>88</sup> Véase la obra de Jaenada en: <https://victorjaenada.art/>



sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. El lugar ocupado hasta ahora por la «abstracción», en cuanto principio que no imita a la realidad ni produce sus ilusiones, sino que la instaura, está a punto de ser sustituido por el «*collage*». Ni Picasso con su *Nature morte à la chaise cannée* (1912) y aún más con *Relieve con guitarra* (1912), ni Braque con sus *Naturalezas muertas con guitarra* (1912-13) podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura cosal, era algo más decisivo que un golpe asestado a la pintura tradicional. (p. 159)

Los elementos que Picasso y Braque introducen como recursos articulados en la estructura de sus cuadros operan dentro del marco indexador elaborado por Krauss (2015): el cubismo señalaba a una manera poliédrica y fragmentada de acercarse y representar la realidad. Al formar parte del cuadro los mismos objetos, introducir la realidad (lo representado en la tela) mediante lo que después se llamarían objetos *ready-made*, o al manipular directamente esta realidad, se anula la distancia con la proyección de la misma. De esta manera, la llegada del *collage* trajo consigo el inicio de las complicaciones propias de la relación entre lo que se representa y lo que se reproduce, contribuyendo a definir los rasgos identitarios de estos dos ámbitos visuales. La significación de las materialidades empleadas cambia, eludiendo cualquier tipo de jerarquía asociada al ámbito pictórico o escultórico tradicional, y esto ocurre por causa de su agrupación.

Este proceso contribuyó a la idea sobre la descentralización de la pintura al fomentar, entre otras estrategias, el uso de materiales no tradicionales. Se trata del comienzo del camino que hoy nos permite acercarnos al concepto de *agencia* (del inglés *agency*), en referencia a la teoría de Isabelle Graw (VV.AA., 2016). Este concepto supone la teorización de una de las repercusiones que la exploración del *collage* ha tenido sobre la pintura, en el sentido de que se ha producido la extensión sobre la posibilidad de uso de otros materiales diferentes a la sustancia-pintura con el fin de elaborar manifestaciones artísticas que, sin pintura, comparten espacio estético y conceptual con lo pictórico. Esto permite la exploración de los problemas de este medio, a la vez que se deja a un lado la tentación (que es similar a la que nos llama cuando nos exponemos a la contemplación de la azucarada variedad de opciones tras el escaparate de una pastelería). Este tipo de hechizos vinculados al atractivo de la carnosidad y del color de la pintura nos distrae de su contenido último, como expone Santiago Amón (30 de julio de 1977):

La invención e introducción del *collage* en la pintura ha sido el equivalente de una cura de desintoxicación. Merced a ella, se han librado los pintores, por un momento, de la servidumbre hipnótica de la pasta y del pincel. Han liberado su mano, sus ojos y su espíritu de los encantos, demasiado hechizantes, del color contenido en un tubo. Cosa extraña, y a la que no se ha prestado suficiente atención, se han introducido en el reino de la materia en bruto. Han renunciado durante el tiempo preciso, para adquirir mejores costumbres, a la apariencia seductora, a fin de ocuparse, sobre todo, de lo que podía haber en el fondo.

Con el fin de profundizar sobre los periodos en los que el *collage* se ha ido desarrollando, hemos indagado sobre la imprescindible obra de la historiadora del arte Herta Wescher (1976). En *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad* (originalmente publicado en 1968), Wescher subraya la importancia de los precursores de este procedimiento, a los que sitúa en la práctica del arte útil, del arte popular y en las aportaciones de aficionados desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX. Wescher concluye su mencionado trabajo resumiendo que «el *collage*, la composición y el cuadro» (pp. 243-254) producido mediante la introducción de materiales que no son pintura encuentran el inicio de su genealogía hace dos siglos. Entre estos predecesores del *collage*, solo una reducida parte está vinculada con las prácticas que se llevan a cabo actualmente. Tales manifestaciones se terminan ubicando en los márgenes de los recorridos de las prácticas artísticas contemporáneas, como trabajos manuales realizados por personas aficionadas que están asociadas al folclore del lugar donde ocurren. Habrá que esperar a la llegada del siglo XX para que la estrategia del *collage* se desarrolle por mediación de los artistas que le darán forma como un novedoso medio de expresión. Desde entonces, esta estrategia contribuye a renovar las producciones visuales que nos afectan.

La clave para continuar nuestro trabajo es la idea de que, más que recortes de papel u otros materiales reunidos y pegados sobre una superficie, el *collage* trata sobre la provocación de encuentros entre elementos que en principio no pertenecen al mismo ámbito: puede tratarse de palabras, ideas o disciplinas, pero la naturaleza profunda del *collage* es el encuentro entre la diferencia. Es decir, es el contraste entre elementos culturales, matéricos, la mezcla de ambos, o del tipo que sean, lo que constituye un enunciado, de manera a menudo inesperada. Este es otro ejemplo de agrupación de elementos que, por sus propias diferencias como materiales, constituyen una estructura indiciaria.

«Notas sobre el índice» - Rosalind Krauss

Rosalind Krauss señala la dispersión que existe en las manifestaciones artísticas de la década de los setenta mediante una lista extensa de términos que se asocian con la multiplicidad de elementos en referencia a tales manifestaciones. La autora entiende que, de existir una unidad, esta no está basada en la tradicional noción de estilo, sino en lo que operaría como elemento indexado, sobre todo en las prácticas artísticas desde la modernidad. A fin de desarrollar esta teoría, Krauss comienza la primera parte de sus «Notas sobre el índice» (publicado originalmente en 1986) hablando sobre la herramienta del vídeo a partir de la obra *Airtime* (1973) de Vito Acconci. En ella, Acconci alterna entre el uso de los pronombres «yo» y «tú» para referirse a sí mismo. Este mismo recurso es el que utiliza Krauss (2015) para traer a colación el concepto al que llama «modificador» (p. 206), que se refiere al signo lingüístico de contenido vacío introducido por Roman Jakobson (1957). El «modificador» es un signo que se mantiene

continuamente aguardando a un referente para sustituirlo, al alcance de la persona que menciona palabras como «este» (en el sentido de que, si decimos «este destornillador», nos referimos a una cosa que podemos alcanzar sin grandes esfuerzos en el momento).

Krauss diferencia entre el «signo-símbolo» y el «signo-índice». El primero, se vale de sus propios recursos para significar. El segundo, precisa de elementos externos para hacerlo. El «modificador» es uno de los segundos: se trata de un signo lingüístico que señala, pero que necesita de un referente. Un referente como podrían ser las pinceladas del cuadro pintado. Una marca de pintura hecha con pincel (o de cualquier otra manera) depende de la herramienta con la que ha sido ejecutada —digamos el pincel— o, en última instancia, de una acción humana, como el vertido de pintura. Se puede entender como la proyección desde el referente en tanto que su significación está a expensas de la existencia de cuerpo presente de un hablante concreto. De esta manera, al igual que todos los «modificadores», las palabras que operan como pronombres definen su existencia en asociación a la tipología que Krauss (2015) denomina «índice»:

A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indiciadores de objetos... (p. 207)

Es significativo el papel de la fotografía en las prácticas artísticas conceptuales de los setenta, porque, entre otras razones, todas las manifestaciones artísticas requieren de la documentación, así como por su relación con el índice. En esta época, el medio fotográfico goza de una presencia extraordinaria como herramienta de representación. Además, se comienzan a extraer recursos de la fotografía que se manifiestan mediante la pintura o en instalaciones (hecho todavía más visible en los ochenta). En este sentido, Krauss se refiere (p.218) a la obra *Extensión de identidad*, llevada a cabo por Dennis Oppenheim en 1975. En ella, Oppenheim reproduce la huella dactilar de uno de sus dedos, aumentándola de manera considerable y situándola sobre el asfalto de una fotografía en la que se aprecia una vista de los alrededores de Buffalo, EE. UU. Krauss subraya que el significado de esta obra encuentra su sentido en la inserción de un signo visual en un contexto que le es ajeno: una presencia a través del signo indexado.

Proceder mediante estas estrategias acerca a la práctica artística a la cuestión del alejamiento de la mano del artista, lo que se conecta con el problema del estilo en la práctica de la pintura, entre otros medios de expresión. En este marco, el hecho de operar de manera aislada la convención —cuya evolución se ha desarrollado en tanto serie de significaciones que encuentra sus expresiones en el ámbito pictórico y escultórico— se vincula con la tradición del estilo, que es uno de los rasgos del fotorrealismo.

En él, la presencia indiciaria de la fotografía o las proyecciones corporales demanda que la obra sea contemplada como un cortocircuito deliberado de los problemas de estilo. La arrolladora presencia física del objeto original, fijada en la proyección de esa huella, revoca la posible intervención formal del artista en la creación de la obra. (p. 218)

El impacto de la estela del referente sobre la superficie en la que este se representa se manifiesta por la ausencia de su presencia física. En este sentido, Krauss menciona la obra *El ámbito. Parte 1* (1975), de David Askevold como ejemplo eficaz del modo de operar del índice en tanto referente que actúa de manera performativa, señalando hacia lo que se escapa del marco fotográfico. Esta obra se compone de cuatro fotografías sobre tablero (dos de ellas contienen dos textos) en las que se aprecian varias posiciones de la proyección de la sombra de un brazo en extensión. Mediante el texto, Askevold hace referencia a la interrupción del significado, pues en el escrito podemos leer que lo que vemos en las fotografías sugiere un orden no lineal de la acción de mover un brazo, a partir de una proyección que se refiere a una acción. No resultaría extraño que Askevold conociera la mencionada historia de Plinio el Viejo (Didot Frères, 1865) (sobre el origen de la pintura, al dibujar la silueta proyectada de una persona sobre una pared (relato que después recupera Victor I. Stoichita [1999] en la ya citada *Breve historia de la sombra*).

### *El cuadro como índice*

Jackson Pollock y Morris Louis contribuyeron con sus pinturas no representacionales a la autonomía de un elemento propio del dibujo como la línea. Este recurso visual fue liberado así del cometido figurativo que en la tradición pictórica el dibujo había estado desempeñando, que derivó en uno de los principales objetivos de los pintores poscubistas: la exploración del camino hacia el cuadro monocromo. El interés por eliminar las funciones de la línea como elemento constitutivo de la iconicidad de la imagen pictórica mantuvo ocupados a los artistas desde 1913. Este hecho ocurrió al insistir en el desdibujamiento de los contornos de las figuras y composiciones espaciales, de manera que la línea pasó así al ámbito operacional de sus dimensiones como elemento constitutivo de los planos del espacio y de acciones desarrolladas en el tiempo, dirigiéndose más (la línea) hacia su estatus como elemento resultante de una actividad humana. Se trata del signo que queda después de una actividad humana sobre la superficie, como un desconchado de pintura longitudinal encontrado en la chapa de una puerta.

Este cambio de paradigma permitió que se concibiera a la línea como una estructura por derecho propio, es decir, de forma autónoma respecto a las habilidades de quien la traza, sin necesidad de especial dominio técnico o sensibilidad. Al situarse en este ángulo, se puede comenzar a intuir la potencialidad de la mecanización del signo visual, e incluso del

signo que se ha producido de manera eventual. Un signo que se produce por accidente, como parte de un proceso pictórico y artístico o como parte, por ejemplo, de un proceso utilitario como puede ser el de la pintura de señales viales (en el que un hilo de pintura puede caer fuera de la delimitación hecha con cinta de la marca vial y dar lugar a una línea involuntaria, que estaría indicando hacia el indicio de un evento no controlado).

El proceso mecánico del dibujo que estaba en marcha ocurría al compartir tiempo con la exploración de la pintura monocroma, y se desarrolló mediante dos vías de exploración que se complementan. Por un lado, se identifica el efecto de la fuerza de la gravedad como recurso de creación que determina la forma y el emplazamiento de estructuras y de sus materialidades al caer sobre superficies planas. En esta línea, son significativas las experimentaciones de azar ligeramente controlado de Duchamp a través de sus *Trois stoppages étalons* de 1913, y las de Jean Arp con sus *Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar* (*Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*) de 1916 y 1917. Por otro lado, encontramos la vía de exploración cuyo interés reside en la manera de hacer manual —en el caso de Olga Rozanova y de Lyubov Popova—, sin olvidar la inclusión de herramientas propias de actividades utilitarias domésticas como las brochas y los rodillos de la pintura de paredes, o la regla y el compás del dibujo técnico, que bien muestra la obra de Alexander Ródchenko.

Benjamin Buchloh (2004) da cuenta de lo anterior en «Pintura, Índice, Monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni», en su libro *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*. En este texto, trae a colación la declaración Popova en la que resalta la importancia de la línea como elemento que introduce el color. En este sentido, es significativa su afirmación sobre cómo la línea es el indicador hacia la presencia de un plano transversal —de un armazón— que aporta información sobre la dirección de los movimientos propios de la composición, mientras que señala a la textura como el contenido de los planos o superficies de la pintura. Esto nos lleva a considerar que la línea y la extensión del signo pictórico se constituyen en la pintura moderna como entidades únicas y, en general, apartadas de la representación ilusoria. Unas entidades que están dotadas de una capacidad significativa que apunta a su misma forma y materialidad, así como a cuestiones externas a ella. Según Buchloh:

Si bien el reconocimiento del índice como fundamento semiótico del dibujo y de la línea pictórica es uno de los descubrimientos esenciales de la pintura moderna, lo cierto es que este reconocimiento se radicaliza aún más con la decisión de presentar la pincelada como una unidad singular y aislada. Este paso lógico tuvo lugar en las obras que surgieron del suprematismo, como la *Franja verde vertical* (1917) de Rozanova, o en algunas de las pinturas de Popova del mismo periodo. (p. 236)

Durante la época en las que se desarrolló el expresionismo abstracto, se produjo un cambio en la manera de hacerse del dibujo en extremo radical. Quizá de manera

inconsciente, mientras los artistas lo llevaban a cabo durante el periodo de pintura de acción norteamericana, el proceso de producción de manchas sobre la tela del lienzo se vincula con el uso de las vanguardias históricas del dibujo mecanizado. A este respecto, llama la atención que algo tan mundano como diluir la pintura y dejarla caer sobre el lienzo produzca formas y figuras cuyos bordes no son delimitados. Esto ocurría en un proceso en parte incontrolado, cuyas referencias no recuerdan a los intereses de los dibujantes figurativos. Las estructuras resultantes parecen no pedir ser leídas en términos de la tradición del dibujo preimpresionista, sino que se perciben como elementos integrados en la materialidad de la tela. Mediante esta técnica del manchado, se produce también un distanciamiento emocional que despersonaliza la obra artística: la aleja emocionalmente del artista al estar —en términos espaciales— lejos de la mano que la realiza (y es la fuerza de la gravedad la que deviene protagonista de los factores procesuales).

El uso de materiales y de herramientas industriales como elementos que conducen la pintura del bote a la tela —en ocasiones sin tocarla— elimina en gran medida la incorporación de lo que conocemos comúnmente como *vicios* del autor en la obra. No obstante, si esto no ocurriera en la totalidad de procesos pictóricos llevados a cabo durante la época del expresionismo abstracto (la despersonalización), sí que el uso de materiales en principio ajenos a la tradición de la pintura —como los mencionados industriales y herramientas comerciales de pintura de casas— sitúan estas actividades en el rechazo al virtuosismo técnico que se asocia desde la pintura del Renacimiento hasta los cuadros de De Kooning, como Buchloh señala con relación a *Three americans painters* de Michael Fried (1965, p. 37). Es destacable la descripción minuciosa de Fried con respecto a la relación indéxica de las manchas de la pintura de Morris Louis cuando compara sus formas pictóricas con las imágenes de fotografías proyectadas. También, establece conexiones entre las correspondencias históricas del proceso de manchado y las estructuras conceptuales creadas en torno a la línea en la pintura postcubista. En este contexto, Buchloh llama la atención sobre los antecedentes del origen del índice, que se le escapan a Fried:

No obstante, la descripción de Fried resulta problemática en distintos aspectos. En primer lugar, porque su entusiasmo por establecer la primacía de la escuela de Nueva York le lleva a ocultar voluntariamente o, al menos, a ignorar —como ya le ocurría a Greenberg— los precedentes en esta trayectoria pictórica que conduce a la estructura indéxica. Pero Greenberg y Fried no sólo hicieron caso omiso a las estrategias de la vanguardia histórica (Fried llega a decir que Duchamp es «en el mejor de los casos, un inventor divertido»), sino que también se negaron a reconocer que el énfasis en la tactilidad ya estaba presente en el expresionismo abstracto y continuaron defendiendo que había aparecido con la segunda generación de posabstracción pictórica y con los pintores de campo cromático. Este error resulta perspicuo en el momento en que Fried afirma que las pinturas de Newman «se han realizado con medios convencionales» cuando, en realidad, los

métodos pictóricos de Newman eran tan poco convencionales como los de Pollock o Louis: a fin de cuentas, fue una pintura de Newman de 1949, *Ornement No. 1*, la que reconstituyó programáticamente la pintura como un procedimiento indéxico y el pincel como sinécdoque singularizada de la pintura. (Buchloh, 2004, p. 237)

Subyace en el discurso de Fried el interés institucional norteamericano en referencia a situar las manifestaciones artísticas de Estados Unidos por encima de las europeas al presentar como nuevas las maneras de hacer del expresionismo abstracto, como si hubieran surgido de la nada y como si estuvieran totalmente desvinculadas de sus predecesoras en las vanguardias. En esto coincidieron Fried y Greenberg, que dejaron de mencionar la importancia de las propiedades inherentes a los materiales que son tan significativas desde el movimiento dadaísta y que se concretan en el objeto fabricado industrialmente o *ready-made* de Duchamp. Una de las claves es la introducción en el ámbito de la pintura de objetos cotidianos, como podemos considerar a las mencionadas pinturas industriales o a las comerciales herramientas de bricolaje empleadas para pintar casas. Otra clave son las propiedades de color y textura que estos objetos poseen intrínsecamente.

La situación espacial del emisor y del receptor son otro de los elementos determinantes. Greenberg basa su teoría sobre la verticalidad del cuadro, en el sentido en que el público lo recibe, pareciendo así olvidar que los grandes formatos sobre los que escribía sus teorías fueron acometidos en horizontal, situando la tela directamente sobre el suelo. Al potencial emisor de la tela en vertical lo llamó «opticalidad» (Greenberg, 2002), en referencia a la capacidad de la tela y de la estructura matérica de pintura que conforman la imagen de salir al encuentro del receptor, envolviéndolo en el espacio de la galería o del museo. Una salida que dirige la imagen hacia el interior del cuadro, sino que sale de él, creando en el receptor la sensación de estar envuelto desde la verticalidad en que esta se recibe por el resultado de la acción de origen, que consiste en el manchado horizontal de la tela con pintura. Ver el hecho del derramamiento de pintura únicamente en esta dimensión deja fuera de onda la posibilidad —y a Greenberg— de entender lo pictórico como una experiencia táctil, lo que contribuye a restar valor al hecho dialéctico entre lo visual y lo táctil contenido en el signo pictórico.

Al manipular la materialidad de la pintura en el lienzo no solo quedan los restos de una actividad física humana, sino también la construcción de signos que indican simultáneamente hacia dentro o hacia afuera de sí mismos. En este marco, el término «opticalidad» fue usado de manera insostenible por Greenberg con la intención de dar legitimidad a su posición, con importancia en la estética y a la contra de la historia. Entonces, este término se encontró bajo ataque desde mediados del siglo XX. El propósito de tal concepto fue convencer sobre la autonomía de la dimensión estética de la obra, poniendo solo en valor su visualidad, por encima de otras cualidades. Un valor que se encontraba comprometido desde las estrategias de pintura de acción de principios de siglo,

que remarcaron la dimensión táctil de la pintura. En consecuencia, el idealismo del acercamiento a lo pictórico heredado de Greenberg enturbiaba la posibilidad de valorar la pintura en su potencial indexatorio. Sin embargo, lo hacía en tanto medio capaz de operar a la vez como rastro de una acción y como articulación de elementos significantes e intencionales, con origen en los materiales y las herramientas del trabajo de pintura.

Advertimos, en consecuencia, que existe un intercambio que es propio de las manifestaciones pictóricas ejecutadas de manera manual, en tanto que se sitúan en el punto intermedio entre la acción que les da lugar y la significación que se desprende de las estructuras articuladas por los signos que las constituyen. Esta cualidad se pierde bajo la noción idealista de «opticalidad» que tanto Greenberg como Fried manejaron. Un ejemplo obvio de obra que significa desde su materialidad es la de Jasper Johns, concretamente con los mencionados cuadros en los que representa banderas, ejecutados en la época de posguerra. La capacidad indéxica del cuadro es subrayada hasta tal punto que la identificación de la imagen pintada a mano con la de la bandera que representa es indiscutible, y, a la vez, esta deriva en una de las maneras en las que un objeto de la vida cotidiana puede ser integrado en el cuadro. Más tarde, Frank Stella revisitaría las posibilidades de la cinta de carrocero<sup>89</sup> y de la brocha propia de la pintura de bricolaje, en tanto que herramientas eficaces para la producción mecánica, cercana a la serialidad de la pincelada.

En esta línea dialéctica entre el objeto cotidiano y la producción de signos indexados que tienen lugar como resultado de los procesos pictóricos asociados a su dimensión táctil, encontramos la obra *Linee* (1959) de Piero Manzoni. Se trata de un libro de artista en el que una línea es ejecutada a lo largo de una tira de papel que después enrolla. Como también indica Buchloh, son las obras de Robert Ryman y de Niele Toroni las que continuarán estirando y contribuyendo a evidenciar la dialéctica entre el proceso y el signo pictórico. Las obras de estos artistas mostrarían la pintura aplicada sobre el soporte de tal manera que podemos pensar en ellas casi como pensamos en los pequeños rectángulos de color impreso propios de las muestras de los catálogos de una tienda común de pinturas. Una similar no intencionalidad expresiva que sitúa a la pintura al nivel de un material de catálogo que puede encontrarse en las obras de Ryman, pero sobre todo de Toroni.

Esta manera de reducir los movimientos a la hora de desplegar la pintura —como una estrategia con la que obtener la reducción de lo visible— contribuye a subrayar particularidades de la materia pictórica y sus posibilidades de acción. Estas pueden ser de carácter indicador de los intercambios entre la performatividad del proceso de pintar, así como de la elección y obtención de la misma pintura fuera de los tradicionales óleos para ser sustituidos por pinturas industriales. También pueden ser indicador de los

---

<sup>89</sup> Conocida así en España la cinta protectora hecha de papel y adhesivo de caucho que comúnmente se usa en pintura de casas para hacer reservas y proteger objetos y espacios.



intercambios entre los restos de la manipulación de la materia y del cuerpo que los produce:

La aproximación analítica a la indexicalidad y la peculiaridad de la factura imbuye de una transparencia ejemplar la interacción entre herramienta, material y superficie, entre procedimiento y gesto, entre la huella de la materia y la huella de la actividad corporal. (Buchloh, 2004, p. 239)

Nuestra contribución hacia la estudiada pintura indexicalizada, que visibiliza y expone de manera clara las relaciones entre las herramientas, las materias y los soportes radica en la vinculación/desviación hacia las actividades cotidianas. Actividades en las que, de manera encubierta, uno o varios de los citados elementos tiene presencia activa. Esta forma de observación sesgada de la realidad e influenciada por nuestra concepción del comportamiento de la pintura —más como elemento del bricolaje— y del cuadro —entendido como índice— nos permite extraer recursos de la pintura que podemos vincular con situaciones banales. Así, en sentido contrario, podemos encontrar elementos significativos de la realidad cotidiana que nutren la práctica artística propia. La noción de *cuadro indexado* es determinante al contribuir a cambiar nuestra forma de observar la pintura, de manera que nos permite entender los cuadros como imágenes, pero también como contenedores de estructuras conceptuales que llevan nuestro pensamiento y emociones fuera de sus límites. Este hecho ocurre al permitirnos modos alternativos de percepción y de articulación de los mismos.

#### *Obra de arte/Cuadro como dispositivo - Giorgio Agamben*

Las maneras de hacer y de ser mencionadas quedan registradas en la superficie pictórica y, potencialmente, en la realidad circundante como proyecciones, pudiendo ser detectadas, estudiadas y empleadas como punto de partida y/o de llegada para el despliegue de estructuras conceptuales y de acción. Estas estructuras permiten a su vez el desarrollo o conclusión/esquemización de proyectos artísticos, e incluso de cuerpos de trabajo que tengan la voluntad de desbordar las disciplinas artísticas tradicionales, como ocurrió con el minimalismo, el posminimalismo, el *arte povera* o con la antiforma. Un desarrollo que funciona de manera similar a lo que podemos llamar arte como un dispositivo creador de sistemas de acción, que se pueden entender como mecanismos. En la definición de *dispositivo*<sup>90</sup> se encuentra la acepción de *mecanismo* (Real Academia Española, s. f.a y s. f.b), cuyas acepciones son 1. «Conjunto de las partes de una máquina en su disposición adecuada», 2. «Estructura de un cuerpo natural o artificial, y combinación de sus partes constitutivas», 3. «Medios prácticos que se emplean en las artes», y 4. «proceso». Estas

---

<sup>90</sup> Véase: <https://dle.rae.es/dispositivo>

acepciones aplican al armazón del cuadro, pues lo entendemos como un índice. En este sentido, el cuadro y sus elementos pueden ser una parte de la estructura del mecanismo de un dispositivo más amplio. Véase, antes de continuar cómo Giorgio Agamben (2014) comienza mencionando a Foucault en referencia a la noción de *dispositivo*:

La hipótesis que intento proponerles es que la palabra «dispositivo» es un término técnico decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault. En general suele usarlo sobre todo a partir de la mitad de los años setenta, cuando empieza a ocuparse de aquello que llamaba la «gubernamentalidad» o el «gobierno de los hombres». (p. 7)

Aquí aparece la idea de *gobierno*, que en términos de Estado moderno se refiere a la agrupación de los organismos que manejan de manera institucional el poder político. Entre los objetivos del gobierno se cuentan la estabilización y redistribución de los recursos que garanticen unos servicios mínimos en un territorio delimitado. En este sentido de disponer de los recursos sobre un espacio acotado, se encuentra el primer paralelismo con la producción de la obra de arte. Un ejemplo podría ser el cuadro, sencillamente porque una de las maneras en las que se puede entender lo que es pintar un cuadro es a partir de la distribución intencionada (el gobierno) de la pintura (los recursos) sobre el lienzo, que es un espacio delimitado. Sin embargo, no es solamente la manipulación de la materia lo que entra en juego cuando se entiende el cuadro como un dispositivo. Para continuar su acercamiento a la definición filosófica del dispositivo, Agamben cita una entrevista que le hicieron a Foucault en 1977:

Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. (*Dits et écrits*, vol. III, pp. 299-300) (Foucault citado en Agamben, 2014, p. 7)

Todo lo enumerado por Foucault en la cita anterior es aplicable al cuadro que hasta ahora se ha estudiado como índice (Krauss- Buchloh) y como dispositivo (Agamben-Foucault). Al cuadro se le inscriben y el cuadro se inscribe —parafraseando a Foucault (y sustituyendo *dispositivo como gobierno de Estado* por *dispositivo como elaboración del Cuadro*)— en toda una red<sup>91</sup> que implica discursos —entre otros, los de los pintores, críticos y políticos que aparecen en los catálogos—, instituciones —fundaciones, universidades— y estructuras arquitectónicas —espacios expositivos como galerías y museos—. Se podría continuar al pie de la anterior declaración de Foucault sobre el dispositivo para vincularlo al cuadro, porque en torno a este también giran decisiones

---

<sup>91</sup> David Joselit señala que «*The whole network is important!*». (Joselit, 2009).

regulativas si pensamos en el mercado, en cómo el entramado de gestión que mueve la mercancía (que también es el cuadro y que lo distribuye), o en el efecto que la legislación vigente y las medidas administrativas. (Con respecto a la legislación y administración, cabe manifestar la falta de regulación de un sector como el de los artistas visuales, sobre todo si la consideramos en términos nacionales). Son también extrapolables al cuadro las cuestiones científicas, filosóficas, morales y filantrópicas: tanto «lo dicho» como lo «no-dicho» en las anteriores palabras de Foucault, tanto los elementos que lo componen y que articulan sus mecanismos indicadores como aquello a lo que indican fuera de la materialidad de su superficie. Estos son los elementos del cuadro, que es un *dispositivo*.

### 1.2.3. *Formas autónomas de la pintura*

Sobre la expansión de la pintura desde mediados del siglo XX, hemos mencionado ya el trabajo teórico de Pedro Alberto Cruz Sánchez (2022). Su libro es aclaratorio a este respecto, sobre todo cuando nos traslada la mirada hacia el modernismo, que se escinde en dos vías que divergen. En una de ellas, se sitúa el formalismo, su representante mayor Greenberg, y los beneficiarios directos de este sistema estético: los expresionistas abstractos. La otra, es el punto de partida del entramado de relaciones más complejo del modernismo, que empieza con John Dewey, prosigue con Harold Rosenberg y llega hasta influir el trabajo de dos figuras fundamentales de esta época, como Pollock y Cage.

Compuesta por la teoría, por los casos de estudio y por nuestra práctica artística propia recogida en estas páginas, la presente investigación transita también por dos vías divergentes. Una, de carácter teórico, proviene de la noción de *autonomía* de la obra de arte, con origen en las teorías formalistas de Greenberg (2002), que concebían las manifestaciones artísticas como elementos pertenecientes a un terreno aséptico e idealista, desligado de la realidad cotidiana. Las formas pictóricas a las que dichas teorías se refieren son reinterpretadas aquí de manera opuesta a como Greenberg las estableció, en referencia a su énfasis en su anteriormente mencionado concepto de «opticalidad». Es decir, formas pictóricas entendidas como elementos que están operando en el cuadro pero que pueden operar en cualquier parte, contaminando lo que tocan, mientras van y vuelven del cuadro mediante los procesos de intercambio entre las prácticas artísticas y el entorno cotidiano. La otra vía consiste en la materialización comprobable de esta reinterpretación en las obras de Jackson Pollock y de John Cage, que comentaremos a continuación, y en nuestra práctica artística, que tiene consecuencias reales de cambio en nuestro ámbito personal y social.

*Charles S. Peirce y Friedrich Hegel. Influencia del azar en las actividades humanas y relación con el concepto de sincronicidad de Carl G. Jung*

La filosofía de Charles Sanders Peirce y Georg Wilhelm Friedrich Hegel aborda el concepto de *azar* en base a la noción de que existen situaciones que tienen lugar sin que sea posible su predicción ni causa. El azar es un componente fundamental en referencia al desarrollo teórico de la teoría del pragmatismo de Peirce, que señala que la realidad no se estructura por una agrupación estable de elementos y procesos que pueden ser detectados y analizados de manera total. En lugar de ello, tales elementos se encuentran continuamente inmersos en procesos evolutivos y de cambio, de manera que el azar opera como un componente fundamental en ellos —en vista de que no existe una determinación o finalidad específica— y que estos ocurren imprevisiblemente. En consecuencia, Peirce señala en su obra *Reasoning and the logic of Things* (1992),

originalmente publicado en 1898, que el azar no se puede controlar ni evitar, sino que es un elemento intrínseco a la naturaleza propia del universo.

También de manera impredecible —según la filosofía de Hegel— el *azar* se entiende como un elemento que influye en el desarrollo de la historia. En su obra *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1830, Hegel señala que el azar supone un déficit relacional en la performatividad interna de los acontecimientos. Por lo tanto, aunque la historia posee una determinación y finalidad específica —el proceso por el que se desarrolla la conciencia humana—, existen componentes que son inciertos y azarosos. En este sentido, para Hegel, existe una posibilidad parcial de modular y de rebasar los efectos del azar mediante el uso de la razón y de la voluntad de las personas.

Ahora bien, existe una vinculación entre el mencionado concepto de azar en Peirce y Hegel y el concepto de *sincronicidad* formulado por Jung, el que aparece por primera vez en su obra *Sincronicidad* de 1950<sup>92</sup>. Este concepto se refiere al surgimiento de eventos no anodinos que parecen estar relacionados sin que sea por causas directa y evidentemente visibles. En el pensamiento de Jung, estos acontecimientos sincrónicos se entienden como materializaciones de la interconexión entre la dimensión interna de una persona y su dimensión externa. Para él, no existe una mutua exclusión entre los conceptos de *azar* y de *causalidad*, por lo que la *sincronicidad* opera como una herramienta de comprensión acerca de cómo el azar puede articularse de manera significativa con propósitos prácticos y beneficiosos para el despliegue de la dimensión psicológica de un individuo.

En referencia a nuestro interés sobre *lo contingente*<sup>93</sup> como elemento que se introduce en nuestra práctica de lo pictórico para posibilitar su renovación y continuación, es significativa la relación entre los mencionados conceptos de *azar* (Peirce y Hegel) y *sincronicidad* (Jung) y el concepto de *azar* asociado a *lo lúdico* en la teoría de Oskar Morgenstern y Louis Marie Von Neuman, quienes en su *Teoría de juegos y comportamiento económico* de 1944<sup>94</sup> elabora el argumento por el que el azar opera como un elemento intrínseco a los juegos, y que el método óptimo para participar en un juego debería considerar la aleatoriedad de los resultados y actos de las personas que participen. Según Von Neumann, el concepto de *azar* en el ámbito del juego puede ser modificado

---

<sup>92</sup> Publicado originalmente en 1950.

<sup>93</sup> Traemos a colación el concepto de *contingencia* mientras tenemos presente que su origen se remonta al filósofo Juan Duns Escoto (1226-1308) y que fue recogido posteriormente por Leibniz y Hume. Sobre todo, tenemos en cuenta el enfoque que en la filosofía contemporánea se le da en el pensamiento de Deleuze y Foucault, quienes cuestionan el orden teleológico de los procesos de la realidad y defienden el papel beneficioso de los eventos de ruptura en la historia y en las culturas. En este sentido, entendemos lo contingente vinculado a la «estratagema de dicotomía» de Duchamp. ([https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/prensa/dossier\\_hamilton\\_museo\\_reina\\_sofia.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/prensa/dossier_hamilton_museo_reina_sofia.pdf))

<sup>94</sup> Edición consultada del año 2007.

con acercamientos matemáticos con el fin de encontrar la mejor estrategia con la que participar. Con ello, el matemático también indicó que esta concepción del azar vinculado a lo lúdico opera de manera beneficiosa en otros ámbitos del individuo y de su naturaleza social (en el sentido de que el juego tiene la capacidad de promover las tendencias competitivas y cooperativas propias de acontecimientos sociales complejos), así como la creatividad del individuo —como veremos a continuación mediante ciertos procesos artísticos presentes en las obras de Jackson Pollock y de John Cage, artistas que, en pintura y música respectivamente, operan con lo que llamamos *formas autónomas*—.

### *Jackson Pollock y John Cage*

Para añadir otra contribución a nuestro interés sobre la relación entre pintura y performatividad que abordamos en esta investigación, es preciso ubicar este binomio entre la acción de pintar y la preparación de dicha situación. A tal fin, por las razones siguientes, son de utilidad los eventos situados a medio camino entre la intuición y el control del medio pictórico que ocurrían durante las sesiones de pintura de Jackson Pollock. Es sabido que, durante los tres años y medio en los que se desarrollaron sus *drippings*, el pintor llegó —probablemente de manera inconsciente— a integrar un patrón compositivo que es posible detectar mediante las matemáticas, entre otros acercamientos, tal y como ocurre en la mencionada relación entre el concepto de *azar* vinculado al juego. En este marco, podemos hablar de esta acción como de una intervención pictórica en la que el artista entra en el cuadro dispuesto en el suelo, como hacía Pollock: entra en un espacio en el que se despliegan procesos que oscilan entre lo controlable y lo no controlable. A esto lo definimos como el punto medio entre el dominio del artista de las herramientas y el comportamiento inherente de las cualidades de los materiales, que depende de la composición de estos, de las condiciones ambientales y, sobre todo —en el caso de Pollock— de la fuerza de la gravedad (Figura 9).

Se puede encontrar entonces un punto en común entre las pinturas de Pollock —que acercan el ámbito de lo pictórico al ámbito de lo doméstico al emplear en su composición botes de pintura industrial (quizá sobrantes, después de que él mismo pintara alguna parte de su hogar rural), así como brochas de pintura de paredes y palos encontrados en dicho ámbito— y las obras de John Cage. El músico, como veremos a continuación, articula su práctica artística con lo doméstico mediante la articulación del ámbito del sonido con el ámbito de los objetos utilitarios.

En este marco se sitúa, por un lado, el proceso de preparación y ejecución de Pollock de sus *drippings* y, por otro, John Cage y sus «pianos preparados» (Figura 10), que comenzó a explorar a partir de 1938. Al igual que la práctica de Pollock, la de Cage tiene antecedentes: los situados en la mencionada desviación que se produjo desde el formalismo de Greenberg (Cruz Sánchez, 2022), así como las hojas de papel introducidas

entre las cuerdas del piano para la obra de 1913 *Piège de Meduse*, de Erik Satie (2003), o los trozos de papel introducidos entre las cuerdas y los macillos del piano de Heitor Villa-Lobos (2001) en su obra *Choros No. 8*, realizada en 1925.

Conocidas las diferencias en cuanto al uso de la pintura en el caso de Pollock y el no uso de la misma en el caso de Cage —sino de pequeños objetos como tornillos añadidos a las cuerdas de sus pianos—, cabe destacar los aspectos que ambos comparten: la importancia de la espacialidad, la introducción de objetos inesperados hasta la fecha en sus respectivos medios y la ejecución novedosa de acciones que, en principio, no corresponden a cada una de sus disciplinas. Los acontecimientos de estas dos series de obras se dan en el marco de la intencionalidad, por lo que nosotros los entendemos como encuentros cuya materialización no escapa a la mencionada relación entre azar, sincronicidad y juego.



Figura 9. Jackson Pollock vertiendo pintura en su estudio. Fotografía de Martha Holmes/The LIFE Premium Collection/Getty Images. Fuente: Tate. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>)

Se trata, por lo tanto, de objetos dispares que se encuentran: objetos utilitarios cuya materialidad y comportamiento está alejada de la propia de los materiales y de las herramientas comúnmente empleadas en las disciplinas artísticas tradicionales. Esta circunstancia —como mencionamos con anterioridad— fue naturalmente integrada como vía de exploración desde el movimiento dadaísta, y nombrada por Marcel Duchamp bajo el término *ready-made*. Tal concepto merece especial atención aquí, al funcionar como nexo entre los *drippings* de Pollock y el «piano preparado» de Cage. En *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne (2013) señala que:

Cage le reprocha a Pollock que pretenda, al pintar sobre cristal para el rodaje de la película de Hans Namuth, repetir lo que hizo Duchamp en el *Gran vidrio*, en lo que yerra mucho, pues ni la forma de comportarse de ambos artistas ni la técnica y la finalidad de ambas obras pueden compararse. Lo cual no impide que fuera a través de Cage como les llegó el mensaje de Duchamp a numerosos artistas. (p. 169)

Según Pierre Cabanne, lo anterior mantiene relación con la valoración que el propio Cage mantiene hacia la figura de Duchamp: «Ya en los años que van de 1948 a 1950, en el Black Mountain College, John Cage hizo partícipes a sus amigos, entre los que se hallaba Rauschenberg, de la admiración que sentía por Duchamp: la valoración que hace del maestro dadá, y que refiere en sus notas de 1963, publicadas en francés con el título *Silence*» (p. 168). Los dos mencionados fragmentos confirman que ambos artistas estuvieron directamente influenciados por las ideas de Duchamp. Pensar dichas ideas en el contexto dadaísta en las que emergieron —y el eco que tuvieron en dos significativos artistas como Pollock y Cage—, puede llevar a una intuición como la siguiente sobre sus vinculaciones de origen y sobre sus consecuencias posteriores:

*El objeto es declarado arte.* Entre 1912 y 1924 se experimentaron prácticamente las técnicas futuras del «*collage*» en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigentes en las últimas manifestaciones. La capacidad de explorar estas cualidades materiales y desvelar las estéticas en objetos desprovistos hasta entonces de ellas, relaciona la práctica de Picasso con el arte objetual de los «*ready-made*» dadaístas y el «*objet trouvé*» surrealista. El paso decisivo corrió a cargo de M. Duchamp (bajo el pseudónimo de R. Mutt). (Marchán Fiz, 2001, p. 160)



Figura 10. John Cage introduciendo tornillos en uno de sus pianos preparados.  
Fotografía tomada en 1947 por Irving Penn. Fuente: Rialta.  
(<https://rialta.org/john-cage-como-llego-el-piano-a-estar-preparado/>)

En este sentido, los grandes lienzos chorreados de pintura de Pollock y los «pianos preparados» de Cage operan como espacios organizados en base a la noción de *collage* que —como indica la cita anterior— encuentra su origen en los procesos dadaístas que condujeron al *ready-made*. Estos procesos, a su vez, encontraron otro intercambio entre el ámbito de lo pictórico y el de lo cotidiano, con origen en la obra *Nature morte à la chaise cannée* (1912) de Picasso. En ella, el artista introduce un trozo de hule que representa parte del asiento de una silla de mimbre, del mismo modo que introduce objetos encontrados en las *Naturalezas muertas con guitarra* (del francés *Nature morte avec guitare*) (1912-1913) por parte de Braque. Estas tácticas encuentran su camino progresivo en movimientos como el dadaísmo y el surrealismo, hasta alcanzar el punto álgido con la mencionada acción de Duchamp. Con ella, se supera la noción tradicional de la obra de arte y se



profundiza en la proposición cubista de superación de las técnicas de la tradición, que impedían un mayor acercamiento a la realidad debido a que estas técnicas operaban en base a tácticas de imitación. Por otro lado, dicha acción —que supone una ruptura— produce una liberación respecto a las atribuciones lógicas efectuadas sobre los objetos y asociadas a sus dimensiones como bienes de consumo utilitario. En este sentido, uno de los efectos en tanto modificador performativo que tiene el arte sobre la realidad de la época es la disolución entre objeto doméstico y obra de arte, que desde entonces dependerá de cómo se articule conceptualmente y de dónde se ubique.

Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo («el carácter-fetichístico de la mercancía», que diría Marx). Este transforma la vivencia fetichista de los pueblos primitivos con los objetos a favor de los aspectos funcionales-utilitarios o funcionales sociales, como objetos-signos diferenciadores y distintivos desde un punto de vista clasista. Duchamp vuelve a recuperar el objeto en su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Pero en esta operación no liquida solamente las categorías tradicionales, sino que instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística. (Marchán Fiz, 2001, p. 160)

La «transformación» mencionada en la cita —que opera desde el sistema comercial actual sobre el objeto-mercancía y que, como indica Marchán Fiz, es fetichista en términos marxistas— pasa por la tergiversación de su funcionalidad. En el sentido de esta mediación, lo termina presentando como objeto simbólico, que es equivalente a un signo de poder de una determinada persona o comunidad. La desvinculación que del objeto hace Duchamp respecto a sus mencionados significados presentes en el sistema capitalista, le otorga una capacidad de significación novedosa. Al mismo tiempo, mediante esta operación deja de existir la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso cotidiano. Por lo tanto, este proceso de resignificación introduce la posibilidad de un cambio en la concepción de los materiales de la realidad a nuestra disposición, por el cual todos ellos son susceptibles de formar parte de una obra de arte.

Además de este cambio sobre la concepción y el tratamiento de los objetos de consumo como elementos por derecho en la constitución de la obra de arte, es preciso que volvamos a la importancia de la cuestión espacial a la hora de la ejecución de la obra. En concreto, en relación con la posición del emisor de la obra, así como del emplazamiento en el espacio de los materiales y herramientas empleados en su producción. En este sentido, es capital la teoría contenida en el documento de Rosalind Krauss (2016) «La crisis de la pintura de caballete», que escribe en referencia a la exposición *Jackson Pollock: New Approaches* (VV. AA., 1999), organizada en Nueva York por el MoMA en 1999. En este texto, Krauss

señala lo inaudito de la introducción de Pollock en el plano horizontal, de lo que la teórica se sirve para traer a colación el concepto de «lectura errónea» formulado por el crítico Harold Bloom (Krauss, 2016). No se trata de una interpretación errada y realizada por un artista novel en referencia a un artista de dilatada trayectoria y reconocimiento que este toma como referente, sino de la creación de una obra nueva que surge de haber interiorizado profunda, perversa y astutamente una o varias dimensiones de significado. Dimensiones que estaban en potencia en la obra original de un artista de referencia y hacia las que ese consagrado artista no se dirigió. Esta estrategia de liberación del potencial oculto por el significado oficial y autoproclamado suele ser de naturaleza anárquica o transgresora. En este sentido, varios artistas se aproximaron al potencial expresivo de los signos pictóricos de Pollock:

Así, se observaba que artistas aparentemente tan diferentes como Cy Twombly, Andy Warhol y Morris extraían la misma conclusión interpretativa basándose en la singularidad de la pincelada de Pollock y en la forma en que esta pincelada revela las condiciones de su propia producción: que la importancia de Pollock residía en la rotación axial de la pintura para arrancarla del ámbito vertical del campo visual e introducirla en el vector horizontal de lo que yo empecé a llamar (con un ojo puesto en los sensoriales análisis de Georges Bataille) «informidad». (Krauss, 2016, pp. 438-439<sup>95</sup>)

Con el concepto de «informidad» que recoge de Georges Bataille, Krauss se refiere a posibles dimensiones de lo real que operan distanciadas de órdenes y estructuras definidas, cuyos rasgos oscilan entre la escasez identitaria y de sentido. Los *drippings* y los «pianos preparados» presentan similitudes con tal idea de escasez de forma en tanto que estas obras son productoras de signos pictóricos y sonidos en el espacio horizontal, y muestran lo performativo de lo azaroso. Encontramos que Pollock crea una serie de situaciones en las que se da mayor peso a la intervención que a la pintura. Así, puede entenderse esta intervención como uno de los materiales *ready-made* empleados en sus obras al no trabajar el lienzo en vertical, sino en horizontal. Sin embargo, el peso del trabajo de Cage recae con mayor intensidad sobre la relación entre los pequeños objetos ya fabricados y la espacialidad del interior del piano (donde los introduce entre sus cuerdas). Cage convierte así el piano en el contenedor de más series de eventos sonoros, en parte inesperados, de la misma manera que la espacialidad de los paños de tela de Pollock reciben los (también en parte inesperados) goterones de pintura.

Conocer que esta no era la primera vez que ocurría algo similar fue un gran potencial para nuestra práctica, pues el *ready-made* ya había conseguido décadas antes que se concibiera cualquier cosa fabricada como un elemento susceptible de ser introducido como parte de

---

<sup>95</sup> Este fragmento de Krauss aparece originalmente en el catálogo *Jackson Pollock: New Approaches* (VV. AA., 1999) como parte del artículo «The Crisis of the Easel Picture» (pp. 155-179).

una obra de arte. En este sentido, Cage explora un camino similar, al que añade el rasgo de que la «cosa cualquiera» no precisa del requisito de ser objetual. Esto ocurre cuando, del ámbito de lo cotidiano, se selecciona el sonido ambiental y se le entiende como música. Barbara Haskell (1984) lo indica así en *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance. 1958-1964*:

Para Cage, el mundo mismo era una obra de arte; veía el potencial estético en lo cotidiano y aceptaba el ruido cotidiano como música. Crear música era un medio para revelar a las personas la belleza a su alrededor. Los métodos que elegía eran el azar y la indeterminación. (p. 31)

La elección de Cage amplía el rango de posibilidades respecto al tipo de elementos que podemos extraer del entorno cotidiano para hacer arte, ampliando las posibilidades de selección de estos más allá de los límites táctiles de la materialidad de elementos tridimensionales en nuestro entorno inmediato. Al entender el ruido ambiental como música —y contribuir así al proceso de desmaterialización de la obra de arte—, Cage introduce en su método elementos eventuales no determinados y encontrados (en parte, *ready-made*). Nosotros lo entendemos de la siguiente manera: el espacio horizontal de las telas de Pollock<sup>96</sup>, en el suelo, se amplió al tridimensional del interior del piano preparado de Cage, y este, a su vez, fue proyectado a todo el entorno inmediato.

Los sonidos ambientales de Cage eran como los objetos encontrados en el ensamblaje. Pero su abrazo al azar llevó el «*arte encontrado*» un paso más allá. Al eliminar todas las huellas de control personal en la creación de sonidos, redefinió radicalmente la función y el significado del arte. Para él, escribir música era «una afirmación de la vida, no un intento de traer orden al caos ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente una forma de reconciliarse con la propia vida que estamos viviendo, la cual es tan excelente una vez que uno aparta su mente y sus deseos y permite que actúe por su cuenta». [...] Solo Marcel Duchamp, con sus objetos encontrados, había llegado tan lejos en la obliteración de la distinción entre arte y vida. Sin embargo, Duchamp, al reclamar el concepto de los *ready-mades* como su invención personal, no había renunciado a su papel de creador, ni había violado fundamentalmente la singularidad del objeto artístico. La obra de Cage hizo ambas cosas. (Haskell, 1984, p. 31)

De esta manera, como indica Haskell, Cage va más allá de la categoría de objeto encontrado iniciada por Duchamp al prestar atención a sonidos encontrados y al no reclamar —razonablemente, según nuestro criterio— la autoría sobre los mismos. Esta manera de proceder en el entorno cotidiano se puede entender como una actitud que, más

---

<sup>96</sup> Cage toma cualquier sonido del entorno y lo hace válido como música. Pollock, por su parte, toma la pintura industrial del entorno y la hace válida como parte del cuadro.

que añadir a la realidad, le presta atención a las cosas que ocurren en un espacio y tiempo determinados. A este respecto, existe un paralelismo entre la concepción del entorno de Cage —en el sentido de que crea un espacio como el «piano preparado» para que ocurran eventos sonoros producidos por la inserción de objetos que situamos entre el ámbito doméstico y artístico— y las *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg. Y es que estas «pinturas blancas» constituyen espacios para que eventos no controlados sean encuadrados por los lienzos blancos y, por lo tanto, subrayados.

En 1961, el compositor John Cage (1912–1992) se refirió a las *Pinturas blancas* como aeropuertos para luces, sombras y partículas, estableciendo una comprensión perdurable de la serie como superficies receptoras que responden al mundo que las rodea. Basándose en esta interpretación, Rauschenberg se refirió una vez a sus obras como relojes, diciendo que si uno fuera lo suficientemente sensible a los cambios sutiles en sus superficies, podría saber qué hora era y cómo estaba el clima afuera. En última instancia, el poder de las *Pinturas blancas* radica en los cambios de atención que requieren del espectador, pidiéndonos que nos detengamos, observemos detenidamente con el tiempo e inspeccionemos sus superficies pintadas y mudas en busca de sutiles cambios en el color, en la luz y en la textura. (SFMOMA, s. f.)

Al igual que el entorno cotidiano e indicado por el propio Cage, las superficies de estas «pinturas blancas» actúan como pantallas. Son espacios donde hasta los detalles mínimos, casi imperceptibles, de los acontecimientos que ocurren sobre ellas, se hacen visibles. En este sentido, se pueden concebir las comentadas obras de Pollock, Cage y Rauschenberg como plataformas de visibilización que nos hacen conscientes de la belleza presente en situaciones banales. Este resulta añadir a sus obras el aspecto performativo: dichas situaciones banales, al visibilizarse su belleza, dejan de serlo. O quizá nunca lo fueron, y este es precisamente uno de los cometidos del arte: hacernos conscientes de ello y cambiar nuestro modo de ver las cosas. Este proceso, a su vez, resulta ser parte de la dimensión performativa de la obra artística en tanto las referidas prácticas de estos tres artistas son enunciados que constituyen cambios en sí mismos.

### *Residuos de la especificidad de la pintura - Isabelle Graw*

En su ensayo *The Value of Liveliness. Painting as an Index of Agency in the New Economy*, Isabelle Graw (VV.AA., 2016) se centra en la concepción de la pintura como un elemento que registra una actividad, que evoca subjetividad y que sugiere agencia<sup>97</sup>. Graw

---

<sup>97</sup> Isabelle Graw habla de «agency», concepto que trata sobre el potencial de acción de un elemento para producir cambios en un entorno concreto, y uno de los conceptos principales presentes en la teoría de lo performativo. Según Judith Butler (1990), un enunciado es performativo y tiene agencia

explora la subjetividad de la pintura en el marco de sus expansiones y no-especificaciones mientras examina lo que queda residualmente sobre su especificación, con relación al uso de los elementos propios del cuadro en la tradición pictórica occidental. En cuanto a subjetividad, la autora no se refiere a la propia de los artistas que se manifiesta en la pintura, sino a que la pintura tiene su propio discurso y su propia narrativa.

Al mencionar al historiador francés Hubert Damisch (2005), Graw recuerda cómo este caracterizó la pincelada como un indicador de subjetividad en la pintura, como un elemento que —a diferencia de las manifestaciones verbales— revela una actividad al hacerla visible mediante la pincelada. Esto conecta las teorías de Graw y Damisch con los modos operacionales del signo indiciario que hemos estudiado con relación a Krauss (2015) y Buchloh (2004):

Argumentaría que aquí estamos tratando con proyecciones vitalistas y que no es por casualidad que a menudo se expresen en relación con la pintura. La pintura es capaz de desencadenar tales suposiciones vitalistas debido a su lenguaje específico, o más precisamente, debido a su indexicalidad específica. [...] Diría que una vez que aparecen [los signos indexados] en el contexto de la pintura, señalan con fuerza al autor ausente que parece estar de alguna manera físicamente presente en ellos. (VV.AA., 2016, p. 80)

La anterior reflexión es una prueba más de que, sea lo que sea lo que representan los signos visuales, los que se manifiestan en el ámbito de lo pictórico a través de la pintura harán referencia mediante la materia a quien los hizo, de la misma manera que en otros medios como la escultura también quedan signos físicos de la mano del autor, como las muescas del modelado en barro. Sin embargo, la pintura está toda compuesta por estos signos. Es decir, pensemos en las diferencias entre el armazón de un cuadro y el de una escultura fundida en bronce (por mencionar dos medios ilustrativos de esta reflexión): una pintura bidimensional realizada con óleos está compuesta desde la primera capa por signos que se articulan para formar una estructura y, sin embargo, el interior de un bronce, en lugar de tal armazón, se compone de un continuo de materia en el que no hay articulación de signos, sino una agrupación fundida de metal (algo, no obstante, que presenta un paralelismo claro con la capa de pintura continua de un cuadro monocromo). Es solo en la superficie de ambos ejemplos que, desde la ausencia del autor, las huellas de su actividad evocan su presencia casi fantasmagórica.

---

cuando cumple el anterior requisito y es activado y regulado por convenciones sociales. La traducción como «agencia» la extraemos del texto *El arte de la mediación*, de Oriol Fontdevila (2018).

#### 1.2.4. Sustituir la pintura

##### *El encuentro II*

El *encuentro* puede ser articulado con algo aparentemente sin relación, durante la realización de las actividades que permiten cubrir nuestras necesidades diarias, para pasar a formar parte de una obra de arte. Es posible concebir el proceso artístico como una estructura a la que se le van sustituyendo las partes, y lo mismo con la realidad cotidiana. Las acciones performativas que configuran los procesos de las actividades humanas cotidianas son significantes. Como con anterioridad hemos estudiado con el apoyo de las teorías de Krauss (2015) en relación con las de Austin (1982), Butler (1990) y Soto Calderón (2022), estas acciones se pueden entender —en cierta medida— como signos indécicos articulables: elementos del lenguaje que forman parte de una estructura, en el sentido de que la intención de estas acciones performativas se transmite como un enunciado que lleva consigo un mensaje.

Por ejemplo, el efecto sobre la materia y la significación de la acción de revocar una falta en una pared y de pintarla después es opuesto a la significación de golpear una pared intacta con un mazo. Además de dicha correspondencia entre la intención de la acción y su significado, existen otras correspondencias entre la intención de los lenguajes como el verbal, escrito, la lengua de signos, la señalética vial..., y su significado. De esta reflexión se desprende que el lenguaje tiene consecuencias en la realidad mediante los intercambios entre sus partes. Por un lado, tenemos la intención de la acción y, por otro, multitud de interpretaciones posibles<sup>98</sup>. La misma acción de revocar y de pintar una pared, pongamos el caso, sitúa su significado en la diferencia con respecto a otra acción de revocar y de pintar una pared. Los significantes que indican a determinadas intenciones e interpretaciones se alojan en el espacio de las diferencias. Las diferencias en el lenguaje pueden operar elementos que definen su estructura. Con relación a esta como alternativa al modelo historicista, Rosalind Krauss (2015) señala que

Rechazar el modelo historicista de la forma en que la obra de arte cobra sentido es proponer varias cosas a la vez. Es, en primer lugar, sustituir la idea de la obra de arte como un organismo (desarrollado a partir de una tradición precedente,

---

<sup>98</sup> En su ensayo publicado originalmente en 1961 *Contra la interpretación*, Susan Sontag (2005) señala la problemática relacionada con la tendencia de la crítica de arte y literatura a realizar acercamientos interpretativos y explicativos de las obras de arte. La argumentación de Sontag se dirige hacia el riesgo reduccionista que esta crítica presenta, en tanto sistema de análisis que concibe las obras de arte como estructuras compuestas solo por símbolos susceptibles de decodificación. En este sentido, la interpretación es una forma de colonización de la obra que la subordina a categorías preestablecidas, por lo que se entiende que las manifestaciones artísticas no tienen un único significado intrínseco, sino múltiples significados y posibilidades de crear emociones y experiencias. El descubrimiento de este significado intrínseco es cometido de la crítica o de los públicos.

enmarcado en un medio histórico determinado) por su imagen como estructura. Para ilustrar esta noción de estructura, a Roland Barthes le gustaba emplear la historia de los Argonautas, a quienes los dioses habían ordenado completar su largo viaje sin cambiar su barco —el *Argo*— a pesar de ser conscientes de su gradual deterioro. En el curso del viaje, los Argonautas fueron reemplazando lentamente cada una de las piezas de la embarcación, «de tal modo que acabaron con un barco completamente nuevo sin tener que alterar ni su nombre ni su forma». (pp. 20-21)

La historia del barco *Argo* de la que se vale Barthes para ilustrar su idea de estructura es útil para Krauss y para nosotros: nos facilita la alusión a una nave —que, esencialmente, es una estructura— en cuya creación interviene una sucesión de acciones sencillas que nada tiene que ver con la inspiración ni con la noción de una fuerza creadora superior o genio, ni con cuestiones deterministas o evolutivas, sino con pequeños gestos como reemplazar los componentes del barco que dejan de funcionar (como una teoría obsoleta que es reemplazada por otra, acorde con las nuevas necesidades). Barthes define esto como «nominación», en referencia a que el nombre es autónomo con respecto a lo estable y a la solidez de sus partes. Se trata de que un proceso en el que se combinan las partes del contenido de una estructura nombrada de determinada manera que ocasiona que se mantenga el nombre sin quedar nada de las piezas originales. En este sentido,

*Argo* es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma. (Barthes citado por Krauss, 2015, p. 21)

La concepción de estructura que propone Barthes supone una vinculación narrada con la descripción que Fernandinho de Saussure (2008) lleva a cabo sobre el lenguaje en tanto mera diferencia, que se puede tener en consideración como el principio de la corriente estructuralista. La idea de sustitución en Barthes se refiere a una organización estructurada por diferencias. En este sentido, es interesante para nuestro trabajo cómo la repetición de actividades banales ofrece diferencias que pueden llamar nuestra atención. Diferencias que podemos seleccionar, aislar de su contexto y usar desde lo que en principio serían estímulos percibidos por los sentidos hasta su posible función como signos sensoriales (que, articulados, pueden crear una situación alternativa a la que los produjo en tanto modo de incidir en la realidad). Como proponemos en la hipótesis de esta investigación, tal situación alternativa puede ser cotidiana o un proyecto artístico.

El mencionado sistema de continuación de una estructura por sustituciones se puede poner en práctica desde un estímulo que fácilmente pasaría desapercibido, mientras que un artista puede aislarlo del entorno en donde lo ha recibido, reestructurarlo para cambiar su significado mediante el pensamiento y la escritura (o cualquier otro proceso) y convertirlo —a través del medio de expresión que más se adecúe a su intención— en una obra de arte. El resultado es una producción que puede mantener el nombre y estar

compuesta por elementos que han sido sustituidos, como el barco *Argos* o como puede ser en el caso de la pintura.

Estos encuentros en situaciones banales no son distantes de la ya mencionada idea de *collage* si diferenciamos dos posibilidades según las que estos conceptos se pueden dar: una, llegar a un lugar y encontrarse una situación en la que no se ha intervenido (es decir, se ha producido un *collage* sin que nuestra voluntad tenga nada que ver), y otra, reunir intencionadamente elementos que no tienen en principio relación —incluso siendo estos racionalmente lo más distante posible entre ellos— con el fin de provocar que ocurra algo imprevisto. En base a la anterior aproximación al *encuentro*, encontramos que este concepto se relaciona con la idea de *collage* y que, de la misma manera, puede ser entendido como involuntario o cargado de cierta intención.

Cuando reflexionamos sobre lo que llamamos *encuentros* nos referimos a eventos como el siguiente. Durante un paseo podemos darnos de bruces con una situación involuntaria, como observar las primeras gotas de lluvia sobre la acera. Por otro lado, durante una sesión de trabajo sobre un lienzo en el estudio, mientras pintamos con pinceles y con pintura ligeramente diluida, podemos dar lugar a que algunas gotas de pintura caigan ante nosotros sobre el suelo. Al tener en cuenta estas dos posibilidades, podemos hablar sobre dos tipos de situaciones diferenciadas: la lluvia del encuentro involuntario y el encuentro —quizá inconscientemente— intencionado<sup>99</sup>. Este último tipo de encuentro requiere de nuestra participación. El arquitecto Juhani Pallasmaa (2012) hace referencia a un proceso similar —en términos de trabajo— cuando reflexiona sobre la relación entre el ojo, la mano y la mente:

En su libro *The Nature and Art of Workmanship*, David Pye divide el trabajo en dos categorías: «trabajo de riesgo» y «trabajo de certeza». La primera actitud ante el trabajo «significa que, en cualquier momento, bien sea debido a la falta de atención, la inexperiencia o por accidente, es probable que el trabajador eche a perder el trabajo». En la segunda, «la calidad del resultado viene predeterminada y se encuentra más allá del control del operario». David Pye, él mismo un maestro artesano de objetos de madera complicados, concluye: «Las obras del hombre más admiradas desde el comienzo de nuestra historia han sido hechas con trabajo de riesgo, salvo las tres o cuatro últimas generaciones». (p. 79)

En este sentido, nuestro interés se sitúa en el acercamiento a la práctica de la pintura desde un posicionamiento vinculado por la anterior noción que Pallasmaa aborda sobre el

---

<sup>99</sup> Relacionado con el acercamiento al *azar* presente en el libro *Ideas sobre la complejidad del mundo* de Jorge Wagensberg (2007). «El azar nació, es verdad, del concepto de ignorancia, de la idea de falta de información. En este sentido original, surge una definición que para muchos sigue siendo la única razonable: un fenómeno aleatorio es todo aquel que se resiste a ser descrito por un formalismo, que no permite ser reducido por un proceso algorítmico conocido». (p. 22).



«trabajo de riesgo», en referencia a sus posibilidades como creador en potencia de eventos inesperados que contribuyen a continuar la práctica de la pintura. Así, los citados trabajos de Pollock y Cage son significativos al reflexionar sobre situaciones en las que nuestra capacidad para intervenir es reducida. Pollock clava la tela sobre el suelo y elige las brochas, palos, arena, polvo de vidrio y pinturas industriales que va a usar, y delimita un contexto para que ocurran —en la medida en la que le es imposible controlar completamente el caer de la pintura— una serie de encuentros. Cage, al añadir objetos de metal y de otros materiales a las cuerdas del piano, está haciendo algo muy similar: dentro del elevado control que tiene sobre el instrumento (al haberlo «preparado» de tal manera), deja lugar a una parcela incontrolable, de manera que otra serie de encuentros sonoros tienen el terreno preparado. Por lo tanto, estamos hablando en ambos casos de dejar espacio a una cantidad de riesgo adecuado para que una parte no controlable, estimulante y sorprendente de la realidad, tenga lugar.

Surgen así otras dos maneras de acercarnos a nuestra noción del *encuentro* si se opera de esta forma en el espacio del binomio arte-vida<sup>100</sup>, que se pueden ejemplificar con dos situaciones: una, la contemplación de un accidente automovilístico y otra, el encuentro de una cantidad de agua estancada en un toldo que previamente se ha instalado en la parte trasera de una casa. Ambas situaciones pueden ser leídas e interpretadas por un artista, lo que le sitúa precisamente en el papel de *no-artista* y en el ámbito del *antiarte*. Esto sitúa al *no-artista* en la posición de observador, organizador, o gestor de una serie de estímulos percibidos, interpretados y posiblemente rearticulados en su conciencia, lo que mantiene una vinculación clara con la noción de los *happenings* de Julio Cortázar (2005):

No parece necesario haber asistido a muchos *happenings* para saber de qué se trata, en parte porque la literatura conexas es abundante, y además porque un verdadero *happening* ocurre a veces sin que uno se entere conscientemente, y casi siempre son los mejores. (p. 5)

Consecuentemente, trabajar a partir de los llamados *encuentros* posibilita el alejamiento del rol tradicional de artista virtuoso para situarse como mediador, introduce el uso en la práctica de eventos ya dados y propone una manera de acercamiento a la práctica de la pintura (y a la realidad) basada en la toma de conciencia sobre situaciones no controlables. La vida, la existencia humana y todos sus aspectos se revelan así como materiales de trabajo. Esto, en una obra artística, tiene la capacidad de convertir al sujeto en objeto y al objeto en sujeto. Una conversión que ocurre al entender que todos los elementos objetuales de la realidad están conectados en tanto que son de naturaleza cósmica y en tanto que existe una performatividad común a ellos.

---

<sup>100</sup> No diremos que el arte y la vida son lo mismo, sino que el arte es una parte que se puede seleccionar en la vida. Las obras de arte son detalles extraídos de la vida que funcionan como lugares sacados de contexto donde pararse a reflexionar.

*La «imagen-materia» - José Luis Brea*

El potencial de cambio existe en la propia performatividad de la actividad de pintar. Por ejemplo, qué materiales y dónde se obtienen ya son dos cuestiones que tienen consecuencias en el entorno, en el sentido de que los materiales se pueden comprar recién salidos de fábrica, o se pueden reciclar aquellos que han acabado descartados, por ejemplo, en un punto limpio, contribuyendo así a la conservación del medio ambiente. De esta manera, las acciones previas a la acción de pintar contienen la anteriormente mencionada «agency». Es decir, aquello que nos motiva a pintar nos mueve a articular una serie de acciones que cambian la realidad. Y, en vista de la no especificidad de la pintura hoy, sean los materiales que sean aquellos que nos disponemos a manipular, el concepto de *imagen* está presente. Imaginar nos lleva a proyectar algo de nuestro interior que tememos o que deseamos que se haga posible. Puede que, en definitiva, el fin ineludible de querer hacer cuadros para ver qué pasa con la pintura sea ver en las imágenes que producimos qué pasa con nuestro interior. A este respecto, José Luis Brea (2010) reflexiona sobre una posible motivación para hacerlas y sobre una posible función de dichas imágenes, que traen consigo una

Promesa de duración, de permanencia —contra el pasaje del tiempo—. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que *decirnos*, acaso que representan el mundo —o lo real—. No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro *deseo* —acaso nuestro *deseo de ser*—. Ellas están ahí queriendo hablarnos —o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas— de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué —como tales— nos es dado a esperar, al fin y al cabo. Qué nos cabe acaso esperar ante la muerte, frente a la irrevocable cesación de ese mismo ser —que ellas nos *prometen* como nuestro. (p. 9)

Movilizamos sobre todo nuestro deseo cuando producimos las imágenes y cuando nos situamos ante ellas: nuestro deseo de ser, que será entonces nuestro deseo de pintar, porque, en nuestra experiencia, manejar la sustancia de la pintura —moverla por la superficie del papel o de la tela— encuentra su motivación en la necesidad de salir de nuestra propia estructura conceptual de pensamiento. Esta estructura es la que nos permite seleccionar y articular las normas autoimpuestas que delimitan la performatividad de la que emergerán las imágenes, desde el comportamiento de las herramientas y de los materiales.

Pongamos el ejemplo de otra situación utilitaria orientada a cubrir una necesidad básica como la habitabilidad (en este caso, arreglar la casa vieja de nuestra familia). La eventualidad de la vida nos pone en esta situación, y no podemos evitarla si nuestra intención es avanzar y si somos conscientes que, si no se confronta este problema, el bienestar común de nuestra familia se verá mermado. Entonces, tomamos conciencia de que lo que sí podemos hacer es procesar tal situación como una estructura conceptual en la que los parámetros espaciales, temporales y materiales definen las circunstancias realistas de lo que tenemos delante. Así, estos parámetros también definen la pertinencia de una serie de recursos de bricolaje adecuados para cambiar el entorno, a partir de la incisión en su materialidad, lo que acaba produciendo imágenes. Unas imágenes como las ya presentes en las mismas paredes sobre las que se ha deslizado el mencionado revoco, que recuerdan a grandes formatos propios de la pintura expresionista abstracta, o como las imágenes registradas en la conciencia de quienes hemos estado implicados en la renovación de la casa.

Estas imágenes nos hablan sobre el antes y el después, en referencia a la modificación técnica de dichos materiales, pero también sobre el antes y el después de las dinámicas de las relaciones sociales en tal entorno, que se han modificado como consecuencia del cambio en la materialidad de la casa. Estos procesos de bricolaje son performativos por la siguiente razón: la técnica de intervención sobre la arquitectura determina las imágenes que son producidas. Este hecho conecta la técnica de reparación doméstica con las técnicas de reproducción de la imagen que llega hasta nuestros días. En este sentido, he aquí una manera de ejemplificar lo relativo a la relación entre la técnica y la «*imagen-materia*»:

Por lo que se refiere a ésta de la que hablamos, es inseparable de un régimen técnico —que, durante mucho tiempo, por ser el único, ni siquiera había sido reconocible como tal—. A saber: el de la *imagen-materia*, el de la imagen producida como «inscrita» en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada, bajo este régimen técnico la imagen tiene que ocurrir *sustanciada en objeto* —cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura— del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse. La *imagen-materia* es una imagen «encarnada», digamos, que para la eternidad —o, cuando menos, «para la duración»—; vive encadenada e indisolublemente unida a su sujeto-soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral. (Brea, 2010, p. 11)

Brea expone así cómo la mencionada «*imagen-materia*» se asocia a la materialidad del soporte de medios de expresión plástica. Estos medios se pueden organizar en tanto profesión desde la bidimensionalidad del dibujo hasta la tridimensionalidad de la escultura. Si añadimos la intervención en la arquitectura a esta lista, nuestra idea de pintura se relaciona con nuestra idea de bricolaje. De esta manera, el deseo de imaginar un abanico de posibilidades de cambio en nuestro entorno inmediato encuentra medios adecuados para su producción. Estas posibilidades se manifiestan de manera lógica como

imágenes mentales en nuestra conciencia, y cristalizan en el exterior mediante acciones articuladas con herramientas que modifican los materiales. Así es como relacionamos la teoría de Brea respecto a la dependencia de la imagen y de su soporte con las posibilidades de expansión que la pintura tiene en el contexto inmediato. Esto es propiciado por la toma de conciencia de que los materiales de la pintura son los mismos materiales de dicho contexto. Un documento clave sobre la expansión de la pintura hacia otras prácticas vinculadas al contexto como el *happening* es el que estudiamos y comentamos a continuación.

«*El legado de Pollock*» - *Allan Kaprow*

Las claves necesarias sobre las pautas que contribuyen a plantear y delimitar una investigación actualizada en referencia a los intercambios que se producen entre los materiales tradicionales de la superficie del cuadro (el bastidor, la tela, la imprimación) y un oficio utilitario como el de la pintura de casas (la cinta de carroceros, la brocha, el rodillo, la pintura de interior y de exterior) no varían de las que escribiera en el periodo poscubista Allan Kaprow en su ensayo «El legado de Pollock» de 1958:

El acto de pintar, el nuevo espacio, la marca personal que construye su propia forma y significado, el embrollo infinito, la gran escala, los nuevos materiales, son todos lugares comunes en los departamentos universitarios de arte. Las innovaciones han sido aceptadas. Están empezando a formar parte de los libros de texto. (Kaprow, 2016, p. 43)

Se señala así la importancia de la relación entre la dimensión performativa de la evolución del acto de pintar, del cambio de espacio desde el plano vertical al horizontal a la hora de la ejecución de la obra, de los signos pictóricos transformados en *formas autónomas* —cargadas de significado— que operan como marcas personales, de la novedosa articulación de estas a modo de maraña no organizada de forma obvia, o del reemplazo de los tubos de óleo por botes de pintura industrial. También, se señala el hecho de que todas estas formas de acercamiento a lo pictórico —surgidas en el seno de la pintura poscubista— habían sido asimiladas como recursos de uso habitual en las universidades, y registradas en las publicaciones teóricas producidas en la academia.

Sería poco acertado considerar que, respecto a las posibilidades de progresión y de innovación en el ámbito de lo pictórico, todo acabó aquí, como una de las supuestas muertes que la pintura ha tenido. En lugar de ello, podemos tener en cuenta que no todo en la práctica artística tiene por qué estar dirigido hacia la idea de finalidad. Al menos no como la noción de finalidad utilitaria propia del sistema capitalista actual, en la que parece más importante el contexto comercial por el que actualmente se conduce la obra que el mero hecho de hacerla. A los artistas nos proporcionaría cierto alivio el pensar que el

momento en el que hacemos, obtenemos algo que nos hace bien. Por ejemplo, el acto de pintar: un pintor podría tomarlo como una forma de poner las cosas en su sitio, es decir, ordenar sus propios pensamientos y emociones, o quizá su estructura de personalidad, que es su filtro de lectura y de actuación en la realidad. Quizá Pollock extrapolara la maraña informe de sus pensamientos y de sus emociones a sus telas, o quizá la visualidad de los cuadros de Newman diera cuenta de su equilibrio y organización interna. Puede que ninguna de ambas producciones artísticas se correspondieran tanto con la interioridad de los autores, pero sí que, para los dos artistas, el acto de pintar funcionara como un ritual en el que dar lugar a un intercambio entre el sujeto y la organización de su energía.

En este sentido, es significativo la generalización del uso en la obra de los pintores poscubistas de ciertos patrones, que se vinculan con movimientos poco calculados sobre los soportes de la pintura y que tienen como consecuencia un alejamiento de composiciones abigarradas. Hace varias décadas Kaprow llamó nuestra atención sobre el hecho de que la organización de la composición de los cuadros ha pasado por una serie de cambios, que están estrechamente relacionados con el uso de los materiales. Es decir, unos cambios que están ligados con el intercambio entre el comportamiento de la pintura y la performatividad de las herramientas y movimientos empleados en su manipulación. En definitiva, se trata del intercambio performativo que sobresale posicionándose por encima de la representación.

En los últimos setenta y cinco años ha ido cobrando mayor importancia el movimiento azaroso de la mano sobre el lienzo o el papel. Pinceladas, manchas, líneas y puntos se han escindido progresivamente de los objetos representados para ofrecerse cada vez más como elementos independientes, de manera autosuficiente. Pero desde el impresionismo hasta, digamos, Arshile Gorky, la idea de que esas marcas estaban sometidas a un «orden» era hasta cierto punto evidente. Incluso Dadá, que se reivindicaba libre con respecto a consideraciones tales como la «composición», obedecía a la estética cubista. (Kaprow, 2016, p. 43)

En el pasado, se había estado trabajando sobre las relaciones entre los signos pictóricos y su adaptación al formato del soporte. La articulación de las formas coloreadas había sido el resultado del efecto que cada una de ellas tiene sobre las demás. En el acto de pintar, el lienzo se había estado colocando en vertical y, al ser abarcable su tamaño, el pintor podía, por ejemplo, ir con el mismo color a manchar distintas zonas de la superficie del soporte mientras tenía acceso visual —además del manual— a la totalidad del cuadro. Este hecho le permitía ir formando las partes de la estructura compositiva de una manera casi simultánea, así como el poder valorar el progreso de ejecución al alejarse. Todo esto cambió cuando Pollock hizo uso de enormes formatos desarrollados directamente en el suelo y entró en ellos para pintar, lo que le impedía ver el total del lienzo mientras trabajaba. Aquí se produce una desconexión con la parte de la tradición de la pintura en la que el pintor se aleja del cuadro en el caballete para ver dicha totalidad. Además, la

aplicación casi automática de la pintura en estos trabajos subraya otra ruptura con la tradición: el acercamiento al acto de pintar como un ritual en el que la pintura es solamente un material más, al nivel de la tela o del suelo donde se esta se tira.

Los *drippings* de Pollock son producidos mediante procesos que se asemejan a un baile, en los que es importante la mirada y el trato descuidado hacia los materiales: la tela a los pies del artista sobre la que cae la pintura desde brochas, palos, o desde los mismos botes que la contienen, así como las cenizas de los cigarros del pintor o la mezcla intencionada de otros materiales, como polvo de vidrio o arena, con pintura. Este procedimiento está relacionado con los automatismos de los surrealistas. En concreto, se puede vincular con los métodos de escritura automática que llevaron a cabo André Bretón y otros en la primera mitad del siglo XX,; escribir buscando la fluidez de la conciencia sin pensar en lo que se está escribiendo.

La delimitación del ámbito de trabajo y de la autoimposición de unas pocas normas como las mencionadas, que puede parecer encorsetado y limitante, se revela como una fuente de posibilidades de creación. Paradójicamente, esta reducción de medios otorga mayor libertad, y el protagonismo de la pintura pasa a un segundo plano al estar tratada como uno más de los elementos que se usan durante el acto de creación. Esta forma de tratar la pintura es clave en la conexión entre la materia de esta pintura y las actividades cotidianas que desarrollamos con el ánimo de mejorar nuestro entorno. Actividades utilitarias en las que la pintura es uno más de sus elementos, como puede ser impermeabilizar el tejado de una casa vieja con pintura compuesta por caucho y fibra de vidrio (sustancia que no deja de recordar a las mencionadas mezclas de pinturas industriales con polvo de vidrio).

El surrealismo influyó a Pollock más como actitud que por la manera estética, como una forma de intentar liberar los impulsos internos y de aprovechar los materiales al alcance, económicamente más asequibles. Esta actitud está relacionada con el movimiento punk surgido a mediados de los setenta en Reino Unido, en el sentido del hacer uno mismo y en el de la introducción en la práctica de materiales que se pueden considerar no nobles, o directamente pobres. Estos materiales conectan la pintura de Pollock con actividades que, en su momento —ya que ahora están asimiladas—, no eran propios de la práctica tradicional de la pintura, lo que sitúa a la obra del norteamericano en una sensibilidad no artística, sino más propia de la contingencia en la experiencia del entorno doméstico.

Pese a que los procedimientos de Pollock se alejaban de la asimilada pintura de caballete y que su actitud podría compararse con la de un albañil que esparce cemento de manera proporcionada sobre el agua depositada en el interior de una amasadora de chapa, podemos situarlo como pintor debido al intercalado de estas acciones con espacios de reflexión que formaban parte de su proceso. Estos lapsos de tiempo<sup>101</sup> dedicados a la

---

<sup>101</sup> «Pollock, cuando interrumpía su trabajo, dedicaba largos ratos a juzgar sus "actos", y lo hacía con

reflexión sobre el resultado de la acción de pintar ocurrían en su práctica, una vez ejecutada, como hecho pictórico. En un sentido opuesto, podemos considerar que un individuo con sensibilidad artística puede estar llevando a cabo la rehabilitación de una casa y trabajar del mismo modo que Pollock: tomarse tiempos de reflexión después de, por ejemplo, pintar una pared con pintura para valorar el resultado de dicha actividad en su potencial artístico, o pintar un cuadro del mismo tamaño que el rectángulo de la pared y con la misma pintura. De igual manera, puede fotografiar la pared o invitar a visitantes a contemplar dicha pared en la ceremonia de su propia inauguración, como exposición, o cortar la misma pared entera y meterla como obra en otra exposición.

Las repercusiones de estas prácticas nos apelan desde la atención sobre la interacción entre la corporalidad del artista que no pintaba, sino que tiraba la pintura desde dentro del soporte, y sobre la toma de conciencia de los acontecimientos que pueden ser considerados pictóricos, su identificación y la reflexión sobre los mismos. Por un lado, se manifiesta la importancia de la capacidad performativa de los movimientos manuales y corporales que dejan caer la pintura dentro de un espacio acotado de grandes dimensiones, y, por otro, la del sometimiento del artista al resultado de estas acciones, a su identificación y a la necesidad de decidir si estas marcas articulan algo de lo que está buscando. Tal dinámica se aleja de la noción de *cuadro acabado*, en tanto que el pintor, el público y el entorno en que ambos (acción y público) se encuentran intercambian roles de manera continua.

Podríamos decir que el emisor de la obra, el receptor de esta y la materialidad del entorno donde se desarrolla tal intercambio son los elementos que constituyen el ámbito operacional de la obra de Pollock. Su concepción no como una obra terminada, sino como una actividad que es producto de un continuo intercambio entre la acción corporal de hacer, de ver y el contexto en el que ambas se desarrollan, nos sitúa ante la obra como proceso. Este hecho tiene como consecuencia que, para acercarnos a sus características formales, haya que posicionarse desde una perspectiva en la que la idea de organización del espacio reticular queda fuera.

Este desdibujamiento de los límites entre la obra del artista y del mundo real contribuyen a la percepción de la obra no como un evento, sino como un proceso en continuo desarrollo, que forma parte del entorno donde este tiene lugar. Tal cambio fue un avance significativo en el momento en el que ocurrió, y se comenzó a desarrollar dentro de las posibilidades del recurso de repetición de una misma acción. Para llegar a este desdibujamiento, son necesarios unos medios matéricos reducidos, así como unas reducidas normas autoimpuestas. El rectángulo de la tela es el encuadre sobre el que se producen las pequeñas variaciones que dotan a cada cuadro de un carácter único y al

---

mucha perspicacia, antes de lanzarse a un nuevo "acto". Sabía ver la diferencia entre un buen gesto y uno malo. Ése era el lado artístico consciente de su actividad, que nos permite situarlo en la comunidad tradicional de pintores». (Kaprow y Fuentes, 2016, p. 46).

proceso de trabajo de una dimensión de progresión. Esto es lo que ocurre durante la práctica cuando somos capaces de identificar y de juzgar tales variaciones, con la apertura de la posibilidad de encontrar recursos que nos permitan resolver los problemas de los siguientes cuadros que trabajemos.

Son esta reducción de medios y el proceso de repetición los que hacen que la obra de Pollock presente una continuidad. Se trata de recursos —como la depuración extrema de la forma y la idea de serialidad— que se desarrollarán de manera más consciente en movimientos posteriores, como el minimalismo y posminimalismo. En cierta medida y paradójicamente, puesto que estos movimientos reaccionaban ante la gestualidad del expresionismo abstracto, son herederos de este en tanto que entre sus rasgos se encuentran los referidos a la economía de recursos formales, al acercamiento al hecho artístico como repetición de una acción, y a la noción de la individualidad del artista y a la disolución de esta. Por lo tanto, es lo novedoso de las decisiones personales del pintor lo que tiene como consecuencia la elaboración del cuadro como una unidad total, que no deja de presentarse como una divagación matérica y visual en la que participamos. Quizá lo más significativo aquí sea tanto la menor participación del intelecto durante el trabajo manual como la disolución de la gestualidad de las pinceladas —que aquí ya no existen—, asociadas a la autoimagen del pintor.

Por otro lado, el uso de grandes formatos produce en el espectador la experiencia de estar envuelto por la imagen. Y lo hace no a la manera del recurso del trampantojo propio de las pinturas del renacimiento —en el que se recreaba de manera naturalista el mundo—, sino como la presentación de la realidad que el propio artista había creado. De hecho, es una inversión del proceso, en el sentido que el cuadro, en lugar de invitarnos a percibir la espacialidad hacia dentro, sale a nuestro encuentro en una proyección desde su superficie hacia el espacio donde cuadro y público se reúnen. Así se comprende que otra de las consecuencias de la pintura de mediados de siglo XX en las prácticas artísticas posteriores es el cambio en la concepción y tratamiento del espacio.

No obstante, la profundidad de estas obras es limitada: el espacio evocado no es mayor que el de un cuadro cubista. Lo importante aquí no es que entremos en el espacio evocado del cuadro, sino que es el cuadro el que sale más allá de sus limitaciones materiales para encontrarnos con él en el espacio que compartimos. Más que observar, participamos del cuadro, lo que sitúa a este tipo de obra —ejecutada en el marco de un proceso interactivo— como un dispositivo activador de la performatividad que supone el situar al público como participante activo de la misma. Por lo tanto, podemos estar de acuerdo en que el culmen de la tendencia de profundidad espacial iniciada con el Renacimiento —que opera en tanto progresión— y que continúa con los experimentos cubistas en el ámbito del *collage* —en los que la imagen parece sobresalir del lienzo— es el trabajo de Pollock. Como indica Kaprow, en estos cuadros, la imagen ha sobresalido tanto de ellos que estos dejan de operar como espacios de referencia, en el sentido que las huellas de



pintura de su superficie nos envuelven como si de proyecciones se trataran, de igual manera que lo hacían mientras el pintor las ejecutaba (Kaprow, 2016, p. 49).

Se identifican así unas obras que desbordan sus propios límites y que reivindican su espacio desde la propia presencia de su materialidad, con lo que parece estar produciéndose una ruptura respecto a la tradición pictórica que puede tener su origen en el arte propio de la Grecia clásica. En este sentido, si se pudiera demoler la tradición, se podría prestar atención a las dimensiones del arte en tanto práctica asociada al ritual (como los que encontramos en las actividades cotidianas que contribuyen a nuestro bienestar, y que repetimos a diario). Esta es otra manera de acercarnos a la hipótesis de nuestra investigación: tales prácticas utilitarias constituyen pequeños rituales que, con apariencia anodina, configuran nuestra realidad, de manera que poseen un potencial performativo capaz de modificar nuestras dinámicas domésticas y, por lo tanto, el sentido de nuestra vida (algo aplicable a la práctica continuada de la pintura).

Es posible considerar dos vías de continuación desde la obra de Pollock: una es repetir sus cuadros, y otra, dejar de pintar. Ninguna de las dos suena alentadora —aunque dejar la pintura por la escritura asome sibilinamente durante la redacción de estas páginas, por el tiempo y dedicación que ellas requieren, similar al trabajo en profundidad con la pintura—, pero sí que podemos encontrar una posibilidad de continuación entre el espacio que las separa. Nuestra experiencia nos confirma que, al dedicar a la pintura —de manera intuitiva, o sin tener ni idea, como diría Ángel González García (2007)— periodos de meses sucesivos que se acercan a años completos, hemos ido encontrando recursos a medida que nos adentrábamos en nuestro propio proceso creativo. Recursos que nos permitieron avanzar. Y, aunque: «Decir que descubrió cosas como las marcas, los gestos, la pintura, los colores, la dureza, la suavidad, el fluir, la interrupción, el espacio, el mundo, la vida y la muerte, podría sonar un tanto ingenuo» (Kaprow, 2016, p. 49), porque cualquier artista que persiga una mínima seriedad ha pasado por ahí, el hallazgo más importante de Pollock parece ser la simplicidad.

La posibilidad de encontrar algo así mediante la práctica —un hallazgo como la simplicidad y la sinceridad en el ámbito de lo pictórico— reside en nuestra capacidad para mantenernos conectados con nuestra dimensión infantil (o, al menos, esta es una estrategia para acercarnos a nuestro objeto de estudio con la apertura suficiente para que lo percibamos como si se tratara de la primera vez). Esta es —como indica Heiner Müller (20 de octubre de 2020)— una manera de adentrarnos en la oscuridad de lo desconocido, lo que requiere de nuestra confianza: asumiremos este rol como un medio que llevará nuestras acciones hasta las últimas consecuencias.

Ver las cosas por primera vez es la capacidad o actitud que nos interesa con relación al comportamiento de la pintura. Se trata de un recurso para relacionarnos con la realidad que se puede usar tanto en el cuadro como en una situación utilitaria de la vida cotidiana. Nosotros lo entendemos como un tipo de conocimiento que puede ser obtenido desde la

observación de los fenómenos en los que aparentemente no tenemos nada que ver. Fenómenos que se dan mediante la práctica de la pintura o que ocurren en la realidad, fuera del cuadro, que en principio pueden pasar desapercibidos. Proponemos esta estrategia de detección de recursos pictóricos integrada en nuestras actividades utilitarias, porque el ritmo que llevamos —de trabajo para pagar las facturas<sup>102</sup>— es el que nos permite. En este sentido, el conocimiento que nos influye en cuanto a la percepción de tales eventos es el rango de posibilidades de actuación desde los materiales y recursos performativos de la pintura.

Kaprow (2016) señala que el acercamiento de Pollock nos apela sobre la necesidad de dejar que nos inquieten y deslumbren los espacios y los objetos de nuestro entorno cercano, nuestro vestuario y nuestra propia corporeidad. Las cosas que nos rodean son recursos a nuestro alcance para el desarrollo de nuestra práctica artística, hasta el punto de que cualquier acción cotidiana puede ser introducida como tal, o ser en sí misma una práctica artística. En este sentido, Kaprow señala la importancia de tal intercambio entre la práctica artística y el ámbito de lo cotidiano en tanto elemento decisivo sobre el devenir de los futuros artistas, que serán aquellos capaces de percibir y de señalarnos —de manera novedosa— las dimensiones de nuestro entorno circundante que no habíamos advertido. Los artistas nos mostrarán acontecimientos (*happenings*) y articulaciones de elementos de cualquier tipo, que fácilmente serán hallados en el espacio aparentemente anodino de dicho entorno: situaciones que se materializan como objetos encontrados en la basura, documentación oficial archivada por la policía, lecturas sesgadas sobre «no lugares» (Augé, 2009) (como recibidores de hotel o corredores de aeropuerto), u otros hechos presenciados al pasear por la calle o al ser hechos consciencia durante el sueño y recordados a la mañana siguiente.

La palabra *happening* se introduce así en el contexto teórico, y Kaprow la utiliza para situarnos sobre la pista de la posible continuación de la pintura. El desarrollo de esta parte de la pintura no hubiera sido posible si un artista como Pollock no hubiera abordado el medio como un espacio más vinculado con la performatividad del bricolaje y de los espacios domésticos, ni si no se hubiera introducido a sí mismo en la pintura (pues se metía literalmente dentro de sus cuadros para ejecutarlos, como un albañil se mete dentro de la obra). Tampoco hubiera sido posible si los recursos pictóricos no reivindicaran su presencia desde su materialidad, con el fin de encontrar y envolver al público después de encontrarse envuelto en ellos el propio pintor al manipularlos. Por lo tanto, este proceso se considera un precursor del *happening*: los cuadros resultantes cobran valor en tanto objetos que no son portadores de la representación de la ilusión del espacio dentro de ellos, sino que son perceptibles en tanto proyecciones que hacen participar al público.

---

<sup>102</sup> «El nuevo año augura viejos males para la economía española. Los precios van a seguir disparados en 2023, un aumento que no se verá compensado por la subida de salarios y rentas, salvo en el caso de los jubilados». (El País, 2 de enero de 2023).

La noción de cuadro como un objeto que interactúa con el público puede transferirse al ámbito de lo cotidiano, en el sentido de que, después de Pollock, la pintura se comienza a entender como un material más. Como indica Kaprow, esta noción abre la vía de exploración con cualquier tipo de materiales, lo que es especialmente útil en nuestra investigación para situar el marco operacional de las prácticas que se articulan en el binomio de la pintura tradicional y del entorno cotidiano. Es decir, el posicionamiento de Kaprow —al sugerir no seguir pintando y, al mismo tiempo, el hacernos conscientes sobre la posibilidad de hacer arte con cualquier cosa— nos da una posible clave de continuidad sobre nuestra práctica pictórica: trabajar en el intercambio entre la práctica tradicional de la pintura y entre las actividades utilitarias cotidianas.

*Fenomenología: Eliane Escoubas. Materialismo. Mirada sesgada. Pintura-filtro*

Las estructuras que dan forma a la conciencia en la experiencia humana son estudiadas por la fenomenología. En este marco, la filósofa Eliane Escoubas (2004) se acerca desde lo pictórico a aspectos estéticos de los fenómenos experimentados como acontecimientos por el ser humano en el espacio y en el tiempo con los que comparte existencia. La autora aborda esta cuestión fenomenológica de la pintura desde un posicionamiento que se aleja de la concepción de la fenomenología como una doctrina inscrita exclusivamente en el ámbito de las ideas, sino entendiéndose como una actitud ante el mundo, como una manera de estar en el mundo.

Si miramos hacia nuestro entorno próximo con atención, no tendremos dificultad para detectar cómo un fenómeno atmosférico como es la lluvia crea formas no duraderas sobre la calzada al empapar su superficie. Primero, las formas causadas por las gotas de agua que en determinados espacios acaban formando charcos —o pequeños estanques sobre toldos— y, si la cantidad de precipitaciones es mayor, incluso regueros que buscan su desembocadura entre la configuración de las calles. Aquí existen otros paralelismos con la práctica de la pintura directa sobre el lienzo: las gotas de agua sobre el asfalto pueden ser salpicaduras de pintura sobre la tela del mismo modo que los regueros en las calles pueden corresponderse con la fluidez de la mezcla de pigmento, aglutinante y disolvente vertidos sobre el cuadro. Se trata de situaciones que, para ser percibidas, requieren de estados de concentración como las que podemos alcanzar durante cada sesión de trabajo, cuando sentimos que la pintura fluye sola<sup>103</sup>. Son, en definitiva, acontecimientos relacionados con

---

<sup>103</sup> *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* es el título de la exposición comisariada por Enrique Juncosa del 16 de mayo al 21 de octubre de 2018 en el CCCB. Entrevistado por Radio Éter, Juncosa expone que esta muestra trata sobre «la idea de que el conocimiento puede venir también por la intuición o por la imaginación, que no es solamente una cosa de la ciencia», que «el ocultismo y el misticismo se refieren al uso de la mente de formas que no son las habituales» y que, al investigar sobre estos temas, ha encontrado que los grupos de personas que tienen inclinación hacia

los *happenings*, en el sentido de que no parecen haber sido «creados» por personas, sino haberse «formado» por sí mismos, como nos indica el mencionado fenomenólogo Merleau-Ponty (2013<sup>104</sup>) cuando se refiere al poeta:

Apollinaire decía que hay en un poema frases que no parecen haber sido *creadas*, que parecen haberse *formado*. Y Henry Michaux, que a veces los colores de Klee parecen haber nacido lentamente sobre el lienzo, emanados de un fondo primordial (...) Cuando veo a través del espesor del agua el enlosado del fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua y de los reflejos, sino que lo veo justamente a través de ellos y por ellos. Si no hubiera esas distorsiones, esos rayados de sol, si yo viera sin esa carne la geometría del enlosado, dejaría entonces de verlo como es, donde es, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. El agua misma, la potencia acuosa, el elemento viscoso y reflejante, no puedo decir que esté *en* el espacio; el agua no está en otra parte, pero no está en la piscina. La habita, se materializa en ella, pero no está contenida en ella, y si elevo los ojos hacia la pantalla de cipreses donde juega la red de reflejos, no puedo negar que el agua también la visita, o que al menos envía ahí su esencia activa y viviente. (p.54)

De la misma manera que el agua habita las calles en forma de lluvia, también lo hace en la piscina y en los cipreses —el entorno— que indica Merleau-Ponty. Así, la pintura habita en el cuadro y en el entorno, con sus colores, texturas y brillos. En este marco, teniendo en cuenta la relación entre la dimensión fenomenológica de la pintura y los objetos y espacios con los que se relaciona, es clave para esta investigación la lectura y análisis de la experiencia subjetiva del entorno inmediato, debido a nuestra pulsión por la modificación de objetos y de espacios. Es ahí, en la realidad inmediata, donde aparecen oportunidades de acción, donde se abren resquicios con los que operar de manera alternativa a la inercia de la organización establecida por la división de las mencionadas actividades utilitarias que tienen como objetivo cubrir nuestras necesidades básicas. Es decir, la fenomenología es

---

estos acercamientos alternativos a la realidad suelen ser «los locos, la gente que tiene epilepsia, los artistas y los místicos». Existen varios métodos para alcanzar el estado de concentración que lleva a la experiencia mística, como son las prácticas de respiración y ayuno en el sufismo, que es la corriente esotérica del islam chiíta en la que «sus iniciados aprenden a concentrarse en las luces que vemos cuando cerramos los ojos, que se llaman fotismos», o prácticas de concentración en números, como en la cábala, que es la corriente esotérica del judaísmo. «Este momento místico se explica de manera médica como el uso sincrónico del cerebro» [relacionado con el anteriormente mencionado concepto de «sincronicidad» de Jung]. Como objetivo último, estas prácticas buscan alcanzar un estado de entendimiento elevado, una conexión con lo divino. Pintar puede ser uno de los medios que nos convierte en medios para comprender cosas que, como la luz negra, «no tienen explicación». Las anteriores citas han sido transcritas de M. Cuesta y E. Juncosa (16 de mayo de 2018).

<sup>104</sup> Este texto de Merleau-Ponty fue publicado originalmente con el título *L'Œil et l'Esprit* por Éditions Gallimard en 1961.

una herramienta que nos permite ser más conscientes de nuestra percepción de la realidad y encontrar en ella recursos con los que continuar nuestra práctica pictórica.

Esta actitud está acompañada por la observación, la sensibilidad e inteligencia que el mismo hacer manual supone —dirigiendo estas características hacia los medios que convengan en cada caso—, de manera que los procesos comunes a tales actividades constituyen vías de exploración. Primero, actividades utilitarias y, segundo, artísticas (ambas inscritas en el sistema de mercancía materialista-capitalista en el que vivimos, lo que es una circunstancia que las conecta con corrientes filosóficas como el materialismo dialéctico). En este sentido, el hecho de estar hoy este proceso inscrito en un sistema coercitivo tiene antecedentes. Esta relación entre práctica estética y utilitaria se despliega entre nuestros procesos mentales que tienen consecuencias en la materialidad del entorno donde operamos. Es decir, que la elaboración mental de la realidad modifica lo material que, además, conecta este proceso con los anteriormente mencionados cambios y rupturas del desarrollo de la historia —problema relacionado con la posible visión reduccionista de la crítica de arte señalado en el mencionado *Contra la interpretación* de Susan Sontag (2005)—. El método dialéctico de Karl Marx es mencionado por el ya dictador Joseph Stalin en 1938:

Mi método dialéctico —dice Marx— no sólo es en su base distinto del método de Hegel, sino que es directamente su reverso. Para Hegel, el proceso del pensamiento, al que él convierte incluso, bajo el nombre de idea, en sujeto con vida propia, es el demiurgo (creador) de lo real, y lo real su simple forma externa. Para mí, por el contrario, lo ideal no es más que lo material traspuesto y traducido en la cabeza del hombre. (Karl Marx citado en Stalin, 2018, p. 2)

La concepción del mundo materialista está basada en que no hay otra realidad, sino la propia de los materiales. Es decir, el materialismo es una parte de la filosofía occidental que concibe a la materia como un elemento primario y a la conciencia humana como un estado más avanzado, complejamente estructurado de ella. Según esta corriente, la materia es anterior al pensamiento y a las ideas del ser humano, quien no tiene por qué comprender cómo la materia opera en el universo, lo que llega hasta nuestros días proceso de tergiversación mediante, como pone de manifiesto el sociólogo estadounidense Richard Sennet (2009) en su libro *El artesano*:

Junto a la palabra *materialismo* debería enarbolarse una bandera de advertencia; ha sido degradada, mancillada, por el marxismo en la historia política reciente y por la fantasía y la codicia del consumidor en la vida cotidiana. El pensamiento «materialista» también es oscuro porque la mayoría de las personas utilizamos objetos tales como ordenadores o automóviles, que no fabricamos nosotros mismos y que no comprendemos. (p. 18)

Por lo tanto, se comprende que el materialismo es una actitud marcada por la «fantasía» y por la «codicia» sobre lo material, que a un consumidor actual le es insertada mediante los medios de difusión en su conciencia. Esta es otra razón por la que seguimos pintando con los procedimientos del bricolaje, por el uso de la materia (que es la pintura) y del amplio espectro de elementos objetuales que incluye. El bricolaje nos brinda estrategias de reciclaje de materiales, y nos equipa con herramientas procesuales sencillas, con las que nuestro cuerpo se articula como si fueran extensiones —que aumentan nuestras capacidades y autonomía—, además de contribuir a la transmisión de aspectos culturales creativos que tienen como objetivo la mejora del entorno. Nuestro interés aquí consiste en señalar que, desde los propios materiales y la performatividad desplegada en torno a ellos, orbita toda una constelación de elementos que no son materiales:

Con harta frecuencia, al menos en las ciencias sociales, la expresión «cultura material» desprecia las telas, los tableros de circuitos o el pescado al horno como objetos dignos de consideración por sí mismos; en cambio, considera que la formación de esas cosas físicas es reflejo de normas sociales, intereses económicos o convicciones religiosas; se prescinde de la cosa en sí misma. (Sennet, 2009, p. 18)

Esta manera de abordar la pintura desde la práctica —en combinación con elementos precarios encontrados en el entorno inmediato—, la sitúa cercana a la anteriormente mencionada fenomenología del ámbito cotidiano, a medio camino entre el espacio privado y el público, y en la exploración de la función de los objetos y de los espacios. En este marco, podemos afirmar que la pintura es un argumento para facilitar una mirada sesgada que permita comprender cómo la manipulación de esta es capaz de provocar cambios de estado en los objetos y espacios del entorno cotidiano —y potencialmente en las relaciones sociales<sup>105</sup>— y cómo, desde la intimidad, desde la percepción subjetiva, se puede construir una visión de las cosas para que su potencialidad de cambio sea manifestada en lo material y para llegar a tener influencia en un ámbito público<sup>106</sup>.

Con respecto a trabajar con estructuras—como habíamos reflexionado a partir del ejemplo de Barthes y el barco *Argos*—, es posible señalar un camino de exploración desde la intimidad de lo privado como es la familia tradicional. Es decir, podemos tomar el caso de este modelo de familia —en tanto estructura y organización social— en el que se originan dinámicas relacionales entre los individuos miembros (dinámicas que son

---

<sup>105</sup> José Luis Brea (2006) plantea la pregunta «¿Hacia dónde debe exigírsele a la práctica artística radicalidad, cierta eficacia política?», a la que responde: «Básicamente, hacia la inmanencia de la esfera, hacia dentro de su propia tradición, tal y como ella le es legada. Y no tanto hasta su pura exterioridad» (pp. 118-119). He aquí otra manera de señalar nuestra noción sobre la obra de arte en tanto materialización de sus propios problemas como medio y como dispositivo indiciario referido al contexto que en cada caso señala.

<sup>106</sup> Véase, a este respecto, G. Bruno (2007).

reemplazables, como los componentes del barco que, en su metáfora, emplea Barthes). Estas dinámicas —y los cambios a las que se sometan— se proyectarán después en organizaciones sociales más amplias. También, igual que en la institución de la familia, estas dinámicas serán extrapolables a instituciones más amplias, como la escuela. Nuestro interés está en actuar *sobre ellas* —desde la pintura— o *en ellas* —desde la performatividad de lo cotidiano— en el marco de la materialidad del entorno, como puede ser la arquitectura (que es el espacio donde principalmente se dan estas relaciones humanas), con el fin de producir un aumento de la conciencia. Según Joseph Beuys (Bodenmann-Ritter, 2005), dicho aumento de conciencia puede ocurrir ligado a espacios arquitectónicos:

*Pero de lo que se trata es de despertarla en gente que no tiene ninguna.*

¿Y cómo se puede despertar la conciencia?... la escuela es universal a pesar de todo. O sea, en la calle; cuando hablas de estas cosas en la verdulería. Eso significa que el proceso escolar no sólo tiene lugar en una escuela, sino que empieza en cuanto un ser humano habla con otro de estas cosas<sup>107</sup>. (p. 14)

Aquí encontramos una apertura del marco de acción que se pueden llevar a cabo para producir cambios en la realidad, desde espacios arquitectónicos, como la escuela —donde la relación con la materia y con la geometría es muy estrecha—, hacia otros espacios y hacia la conclusión que la comunicación humana es una herramienta poderosa que facilita tales cambios, como comprobamos en la anterior cita sobre Beuys. Así lo estamos comprobando en nuestro recorrido desde la geometría básica del cuadro, pasando por la de la arquitectura, para acabar en la propia de la división para el control del espacio que el poder cambia de terreno a territorio. Es decir, pensemos en que las actividades de todos los individuos se ven enmarcadas por la cercanía con la arquitectura. Por ejemplo, la de la casa, primero, y la de la escuela, después, o la de otros centros que, a distinto nivel —aunque como los anteriores—, son considerados disciplinarios<sup>108</sup>. Pensemos también en cómo algunos de los miembros de esos espacios se someterán aceptando la realidad tal como se les presenta, y otros tratarán de cambiarla mediante pequeñas revoluciones. Unas actividades que en nuestro caso son posibles al observar la realidad, influenciados por la formación en la práctica de la pintura —y por haber crecido en el anteriormente mencionado contacto con el trabajo de la tierra y con el bricolaje, en una familia y entorno humildes de la huerta de Murcia—, pues se abre así nuestro campo de posibilidades de acción desde los materiales. En sentido opuesto, desde la no intervención, es posible tener experiencias estéticas en la realidad vinculadas a fenómenos naturales, que automáticamente experimentamos desde el filtro de la pintura —cuyo marco no deja de

<sup>107</sup> Más adelante, Beuys se pregunta: «¿Qué pinta el Estado en la escuela?». La letra cursiva en la cita corresponde a la voz de Clara Bodenmann-Ritter, la entrevistadora.

<sup>108</sup> Véase la obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* de M. Foucault (2002).

ser geométrico—, pudiendo extraer recursos de actuación aplicables en el mismo entorno y en el cuadro. Pero ¿qué cuadro? Una manera de acercarnos a las conclusiones de este capítulo es a través de la noción de *cuadro monocromo* de Thomas McEvelley:

El cuadro monocromo es el icono más misterioso del arte moderno. Un rectángulo de un único color sin modulaciones cuelga de la pared a la altura de los ojos y es contemplado por unos cuantos seres humanos de pie frente a él en un silencio reverencial ¿Qué está ocurriendo? El cuadro no impresiona al espectador con una exhibición de destreza. En él se niega la destreza. Se niega la habilidad para el dibujo. Se niega el sentido para la composición. Se niegan la manipulación de los colores y su relación. No hay ni tema, ni drama, ni narración, ni presencia pictórica, ni toque. El color puede haberse aplicado con un rodillo o con un *spray*; incluso puede ser el color natural de la tela sin pintar. Uno podía asimismo estar mirando el muro sobre el que se cuelga el cuadro. (McEvelley y Muñoz, 2007, p. 37)

¿Qué está ocurriendo? La pregunta que se hace McEvelley nos da una pista sobre el camino hacia la desmaterialización de la pintura. La pintura y el cuadro ya no son solo materia y objeto, sino una situación que tiene un desarrollo en el tiempo y repercusiones espaciales en el contexto. Consiste en una negación que la extiende al muro en el que se hubiera colgado en lugar de acabar con ella. Al depender inicialmente la forma de la pintura como extensión de la forma del cuadro, es la función icónica del cuadro monocromo la clave de la potencialidad de la pintura para operar como forma geométrica y, después, como veremos, como *forma autónoma*.



## 1.2.5. Conclusiones del subcapítulo 1.2

### 1.2.5.a. Concepto *pintura encubierta*

*Si el arte contribuye entre otras cosas a condicionar nuestro modo de ver el mundo y de configurar las relaciones sociales, entonces hay que tener en cuenta qué imagen del mundo promueve y a qué intereses sirve.*

Hans Haacke

Se ha comentado que los medios de expresión artística influyen en nuestro modo de percibir el mundo, en especial con origen en la pintura: Wilde (2013) nos indica cómo los pintores nos enseñaron a ver las nieblas y Merleau-Ponty (2013), desde la pintura, diferencia entre la percepción efectiva y lo que veríamos si fuéramos máquinas fotográficas, al señalar que no hay óvalos en la pintura de Cézanne. Por otra parte, desde el cine —que se vale del movimiento de la mencionada fotografía— se enfatiza la naturaleza temporal del registro de los acontecimientos, abriendo la posibilidad de influir en la percepción de estos. Virilio (1998, p. 15) se acuerda de que el ilusionista Georges Méliès descubrió, después del lapso temporal que ocupó en desbloquear su película para seguir filmando, cómo convertir un autobús en un coche fúnebre, y los hombres en mujeres... Podríamos continuar señalando ejemplos de manifestaciones culturales mediadas tecnológicamente que influyen en nuestra percepción hoy, como las imágenes en la pantalla conectada a internet. Sin embargo, nuestra contribución en referencia a la influencia de la visualidad mediada en nuestra percepción se despliega desde la práctica y desde el análisis de lo que llamamos *aspectos encubiertos* de la pintura contemporánea y su performatividad: sabiendo de nuestra responsabilidad en sociedad al trabajar con imágenes —y siguiendo a Hans Haacke (Fundació Antoni Tàpies, 1995)—, hemos de ser tan conscientes como podamos del potencial de impacto de su contenido. En nuestro caso, producimos imágenes en el ámbito de lo pictórico. La pintura se sucede en el tiempo, por lo que es un acto (o una serie de actos articulados mediante los que se producen imágenes). Las imágenes, que oscilan entre —por delimitar un marco operacional reducido— los polos de la *figuración vs. cuadro monocromo* (ligadas al soporte objetual como el lienzo) y del arte de acción (ligadas al soporte documental como la fotografía y el vídeo), se inscriben hoy en el ámbito del espectáculo. Como señaló Guy Debord (2008):

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación. (p. 37)

Estos espectáculos están dirigidos al condicionamiento de nuestras mentes, como el resto de las actividades humanas, pues nuestra percepción mediada no escapa a la programación neurolingüística. En este sentido, proponemos la relación con tres cuestiones adicionales en las que la información, su recepción y la influencia en el entorno mediante su difusión están presentes. Primero, la filóloga especializada en lingüística, escritora e investigadora Carme Huertas (2 de febrero de 2021) y su conferencia sobre «ingeniería lingüística»<sup>109</sup>. Segundo, como precedente teórico, la obra conjunta del lingüista George Lakoff y del filósofo Mark Johnson (2012)<sup>110</sup>. Y tercero, el sistema operativo Linux: sobre todo si tenemos en cuenta la hegemonía de los ordenadores, ya que casi toda la comunicación pasa por ellos<sup>111</sup>.

Estas tres cuestiones se vinculan con el ámbito de la pintura y su performatividad en tanto que son procesos codificados que recogen indicios del entorno, los filtran y los devuelven bajo una codificación intencionada, en forma de mensajes que afectan a las masas. Es decir, todos ellos son medios que tienen la capacidad de producir cambios que condicionan nuestra percepción del mundo, mediante procesos codificados no obvios o encubiertos. En definitiva —y como dice Halley (2020)— la codificación de la informática supone «la realización concreta definitiva del pensamiento cartesiano: es pensamiento abstracto convertido en realidad» (p. 137). Esto es posible hacerlo en la superficie del cuadro a partir de su modificación y control, por medio de operaciones matemáticas y procesos repetitivos de aplicación de la pintura. Son, por lo tanto, operaciones y procesos que no siempre se manifiestan de manera obvia al contemplar un lienzo o una acción performativa relacionada con el medio pictórico.

Es por ello por lo que proponemos el concepto *pintura encubierta*, que —como indicamos en la introducción a este concepto en el apartado 1.1.2— se refiere a las cuestiones espaciales y temporales de la pintura en las que se incluyen acciones que pueden realizarse en el ámbito de lo pictórico y que, de forma no obvia, comparten gestos con el ámbito de lo doméstico. Este concepto tiene dos acepciones adicionales. Primero,

---

<sup>109</sup> La conferencia se centro en cómo el poder influye mediante las herramientas de la lingüística, de la informática y de los medios de comunicación de masas en nuestra programación mental.

<sup>110</sup> Lakoff y Johnson abordan el empleo de metáforas bélicas trasladadas al ámbito de actuación de lo cotidiano.

<sup>111</sup> Linux es un kernel de código abierto en el que se basan sistemas operativos o *distros*, totalmente accesible para ser modificado según las necesidades del usuario, y gratuito. Entre sus particularidades se encuentra la capacidad de dichos S.O. —llamadas *distros*— para hacer funcionar de manera óptima ordenadores antiguos de pocos recursos, contribuyendo al reciclaje y *hackeando* así una parte del ámbito de la producción industrial. Además, es totalmente gratuito y, entre otras cosas, permite una comunicación entre personas no controlada por parte del sistema. En este marco, agradecemos la transmisión de conocimientos sobre Linux provista por el informático asturiano David Álvarez González (2021).

*en cubierta* (o la materia de la pintura a la vista) en el espacio desde donde se emite, pero, aunque obvia, no reconocida. Por ejemplo, la pintura antigoteras que impermeabiliza las tejas de una casa es literalmente pintura *en cubierta*: es visible en la superficie de un espacio la sustancia de la pintura, aplicada como trabajo utilitario, que se puede traspasar como pintura y forma geométrica a un cuadro. Segundo, *descubierta*: a la vista, aunque no obvia la acción de pintar de manera artística, produce una experiencia estética, pero encubierta en una acción utilitaria y reconocida por el ojo entrenado. Por ejemplo, los gestos y trazas de los movimientos al limpiar una ventana de cristal con esponja, agua y jabón se pueden corresponder con los gestos al pintar un cuadro monocromo con esponja y pintura acrílica diluida. Estos gestos transitan intercambios entre ámbitos sin aparente relación y dejan de pertenecer a un marco específico cuya débil existencia depende de la capacidad de detección del acontecimiento por parte del espectador si, como forma concreta de observación en nuestro entorno —inundado por la visualidad modulada de las redes sociales—, esta sigue existiendo<sup>112</sup>. Mantener esta capacidad de observación es posible por la interiorización de los recursos que la práctica de la pintura proporciona, porque esta requiere tanto de la acción mediante herramienta y materia como de la reflexión sobre lo visible ejecutado (es decir, presencia corporal y atención a nuestros procesos intelectuales y emocionales).

Desde la pintura, hablamos de la ideología que está encubierta en los soportes que son las acciones humanas y las superficies del entorno inmediato. Por supuesto, es imposible detectar y analizar todas y cada una de ellas: las relaciones que se pueden establecer desde las acciones performativas que modifican la materialidad y, en potencia, las relaciones sociales, son incontables. No todas las acciones (o las más importantes) están en la práctica de la pintura, sin embargo, la visualidad heredada del desarrollo y expansión de lo pictórico presenta unas herramientas con las que señalar algunas que, desde el cuadro, operan en el entorno como si estuviéramos utilizando la mirilla de un rifle de francotirador, o las gafas de sol de Slavoj Žižek (Christian, 4 agosto de 2014). Esto es debido a que pintar desvía nuestra atención hacia la materialidad que manejamos para hacer cuadros, y también a que, después de un tiempo prolongado de práctica de la pintura, seamos capaces de organizar la visualidad del entorno en nuestra percepción mediante colores aislados (Carrazana<sup>113</sup>), formas geométricas (Halley), volúmenes

---

<sup>112</sup> «La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes». (Debord, 2008, p. 49).

<sup>113</sup> La pintora Yaima Carrazana «se apropia de los códigos de color y del meticuloso diseño que el gobierno holandés utiliza en su identidad corporativa y los emplea en sus obras como un mecanismo

(Cézanne) o estructuras indiciarias (Krauss). La experiencia de pintar supone el primer paso hacia la reflexión sobre el comportamiento de las herramientas y los materiales, que de manera ancestral y artesanal nos han permitido crear imágenes (con las correspondientes posibilidades de detección y reflexión de vínculos entre estos elementos, y los circuitos relacionales de la esfera social en los que se inscriben).

Por ejemplo, hoy sabemos que se puede pintar sin pintura: el tablero cubierto con formica de la mesa sobre la que teclamos, sin patas y colgado de la pared, puede ser un cuadro. Con esto, podemos reflexionar de esta manera desde la fijación por el rectángulo — encuadre de sistemas, desde los pictóricos hacia los performativos, como comentamos anteriormente en referencia a la noción sobre la desmaterialización de la obra artística de Lippard (2004)— que la práctica de la pintura nos ha ayudado a interiorizar. Podemos ir más allá e investigar y reflexionar sobre la industria de la que proviene el tablero, o sobre qué condiciones laborales tienen las personas implicadas en la producción y transporte de esta mesa. De tal manera, mediante el marco de la pintura, somos capaces de adentrarnos en aspectos encubiertos de un objeto utilitario que se inscribe —entre otras esferas— en la ideología de la producción del capitalismo liberal. Esta es una potencialidad de la pintura actual y de épocas anteriores, en tanto dispositivo indiciario.

Otra potencialidad de la pintura, también sin pintura, tiene que ver con actos fortuitos, como derramar una taza de café sobre un mantel de tela. Habrá *pintura encubierta* en tanto que la mancha de café quedará como indicio sobre el cuadro o tondo de tela que es el mantel. Este acontecimiento es un indicio de un acto performativo, que puede tomarse como un argumento parecido —aunque, a diferencia, incontrolado— al del mencionado proceso de producción y transporte del tablero de nuestro escritorio.

Hechos, en definitiva, que contienen performatividades menos obvias de lo que en principio damos por sentado —lo que queda es el indicio de un acontecimiento pasado—, y que podemos entender como simulacros de pintura vinculados a la tradición occidental, sabiendo que la pintura llega a operar como registro del simulacro de una parte de la realidad —si hacemos pintura gestual en un cuadro, o un posible equivalente doméstico como pasar el mocho de fregona por el suelo— e, incluso, como simulacro de sí misma —si escribimos las instrucciones para que Dall-E 2<sup>114</sup> desarrolle digitalmente nuestros cuadros, porque, total, van a Instagram—. En esta línea, la pintura en tanto imagen tiene varias capas. Como indica Jean Baudrillard (2005, p. 18) sobre la imagen como simulacro,

Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

---

de liberación». (Galería Ángeles Baños, 2023).

<sup>114</sup> DALL-E y DALL-E 2 son modelos de aprendizaje que desarrolla OpenAI y que tienen como objetivo generar imágenes digitales a partir de descripciones textuales llamadas «improntas». Estas inteligencias artificiales emplean una versión modificada de Chat GPT-3 para su cometido.

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro

Quizá estos tres planos operacionales de la imagen constituyan el origen del actual marco de visión, cuya totalidad de contenido se inscribe en la «pantalla global». En esta pantalla, hasta el caso extremo de la espectacularización de lo atroz —como sucedió en 1991 con las imágenes verdes<sup>15</sup> de bombardeos, a modo de cuadros monocromos, o, en 2004, con las naturalezas *casi muertas* de prisioneros de guerra<sup>16</sup>; ambos casos ejecutados en Irak por parte de EE. UU.)— la recibimos con marcado aire de «in-diferenciación» y «normalidad», a través de los medios de comunicación (Cruz Sánchez, 2005, p. 93), como si miráramos un vídeo de ficción —en el caso de los bombardeos— o un cuadro figurativo de estética cercana a la pintura de Francis Bacon —en el caso de las fotografías de presos maltratados—. El concepto *pintura encubierta* (herramienta que surge de la tradición y de nuestra práctica de la pintura<sup>17</sup>) quizá nos sirva para detectar procesos de estetización en acciones cotidianas —o de barbarie en el entorno cotidiano de los medios de comunicación, como en las mencionadas guerras de Irak—, y acciones cotidianas en procesos pictóricos.

Todas son acciones que, siendo simulacros de actividades normalizadas, tienen la capacidad, al menos, de contribuir a nuestro bienestar doméstico: la acción de emplear la estrategia propuesta por el concepto *pintura encubierta*, que consiste en ver las imágenes que nos llegan filtradas por esta herramienta, puede hacer que estas llamen nuestra atención y nos lleven a detenernos y a darnos cuenta de la falta de empatía propia de su normalización bajo la posibilidad de ser analizadas y expresadas en el marco de lo performativo —aunque grotescos e inaceptables, tales acciones producen cambios en la realidad donde se ejecutan y en la conciencia de los espectadores a través de los medios de masas—, o en un plano más del día a día, en el marco simulado de la coincidencia entre utilidad artística y utilidad utilitaria.

Y es que, «Bajo este particular modo de producción —pero quizás habría que decir mejor: bajo este particular *régimen técnico de producción*— la imagen *pictorializa* el mundo, lo produce como cuadro», señala Brea (2010, p. 23) al referirse a cómo la imagen que se extrae de un mundo que empieza fuera de sus límites (del marco de la imagen) nos da una sugestión sobre nuestra forma de organizar lo visual.

---

<sup>15</sup> Véase J. Rubio Hancock (20 de enero de 2016).

<sup>16</sup> Véase Roy, J. M. C. (22 de mayo de 2004).

<sup>17</sup> En el almacén de David Roberts Art Foundation, Londres.

Un espacio que llamaría nuestra atención al suponer una novedad —por llegar a él de paso— podría ser un ventanal de un restaurante de carretera por el que miramos al reponernos de un viaje. A través de este vidrio enmarcado, seremos testigos de los movimientos de motos, coches y camiones que llegan y se van, y de las personas que viajan en tales vehículos, como haríamos a través de la pantalla de un teatro —la mencionada raíz de la *performance*— improvisado y no consciente por parte de sus actores. Esta circunstancia se da porque los límites rectangulares de esta ventana permiten que centremos nuestra atención en las acciones en desarrollo, en los elementos en movimiento y en el paisaje donde aparecen. Estamos ante un cuadro en movimiento, que después se puede traspasar al cuadro fijo de una foto, de un dibujo o de la pintura, pero que, en nuestra percepción, ya está registrado como imagen mental, que probablemente pasará de un elevado nivel de iconicidad (propio de la fotografía documental) a otros niveles más bajos (como la abstracción, menos referencial y materializable en lo pictórico) por mediación del paso del tiempo y de la inexactitud de nuestra memoria. Todo esto es posible cuando tenemos en cuenta las convenciones que son los márgenes: cómo la naturaleza y las actividades humanas se desarrollan dentro y fuera de ellos y cómo proyectamos la experiencia de la realidad dentro y fuera de nosotros mismos. Lo mismo sucede en el grabado de Hieronymus Rodler sobre el que Stoichita reflexiona en su libro titulado *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (2011):

(...) que atestigua, de forma explícita, la perfecta transposición de «un marco otro» en marco del cuadro. Es la propia ventana la que, por el método del cuadriculado, permite que el fragmento de naturaleza visto «a través» se convierta en «paisaje pintado» (...). (Stoichita y Coderch, 2011, pp. 83-83)

Pero ¿qué realidad? Es el marco del «propio desierto de lo real» (Baudrillard, 2005, p. 10), cuyo alcance llega hasta la pintura como el «desierto» en suprematismo de Malévich (1996, p. 368), y que después recogería el cine —volviendo a la relación entre imagen fija y en movimiento— cuando el personaje Morfeo da la bienvenida al personaje Neo en *The Matrix*: «Bienvenido al desierto de lo real» (Hernández Navarro, 2008). El imaginario de esta realidad se divide en los mencionados tres niveles de significación sugeridos por Baudrillard, que empleamos como marco para situarnos ante una realidad compuesta por convenciones y estímulos, que es modulable, es decir, sobre la que somos capaces de influir y que nos sirve para proponer los conceptos y acciones artísticas de lo que llamamos *el tipo contratable* —«Artista como simulacro de empresario en tanto simulacro de artista» (Moraza, 1992, p. 12)— y *el agente encubierto* —que, como la *pintura encubierta*, también parece una cosa que es otra—. Estos, como los personajes que observábamos tras el ventanal del bar de carretera, llevan a cabo actividades dentro del rol que corresponde a cada cual.

En nuestro caso, existe una progresión desde el rol de *el tipo contratable* —que «se muestra como otro joven a disposición del mercado laboral» (Clemente, 2019)— al de *el tipo contratado y el agente encubierto* —al trabajar como técnico y gestor en una fundación londinense, y desarrollar en ella un proyecto artístico, encubierto y en paralelo a su contrato oficial—, que continúa por *el tipo contratista* —al arreglar la casa familiar en Murcia— y por *un tipo doctorando y curatorial* —al escribir esta tesis y curar una exposición entre València y Castellón—. El denominador común de estos roles que hemos ejercido es servir a la sociedad que nos lo solicite y «proteger el arte»<sup>118</sup>. El concepto *pintura encubierta* abarca todos estos roles, en el sentido de que, para sobrevivir en el *desierto de lo turbo-capitalizado* —por mencionar dos extremos del recorrido—, *el tipo contratable* se presenta como un vendedor de seguros o un galán de revista, y *el agente encubierto* como un técnico y gestor de arte, aunque lo que en realidad *son* ambos se traduce —si es que es posible descifrar sus estrategias para descubrir sus verdaderos objetivos pictóricos— en un *artista encubierto*. El *artista encubierto* manipula la materialidad de lo real mientras se viste<sup>119</sup> y actúa bajo la normatividad más discreta. En definitiva, se trata de un individuo que se mimetiza en el entorno dominante, al tomarlo como una estructura modulable, y que analiza dicho entorno con los recursos visuales que encuentra en la pintura. Los elementos de esta pintura, producidos desde cambios materiales, dan lugar a cambios de interpretación en el entorno próximo, como la lona de Zeuxis o las uvas de Parrasio<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> En noviembre de 2017, al contratarnos como técnicos de la colección DRAF, lo primero que nos dijo Sam Hickson (el encargado de la colección que me contrató) fue que nuestros objetivos principales eran proteger el arte y dejar la colección en mejores condiciones de en las que esta se encontraba cuando llegamos: «*Our duty is to protect the art and to leave the collection in a better state than we found it*». (Compartido por Hickson en una conversación de WhatsApp el 6 de marzo de 2023).

<sup>119</sup> En referencia a la relación pintura como cubierta. Tengamos en cuenta tres estadios: la pintura como piel (la piel es una capa pigmentada que nos une y nos separa del exterior), la pintura como ropa (nuestras vestimentas están hechas de telas pigmentadas) y la pintura como protección de la arquitectura (la mencionada pintura antigoteras, sobre la que encontramos antecedentes en la pintura que protegía los templos egipcios y griegos). En este sentido, la pintura se dirige desde los espacios arquitectónicos hacia el espacio del cuadro. Es el caso de Peter Halley, que «se apropia del vocabulario de la abstracción pictórica y recodifica la geometría como símbolo de reducción y confinamiento», lo que emplea para producir pinturas cuyos «modelos visuales (...) nos remiten a los diagramas de los espacios en los que vivimos y trabajamos». (Bisbe, 2006).

<sup>120</sup> Zeuxis pintó una lona en la frontal del cuadro que no tapa el verso de este como objeto —sí tapa la superficie del verso, de la frontal, como capa de pintura—, porque es justamente el motivo de la representación. La representación de algo hizo percibir a los espectadores una cosa que es otra, les hizo querer quitar una lona que no existía para poder ver el cuadro, cuando en realidad ya lo estaban viendo: era la representación de la lona. Algo parecido ocurre en referencia al reverso representado en el verso de *Cuadro al revés* (ca. 1670-1675), de Gijssbrechts. El cuadro estaba pensado para ser expuesto apoyado en el suelo y parecer un cuadro del revés esperando a ser colgado. (Stoichita y Coderch, 2011,

*Dazzle Camouflage, ejemplo de pintura encubierta (y de forma autónoma)*

Un ejemplo práctico y localizado en la historia de *pintura encubierta* y de *forma autónoma* es la estrategia de camuflaje de barcos, conocida como *dazzle camouflage* (camuflaje deslumbrante). Esta estrategia de ocultación fue usada en los barcos norteamericanos en la Primera Guerra Mundial, y se relaciona con la pintura en tanto uso de patrones de formas básicas geométricas sobre los cascos y las cubiertas (que habían sido diseñados por artistas pintores). Uno de los principales agentes que contribuyó al inicio y desarrollo de esta estrategia fue el oficial de la Armada británica y pintor Norman Wilkinson, cuyos objetivos se centran en modificar con pintura la superficie de los barcos para confundir al enemigo respecto a la velocidad a la que se movían, su dirección y su tamaño. Se trataba no de ocultar las naves, sino de engañar sobre su apariencia, de manera que la dificultad de detectar y rastrear estos objetivos de guerra aumentaba. En este sentido, la pintura y las formas básicas en *dazzle camo* operan como elementos que contribuyen a presentar un objeto de gran envergadura como un barco, cambiando la percepción sobre el mismo y confiriéndole autonomía con respecto a la percepción que se tiene del mismo. Es decir, nuestro procesamiento de la imagen de un barco que ha sido modificado mediante esta estrategia pictórica se ve alterado, lo que es una manera de modificar un entorno —como el bélico— mediante la pintura, compartiendo frecuencia operacional con nuestros conceptos *pintura encubierta*, *agente encubierto* y *forma autónoma*, además de constituir un ejemplo sobre cómo la pintura es capaz de pasar de un medio a otro, influyendo en las tecnologías y estrategias militares, mientras que estos patrones de formas básicas resultan visualmente atractivos. Estas formas, posteriormente, han tenido consecuencias en ámbitos como en la pintura geométrica y en el diseño de moda.

---

p. 452). En este sentido, Philippe Gronon fotografía las traseras de cuadros clásicos a las que llama *Versos* (2005-2016) (<https://www.philippegronon.com/fr/84-philippe-gronon/oeuvres-works/122-versos-francais>). Vik Muniz (s. f.), por su parte, fotografía y produce recreaciones de conocidos cuadros valiéndose de un grupo de especialistas: «Vik Muniz comenzó a fotografiar los reversos de pinturas famosas en 2002. En su libro *Reflex* (2005), expresó el deseo de hacer impresiones a tamaño real de los cuadros y exhibirlos. Sus primeras copias meticulosas en 3D de los reversos se realizaron en 2008. Las llamó *Versos*, imitaciones perfectas del lado que normalmente está orientado hacia la pared».



1.2.5.b. Concepto *forma autónoma*

Habrá una nueva forma... y esta forma será de tal tipo que admita el caos y que no intente decir que el caos es en realidad algo más... Por eso la forma en sí misma se convierte en una preocupación, porque existe como un problema separado del material que aloja. Encontrar una forma que acomode el desorden, esa es la tarea del artista en la actualidad.

Samuel Beckett<sup>121</sup>

El concepto *forma autónoma* se escinde en dos nociones: 1, como forma geométrica que por su propia presencia produce cambios en el entorno circundante, y 2, como forma en el sentido de manera de hacer no habitual. Comúnmente representada de forma circular y ovoide por efecto de la fuerza gravitatoria, existen antecedentes de la *forma autónoma* en la trayectoria que describen algunos elementos que componen el universo, como el movimiento orbital de la Luna alrededor de la Tierra, de esta alrededor del Sol, del Sistema Solar al moverse por la Vía Láctea, o la que esta describe al moverse en el Universo. También encontramos indicios de *formas autónomas* en la geometría básica de algunos elementos vegetales, como semillas (el óvalo) y hojas (la intersección entre dos círculos, o la mandorla). Estos son dos de los ámbitos en los que se inscribe la *forma autónoma*, producida sin mediación humana.

Con mediación humana y en referencia a la tradición de la pintura, sus antecedentes se pueden situar en la base científica del neoimpresionismo con los conocidos estudios de  ugene Chevreul y la práctica de Georges Seurat. Chevreul (1839), con la ley del contraste simultáneo de los colores, deja establecida la existencia de los colores primarios —rojo, amarillo y azul— y secundarios o complementarios —verde, naranja y violeta—. También, con la ley de la interacción del color, el químico francés explica que percibimos los colores en términos de contraste, calidez o luminancia, según los que estos tengan alrededor. En 1864, Seurat se aproxima a la obra de Chevreul al explorar los colores y su comportamiento en el arte, valiéndose de círculos cromáticos.

Producto de sus pinceladas son las formas coloreadas sin mezclar y situadas unas al lado de otras, que Seurat emplea siguiendo a Chevreul, siendo consciente de que al manejar colores puros sus pinturas son de mayor impacto visual. Esto es visible en su pintura

---

<sup>121</sup> Samuel Beckett siendo entrevistado por T. F. Driver. En: Webb, E. *Samuel Beckett: A Study of his Novels*. University of Washington Press. P. 16 [consulta 21-02-2023]  
<https://books.google.es/books?id=zCfiCgAAQBAJ&lpg=PP1&ots=XAVGAhad4g&dq=samuel%20beckett%20interview%20thomas%20of.%20driver%20There%20will%20be%20new%20form...%20and%20this%20form%20will%20be%20of%20such%20a%20type%20that%20it%20admits&lr&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (del francés *Dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*) (1884-1886), en cualquiera de las ejecutadas mediante la técnica del impasto por Vincent Van Gogh o en *El pino de Saint Tropez* (del francés *Le pin de Saint Tropez*) de Paul Signac (1909), por mencionar algunas obras y autores no distantes en el tiempo, en los que tanto la forma básica derivada de cada toque del pincel como la estructura resuelven los motivos representados en tanto ejercicios figurativos. Es decir, los motivos de las mencionadas obras se pueden entender como argumentos que visibilizan las formas mínimas de la pintura mediante los que se construyen. Por supuesto, esto se observa bajo una inspección cercana de la superficie de las obras. Es entonces cuando resulta obvio que cada pincelada es una cantidad de pintura seca y adherida a la superficie del lienzo, que tiene una extensión y forma determinada, siendo esta última —en el caso de los autores referidos— habitualmente básica. En general, esto es así porque, si no se desliza, el pincel cargado de pintura dejará una marca circular al tocar la tela en perpendicular (u ovalada, o ligeramente rectangular, al tocarla en diagonal).

Mediante nuestra práctica personal, hemos sido conscientes de la elaboración y desarrollo del recurso visual que es la *forma autónoma*, un proceso llevado a cabo con origen en el trabajo de fin de carrera en 2012, *A propósito del espacio arquitectónico: la casa y el objeto como punto de partida* en Cuenca (UCLM). Al igual que ahora, apoyándonos en las obras de Seurat, Van Gogh y Signac, nuestra *forma autónoma* fue detectada en las composiciones figurativas que realizábamos durante esa época, basada en la ejecución de dibujos, fotografías y pinturas. En nuestro caso, los motivos representados son objetos y espacios domésticos. Fue evidente la latencia de la *forma autónoma*: disfrutábamos considerablemente al pintar sobre un lienzo de colores oscuros lo que puede ser el óvalo interior de un plato representado en perspectiva<sup>122</sup>. A Gonzalo Puch y a Javier Baldeón, dos de los profesores cercanos en esa época, también les llamaron la atención aquellas «vainas» que empezamos a explorar entonces con autonomía respecto las representaciones figurativas de las que surgieron, para profundizar en ellas simultáneamente. Más adelante, el desarrollo de este proceso apareció en exposiciones en diversas instituciones, hasta la conclusión del trabajo de fin de máster de 2015 que titulamos *Accidente y excentricidad como herramientas para la producción artística: un sistema flexible* en València (UPV)<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> «Decir que un círculo visto oblicuamente se ve como una elipse, no es otra cosa que sustituir la percepción efectiva por el esquema de lo que deberíamos ver si fuéramos aparatos fotográficos: lo que vemos en realidad es una forma que se asemeja a una elipse pero que no llega a serlo». (Merleau-Ponty, 2012, p. 32).

<sup>123</sup> «Después de haber estado pintando durante un curso académico en la Akademie der Bildenden Künste München y tras gastar un semestre tomando fotografías en México, focalicé la atención en unas formas ovaladas planas que cobraban protagonismo en los trabajos de esos años, ubicadas para formar parte de los objetos representados en ellos. Súbitamente comencé a detectar que inconscientemente había emprendido una búsqueda paroxística de estas formas que se remontaba a

Paul Cézanne daba estructura a las composiciones de sus cuadros mediante elementos geométricos como el cilindro, el cono y la esfera, haciendo uso de un sistema analítico que se acerca a la realidad, simplificándola en formas básicas. Esto posicionó al artista como un precursor del cubismo. Relacionado con su obra, el concepto *forma autónoma* se refiere a pintar el objeto, como Cézanne aplica en *El puente de Maincy* (del francés *Pont de Maincy*) (1879-1880) (Figura II). La forma ovalada que Cézanne pinta debajo del puente se refiere a la geometría, pero también a la forma en la que el entorno nos apela desde el cuadro<sup>124</sup>. De manera figurada, el cilindro al que se refiere Cézanne lo podemos encontrar en la calle como un cilindro de cartón sobre el que se hubiera enrollado algún material como cinta de embalar. Si lo tomamos y lo miramos desde arriba, veremos una forma circular; si lo giramos hasta verlo en diagonal, obtendremos una forma ovalada en su interior; y si lo miramos de canto, aparecerá ante nuestros ojos otra forma rectangular. En definitiva, son elementos geométricos que emergen de nuestro entorno cercano y que son recursos con los que intervenir en el entorno del que proceden, una vez filtrados y reelaborados por nuestra percepción influida por la pintura. Su revolución —la del cilindro— produce formas básicas —como dice de las formas del constructivismo Simón Marchán Fiz (2006) en *Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno*—, todas ellas variaciones de la *forma autónoma*.

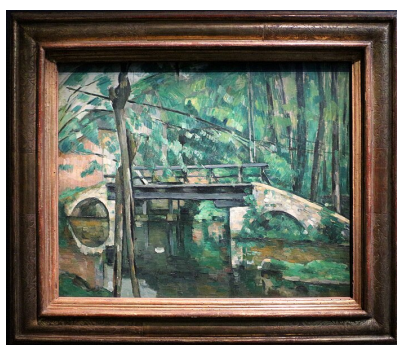


Figura II. *Pont de Maincy*, 1879, Óleo sobre lienzo, 58,4 x 72,4 cm.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_c%C3%A9zanne,\\_pont\\_de\\_maincy,\\_1879\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_c%C3%A9zanne,_pont_de_maincy,_1879_ca.JPG))

La *forma autónoma* podría ser también una broma que señala a la imposibilidad de autonomía de nuestro recurso geométrico<sup>125</sup>, y de la misma obra de arte, antes y después de

---

los dibujos y fotografías de mi adolescencia, constituyendo los elementos formales más importantes de los trabajos». (Sánchez, 2015, p. 52).

<sup>124</sup> Al contrario que en el impresionismo: «El objeto ya no está cubierto de reflejos, ya no está perdido en sus relaciones con el aire y los demás objetos, sino que aparece como sordamente iluminado desde su interior, la luz emana de él, y el resultado es una impresión de solidez y materialidad». (Merleau-Ponty, 2012, p. 29).

<sup>125</sup> Hay que advertir e indicar su presencia, o hacerlo con los medios de expresión que correspondan,

Clement Greenberg (2002). Veremos cómo la geometría se relaciona desde la práctica artística con lo social, para lo que nos apoyaremos de manera más extensa en la segunda parte de este capítulo en autores como Peter Halley (2020):

En nuestra cultura, la geometría se suele considerar un signo de lo racional. Yo, por algún motivo, considero que es al revés, que la geometría posee una significación primaria más psicológica que intelectual. Desde luego, veo mi evolución como artista como una tentativa de abordar esta atracción psicológica u obsesión por la geometría. He tratado de hacer consciente una atracción que, cuando era un artista joven, era inconsciente. De hecho, me atrevería a decir que, en general, el tránsito desde las acciones, impulsos o imágenes inconscientes hacia una comprensión consciente de las mismas es determinante en la maduración del artista. (p. 131)

Como señala Halley, intuimos que la atracción compartida con él respecto a la geometría tiene un origen ancestral, cuya naturaleza situada en el ámbito de lo inconsciente estamos haciendo consciente —de ahí nuestro interés en la terapia humanista y en el legado de Jung estudiado en esta tesis (2012, 2003 y 1988)—, y que tiene un papel fundamental en la evolución de nuestra práctica artística. La maduración o progresión a la que se refiere Halley se ha visto, en nuestro caso, materializada en la escisión de la *forma autónoma* de las estructuras figurativas en las que se hizo visible. En la historia de la pintura, este proceso de depuración formal encuentra un punto de inflexión en la anteriormente referida pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), del suprematista Kazimir Malévich: una forma básica negra rodeada por un marco blanco, ambas coloreadas sobre un lienzo de 80 x 80 cm, que se puede entender como un fin y como un comienzo, como una forma, pero también como un número. Esto es algo que no es nuevo, porque en occidente los griegos heredaron los números de la geometría egipcia:

Como resultado, en las matemáticas griegas no existía una distinción significativa entre las formas y los números [...] Cada número-forma tenía un significado oculto y las número-formas más hermosas eran sagradas... (Seife, 2000, p. 27)

En otra dirección, las formas de Malévich se proyectarán después en el espacio circundante como diseño de vestuario que él realizaría para la ópera *Victoria sobre el sol* (1913), y encontrarán consecuencias en manifestaciones espaciales como los instalados *Prouns* (1920) de El Lissitzky. De esta manera, la forma opera como origen, contenedor de conceptos y herramienta-vehículo con la que producir estímulos en la percepción del observador y en la configuración del entorno, mediante otra forma que nos precede y que habita en el inconsciente colectivo como un mensaje que es enviado desde nuestro pasado ancestral. Como ejemplo de una forma circular que representa el origen, podemos

---

por lo que la *forma autónoma* depende de que un sujeto decida que existe, que lo encuentre o que lo haga, dependiendo también de los materiales.

remitirnos al concepto japonés *ensō*, pero también al de *mandorla* o *vesica piscis*, a su vez conocida como *Flor de la Vida*. Esta forma, que suele derivarse del corte de dos círculos, funciona como un *Aleph* de Borges (1984), en el sentido de que la repetición de una forma como el círculo genera la ampliación de este recurso de actuación, al multiplicarse y relacionarse entre ellas, pudiendo producir cambios perceptivos en el entorno sin límites, como las dinámicas de los colores señaladas por los mencionados estudios de Chevreul.

De manera encubierta, lo anterior supone la elección de formas básicas como herramientas, pero también se dirige hacia una forma de hacer (diríamos que alguien tendrá que «hacer lo que corresponda»). En este sentido, emerge en nuestro caso la creación de personajes que hacen más llevadera la realidad, comenzando por los mencionados *el tipo contratable*, *contratado* y *contratante* —entre otros roles como el de *el tipo fashionable*, en Nueva York (2017), o *el tipo contratista* y *un agente inmobiliario*, en Murcia (2022)—. La forma geométrica y la forma de hacer requiere de alguien que la haga. Aparece así la cuestión teatral vinculada a la *forma autónoma*, que llamamos *pintura encubierta*, que exploramos en el anterior apartado y que tiene que ver con los aspectos no obvios de la práctica de la pintura, así como con la actitud de quien la lleva a cabo.

Cabe recordar que *el tipo contratable* opera como un *agente encubierto*. Se trata de un artista-pintor infiltrado, que se hace pasar por oficinista. *El tipo contratable* desempeña sus funciones con el fin de cobrar un sueldo que le permita pagar sus facturas, pero en realidad «preferiría no hacerlo» (Melville y Piñero, 2012), porque está pensando en comportamientos alternativos y modificaciones espaciales desde el filtro de la pintura, que es el ámbito que realmente le interesa. Estos cambios de papel se relacionan con el mencionado modelo de la psique en Jung (2003) ( y con sus conceptos llamados la «máscara» y la «sombra», que tienen más que ver con modelos de conducta que permiten nuestra supervivencia. Sin embargo, en el pensamiento de Jacques Lacan (*Le symbolique, l'imaginaire et le réel*, conferencia pronunciada por Lacan en el anfiteatro del hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953) se unen la forma de hacer o conducta y la forma geométrica: «lo real», «lo imaginario» y «lo simbólico» son representados como tres círculos que se cortan, lo que es otra manifestación de la *forma autónoma*.

Esta manera de organizar lo inmediatamente visible mediante formas básicas se orienta hacia la voluntad de cambiar la realidad, en el sentido de cómo proceder, preguntándose sobre qué tácticas (Benedetti, 1998) son las más adecuadas según los objetivos y, también, bajo qué forma estética se procede, qué visualidad se usa —como material de producción que, en última instancia, constituye una entidad visual— y qué visualidad se produce. ¿Qué «imágenes internas» (Jung, 2012, p. 11)? ¿Serán de las imágenes de la infancia de donde proviene la repetición obsesiva de una forma? ¿O más bien emergen formas geométricas independientes, o que están organizadas en estructuras?

Sea como sea, una vez detectadas, vemos que las formas se repiten al pasar de una imagen a otra mediante la fotografía, o materializándose en pintura sobre el lienzo. En otras ocasiones, emergen como los mismos objetos o como esculturas que son parte de instalaciones en espacios expositivos, o como elementos que alguien haya dispuesto en espacios cotidianos, de manera consciente o inconsciente<sup>126</sup>. Se trata de elementos que reconocemos y que organizamos bajo el filtro visual que es la *forma autónoma*. Cabe preguntarse, en última instancia, qué formas son producto de las formas de hacer y qué formas estaban antes de que tomáramos las herramientas y los materiales para cambiar la forma de la realidad. Esto nos devuelve a la anteriormente referida reflexión de Soto Calderón (2022) sobre la idea de que lo performativo puede ser la formación de una forma. Unas formas geométricas y unas formas de hacer en un proceso expresable como *Imagen mental / Pulsión-Acción / Imagen resultante*. Es decir, el deseo nos lleva a imaginar y a proyectar imágenes que, tras una pulsión<sup>127</sup>, son ejecutables en la realidad como elementos visuales y/o como acciones encuadradas por la geometría del espacio donde se desarrollan física y temporalmente.

Un ejemplo-referencia práctico de la *forma autónoma* lo encontramos resuelto de manera eficaz en el trabajo de Alberto Greco, quien desde 1962 realizó sus *Vivo dito* en diferentes localizaciones por el mundo. Estas acciones consisten en lo que entendemos como apropiaciones del entorno inmediato que ocurren mediante el señalamiento de un espacio determinado con el dedo. Las que nos interesan especialmente son aquellas acciones en las que el artista lleva a cabo, señalando con tiza, un espacio circular en el suelo. Mediante estos círculos, el artista incluye, a modo de objeto encontrado, la parte de la materialidad que rodea. Aunque no solo objetos, sino también personas pertenecientes a la realeza, gente sin recursos que viven en la calle o vendedores callejeros, además de piezas de carne en un mercado, los mismos animales de carga, o situaciones como un trabajador de camino a su puesto o una señora tendiendo su colada.

---

<sup>126</sup> «No es sorprendente que se haya despreciado toda esta literatura durante todo el tiempo en que existió la “idolatría” del arte absoluto. Pero el concepto de documento que aplicamos actualmente a las obras de los primitivos, de los enfermos y de los niños, ha integrado igualmente esos escritos en el seno de unas conexiones nuevas y esenciales. Se ha reconocido el valor de los temas típicos, se ha dedicado interés a estudiar de forma cada vez más atractiva e innovadora el número limitado de aquellos que están realmente vivos, y se ha percibido que en sus variaciones se encarna, tan resueltamente como en el lenguaje de las formas, la voluntad de diversas clases y generaciones. Es el sueño, como Freud nos ha enseñado, lo que está en los orígenes de esos temas eternos». (Benjamin, 2018, p. 87) (Publicación original de 1931).

<sup>127</sup> «Y es que Klee habla de una fuerza que desencadena el acto y se mantiene ajena a toda lógica de desarrollo. Se trata de una idea-fuerza que está en el ojo o fuera de él —más lejos— y se reduce a un chispazo repentino que, sin embargo, *cunde*. ¿Qué es? Voluntad instintiva en acción, una creencia que en el momento de activarse es empuje en circulación, energía que produce». (Salabert, 2013, p. 106).

### 1.3. Relación con el espacio-casa

#### 1.3.1. Pintura y materiales de bricolaje

##### *Pintura hacia la arquitectura I*

En su dimensión decorativa, la pintura se ha situado en la historia como un elemento significativo en referencia a las manifestaciones estéticas y culturales de diferentes entornos sociales desde hace siglos. En este marco, la pintura ha operado como medio para resaltar y decorar espacios en ámbitos públicos y privados mediante estrategias como la inserción de composiciones visuales en la arquitectura, lo que ha evolucionado como un proceso influenciado por movimientos artísticos y contextos que han tenido lugar a lo largo de la historia.

Una de las primeras manifestaciones significativas de la pintura decorativa la encontramos en Egipto y Mesopotamia, donde se usó en espacios arquitectónicos como templos y tumbas con una intencionalidad simbólica y religiosa. Un ejemplo notorio de esta época son los jeroglíficos egipcios (usados por más de 3.500 años, desde el 3200 antes de Cristo). En la Edad Media, el arte como decoración se materializó principalmente como ilustraciones de manuscritos y como alegorías religiosas insertadas en templos religiosos mediante procedimientos como cristaleras y frescos. Ejemplos de estas manifestaciones son el Ábside de San Clemente de Tahull (siglo XII) y el Libro de Kells (hacia el año 800). En el Renacimiento, encontramos conocidos ejemplos en los grandes frescos que realizaron en palacios y edificaciones públicas artistas como Michelangelo, Rafael y Botticelli, caracterizados por el uso de composiciones realistas en las que se usó la perspectiva. Ejemplo icónico de esto es La Capilla Sixtina (1508-1512). Después, durante el siglo XIX, la pintura como medio decorativo tuvo un auge a la par del movimiento *art nouveau*. Son representativos de este movimiento artistas como Alfons Mucha y Gustav Klimt, quienes desarrollaron trabajos de marcado carácter ornamental en los que se desdibujan los límites entre arte y diseño, integrando el arte en la vida cotidiana. Y en el siglo XX, la pintura pudo alejarse de su dimensión decorativa para aproximarse a su capacidad operacional como medio de expresión autónomo, con el potencial de producir significados y de modificar organizaciones establecidas desde el ámbito de la espacialidad.

De manera simultánea a la pintura, la arquitectura también se vio transformada, en un proceso de depuración progresiva que buscaba abandonar el exceso ornamental a favor de la simplificación y la mayor funcionalidad de las formas arquitectónicas. Esto se encuentra, en referencia a las vanguardias rusas y desde las ideas que postula el suprematismo, subrayando la influencia del mencionado Malévich, como describe Marchán Fiz (2006) en «Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno». En este ensayo, el crítico de arte español explora los intercambios que han contribuido a que las

prácticas de la pintura y la arquitectura evolucionaran hasta la difuminación de los límites entre ambas disciplinas.

Esta progresión desde la bidimensionalidad de la pintura hacia la tridimensionalidad de la arquitectura fue explorada teóricamente por Rosalind Krauss, quien —contextualizando en este marco lo que podemos entender como un estadio intermedio entre dichas disciplinas— se centra en la capacidad de expansión de la escultura (con las diferencias propias de los medios, extensible a la pintura), en su ensayo «La escultura en el campo expandido», publicado por la revista especializada en arte contemporáneo *October* en 1979 (Krauss, 1985).

Otra estrategia por la que la pintura ha tenido intercambios con la arquitectura ha sido el desarrollo de ambientes inmersivos de carácter sensorial. Los artistas que trabajan con este tipo de proyectos utilizan recursos lumínicos, de color, dispositivos electrónicos provistos de movimiento y otros materiales que modulan la experiencia de los públicos. Podemos situar un origen moderno y significativo de este tipo de instalaciones en los *Proun* del artista El Lissitzky. El título de estos trabajos opera como acrónimo del ruso «*proyekt utverzhdeniya novogo*», que se traduce como «proyecto para la afirmación de lo nuevo». Tales obras se materializan primero como cuadros (*Proun 19D*, 1920 o 1921<sup>128</sup>) y, después, como instalaciones de planos cuyas formas geométricas son básicas. Estas obras están a medio camino entre la pintura, la instalación de pared y la modificación del entorno arquitectónico (*Prounenraum* o *Habitación Proun*, 1923<sup>129</sup>).

Sobre todo en la mencionada *Prounenraum*, encontramos el uso de materiales situados al mismo nivel —entre otros, pintura, esferas, planos y listones de madera—, que son habitualmente empleados en trabajos de bricolaje doméstico, señalando así hacia otra relación con el espacio arquitectónico que asociamos con nuestra investigación. En este sentido, los *Proun* se consideran, además de una continuación del suprematismo, manifestaciones de una práctica que se dirige hacia la integración de disciplinas como la pintura, la escultura, la instalación y la arquitectura. Por otro lado, lo consiguieran o no, en ellos encontramos por parte de El Lissitzky la voluntad de creación de un lenguaje universal, que fuera accesible a la mayoría de los públicos y que pudiera operar como un medio para dar lugar a nuevas maneras de habitar el espacio arquitectónico.

### *Bricolaje y representación*

Como hemos señalado más arriba, la pintura es una materia con la misma importancia que cualquier otra —cuyo eco encontramos más adelante en la *Instalación total* (2014) de

<sup>128</sup> Véase información de esta obra en <https://www.moma.org/collection/works/79040>

<sup>129</sup> Véanse algunas obras del artista en <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>



Ilya Kabakov—, y que su práctica puede tener gran interés, aun ejecutada de manera poco técnica y sin que haga «falta dominar el oficio, bastando incluso con sus rudimentos» (González García, 2007, p. 12). Los rudimentos —que son las «naciones básicas de una ciencia, arte, técnica o profesión» (Real Academia Española, s. f.c)— son los que delimitan la capacidad performativa que se despliega de la práctica pictórica que estudiamos, en este primer capítulo de la tesis, mediante la investigación bibliográfica, en el segundo capítulo, con los casos de estudio, y, en el tercer capítulo, a modo de conclusiones previas que hemos experimentado en primera persona a través de nuestra práctica artística. Estas tres capas de exploración dan origen a la actitud y marco conceptual que nos permite proponer y desarrollar los anteriores conceptos, a los que hemos denominado *pintura encubierta*, *agente encubierto* y *forma autónoma* (no tan lejanos de algunas parcelas propias de la construcción del relato de la historia y del sistema del arte, sobre todo los dos primeros)<sup>130</sup>. Sobre estos conceptos, nos interesa su despliegue desde la tradición pictórica occidental y el bricolaje, que analizamos en este capítulo con el apoyo de teorías de figuras capitales en referencia a la expansión de lo pictórico, como B. Schwabsky, J. Lacan, G. Harman, B. H. D. Buchloh, R. Krauss, A. Kaprow, J. L. Brea, D. Joselit, I. Graw, T. McEvelley, S. Sontag o I. Kabakov, entre otras, para comprobar que en la tradición pictórica occidental operan, de manera encubierta, materiales y procesos que lo hacen, también de manera encubierta, en el bricolaje. Por supuesto, este intercambio se produce a menudo de manera no obvia, dependiendo del tipo de manifestación pictórica o del tipo de intervención de bricolaje.

---

<sup>130</sup> Véase la obra de Stonor Saunders (2013), en la que el autora hace referencia, entre otras cuestiones, a estrategias gubernamentales de ficcionalización de la realidad y a *agentes encubiertos* que tomaron partido en la historia de la propaganda cultural de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. La Doctrina Truman concebía la división del mundo en dos bloques opuestos: el de la presunta democracia y libertad defendida por EE. UU. y el de la amenaza, a mantener a raya, del totalitarismo y presunta hostilidad hacia los valores occidentales de la URSS. Resulta interesante la relación entre la figura del *agente encubierto* en la historia y en la literatura, como ocurre en los casos de las obras de los escritores Ricardo Piglia (con su *alter ego* Emilio Renzi), de Enrique Vila-Matas (quien toma recursos del ensayo, de la crónica periodística y de la novela) o de Roberto Bolaño (autor que nos invita a que seamos los verdaderos policías). En *Los sinsabores del verdadero policía* de Bolaño (2018), no es que se desarrolle una investigación policial, sino que es el lector el verdadero policía, que ocupará el rol de dar sentido a la trama de la novela. El recurso de delegar la tarea de organización de la información se corresponde con la tarea del artista contemporáneo de organizar los conceptos y los materiales, que a su vez delega la tarea de la interpretación de estos en el lector de la obra. También en la literatura escrita por mujeres encontramos, entre otros ejemplos, un recorrido por mujeres que fueron *agentes encubiertas*: «Existe una imagen equivocada sobre el papel de las mujeres espías que las reduce a meras seductoras, la traicionera *femme fatale*. Contra ese típico, Laura Manzanera narra cómo las mujeres han formado parte esencial de los servicios secretos desde la Antigüedad (...) han sido protagonistas de episodios cruciales de la historia: Virginia de Castiglione yació en el lecho de Napoleón III por la independencia de Italia; Belle Boyd atravesó el fuego cruzado para entregar un mensaje al general Jackson; Josephine Baker viajó por toda Europa con mensajes ocultos en las partituras de su espectáculo». (Manzanera, 2008).

La palabra *bricolaje* viene del francés *bricolage*, y se refiere a la realización de mejoras domésticas sin ayuda profesional. Esta palabra francesa se compone por la forma verbal *bricoler* —vinculada con actividades cuyos objetivos son el arreglo, remiendo o desarme de objetos motivado por la curiosidad sobre su funcionamiento interno— y por el sufijo *-age* (de donde proviene el español *-aje* y que se deriva del latín *-aticum*). En la etimología de la palabra *bricolaje* encontramos una manera de conceptualizar la necesidad de romper para arreglar. Según el diccionario de Etimologías de Chile (s. f.a),

El verbo francés *bricoler* viene de *bricole*, que era una especie de catapulta usada para destruir murallas. De ahí nuestra palabra *brigola*. La palabra *bricole* viene del germánico *brechen* (romper). (...) Este verbo germánico parece venir de la raíz indoeuropea *\*bhreg* (romper) que nos dio brecha y bregar. La relación de reparar/componer (bricolaje) con la máquina de guerra (*brigola*) es similar a la que vemos en la palabra ingeniero.

A su vez, *bricolaje* se refiere a la persona que opera una máquina, pues «ingeniero» es el «nombre que se le daba a aquellos que operaban las primeras máquinas de vapor creadas por el escocés James Watt (1736-1819)» (Etimologías de Chile, s. f.b). En cuanto al sentido actual del bricolaje, nos interesa el conocimiento rudimentario de los procesos vinculados con el uso de herramientas manuales y de pequeñas máquinas, presentes en nuestro taller de aficionado. En este ámbito, encontramos la pintura como un material más que aplicaríamos en las paredes de casa o de nuestros lienzos, con brochas, rodillos o compresor, y que articulamos con otros materiales como cañas o pedazos de hierro oxidados. A estos materiales hoy podrían considerarse *ready-mades* de la huerta: cambiaríamos su forma con herramientas como la corvilla y los sujetaríamos con el cordón de esparto —si fueran cañas— y con nuestra radial y pequeño equipo de soldadura —si fueran hierros—.

Se trata, en definitiva, de trabajar hoy en el ámbito pictórico a partir de herramientas que estaban en casa, teniendo presente que podemos acercarnos al medio también con materiales precarios, como los que encontrábamos en el entorno donde crecimos (y en parte mediados por el recuerdo del programa de televisión *Bricomanía*, que nos llevó de hacer pequeños experimentos durante la niñez a la posibilidad hoy de elevar el estatus de la estrategia del bricolaje, hasta presentarlo como un recurso que hace posible la modificación sin profesionales de más aspectos de la realidad que los meramente materiales). En este sentido —el de la aplicación del bricolaje dirigida hacia la intervención en dinámicas sociales—, encontramos el grupo Guerrilleros de Acera y el concepto *bricolaje urbano*:

*Urban Bricolage* es una construcción idiomática que implica una aproximación del tipo «hágalo usted mismo», es decir, una actividad de planificación que lleva a cabo intervenciones directas en un lugar, afectando los procesos sociales. (Schütz, 2014)

Esta construcción idiomática —como vemreos a continuación— tiene puntos en común con los mencionados procesos operacionales que se inscriben en la definición de *collage*. Recordemos que esta técnica trata menos sobre pegar recortes en un papel que sobre relacionar elementos que son ajenos entre sí en un lugar también ajeno a dichos elementos. Como aparece en la investigación de 2014 de Teresa Schütz, «Bricolaje Urbano - Tomar y enlazar lo que ya está», Lévi-Strauss introduce el término *bricolaje* en las ciencias sociales:

El bricolaje es la técnica de tomar objetos y ubicarlos en un nuevo contexto, cambiando su significado —modificándolo o anulándolo—, ya que ese nuevo escenario no corresponde con las normativas originarias. Esta aplicación del término se basa en el concepto del «pensamiento salvaje» (que es tomar y vincular lo que ya está) del etnólogo Claude Lévi-Strauss, quien en 1962 lo introduce en las ciencias sociales. La práctica cultural del bricolaje describe la reorganización no definida de signos y eventos, disponibles de manera inmediata, en pos de nuevas estructuras. (Schütz, 2014)

Estos procesos están relacionados con el hacer mediante el empleo de herramientas sencillas y de materiales económicos propios de la construcción y de otras industrias. Así, proponemos que las actividades que realizamos en determinadas etapas de nuestra vida —por la necesidad de cubrir nuestras necesidades básicas y que no podemos evitar, como arreglar nuestra bicicleta para desplazarnos o tirar un tabique de casa para ganar espacio habitable— operan como marcos de estudio válidos de los que extraer recursos aprovechables en el ámbito de lo pictórico.

Unas actividades que son performativas, en tanto que las acciones que se llevan a cabo para adaptarnos al entorno producen cambios en los objetos o espacios donde se ejecutan, mejorándolos. No obstante, estos cambios son de naturaleza gramatical, en el sentido que se articulan con el medio donde se llevan a cabo (no de manera aislada respecto a la propia gramática del lugar) —como el colectivo Guerrilleros de Acera lo entiende—, en tanto rearticulación de signos y de eventos que se despliegan desde el ámbito de lo matérico, llegando a tener influencia social y política sobre quienes los usan o habitan. Se trata de tomar conciencia de que el arte puede ser crítico y político sin recurrir a enunciados obvios, porque cuenta con estrategias subrepticias que se pueden desplegar, por ejemplo, desde la mera elección de los conceptos y materiales. Estos materiales tienen la capacidad de apelar al espectador desde la experiencia estética, al estar articulados mediante dispositivos que se orientan hacia nuestros sentidos. En cuanto a la cantidad de texto que se incluye como parte de la obra artística en un proyecto de arte contemporáneo, podemos decir que existe una diferencia entre entrar a una exposición de arte contemporáneo y leer un panfleto o un libro.

Al respecto, Mieke Bal (2016) propone la siguiente diferenciación entre «la política» y «lo político», en términos de «organización» y de «conflicto», y aborda la concepción del arte como una herramienta que nos ayuda, como el bricolaje, a ubicar tales términos en un nuevo contexto.

La política es la organización que resuelve el conflicto; lo político es donde el conflicto «ocurre». Gracias a lo político, es posible la vida social. La política, sin embargo, intenta constantemente debilitar lo político y en nuestro propio entorno social también evitamos el conflicto. Sin embargo, la cultura del consenso resultante de la política es, de hecho, enormemente exclusivista y vive de «la negación del carácter indeleble del antagonismo». Veo el arte como un agente que, a través de la inventiva y la producción de nuevas experiencias, ayuda a la gente a vivir y actuar en la política. (p. 63)

Si el arte «ayuda a la gente a vivir y actuar en la política» y «lo político», que es donde los conflictos —en tanto procesos performativos que pueden funcionar mejor— tienen lugar, es plausible considerar que también tiene lugar el marco del cuadro y la performatividad de la pintura (que nos ayuda a analizar la realidad de forma selectiva) junto al bricolaje (que comprende la modificación de la realidad con los recursos que tenemos a mano). De tal manera, la pintura y el bricolaje puede ser un marco de actuación con el que cambiar la realidad desde su representación. Por lo tanto, pintura-performatividad constituye así un binomio eficaz desde el que enumerar, analizar y desplegar los principales acontecimientos prácticos y teóricos de la expansión de la pintura y sus consecuencias en el contexto inmediato.

Entonces, si en la época actual la pintura ha perdido su especificidad —como, entre otros, afirma Isabelle Graw (VV.AA., 2016)—, proponemos que esta se enmarque en algo de tal sencillez como la especificidad propia del bricolaje, recordando que Allan Kaprow (2016) resalta este rasgo como uno de los principales hallazgos del trabajo de Jackson Pollock. Esto es así en tanto los elementos del bricolaje parecen articularse de manera orgánica para cristalizar como «modos de hacer» (VV. AA., 2001) en los espacios cotidianos, donde, una vez concluidos, dejan un rastro, una parte de la realidad modificada.

Pero ¿qué deja un rastro: la pintura, lo performativo o ambos? El rastro lo deja la pintura, el bricolaje y la performatividad compartida y derivada de ellos. Es decir, ciertas actividades ocasionan modificaciones contextuales, y los cambios quedan registrados en las superficies (las del cuadro y las de los objetos y espacios de la cotidianidad, así como los propios del espacio-casa).

*La cosa manual II*

Hacer cosas con las manos se vincula con la psicología en el sentido de que la conducta del ser humano puede ser entendida como una articulación de procesos mentales integrados en la materialidad de su cuerpo. Entonces, es imposible conocer la complejidad de los mecanismos que se activan durante el desarrollo de actividades humanas complejas, ejecutadas mediante nuestra corporalidad. Es posible afirmar, por lo tanto, que un ingrediente importante de este proceso es inconsciente. Esta combinación de procesos conscientes e inconscientes cabe ser concebida como un recorrido de aprendizaje que tiene un origen y que vuelve casi al mismo punto de partida, con el espaciado de lo aprendido, que denota progresión. A este respecto, el arquitecto Juhani Pallasmaa cita al profesor de psicología y precursor de la teoría cíclica emergente del desarrollo humano Clare W. Graves:

En resumen, lo que propongo es que la psicología del ser humano maduro consiste en un proceso de desarrollo, emergente, oscilante y en espiral marcado por una subordinación progresiva de sistemas de comportamiento más antiguos y de menor rango hacia sistemas más nuevos de un rango superior a medida que cambian los problemas existenciales del hombre. (Clare W. Graves citado en Pallasmaa, 2012, p. 7)

Este proceso se puede entender como una serie de acciones que, performadas repetidamente, corren el riesgo de convertirse —de manera progresiva y con tendencia ascendente, elevada— en un hábito, en un sistema e, incluso —dependiendo de la cercanía con el ámbito de las ideas o el de las creencias—, en un ritual<sup>131</sup>. Pintar un cuadro, cocinar un guiso o fratar una pared son ejemplos de eventos que comparten rasgos procesuales de ejecución. Por lo tanto, este proceso puede ser expresado en términos de maneras de hacer con las manos, lo que sugiere que nos estamos refiriendo a una parte aislada de nuestro cuerpo.

En occidente, existe una tendencia que concibe al cuerpo humano de dos maneras: en un extremo está la obsesión estética del culto al cuerpo, y en el otro, es significativo cómo se valoran la inteligencia y la creatividad del individuo como rasgos exclusivos e independientes de la materialidad corporal. Ambas tendencias parecen no concebir de manera integrada el cuerpo y la mente. Como consecuencia de este acercamiento, se ha producido una separación de las actividades humanas mediante dos categorías diferenciadas: una de naturaleza intelectual y otra física. En este marco, el mencionado sociólogo y profesor Richard Sennet (2009) trae a colación la distinción que Hannah

---

<sup>131</sup> Hay una polaridad comprensible entre tomar distancia respecto a la obra —es decir, hacer un cuadro como quien se hace un bocadillo de mortadela vegana, un hábito casi mecánico— y quien se toma la pintura como un acto elevado, casi como una acción hacia Dios, como un rito.

Arendt hizo entre las acepciones *Animal laborans* y *Homo faber*. La primera presenta al ser humano como a una bestia al servicio del trabajo utilitario, asimilando al ser humano como una entidad no reflexiva y rutinaria: «para el *Animal laborans* el trabajo es un fin en sí mismo», indicaría Arendt (p. 17). De manera opuesta, la segunda se refiere a personas que hacen un tipo de trabajo basado en la intención de contribuir al llamado *bien común*:

La etiqueta latina *Homo faber* no significa otra cosa que «hombre en cuanto productor». La frase aparece en los escritos renacentistas sobre filosofía y en las artes; dos generaciones antes que Arendt, Henri Bergson la había aplicado a la psicología; ella la aplica a la política, y de un modo especial. *Homo faber* es juez del trabajo y la práctica de materiales; no el colega del *Animal laborans*, sino su superior<sup>132</sup>. (p. 18)

Así, se localiza una vez más la relación entre la manipulación de la materia mediante el trabajo humano y la política, siguiendo en este caso a Arendt, que afirma que es la toma de conciencia sobre lo que se está haciendo lo que nos llevó a traspasar la barrera que limita al *Animal laborans* a tareas huecas de reflexión hasta alcanzar el estatus de producción intencionada del *Homo faber*. Esto es una concepción altamente clasista de la división del trabajo, vinculada con la distinción que señala Pallasmaa en referencia a la consideración de la mente separada del cuerpo y con el planteamiento de Sennet.

#### *Yuxtaposición de los happenings – Susan Sontag*

Susan Sontag (2005) comienza describiendo los *happenings* como una serie de acciones o sucesos sin argumento ni sentido aparente en su ensayo «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical» de 1962. Los concibe como una mezcla entre exposición de arte y una representación teatral llevada a cabo en espacios de uso doméstico, o modestas galerías y teatros, que aparecieron ante públicos de reducido número a principios de los años sesenta del siglo XX en Nueva York. Nuestra noción sobre el binomio pintura-performatividad comparte frecuencia con lo que Sontag continúa describiendo en relación a la espacialidad y a los elementos que se incluyen como parte de los *happenings*:

---

<sup>132</sup> Sennet continúa: «Esta división me parece falsa, porque menosprecia a la persona práctica volcada en su trabajo. El animal humano que es el *Animal laborans* tiene capacidad de pensar; el productor mantiene discusiones mentales con los materiales mucho más que con otras personas; pero no cabe duda de que las personas que trabajan juntas hablan entre sí sobre lo que hacen. Para Arendt, la mente entra en funcionamiento una vez terminado el trabajo. Más equilibrada es la versión según la cual en el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir». (p. 18).

No transcurren *sobre* un escenario convencional, sino *en* un espacio abarrotado de objetos que puede ser construido, montado o encontrado, o las tres cosas a un tiempo. En ese marco, cierto número de participantes, no actores, ejecutan movimientos y manipulan objetos antifónicamente y en concierto con el acompañamiento (a veces) de palabras, sonidos sin palabras, música, luces intermitentes y olores. Los *happenings* no tienen argumento aunque sí una acción, o mejor aún, una serie de acciones y sucesos. (p. 337)

Nos interesa el hecho de que los objetos que abarrotan el espacio suelen ser cotidianos o de bajo valor económico, y que el espacio pueda ser —parafraseando a Sontag— construido, montado o encontrado, sobre todo al tener en cuenta el anteriormente abordado ensayo sobre Jackson Pollock de Allan Kaprow (2016), quien introduce el término del *happening* después de analizar las que considera son las mayores aportaciones de Pollock a la historia del arte desde el ámbito de la pintura. La obra del norteamericano es considerada por Kaprow «arte de acción» y, en consecuencia, la precursora de los posteriores *happenings*, que son los que introducen actos performativos pertenecientes a actividades de la vida cotidiana en el interior del espacio artístico desplegado para que estos ocurran, y de los que forman parte —de manera objetualizada— las personas que llevan a cabo las acciones. Es decir, los no-actores que llevan a cabo los *happenings* funcionan como un objeto más de la obra. Por otro lado, llama la atención que los artistas involucrados en esta vía de exploración sean casi todos —excepto algunos músicos— pintores. Quizá la razón de esta particularidad resida en la cercanía con la introducción de materiales industriales y de la acción performativa que los pintores poscubistas habían estado manejando hasta la fecha en la que aparecieron los primeros *happenings*. Consciente de que estos habían aparecido, además de en Nueva York, en Osaka, Estocolmo, Colonia, Milán y París, Kaprow sitúa este proceso de desarrollo de lo pictórico como el caldo de cultivo del que surgirán los posteriores *happenings*. En tal proceso, encontramos otra vinculación estrecha con la práctica de la pintura.

Alumno de John Cage y también pintor, Kaprow consideró que los *happenings* que realizó desde finales de la década de los cincuenta reemplazaron a la pintura en su práctica. La pintura se había transmutado en *happening*. Este rechazo de la pintura y sustitución por otros medios en expansión no fue seguido por todos los artistas de su entorno, que continuaron compaginando la práctica de la pintura con otras actividades.

Encontramos aquí dos vías por las que habría discurrido la pintura. Por un lado, la pintura habría sido sustituida por el *happening*: no sería sorprendente que muchos de los recursos pictóricos que los pintores estuvieran manejando, como las cuestiones formales de color o de performatividad, propias del proceso creativo de sus cuadros anteriores, fueran definitorias de los posteriores *happenings* que estos desarrollaran. Por otro, el resto de pintores presentes durante los mencionados inicios del *happening*, y que participaron de él, continuaron pintando. Es muy probable que se produjeran intercambios entre sus

respectivas prácticas pictóricas y entre la participación mediante acciones o la creación de escenarios para este tipo de acciones híbridas.

Hay varios puntos importantes en referencia a lo que ocurre en los *happenings* que merece la pena mencionar debido a la vinculación con los problemas de la pintura que se desarrolló después del cubismo, como la importancia del despliegue del espacio construido y de la performatividad, mientras se llevaba a cabo la obra, y el protagonismo del espectador como agente participativo en la recepción de dicha obra. Primero, parece que el *happening* esté ideado para molestar y maltratar al público: se le expone a sonidos poco agradables y se le emplaza en posturas u otras situaciones incómodas. Segundo, la temporalidad, que suele ser de una media de treinta minutos: al ser un público preparado —con cierta formación en arte— el que acude a estos acontecimientos, es necesario dejarle saber cuándo la acción ha llegado a su fin. Tercero, la compra de ninguna parte de la obra es plausible en estos eventos, aunque sí se puede colaborar económicamente para que se produzcan. Se experimentan *in situ*, lo que los conecta con la práctica del teatro, cuya capacidad performativa tiene relación con la pintura de acción. Cuarto, lo primordial en los *happenings* son los materiales, como en la pintura. Al respecto, Sontag (2005) nos indica que

Lo fundamental de un *happening* son los materiales —y sus variedades funcionales, como duros y blandos, limpios y sucios—. Esta preocupación por los materiales, que pudiera dar la impresión de aproximar los *happenings* más a la pintura que al teatro, es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como «personajes», cuanto como objetos materiales. (p.342)

Por lo tanto, se trata a las personas como a un material más, incluso podríamos decir que como objetos *ready-made*, porque están valoradas en el contexto de estos eventos por sus propiedades en tanto elementos articulables con la obra artística y no por su función habitual de espectadores. Todo parece estar al mismo nivel, no pudiendo distinguirse entre la ropa de los *performers* o con los elementos materiales que configuran el espacio. Quinto, la ocupación del espacio mediante la performatividad puede provenir de la pintura. De hecho, Sontag menciona que se han llegado a denominar como «teatro de pintores» (p. 343), lo que nos permite entenderlos como pinturas con vida propia y hasta describirlos como consecuencias naturales de la pintura de acción que se produjo en la década de los cincuenta en Nueva York. Recordemos que los pintores entraban a pintar literalmente dentro del cuadro —en formatos tan grandes que envolvían a los espectadores una vez expuestos— y con materiales domésticos e industriales, en principio ajenos a la tradición de la pintura occidental, que mostraban la tendencia de estas nuevas prácticas pictóricas hacia el espacio tridimensional.

Como cristalización de lo descrito en el párrafo anterior, resultan los *assemblages*, que artistas como el propio Allan Kaprow y Robert Rauschenberg comenzaron a explorar a mitad y al final de la década de los años cincuenta. Esta nueva vía de exploración —que



supuso un importante paso en la progresión del recorrido de la pintura— se comenzó a desarrollar desde la escuela de pintura de Nueva York de principios de los cincuenta como una manifestación intermedia entre lo pictórico, el *collage* y lo escultórico. En ella, sorprende la enorme variedad de materiales, habitualmente procedentes de objetos reciclados encontrados y de la cotidianidad del artista. Parafraseando a Sontag (p. 344), del *assemblage* a toda una habitación o «medio» solo hay un paso, y este fue el decisivo antes de la aparición del *happening*, en el que se podría decir que la adición respecto al *assemblage* fue la introducción de personas.

La sexta particularidad del *happening* que consideramos importante en referencia a la investigación sobre la relación entre pintura y performatividad es su forma. Para esbozar una idea sobre la forma del *happening* habría que ir más allá de los términos de la pintura, y estudiar la actitud del surrealismo, no como el movimiento pictórico que iniciara tras la escritura de su manifiesto André Bretón en 1924, sino como una sensibilidad específica que está presente de manera transversal —como indica el mencionado Pedro Alberto Cruz Sánchez (2022) sobre el recorrido de la *performance*— en todas las manifestaciones artísticas del siglo XX. El surrealismo resulta ser el principio del *collage* —y por lo tanto importante en la forma del *happening*— por su tradición en el manejo de los significados, la reinterpretación de lo establecido al hacer que se encuentren en un mismo lugar cosas que en principio no tienen nada que ver<sup>133</sup>.

Anteriormente, se ha reflexionado sobre la belleza del conocido encuentro que los surrealistas tomaron como principio de su movimiento, y sobre el que originalmente escribió el Conde de Lautréamont (2006). Juntar dos objetos cotidianos tan dispares como un paraguas y una máquina de coser sobre una superficie igualmente dispar —aunque menos cotidiana— como una mesa de disección es una manera de traer elementos de ámbitos diferentes y de juntarlos en otro contexto ajeno a todos los elementos con el fin de que su articulación sorprenda al espectador. Uno de los resultados de esta actividad es que los significados inherentes a la función de los objetos se relacionen chocando entre ellos para producir nuevos enunciados. Esta es una acción performativa, pues produce cambios en el entorno mediante la materialidad de los objetos, lo que se vincula con el marco operacional del principio del *collage*.

Este principio ocurre de una manera no amable, pues el hecho de emplazar en el mismo lugar materiales discordantes es el resultado de una acción no fluida. Es decir, es necesario forzar la organización de tales elementos para producir nuevos significados. Esto es un recurso habitualmente usado en aquellas prácticas que pintan sin pintura —por ejemplo, la obra de Pere Jaume *Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas* y

---

<sup>133</sup> «La tradición surrealista en todas las artes responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contrasignificados mediante la yuxtaposición radical (“el principio del *collage*”)). (Sontag, 2005, pp. 344-345).

*compostaje de una pintura con marco y vidrio*, realizada en 1994<sup>134</sup>—, que conecta el *collage* con nuestro interés por la pintura y su capacidad de cambio del entorno inmediato mediante el uso de materiales domésticos. Pensemos, por ejemplo, en una serie de cuadros producidos por recortes de tela: es necesario traer telas de distintos tipos de textura y color y coserlas, ponerlas juntas, para completar el rectángulo del cuadro. O cortar una tela que tiene un patrón determinado de estampado para cambiar su significado al volverla a juntar con otras aleatoriamente. Aquí se estarían produciendo, de dos formas distintas, acciones que pueden ser calificadas de violentas: por un lado, juntar elementos que no tienen que ver (que se podría decir que estéticamente no se articulan con naturalidad) y, por otro, cortar una tela sin miramientos para hacer que su rearticulación esté marcada por la fricción entre sus partes.

En esta manera de hacer arte —no exenta de cierto aire a rabia— encontramos que existe una voluntad de reacción contra la convención que se asocia con la tradicional actitud pasiva del público. Pero, sobre todo, se trata de un ataque contra el mismo entorno del arte donde se desarrolla. En este sentido, la herencia surrealista mantiene la capacidad de sorprender mediante sus acercamientos, lo que Sontag llama de «yuxtaposición radical» (p. 345).

Este tipo de yuxtaposición radical, agresiva, puede encontrar su manifestación fácilmente mediante la pintura, en la superficie del cuadro. En términos formales, dos elementos geométricos coloreados pueden mantener una relación discordante en la superficie del lienzo. Se puede desprender una agresividad derivada de la vibración que ocurre en los límites, por ejemplo, de un azul cielo y de un rosa claro: dos colores que, por mezcla (el primario azul y el secundario rojo con el blanco), no tendrían por qué presentar cualidades agresivas en la percepción del espectador. Aunque esta es una situación muy específica del ámbito de lo pictórico —la del funcionamiento de estos dos colores—, es significativa de las relaciones entre los materiales que estamos estableciendo respecto a los rasgos inherentes a los *happenings*. Unos rasgos que, como indicamos, se relacionan con otros ámbitos de conocimiento como la psicología, en el sentido de que algunas estrategias del psicoanálisis —como la descrita por Sigmund Freud en referencia a la asociación libre (2012)— se vinculan con la yuxtaposición drástica que nos llega desde el surrealismo. De esta manera, encontramos aquí otro vínculo entre las lógicas no obvias presentes en las prácticas artísticas contemporáneas, aparentemente contradictorias en principio.

Este es otro argumento que proponemos como contribución para poner en la misma frecuencia la relación entre la práctica de la pintura y la práctica de otros ámbitos profesionales. El recurso de la «yuxtaposición radical» —como Sontag lo denomina— funciona como un «concepto viajero en las humanidades» (Bal, 2009) en tanto que *viaja*

---

<sup>134</sup> Véase información de esta obra en <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/compostatge-nou-pintures-compostatge-sis-pintures-i-compostatge>

desde el texto de Lautréamont (2006), pasando por el movimiento surrealista y por las demás manifestaciones artísticas del siglo XX como sensibilidad, para encontrar ecos en algunas metodologías propias de la psicología. Esto nos sitúa en la posibilidad de utilización, como elementos artísticos, de materiales no artísticos dado el potencial de articulación de componentes insólitos, hecho que ya ocurría en las construcciones dadaístas llamadas *Merz*<sup>135</sup> de Karl Schwitters, realizadas en los años veinte. Uno de estos trabajos de Schwitters —que se conecta con la práctica de Theaster Gates, último caso de estudio en el apartado 5.5.1 de esta investigación— está construido con las sobras de la demolición de un bloque de edificios, y recuerda a la metodología de detección de significados. Esta metodología opera desde la idea de la lógica, no obvia y contradictoria, sobre nuestras percepciones almacenadas —casi como si se tratara de un basurero— en nuestra parte inconsciente (la que señalara el mencionado modelo de Freud [2012]).

Otra manifestación de la categoría —que puede ser considerada involuntaria— del *collage* es la ciudad moderna. En ella, podemos apreciar la llamativa desigualdad en cuanto forma y tamaño de los edificios y construcciones civiles que la componen, la incoherente no convivencia de carteles, vallas publicitarias o pinturas murales encargadas a artistas por los respectivos ayuntamientos de cada municipio —por no mencionar la imagen de marca y el diseño en general de los comunicados de estos últimos—, así como la estética de los escaparates de los comercios o la forma de vestir característica de los habitantes de una determinada zona geográfica (que opera en yuxtaposición entre los propios individuos de tal grupo y que se yuxtapone también con la estética de los grupos circundantes). En este sentido, el mencionado recurso de «yuxtaposición radical» tiene la capacidad de operar como un catalizador vinculado con el ingenio, el humor y la sátira social, lo que lo conecta con la realidad de la época en la que fue descrito —finales de los años cincuenta del siglo XX—, y con la realidad de la época actual, permitiendo la acción en la sociedad desde la práctica artística.

Por lo tanto, tales estrategias de articulación extrema de los componentes artísticos que fueron exploradas por el surrealismo se pueden poner al servicio de la imaginación, con consecuencias en el contexto inmediato mediante estrategias como, entre otras, el uso del humor que está presente en situaciones aparentemente banales —que pueden ser obsesivamente articuladas mediante procesos de repetición y serialidad— y el uso de géneros literarios como la sátira social. Estas estrategias fueron empleadas tanto por el dadaísmo como por el surrealismo, que, entre sus consecuencias, influenciaron sobre la elaboración posterior de la noción del *contexto expositivo*<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Véase más información en torno a estas propuestas de Schwitters en [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/)

<sup>136</sup> «Tan solo un año después de la Exposición Internacional de París, y mientras la sensación de guerra en Europa continuaba con el avance del nazismo y el fascismo, Marcel Duchamp se encarga del diseño

Es aquí donde podemos establecer una correspondencia entre las dimensiones pictóricas que han sido trasvasadas a la práctica del *happening*. Primero, debido a las razones expuestas que nos conducen a la consideración del *happening* como un «teatro de pintores», hecho que subraya la importancia entre pintura y performatividad, así como su influencia en las manifestaciones artísticas que traspasan los límites asociados al cuadro vinculados con la planitud y forma rectangular. Después, en referencia a la idea de *collage* vinculada con la práctica de la pintura, que posibilita entender lo pictórico como un lugar en el que se encuentran los más diversos materiales. Unos materiales que son susceptibles de producir cambios de significado y que pueden funcionar como un filtro que permite leer la realidad de la que se extraen sus materiales. Se trata de materiales en el sentido de elementos matéricos objetuales, y en el sentido conceptual derivado de las relaciones intelectuales y emocionales que de ellos pueden ser extraídas.

Todo ello, con el fin de comenzar a elaborar el discurso de la pintura de mediados de los años cincuenta en Nueva York y de sus consecuencias, cristalizadas como *happenings* que se articulaban en base a una gran porción de elementos extraídos de la realidad cotidiana, como objetos y personas tratadas como objetos. Por lo tanto, se considera que el alcance de este proceso llega a funcionar en el contexto como un dispositivo de lectura y de influencia alternativas sobre la misma realidad desde la que se extrae. En este sentido, Sontag (p. 350) menciona la relación entre lo cómico y lo terrorífico del surrealismo, presente en el *happening*, como dos de los elementos con los que estos operan: el componente principal de la comedia se basa en lo absurdo de la falta de relación entre los acontecimientos y, en sentido opuesto, el componente principal de la tragedia se basa en la relación de dichos eventos, que es tanto el tema como el origen de este. De manera similar a como ocurre en los *happenings*, el humor y la tragedia van de la mano, y establecen un paralelismo con la experiencia de la vida cotidiana en tanto esta se compone por la repetición constante de eventos y actividades automatizadas que parecen no tener relación. Esto no deja de ser atroz, aunque, mostrado desde el ámbito de la práctica artística, este proceso parece permitirnos experimentar tales situaciones con independencia de convenciones sociales de comportamiento.

Aquí encontramos otra correspondencia entre lo que ocurre en la práctica artística y lo que ocurre en la realidad de la experiencia moderna, que es extrapolable a la nuestra. La mecanización de procesos que están activos —y la aparente falta de relación racional entre ellos— se corresponde con las actividades humanas en las que nos vemos inmersos en nuestra realidad. Esta performatividad mecanizada la encontramos, por ejemplo, en la película *Tiempos modernos* (1936) de Chaplin, así como en los automatismos propios del

---

de la "Exposición Internacional Surrealista", de 1938, en la galería de Bellas Artes de París. La exposición contaba con sesenta artistas de diversos países e incluía trescientas pinturas, objetos, *collages*, fotografías e instalaciones». (Vergara, 2021). En <http://arts-practiques-curatorials.recurso.uoc.edu/comissariat-context/es/2-2-6-exposicion-internacional-surrealista-1938/>

dadaísmo y del surrealismo, en la metodología empleada en los *drippings* de Pollock o en el inicio y desarrollo del *happening*, por mencionar algunos ámbitos artísticos en los que estas dinámicas tienen presencia.

Nuestra intención al realizar esta reflexión tiene el objetivo de indagar sobre cuál es el espacio entre las mencionadas prácticas artísticas y la realidad cotidiana, así como detectar cuáles son los intercambios entre uno y otro ámbito, que podemos aprovechar para establecer vías de lectura y de actuación que nos permitan la introducción de cambios, aunque sean pequeños, en el espacio de dicho intercambio. Es decir, intuimos que debe haber algo entre el ámbito artístico y el utilitario—entre la comedia y la tragedia— que contribuya a acercar dos polos que en principio aparentan ser lejanos. Puede que se trate de lo que Antonin Artaud (2013) buscó, en tanto concepción del ámbito teatral entendido como un espacio para la exploración y la liberación del ser humano, en el sentido en que su «teatro de la crueldad» se dirigía hacia la ruptura del mencionado espacio entre los actores y los públicos —además de las convenciones teatrales dominantes— mediante experiencias que situaban a los asistentes en el ámbito de lo visceral y de la catarsis<sup>137</sup>.

Estos rasgos son compartidos por los grandes formatos de las manifestaciones pictóricas de la escuela de Nueva York de los años cincuenta, que ya envolvían al espectador, y por los *happenings*, que llevaron este rasgo hasta el extremo de envolver toda la espacialidad del lugar donde se desarrollaban, y a los objetos y las personas que estaban en ella. Por lo tanto, existe la posibilidad de que, efectivamente, el escenario se haya eliminado, convirtiendo a toda la realidad en el escenario donde continuamente tienen lugar los fenómenos que pueden ser detectados y utilizados en sentido artístico y no artístico. Circunstancia que aprovechamos para establecer vinculaciones entre nuestro ámbito pictórico y el contexto en el que nos interesa actuar.

---

<sup>137</sup> Mediante el concepto «teatro de la crueldad», Artaud expone y despliega sus ideas en torno a la violencia simbólica, la emancipación de la psique humana y la alteración del teatro.

### 1.3.2. Liberación de lo pictórico hacia la espacialidad

En el apartado anterior (1.3.1) hemos comenzado haciendo un breve recorrido en torno al desarrollo de relación entre pintura y espacio arquitectónico, para lo que se han destacado, entre otras —también prácticas—, referencias teóricas como *Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno*, de Marchán Fiz (2006), o «La escultura en el campo expandido», de Krauss (2002). Ambas referencias son aplicables al proceso de liberación que ocurre desde la bidimensionalidad tradicional del cuadro hacia su interacción con la arquitectura. En este sentido, hemos mencionado anteriormente otros acercamientos, como el presente en el libro *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty (2013). En esta obra filosófica de 1961, Merleau-Ponty se centra en cómo percibimos la realidad desde la visualidad y nuestro contacto subjetivo con ella, un proceso en el que interviene nuestra dimensión corporal y conciencia, y que se vincula con la progresión de la interacción de la pintura con el entorno circundante.

#### *De los Proun a trabajar con el mismo espacio*

Otra referencia que mencionamos en el apartado anterior son los *Proun* de El Lissitzky, que suponen un antecedente notable en el despliegue de los movimientos rusos constructivista y suprematista. El trabajo de dos de los artistas principales y más significativos de estos movimientos, los referenciados Malévich y Tatlin —que podría considerarse, en ciertos aspectos, como la continuación de los *Proun*— contribuyó al proceso que permitió la ampliación del espacio pictórico haciendo uso de formas geométricas básicas dirigidas hacia la interacción con el espacio tridimensional.

En tanto desarrollo de estas manifestaciones geométricas, tenemos el trabajo del mencionado Mondrian, que usó en sus cuadros recursos pictóricos como líneas verticales y horizontales que servían de retícula para sus formas rectangulares de colores principalmente primarios. Estas formas subrayaban la espacialidad y estructura de su trabajo pictórico. Otros ejemplos significativos en esta línea son los artistas Joseph Albers y Sol Le Witt, quienes trabajaron sobre la percepción del color mediante formas básicas y módulos geométricos respectivamente. Ejemplos de dicho trabajo con módulos son el Serpentine Pavilion de Londres diseñado por Bjarke Ingels Group en 2016, la instalación de Tomás Saraceno *In Orbit*, realizada en el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf en 2013, o el proyecto que David Benjamin diseñó para un parque público de Seúl, titulado *The Living* en 2004, que consiste en una instalación modular cuyos hexágonos reaccionan a la luz, produciendo energía por sí mismas mediante un proceso de fotosíntesis. Todas ellas son manifestaciones artísticas que tienen en común —entre otras cuestiones, como las formales— el hecho de que se vinculan con la liberación de las formas pictóricas tradicionales hacia la modificación del entorno.

En este sentido, en el texto «La liberación de la pintura», localizado en el libro *El complejo arte-arquitectura* de Hal Foster (2013), este teórico se refiere a un movimiento posterior como el minimalismo para reflexionar sobre la relación entre pintura y el espacio, lo que supone una vía para trabajar desde lo pictórico con el mismo espacio tridimensional de la arquitectura. Para ello, Foster se vale del punto de partida que supone la formación como pintor de Robert Irwin. En su práctica, identificamos un recorrido que entendemos como una posibilidad de crítica hacia la lógica reciente sobre el problema figura-fondo, la que —según Irwin— se relaciona con la clasificación jerárquica que comprende los signos pictóricos abstractos, el encuadre y el sentido del espacio pictórico. Este modo de acercarse a la pintura le sirve precisamente en su voluntad de romper con tal medio en tanto constructo compuesto por los mencionados elementos restrictivos, un desarrollo que lo localizamos en sus pinturas compuestas por líneas y puntos, en sus pinturas de forma circular aureoladas de plástico y aluminio, y en las columnas en forma de prisma, hechas de resina. Esta progresión de trabajos —realizada entre 1965 y 1970— le llevaron a desarrollar múltiples instalaciones en espacios interiores y exteriores durante el transcurso de las siguientes cuatro décadas.

Una de las consecuencias de este ejemplo de proceso de liberación de lo pictórico supone la posibilidad de que tomemos conciencia sobre el hecho de que nos encontramos en la realidad, participando de ella activamente. Por lo tanto, toda producción que llevemos a cabo conlleva un proceso de reorganización de los elementos de que disponemos en la naturaleza. En este sentido, Foster recaba algunas frases del, entre otros oficios, pintor Robert Irwin, articulándolas con sus propias reflexiones en referencia al posicionamiento de los públicos que entran en contacto con la obra de arte:

«El nexo del pensamiento moderno», afirma Irwin, es «estar fenoménicamente en el mundo como un participante activo», de tal suerte que «el único tema puramente artístico» es «la naturaleza y el infinito potencial de los seres humanos para ver y ordenar estéticamente el mundo». Este devino su objetivo personal: «Yo buscaba un primer orden de presencia», comentó una vez Irwin, y consideraba que sus selectos predecesores —«el fondo fenomenológico de Husserl, el desierto puro de Malévich y el arte-como-arte de Reinhardt»— iban en la misma dirección. Aquí, en efecto, Irwin reescribe la abstracción moderna como fenomenología *tout court* y esta reescritura adjudica completamente la trascendencia del suceso artístico al espectador, quien está «obligado a completar activamente la *plena intención* de la obra de arte —*a través de su experiencia*». (p. 246)

Existen riesgos relacionados con este tratamiento de la pintura en el sentido en que la misma puede desmaterializarse durante la progresión de la exploración de la pureza de su tema, conducida como su crítica en tanto medio. Esto abría la posibilidad de que fuera conducida hacia un espacio delimitado por la ambigüedad que se acabara convirtiendo en

manifestaciones espaciales de naturaleza atmosférica, lo que efectivamente ocurrió con la obra de James Turrell.

«*The Aesthetics of Junk*» - Barbara Rose

Como sabemos por referencias como el anteriormente mencionado libro de Stonor Saunders (2013) *La CIA y la guerra fría cultural*, publicado en 1999, el gobierno de Estados Unidos tuvo un claro interés propagandístico en que las prácticas artísticas que se produjeron a finales de la década de los años cincuenta y durante los sesenta<sup>138</sup>. Esto ocurre en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando los éxitos del expresionismo abstracto dominaban el panorama artístico de mediados del siglo XX. No obstante, en tal panorama marcado por el auge de la pintura de acción, comenzaron a surgir tendencias artísticas por parte de los artistas que tendrían una influencia considerable en el arte de las décadas de los sesenta y setenta.

En este sentido, es significativa la publicación sobre la exposición realizada en 1984 por el Whitney Museum of American Art, que comparte título con la muestra en referencia a la que se produjo: *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964 - The Aesthetics of Junk*, escrito por la historiadora y curadora Barbara Haskell (1984). En este catálogo, se analiza movimientos como el *pop art*, el minimalismo y la *performance* que se produjo entre los años 1958 y 1964 para explorar cómo estas prácticas expanden el rango de materiales y dimensiones espaciales que la pintura de acción comenzó a permitirse incluir, desde la pintura industrial y las mencionadas grandes telas sobre el suelo hacia elementos de naturaleza precaria y objetos domésticos, lo que contribuyó a la expansión de la pintura.

El *pop art* es uno de los movimientos analizados en este libro, que muestra vínculos con el ámbito cotidiano en tanto que emplea la representación de objetos presentes tanto en este ámbito como en el popular. Para ello, los artistas ubicados en dicho movimiento emplearon como materiales el imaginario de los medios de producción masivos como el publicitario, el del cómic y el de otros objetos de consumo, dando lugar a manifestaciones artísticas que se situaban entre los ámbitos del arte y la vida diaria. Por su lado, el minimalismo también exploró la estética de la precariedad y del ámbito doméstico mediante prácticas centradas en conducir las formas y los contenidos del arte a sus

---

<sup>138</sup> «Durante los momentos culminantes de la guerra fría, el Gobierno de Estados Unidos invirtió enormes recursos en un programa secreto de propaganda cultural en Europa occidental. Un rasgo fundamental de este programa era que no se supiese de su existencia. Fue llevado a cabo con gran secreto por la organización de espionaje de Estados Unidos, la Agencia Central de Inteligencia. El acto central de esta campaña encubierta fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967». (elDiario.es, 2 de marzo de 2013).



materializaciones más depuradas. Para ello, las prácticas minimalistas a menudo usaron materiales propios del bricolaje, como planos contrachapados de madera o bloques de construcción y metal, dando lugar a obras que operaban en la mínima expresión de tales materiales y formas.

Estas estrategias tienen su origen en el ya estudiado *ready-made*, en tanto que operan incorporando los elementos encontrados y/o producidos industrialmente. Al emplear imágenes y materiales comunes, las prácticas *pop* y minimalistas continúan el proceso iniciado por Duchamp<sup>139</sup>, que se dirige hacia la ruptura de la obsoleta idea de que el arte debe mostrar rasgos de exclusividad y elitismo. Una de las intenciones de estos movimientos es convertir el arte en algo accesible para los públicos y, simultáneamente, estas prácticas llevaron a cabo el cuestionamiento sobre la propia naturaleza del arte, en el sentido de recuperar la pregunta sobre por qué algunos elementos de la realidad son considerados como expresiones artísticas y otros no. Esto propició la apertura de nuevos rangos de actuación y lectura del arte.

«*Substituting Painting: Eva Hesse*» - Eva Kernbauer

Eva Hesse renunció a la pintura después de una estancia de quince meses en una fábrica textil, que pertenecía a su patrocinador y que se iba a cerrar. Estuvo allí con su marido Tom Doyle. Esto resulta ser un rechazo ambivalente a la pintura: Eva Hesse rechaza trabajar con la sustancia-pintura, pero, no obstante, quedan recursos de la pintura operando en sus trabajos escultóricos e instalativos posteriores. Cabría preguntarse por la profundidad de tal ruptura, por lo que realmente Hesse deja atrás y por lo que mantiene en su práctica después de 1965. Una de las posibles respuestas a estas preguntas se encuentra en la mencionada lógica de la noción de cuadro como dispositivo indiciario que manejamos en esta investigación. A través de esta noción, es posible continuar explorando las posibilidades de la pintura en el cuadro y en el contexto sin pintura, porque su sistema de vinculaciones entre la visualidad y el objeto exterior al que se refiere nos permite sustituir unos elementos por otros.

A tal efecto y en relación con la obra de Hesse, Eva Kernbauer (Ehninger y Krause-Wahl, 2016), argumenta que la eliminación de la sustancia tradicional con la que se asocia la pintura del ámbito de trabajo pictórico no necesariamente sitúa a la práctica fuera de la pintura:

---

<sup>139</sup> Situar a Duchamp como precursor del *pop art* es debatible si se recuerda la figura de Elsa Hildegard: «Era una artista considerada como la primera dadaísta estadounidense y creo que probablemente fue el primer punk de Nueva York, 60 años antes de que existieran [...] Hacía actuaciones, era poeta, hizo *collages*, arte conceptual —todo antes de que existieran ese tipo de cosas— y además era escritora». (BBC News Mundo, 8 de julio de 2018).

Pero, ¿qué implicó sustituir la pintura por un arte «distinto a la pintura»? Me gustaría proponer que la renuncia de Hesse a la pintura no solo puede percibirse de manera negativa (como la interrupción de la pintura), sino que sus obras después de 1965 llevaron a una renuncia productiva, una continuación de intereses pictóricos fuera de la pintura. (p. 126)

Tales intereses pictóricos continúan explorando el medio de la pintura y del cuadro en la práctica de la artista mediante, por ejemplo, un panel cuadrangular desde el que surge —de la esquina superior izquierda hasta la esquina inferior derecha— un grueso cable cubierto con cordeles que caen hasta el suelo, o mediante un entramado de cuerdas y cordeles que se despliegan desde el mismo espacio de trabajo de Hesse, y que llegan colgando hasta las paredes que cercan el espacio donde esta obra se instala. De esta manera, entran en juego elementos como el uso de la tridimensionalidad de la arquitectura como un espacio expandido para acercarse a problemas pictóricos, la gravedad y el uso de materiales cotidianos. Esto se vincula —como hemos estudiado a partir de «El legado de Jackson Pollock», de Kaprow (2016)— con el trabajo eminentemente pictórico del referente principal del *action painting*: mediante acciones como meterse dentro de la tela en horizontal, Pollock exploró problemas pictóricos desde el ámbito de la espacialidad. Como indica Kernbauer, Hesse explora cuestiones pictóricas vinculadas con la tensión entre lo controlable y lo incontrolable en la práctica (en cierta medida como Pollock, pero sin pintura), lo que sitúa su práctica de acercamiento a problemas pictóricos en el ámbito de lo objetual y lo espacial:

Sin embargo, *Metronomic Irregularity* pertenecía a una serie de «piezas *tableau*» (incluyendo *Compart* [1966] y *Constant and Traum* [ambas de 1967]), en las que Hesse se centraba en un enfrentamiento entre el control y el caos que persiguió intermitentemente hasta sus últimas obras y que (como me gustaría argumentar) definió claramente como un problema pictórico. (Ehninger y Krause-Wahl, 2016, p. 129)

Hesse define problemas pictóricos con materiales ajenos a la pintura desde que —como hemos comentado— rechaza la pintura en 1965. Esta estrategia es seguida por la artista al explorar el ámbito escultórico con materiales (látex y fibra de vidrio) que tienen la capacidad de evocar rasgos de la pintura, como texturas y transparencias. Por otro lado, incluyó en sus esculturas la pintura como un elemento más, produciendo obras que hibridan entre un medio y otro, además de trabajar mediante producciones de obras en serie. Esto le permitía realizar numerosas versiones de una misma obra y explorar así posibles variaciones formales y de color. Este recurso muestra un paralelismo con cómo una pintora puede realizar varias versiones de un mismo motivo. En definitiva, lo anterior nos lleva a la consideración de que, aunque Hesse decidiera abandonar la pintura bidimensional —entendida así en la tradición pictórica occidental—, siguió explorando las posibilidades de lo pictórico, sin pintura, en su obra escultórica. Esto permite que sus

series de esculturas e instalaciones puedan interpretarse como expresiones que bien podrían haber salido de representaciones realizadas en pinturas de caballete.

*La pintura y la «instalación total» - Ilya Kabakov*

La exploración de los problemas pictóricos que Hesse explora sin pintura encuentra en ciertos aspectos una continuidad —aunque con variaciones, coincide en el uso de materiales que evocan a la pintura sin serlo, así como en la introducción de cuadros como elementos articulados de la instalación— en la categoría «instalación total» que propone Ilya Kabakov (2014). En esta, la pintura y el cuadro funcionan como un elemento más de las instalaciones que se despliegan en el espacio expositivo. Kabakov comienza su argumentación realizando una diferenciación que consiste en la «oposición» entre la «pintura» y la «instalación». Acerca de esta diferenciación, comienza el texto de su conferencia argumentando que

La elaboración de formas «puras» y todos los métodos posibles para hacer una pintura han alcanzado tales niveles de superioridad durante su historia y existencia, que, a la vista de este sistema sofisticado, cualquier instalación parece caótica y amorfa. Por otro lado, la tendencia minimalista, que reduce todo al principio purista, elimina la diferencia entre estos géneros, «pintura» e «instalación», en general reduciendo todo a la unidad de un principio común. (p. 127)

Esta declaración de Kabakov nos devuelve a la progresión sobre la relación entre la pintura tradicionalmente bidimensional y la tercera dimensión, digamos, el plano pictórico/espacialidad circundante. El artista señala que la principal diferencia entre la pintura y la instalación es que la pintura puede operar con autonomía —si pensamos en que el espacio interior al marco opera en tanto estructura de signos articulados por sí misma—, mientras que los proyectos instalativos generan ambientes en los que los públicos se hallan inmersos. El cuadro de la pintura trae consigo la separación entre su realidad y el lugar en que se encuentra el espectador, y, sin embargo, en la instalación el espectador forma parte de su realidad como un elemento más que se sitúa dentro de ella. Al mismo tiempo, la concepción tradicional de cuadro permite construir imágenes concretas y referenciales, mientras que, en general, las instalaciones se construyen mediante la articulación de elementos que pueden ser multitud de materiales y de objetos producidos industrialmente y de uso cotidiano (que, a su vez, pueden tener mayor versatilidad en tanto productores de significados): en numerosas instalaciones, los espectadores pueden interactuar con tales objetos que producen ambientes, en el marco de experiencias que podemos calificar de multisensoriales. Esta diferenciación entre las posibilidades relacionales de los públicos —con el espacio bidimensional de la pintura, por un lado, y con el espacio tridimensional inmersivo de la instalación, por otro— puede

interpretarse en relación con la división del trabajo y la división de las prácticas artísticas por disciplinas<sup>140</sup>.

Todas estas circunstancias nos ayudan a pensar, por ejemplo, en que un artista cuya práctica se base en la videoinstalación pueda considerar introducir la pintura en su práctica, pero que ocurra que no la tiene a mano o que no tenga todavía la experiencia suficiente para ser consciente de que la pintura se puede articular con otras formas de expresión visual de una manera muy sencilla. Entonces, puede llamar a un *proveedor* (o *agente*) de la pintura (es decir, a alguien con experiencia, de la misma manera en que se llama a un profesional de la albañilería para realizar reformas domésticas), lo que está relacionado con la división del trabajo y desde lo que podemos vislumbrar la noción de *fragmentación* de la obra artística<sup>141</sup>. Con esto, y conscientes de que no es un rasgo indispensable que las instalaciones presenten una imagen completa, las de Kabakov se componen por combinaciones de elementos que configuran una narración y ambiente concretos.

Con el fin de provocar una experiencia significativa y coherente en el espectador, una «instalación total» exige tener en cuenta aspectos como las direcciones que seguirá en ella el público. Esto comienza cuando el espectador entra en el espacio instalativo: es conveniente que los elementos que componen dicho espacio ofrezcan lo que podemos entender como la estructura de una pintura bidimensional —el anteriormente mencionado *armazón*— transpolada al espacio tridimensional transitable. Tal percepción de unidad expresiva de la instalación, que se corresponde con la imagen pictórica plana, se producirá desde cualquier punto de vista posible cuando se observe la instalación, lo que ocurrirá durante todo el recorrido físico del espacio —de la misma manera que la vista realiza todo un recorrido cuando observamos un cuadro, y sus signos articulados continúan funcionando—. En este sentido, la imagen que se desprende de la instalación debe operar como la imagen que se desprende de un cuadro.

---

<sup>140</sup> «Al mismo tiempo, exactamente la misma demanda para la "división y pureza de nuestras tendencias personales" dicta a aquellos involucrados con la instalación, hasta donde es posible, a mantenerse distantes de la "pintura", a desarrollar sus propios métodos y dispositivos» (Kabakov, 2014, p. 127).

<sup>141</sup> La concepción de la realidad como un entramado de elementos fragmentados está presente en diferentes obras teóricas relacionadas con el arte contemporáneo. Por citar algunos ejemplos, uno de los referentes más significativos es Jean-François Lyotard (2006), quien argumenta en su libro *La condición posmoderna* que la fragmentación es un rasgo de las culturas y manifestaciones artísticas posmodernas, en el sentido de que la narrativa lineal se cae por no corresponderse con la realidad, que se compone por multitud de discursos y perspectivas. En este marco se sitúa también el mencionado Hal Foster (2001) quien, con su libro *El retorno de lo real*, aborda, entre otras, las rupturas respecto a la tradicional noción de representación del arte contemporáneo. También es significativa, en esta línea, la obra *Después del fin del arte* (1997) de Arthur C. Danto (2014).

La concepción de que existe un paralelismo entre la imagen que se configura mediante una instalación y mediante una pintura está relacionado con el mencionado concepto de *fragmentación*, que nos recuerda que la realidad que experimentamos es poliédrica. Esta realidad, como la de la instalación y la del cuadro, se compone por elementos que poseen sus propias formas, colores, texturas y contextos, y cuyas articulaciones constituyen imágenes completas. Kabakov concibe la interacción de dichos elementos como «un complejo estéreo de pinturas» (p. 131), en tanto que la instalación se diferencia de una pintura por lo mencionado en relación con las posibilidades de interacción del espectador con tales elementos, que pueden incluir luz, sonido, olores y muchos otros. Esto está relacionado con nuestra mención anterior al hecho de que la pintura y otros medios de expresión visual nos influyen en nuestra percepción de la realidad. Wilde (2013) ya nos indicó sobre esta influencia, con la que coincide Kabakov, quien además introduce —para nuestro especial interés y coincidencia— la capacidad para elaborar mentalmente pinturas sin que se hayan producido en la realidad material:

Esto viene de la sensación de que estas «pinturas» ya se han visto en alguna parte sin importar si ya han sido elaboradas o no. La pictoricidad de todo lo que se ve, lentamente activa el mecanismo de la memoria. Es interesante que la aparición de este misterio pictórico se produce en cualquier instalación total independientemente de las cosas que estén ubicadas en ella, de lo que rodea al espectador; sin importar lo patético o la banalidad de lo cotidiano que podrían estar representando. Incluso todo lo contrario es cierto, la más banal cotidianidad en el entorno de la instalación es más familiar para cualquier espectador que una serie de «pinturas» (...) una pintura puede ser incluida en una instalación de la forma más natural como parte de ella. (Kabakov, 2014, p. 132)

Además de poner en valor el potencial pictórico de todo lo visible, Kabakov señala hacia el intercambio entre la pintura y el entorno de la instalación, pero también hacia el entorno doméstico, en tanto que la pintura es capaz de integrarse como un material más de la instalación y de tal entorno cotidiano. Una manera en la que el artista interviene en este último ámbito es mediante su serie de obras titulada *El hombre que nunca tiraba nada*, realizada en 1988<sup>142</sup>. En esta instalación, se incluyen elementos de la pintura mediante el boceto —siendo un dibujo, tiene resonancias pictóricas— que el artista pintó para describirla, para los que usó planos rectangulares en los que se adhieren pequeños elementos acumulados con el tiempo. Estos elementos, sin ser pintura, operan dentro de tales encuadres como los signos indexados que hemos estudiado, y están todos minuciosamente etiquetados —los situados dentro de estos rectángulos y los que el artista organiza en las estanterías acristaladas que incluye en la habitación—, en el interior de la instalación (que es una habitación con dos puertas, una de ellas cerrada).

---

<sup>142</sup> Véase más información de esta obra en <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man>

*La transposición de lo cotidiano - Fluxus - Claude Rutault - Jean Baudrillard*

La cuestión sobre el «reenmarque» que abordamos anteriormente con relación a la reflexión de Lucy Lippard (2004) sobre la progresión (desde la detección de la estructura de signos en la pintura —sistemas de signos pictóricos— hasta la detección de estructuras en la realidad —sistemas de signos performativos—), nos pone sobre la pista de que la naturaleza de estos procesos supone un continuo flujo de eventos que se dan de manera sincrónica. Dicho término, *flujo* —Fluxus, en el desarrollo del arte (como fue utilizado por George Maciunas en 1962 para titular una revista internacional que trataba sobre prácticas artísticas y antiartísticas)— se ha utilizado desde entonces como la palabra para referirse a la actitud de rechazo hacia las convenciones y hacia los consensos tradicionales del arte. Fluxus enmarca el espacio sin marco que propicia el encuentro de prácticas artísticas experimentales: una manifestación permeable sin protocolo de aceptación sobre las personas que participan de él y sin mayor programación que la de operar en contra de las prácticas artísticas profesionalizadas, lo que tiene como fin la búsqueda de la disolución drástica de los límites entre el arte y la vida para llamar la atención sobre el potencial simbólico de las situaciones cotidianas.

Aunque la pintura esté muy lejos de tener un papel protagonista en las prácticas Fluxus<sup>143</sup>, encontramos una manera significativa en la que la pintura opera como flujo catalizador de una situación ordinaria y como elemento artístico, una formulación capaz de generar desde la binariedad que supone operar entre el ámbito cotidiano y el artístico (en tanto toma de distancia con ambos supuestos polos, que facilita ficcionar el sentido de tales situaciones. Cuando nos acercamos a la realidad de esta manera y prestamos atención a los detalles de un evento concreto, podemos apreciar que existe, por ejemplo, un espacio ínfimo que todavía separa la pintura realista de la realidad, en el sentido de lo realista que supone el acto de pintar (que se inserta en una realidad también realista). Es decir, es la ficcionalización del resultado —como la mancha de pintura realizada con rodillo que realizamos sobre un muro en la calle— lo que señala hacia dicha diferencia entre las realidades de la pintura y del entorno circundante.

El acto pictórico parece integrarse hasta diluirse en el escenario en el que tiene lugar: la capa de pintura que queda es lo que atestigua la articulación de realidades que supone pintar. Esto nos permite ver tan pequeña diferencia, haciéndola significativa para nuestra conciencia. Un pintor como Claude Rutault se acerca a este planteamiento en tanto que desliza pintura de un color sobre paredes del mismo color, y es este espacio donde la

---

<sup>143</sup> Encontramos elementos del cuadro articulados con la fotografía en obras Fluxus como, entre otras, el autorretrato de Robert Filliou titulado *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait* de 1973; o la obra de Yoko Ono *Painting to Hammer a Nail*, realizada en 1961.

práctica de la pintura ha encontrado cobijo hasta la fecha. Este acto no muestra diferencias radicales con el uso de la pintura en actividades utilitarias como el bricolaje. En este sentido, Jean Baudrillard (VV. AA., 1978) ha indicado:

Llegaría hasta pintar el propio muro como un pintor de paredes, y el acto y el signo metafísico de la pintura quedarían a salvo, y con ello toda la metafísica de la representación, en el límite en que se toma a sí misma como modelo (la pura mirada), y se vuelve hacia sí misma en la repetición compulsiva del código. No olvidemos que detrás de la simulación de lo real está la realidad de la pintura, que nunca escapa a su sombra. (p. 79)

Baudrillard recuerda con esta cita al anteriormente mencionado trabajo del pintor de paredes que es a la vez pintor artista, Bernard Brunon, además de traer a colación —desde lo pictórico— rasgos operacionales presentes en el movimiento Fluxus como la superposición con los ritmos de los procesos cotidianos o el uso de actividades performativas banales, que se escapan de la posible rigidez de normas del teatro. Estos aspectos constituyen variantes que podemos vincular con los mencionados «re-enmarques» de situaciones cotidianas.

*Estímulos externos, fabricación, emisión y recepción de la obra - El acto de creación: Deleuze, Duchamp (y otras autoras)<sup>44</sup>*

Como veremos a continuación, hay argumentos acerca de que los artistas son personas sometidas al entorno: se sitúan como mediadores ante una realidad sobre la que tienen que posicionarse y mediar. En este sentido, existe un proceso desde los estímulos externos

---

<sup>44</sup> Mencionamos a Deleuze, Duchamp y a Houellebecq en referencia al acto de creación, porque las citas que hemos seleccionado contienen claves que se conectan específicamente con nuestro trabajo en el sentido en que nos interesa 1. cómo la filosofía crea conceptos en un paralelismo con el arte desde los materiales, 2. cómo el público es responsable de que la obra se complete, y 3. cómo los artistas están sujetos a estímulos externos que contribuyen al desarrollo de su obra. Para explicar el proceso de creación, consideramos estas referencias suficientes, aunque somos conscientes de que existen muchas otras con independencia del género de quienes las han escrito. Entre otras, *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf; *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir; *Contra la interpretación* (1964), de Susan Sontag, o una más actual, el artículo «Salidas» (1975), de Hélène Cixous, sobre el que Anisa Azaovagh de la Rosa reflexiona: «No obstante, que el cuerpo sea texto, palabra, signo no hace a la escritura femenina, la particularidad de esta escritura pasa por la singularidad del cuerpo de la mujer y una subjetividad femenina constituida en los términos que hemos señalado. Bien es cierto, que el cuerpo femenino no es un signo lingüístico, pero eso no invalida que signifique que opere como significante, por lo que el cuerpo es ya discurso, creo que esta idea recorre todo el texto cixousiano y, es a partir de esta materia discursiva desde donde ella habla de una práctica femenina de la escritura». (Azaovagh de la Rosa, 2010)

del entorno cotidiano, que el artista no puede ignorar, pasando por cómo estos estímulos no son obras ya hechas, sino que se fabrican (en paralelismo con el proceso de fabricar conceptos en filosofía, que se lleva a cabo porque existe una necesidad, sobre el que reflexiona en su conferencia «¿Qué es el acto de creación?»<sup>145</sup> Gilles Deleuze [17 de mayo de 1987]). En este marco de lo necesario, desde la práctica de la pintura en relación con el entorno inmediato, debemos estudiar cómo es posible articular tales estímulos para que estos —tratándolos en tanto la dimensión mental, sensitiva y, por lo tanto, inmaterial (aunque el origen del estímulo esté a menudo en un elemento más matérico)—, acaben cristalizando en obra de arte, en cualquiera de sus manifestaciones. Como también indica Deleuze, para llevar a cabo este proceso debe haber una necesidad. Además, está la cuestión de que, una vez hecha la obra, esta no está completa. La obra se da por el artista a medio hacer, y es quien recibe la obra quien la completa, como explicó Duchamp (1957) a Deleuze años antes en su conferencia «El acto creativo»<sup>146</sup>.

Se podría decir que hay personas cuya sensibilidad les predispone a distraerse con estímulos externos, y que esta preparación de base les puede llevar a después formarse artísticamente. Es decir, hay personas equipadas con la tendencia a la observación sesgada de la realidad que después equipan su sensibilidad con herramientas que les permiten afinar en la detección y articulación de signos externos, por ejemplo, mediante el estudio de la escritura o la pintura, por mencionar dos medios. En este sentido, prestar atención a los fenómenos que podemos situar fuera de los procesos utilitarios cotidianos puede ser entendido como una tendencia a la que los artistas se ven en la necesidad de prestar atención. Sobre estos estímulos, encontramos ejemplos en la literatura, como en el libro *El mapa y el territorio*, de Michel Houellebecq (2011):

Ser artista, en su opinión, era ante todo ser alguien sometido. Sometido a mensajes misteriosos, imprevisibles, que a falta de algo mejor y en ausencia de toda creencia religiosa había que calificar de intuiciones; mensajes que no por ello ordenaban de manera menos imperiosa, categórica, sin dejarte la menor posibilidad de

---

<sup>145</sup> «Si la filosofía existe, es porque tiene su propio contenido. Si nos preguntamos: ¿cuál es el contenido de la filosofía? La respuesta es muy simple: la filosofía es también una disciplina creatriz, tan inventiva como cualquier otra disciplina. La filosofía que consiste en crear conceptos. Y los conceptos no existen ya hechos, no existen en una especie de cielo en donde esperan que un filósofo los tome. Los conceptos, es necesario fabricarlos. Y no se fabrican así como así, uno no se dice un día: “Bueno, voy a hacer tal concepto, voy a inventar tal concepto” como tampoco un pintor dice un día: “Bueno, voy a hacer tal cuadro”. Es imprescindible que exista una necesidad. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: “Bueno, voy a hacer tal película”. Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada». (Deleuze, 17 de mayo de 1987).

<sup>146</sup> «En suma, el acto creativo no es desempañado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo. Esto se hace aún más obvio cuando la posteridad da su veredicto final y algunas veces rehabilita a artistas olvidados». (Duchamp, 1957).



escabullirte, a no ser que perdieras toda noción de integridad y de respeto por ti mismo. Esos mensajes podían entrañar la destrucción de una obra, y hasta un conjunto entero de obras, para emprender una nueva dirección o incluso a veces sin un rumbo en absoluto, sin disponer de ningún proyecto, de la menor esperanza de continuación. En este sentido, y sólo en este sentido, la condición de artista podía calificarse de difícil. (p. 84)

Anteriormente, hemos reflexionado acerca de que en la realidad perceptible por los sentidos se encuentran patrones no obvios, hacia los que es posible acercarse mediante recursos matemáticos como la organización estructurada de acontecimientos o la simplificación de las formas que configuran determinados entornos mediante la geometría. Es esta manera de interpretar la realidad en la que consideramos que tienen cabida las intuiciones a las que se refiere Houellebecq, como recursos mediante los que percibir tales «mensajes misteriosos» e «imprevisibles», capaces de someterlos y de hacer cambiar el rumbo de nuestro trabajo. Aquí se localiza otra de las claves que contribuyen a posicionarnos como mediadores.

Son significativos dos casos a este respecto: por un lado, el trabajo manual (que podemos entender como una mediación entre lo que piensa y siente una persona, y la materia que manipula), y, por otro, el posicionamiento de un artista desde el rol de mediación<sup>147</sup> (en el sentido de la gestión de los recursos materiales y humanos). Ambas vías de acercamiento a la realidad y a la práctica artística están dirigidas por la intencionalidad. Se intuye, por lo tanto, que la mediación tiene la capacidad de operar desde la manipulación de la materia, y de influir en el entorno donde se encuentra, llegando a afectar a las relaciones sociales.

A este respecto, hemos comentado anteriormente el texto de Oriol Fontdevila (2018) *El arte de la mediación*, siendo necesario que hagamos otro apunte. La mediación supone un mecanismo para la resolución de conflictos, en el que interviene una tercera parte —el mediador— desde una posición neutral, con el objetivo de asistir a las partes en conflicto para hallar y acordar una solución que sea beneficiosa para todas ellas. En sociedad, este mecanismo se presenta como una alternativa eficaz y económica a los procedimientos judiciales, siendo de gran importancia en tanto herramienta capaz de resolver desacuerdos de forma cordial y constructiva, sin necesidad de litigar o de usar la fuerza. Asimismo, la mediación tiene la ventaja de ser un proceso que contribuye a mantener y a serenar las relaciones entre las partes, algo importante sobre todo en organizaciones sociales como la familia y el entorno laboral.

---

<sup>147</sup> «Sé que este enunciado no contará con la aprobación de muchos artistas que rehúsan este rol mediumístico y que insisten en la validez de su plena conciencia en el acto creativo —sin embargo la historia del arte consistentemente ha decidido sobre las virtudes de una obra de arte a través de consideraciones completamente divorciadas de las racionalizadas explicaciones del artista». (Duchamp, 1957).

Dicho esto, podríamos preguntarnos si efectivamente se trata de una situación en conflicto cuando un artista realiza una práctica basada principalmente en el trabajo manual y/o en la gestión, porque —aunque se produzca una mediación entre la materia, su intención y los públicos— el conflicto no es un elemento imprescindible para la creación artística. Un pintor podrá «pintar porque le da la real gana», como ya comentamos que afirmaba Ángel González García (2007).

### *Temporalidad de los procesos II*

Hacer un cuadro es ordenar una serie de elementos dentro de un espacio acotado, lo que lleva tiempo. Al respecto, ya se ha señalado que la pintura es, generalmente, un proceso irreversible, y que el dispositivo del cuadro facilita la distinción temporal entre pasado y futuro. El lienzo en blanco precede a las manchas resultantes de la sesión de pintura. Los signos pictóricos son posteriores a la acción de pintar. Las formas y estructuras que la pintura toma sobre la superficie pictórica se despliegan sobre la superficie plana, pero no se repliegan volviendo al estado de conservación previo en el tubo<sup>148</sup>. En este sentido, Stephen Hawking (2016) argumenta que, dentro del principio de entropía, uno de los ejemplos que nos ayuda a diferenciar el pasado del futuro es el que se conoce como *flecha del tiempo*, sobre la que podemos distinguir hasta tres categorías: la flecha del tiempo termodinámica, que corresponde al aumento del principio de entropía; la flecha del tiempo psicológica, en referencia a cómo sentimos el paso del tiempo; y la cosmológica, que es la dirección de tiempo en la que el universo se expande (Hawking, 2016, p. 164). En esta línea, en torno a la dirección del tiempo que experimentamos, Carlo Rovelli (Rovelli y Mena, 2018) recuerda que, como no es posible cambiar el pasado, no hay nada cierto sobre el futuro. De tal manera, aunque el tiempo pase, mientras no se ponga en marcha una acción, todas las posibilidades están abiertas. Rovelli vuelve sobre la línea del tiempo como una flecha con dos extremos diferenciados, lo que implica un desplazamiento:

Esto es lo que de verdad nos interesa del tiempo, más que la velocidad a la que transcurre. Este es el núcleo del tiempo. Ese deslizarse que sentimos que nos quema la piel, que percibimos la ansiedad del futuro, en el misterio de la memoria; aquí se esconde el secreto del tiempo: el sentido de lo que entendemos cuando pensamos en el tiempo. ¿Qué es ese fluir? ¿Dónde anida la gramática del mundo? ¿Qué distingue el pasado, y su haber sido, del futuro, y su no haber sido aún, entre los pliegues del mecanismo del mundo? (p. 23)

---

<sup>148</sup> «La explicación que normalmente se ofrece para explicar por qué no vemos tazas rotas reuniéndose por sí solas del suelo y saltando de vuelta a la mesa es que está prohibido por la segunda ley de la termodinámica. Esta ley establece que en cualquier sistema cerrado, el desorden o la entropía siempre aumenta con el tiempo». (Hawking, 2016, p. 164).

Las referencias de Hawkings y Rovelli aportan información sobre la dirección de la temporalidad que experimentamos, que es común a la propia de los procesos pictóricos. Del mismo modo que los mil pedazos no vuelven a formar el vaso, la pintura extendida sobre una superficie no vuelve al tubo en que se comercializa. No obstante, existe una diferencia llamativa: en general, los mil pedazos del vaso se producen por accidente, pero la pintura se extiende sobre una superficie por una decisión, a la que precede un deseo que pone en marcha el proceso. Después del deseo y de la decisión, dependiendo de la manera en que la pintura se extienda por la superficie, se pueden producir descuidos y accidentes, que tienen como resultado eventos inesperados, como los mil pedazos del vaso. Aquí hay una diferencia clave entre un vaso roto en el suelo —que es una superficie—, y una marca no controlada de pintura en otra superficie, la del lienzo: los vidrios habrá que, por ejemplo, recogerlos y reciclarlos —si no los molemos hasta hacerlos polvo y los mezclamos con la pintura, como hacía Pollock—, mientras que la marca accidental se puede decidir incluir como parte de la obra. En consecuencia, cuando estamos pintando, tenemos la capacidad de detener el fluir del tiempo mediante la pintura. La sustancia de la pintura cae o se despliega sobre el lienzo, y su forma queda congelada al secar. Lo que se detiene en el tiempo es el comportamiento de la materia en relación con la acción que la lleva a la superficie. Incluso podemos entender esta capacidad de preservar tal estado de la materia, tales formas que son instantes registrados, como una representación —a escala del formato de un cuadro— de los pliegues del mecanismo del mundo. Sobre estos instantes registrados, Rovelli argumenta, señalando el «calor» de la energía que produce estas huellas:

Para dejar una huella, es necesario que algo se detenga, que deje de moverse, y eso solo puede ocurrir con un proceso irreversible, es decir, degradando energía en calor. Por eso los ordenadores se calientan, el cerebro se calienta, los meteoros que caen en la Luna se calientan, y hasta la pluma de ganso de los amanuenses en las abadías benedictinas de la Edad Media calentaba un poco el papel en el punto donde depositaba la tinta. En un mundo sin calor, todo se aleja rebotando elástico y nada deja huella tras de sí. (pp. 124-125)

El cuadro, que —como se ha comentado— se constituye por una serie de eventos registrados sobre una superficie, a menudo plana, mediante la pintura y otros materiales, se realiza en una o varias sesiones de trabajo. Como nuestro orden del tiempo, en pintura se puede ir hacia delante, pero no hacia atrás, en el sentido que se van añadiendo signos pictóricos para conformar una capa encima de otra. En este punto, al hablar del tiempo de las acciones y del espacio en que ocurren, emerge de manera más significativa la cuestión del orden no solo temporal, sino espacial. En referencia a la práctica de la pintura en el interior del estudio o a *plein air*, es clave el hecho de que el orden de las herramientas y de los materiales de trabajo durante cada sesión tiene una influencia sobre el proceso de trabajo y sobre el resultado final. Sobre esto, existe una analogía entre ordenar un estudio

de pintura y ordenar una biblioteca, a la que nos podemos acercar si partimos de un fragmento de la obra *Pensar/Clasificar*<sup>149</sup> de Georges Perec (2007):

Una biblioteca que no se ordena se desordena: es el ejemplo que me dieron para explicarme qué era la entropía y vanas veces lo he verificado experimentalmente. (p. 44)

Como la biblioteca, un estudio de pintura que no se ordena, también se desordena. Lo interesante puede ser la reflexión sobre el mencionado concepto de «entropía» aplicado al trabajo de la pintura. El término «entropía» proviene del griego, situándose su origen en la idea de transformación. Muy resumido, el principio de entropía señala que, cuanto mayor desorden se encuentre dentro de un sistema, mayor es la posibilidad de cambio. En cuanto a un estudio de pintura —y a una biblioteca—, la entropía puede ser un componente determinante de la relación que mantenemos con los objetos y con el espacio:

El desorden de una biblioteca no es grave en sí mismo; está en la categoría del «¿en qué cajón habré puesto los calcetines?». Siempre creemos que sabremos por instinto dónde pusimos tal o cual libro, y aunque no lo sepamos, nunca será difícil recorrer de prisa todos los estantes. (p. 47)

Del mismo modo, nunca será difícil moverse en un estudio para encontrar tal o cual color, aunque se sabe que la unidad mente-cuerpo se acostumbra fácilmente al lugar que ocupan los objetos en los espacios y a los movimientos necesarios para su acceso y manejo. Desde este punto, Perec establece una distinción que abre dos vías<sup>150</sup> extrapolables al estudio de pintura, lo que puede actuar como un elemento performático decisivo en el proceso de trabajo, sobre todo si tenemos en cuenta la tensión que señala Perec entre el «desorden simpático» que «privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante», y la que «exalta las virtudes de la tabula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento». Desde este punto de vista, el desorden actúa como un potenciador de los anteriormente mencionados eventos, de naturaleza descuidada o accidental. Esto aumenta las posibilidades de

---

<sup>149</sup> *Penser/Classer*, el título original de este texto de 1985, fue publicado por la editorial Hachette en París.

<sup>150</sup> «A esta apología del desorden simpático se opone la mezquina tentación de la burocracia individual: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa y viceversa. Entre estas dos tensiones, una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y otra que exalta las virtudes de la tabula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento, siempre se termina por tratar de ordenar los libros; es una operación desafiante, deprimente, pero capaz de procurar sorpresas agradables, como la de encontrar un libro que habíamos olvidado a fuerza de no verlo más y que, dejando para mañana lo que no haremos hoy, devoramos al fin de bruces en la cama». (Perec, 2007, p. 44)

realización de un tipo de pintura espontánea. Asimismo, el orden facilita la estabilidad que contribuye a la ejecución de obras más controladas.

Otra clave presente en la temporalidad de los procesos pictóricos es la relación entre el tiempo que se necesita para elaborar una pintura y el tiempo que esta precisa para ser recibida. Un cuadro pudiera estar compuesto por solo una capa de pintura, y, de igual modo, su ejecución ocurre en un periodo de tiempo que es mayor al periodo necesario en el que el espectador lo recibe. Existe una distancia considerable entre las temporalidades de los procesos que suponen la articulación de los movimientos que constituyen el acto pictórico y la quietud de la contemplación cuando el espectador visualiza el cuadro terminado y expuesto en un espacio de exhibición. En este sentido, Mieke Bal (2016) reflexiona tomando como referencia el trabajo pictórico de Jussi Niva:

La pintura de Jussi Niva *Loud (Ruidosa)*, de 2007, fue la primera obra que vi del artista. Pasé largo tiempo con ese díptico. Cuando me fui de la galería, estaba muy agitada; llena de impresiones muy diferentes, quizá contradictorias. Ya se me había olvidado lo que había visto a primera vista. Mientras salía, eché un vistazo por encima del hombro y experimenté la primera visión otra vez. En esos dos momentos, me habían puesto en un compromiso: me pedían que performara, que «hiciera» la pintura en el espacio en el que yo misma me había encontrado con ella. Y, entremedias, me habían dejado sola frente a la cacofonía de todas esas sensaciones diferentes. (p. 151)

Bal coincide en su percepción con nosotros: el tiempo que Jussi Niva necesitara para llevar a cabo *Loud* fue mayor que el que Bal dedicó a la recepción de la pintura, porque, aunque pasara «largo tiempo» frente a ella, con solo un vistazo rápido por encima de su hombro al salir del espacio expositivo, Bal recaba gran cantidad de información sobre la situación en la que se expone la pintura. Esta diferencia temporal tan marcada entre la elaboración de la obra y su recepción se debe a la naturaleza performativa de la manipulación de materiales y herramientas —en tanto procesos pictóricos que pueden requerir meses y años hasta que una serie de obras está lista para exponer—, por un lado, así como a nuestra inteligencia visual, que es muy rápida —en tanto proceso en continuo funcionamiento de captación de imágenes que registra tanto nuestra parte consciente como la inconsciente—, por otro. Así lo afirma Donald D. Hoffman (2000<sup>151</sup>):

En una fracción de segundo, su inteligencia visual puede construir la forma de caminar y los colores de un pavo real, o la grácil manera de correr de un leopardo, o los fuegos artificiales de una puesta de sol sobre el océano, o los matices de la luz vespertina en un bosque, o cualquier otra de las incontables escenas con una

---

<sup>151</sup> Este escrito fue publicado originalmente como *Visual intelligence* por W. W. Norton & Company en Nueva York en 1998.

sutileza y complejidad semejantes. En lo que se refiere a repertorio y velocidad, usted supera con creces a los pintores más importantes. (p. 19)

Aun «agitada» y «aunque ya se le hubiera olvidado», Bal echa un vistazo por encima del hombro al salir de la galería, y —como escribe Hoffman—, en «una fracción de segundo, su inteligencia visual» le hace experimentar su «primera visión otra vez». Estas dos referencias cruzadas contribuyen a la argumentación de que el tiempo requerido para percibir una pintura es muy reducido con relación al necesario para producirla. Desde este punto de vista, es fácil considerar que ambos procesos (el de emisión y el de recepción) son performativos, en tanto que ambos construyen la pintura.

De hecho, en el caso de Bal, el único proceso performativo que acaba, en tanto acción, es la de pintar, porque la acción de observar la pintura la sigue construyendo mientras la observadora está delante de la misma, y tiempo después de haberse expuesto a ella. La autora se encuentra ante la experiencia de estar llamada a «performar», a hacer «la pintura en el espacio» en el que ella misma la había recibido, una vez más, después de que Niva ya la hubiera hecho con sus manos.

Se puede decir que el cuadro ocurre —por pasos— en un periodo relativamente dilatado de tiempo, en el necesario para el desarrollo de la articulación de las acciones que se llevan a cabo en torno a la obtención y al montaje del soporte, y, después, de las acciones que se llevan a cabo en su superficie —en tanto construcción del contenido del espacio pictórico—, para más tarde ser percibido por el público mediante una sola acción: su visualización. La ejecución de un cuadro tiene un desarrollo en el tiempo y el público lo visualiza en un instante. Hay una progresión en el impacto de los procesos performativos implicados en su elaboración. Un cuadro es el resultado de varias performatividades, pues constituye en sí mismo un cambio en la realidad producido por una serie de acciones. En la realidad matérica del cuadro, primero, y en la realidad subjetiva del público, después.

Con lo anterior, la dimensión temporal en la obra de Niva no solo está condicionada a su factura o a su recepción, sino que, como indica Bal, su trabajo pasa por abstracto. No obstante, es la redefinición de la misma obra y de su categorización, de la misma manera que habitualmente ocurre en otras manifestaciones artísticas, la que permite que sea presentada como abstracción. En este trabajo pictórico, la abstracción no es solo una categoría que se opone a la figuración, a lo narrativo y a la creación de un trampantojo. Estos tres niveles son deconstruidos, reconsiderados y refigurados. Esto implica un proceso de transformación en el que la cuestión temporal es de suma importancia, porque la obra de Niva demanda —sin dejar de prestar atención a su medio y sin obviar ni dar protagonismo a sus dimensiones espaciales (su planitud, tan reiterada en la tradición expresionista abstracta, sobre la que hemos estudiado cómo envuelve a los pintores que entraban en el cuadro y también a los espectadores al salir a su encuentro en el espacio expositivo)— que se reconsidere la dimensión contextual de la obra en tanto despliegue temporal:

Al contrario que las estrategias tradicionales, en la obra de Niva, el *tiempo*, herramienta primordial, se sitúa entre ella misma y su contexto tradicional. O, mejor aún, estando sujeto a la reconsideración que fuerzan sus pinturas, el propio tiempo es renovado, reconsiderado y presentado de nuevo, fuera de la representación; si se me permite agregar otro oxímoron: re-presentado. (Bal y Llorente, 2020, p. 153)

Así, además de las cuestiones temporales derivadas de la acción de pintar y de la acción de observar la pintura terminada, este medio tiene la capacidad de representar la distancia temporal entre el contexto de su tradición y el contexto de su creación en la actualidad.

Por otro lado, entrar y salir del espacio expositivo que enmarca la pintura —o entrar en contacto con manifestaciones pictóricas presentes en el espacio público de, por ejemplo, las ciudades que habitamos— funciona como circuito temporal que requiere de temporalidades específicas para ser recorrido y que se define por su configuración máterica. Esto, en definitiva, se puede entender como una sucesión de marcos, de espacios que nos enmarcan y que percibimos, antes que por la tactilidad de sus materiales —aunque podamos tocar la mayoría de ellos—, por la visualidad de sus texturas, colores y formas. Esto es así en tanto que nuestra condición de seres visuales detecta y almacena rápida y eficazmente tales elementos, en base a nuestra percepción selectiva e inteligencia visual, para —nos demos cuenta o no— quedar integrados en nosotros mediante un proceso que escapa a recorridos asociados a la linealidad y a la circularidad, porque se enmarca en el plano del tiempo heterogéneo. Es decir, aquí el tiempo no es de naturaleza constante y uniforme, lo que es posible explorar mediante la práctica de la pintura, como alternativa al pensamiento dominante<sup>152</sup>.

Sin embargo, también existe un tiempo que no avanza, como en las colecciones de arte contemporáneo almacenadas, en las que las obras permanecen en un estado latente al no ser observadas dentro de sus cajas y se convierten en montículos por los que escalar. Esto se vincula con las cuestiones técnicas de la anteriormente mencionada imagen-materia. Bajo este régimen, las imágenes no atienden al presente, sino que traen memoria. En ellas, el tiempo se ha detenido<sup>153</sup>. Estas cuestiones temporales las entendemos como estrategias

---

<sup>152</sup> «Y, dadas las problemáticas implicaciones de la ideología del tiempo lineal en la cronología que gobierna tanto el pensamiento tradicional como el popular sobre el tiempo y la historia, este desparrame de los restos del tiempo es urgente; permitanme llamarlo oportuno». (Bal y Llorente, 2020, p. 153).

<sup>153</sup> «*El tiempo de la imagen*, en efecto, es *un tiempo estático*, único. Pero claro, es: *bajo este específico modo o régimen técnico* —que es el propio de la imagen-materia—. Uno que se aplica a producirlas *moldeándolas en ella*, en materia, produciéndolas con ella, de ella, fabricándolas como unidas indisolublemente a su soporte. De esa unión indisoluble y de la consiguiente unicidad estática de su

cuyo papel es fundamental, en referencia al proceso por el que la pintura se despliega desde su propia materialidad hacia la espacialidad del contexto inmediato.

---

tiempo de narración, interno, se sigue toda su *potencia de promesa*, la peculiar forma en que estas imágenes son —y han sido— siempre para nosotros, sobre todo, *memoria*, escritura de retención contra el pasaje del tiempo». (Brea, 2010, p. 12).



### 1.3.3. Pintura como materia con la que intervenir en el espacio

«*La crisis de la pintura de caballete*» - Rosalind Krauss

En el texto en el que nos hemos apoyado anteriormente para abordar la cuestión relativa al paso de la acción del pintor sobre el lienzo en vertical, al empleo de este sobre el suelo en horizontal —escrito después de Greenberg (2002<sup>154</sup>) y titulado igual que el precedente—, *La crisis de la pintura de caballete* de 1999<sup>155</sup>, Krauss (2016<sup>156</sup>) argumenta que el ritual tradicional de pintar sobre lienzo embastado estaba en crisis por varios motivos. Entre esos motivos, se encuentran el atiborramiento de este tipo de manifestaciones pictóricas, el comienzo del arte conceptual, la incursión de nuevas tecnologías y el peso de la crítica de arte. Como hemos comentado, un trabajo clave en la participación de esta crisis y en la reconfiguración de la práctica de la pintura con consecuencias en otras prácticas artísticas es el de Pollock.

Como ya se ha señalado, Pollock pasó radicalmente del acercamiento vertical —propio del caballete— al horizontal —del suelo— para realizar su procedimiento por goteos y gestos abstractos de pintura. Al operar de esta manera, la pintura comenzó a funcionar como un material con el que intervenir en los amplios espacios de los formatos de Pollock, aunque no solo supuso esto, porque otra de las claves que entró en juego fue la relativa a la incursión del cuerpo del pintor en tales espacios, que interactuaba de manera directa con ellos. Así, los signos pictóricos resultantes de estas acciones comenzaron a operar como registros del movimiento físico del cuerpo en el espacio.

En el punto anterior (1.3.2), hemos recorrido —mediante los *Proun* de El Lissitzky, entre otras referencias— un camino sobre cómo la pintura y algunas formas geométricas básicas se han proyectado desde el cuadro tradicional hacia la arquitectura. Aquí, encontramos oportuno mencionar de nuevo a Pollock, porque su trabajo es determinante en tanto proceso en el que la acción de mover la pintura de los botes a la tela muestra la importancia de la fuerza de la gravedad para que la pintura se proyecte de un medio —el *ready-made* que es el bote— a otro —la tela sobre el suelo—. Años después, Richard Serra llevaría más allá estos procesos al sustituir la materia de la pintura y al eliminar el lienzo, trabajando directamente sobre el espacio arquitectónico. Para ello, Serra comenzó a usar plomo fundido (Figura 12), que vertía sobre las longitudinales entre el suelo y la pared usando objetos similares a grandes cucharones soperos, y usando la intersección de estos dos planos arquitectónicos como moldes para las esculturas abstractas de plomo, que son el resultado de esta acción y de la vinculación directa con el espacio tridimensional.

---

<sup>154</sup> Del 2002 la edición del texto de Greenberg consultada, publicada originalmente en 1948.

<sup>155</sup> Del 1999 publicado originalmente el de Krauss.

<sup>156</sup> Del 2016 la edición consultada del texto de Krauss.



Figura 12. Richard Serra vertiendo plomo fundido, con su equipo en la instalación de *Gutter Corner Splash: Night Shift*, en San Francisco Museum of Modern Art en 1995. Fotografía de John Weber. (<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2003/11/23/arts/23BLUM.ready.html>)

Estos trabajos no son una manera de representar el espacio, sino que emergen como una forma de experimentarlo: suponen invitaciones a que los públicos que se exponen a ellas interactúen físicamente con su espacialidad. Operar de esta manera es posible gracias a que las esculturas de Serra operan como registros de una serie de acciones que se han llevado a cabo, lo que se relaciona con la mencionada fuerza de la gravedad, con la ejecución de tales acciones y con las cualidades de los materiales empleados para adoptar las formas de los espacios. Como reflexiona Krauss (2016):

Así, cuando Serra amplía el gesto de Pollock de arrojar pintura sobre el lienzo extendido en el suelo al de arrojar plomo fundido contra el pliegue que forman el suelo y la pared (en *Casting [Fundición]*, 1969), repite las condiciones materiales del medio: la horizontalidad del campo con su fuerza gravitatoria; el hecho literal de que la materia se asienta sobre ese campo como residuo de un acontecimiento; el propio residuo, que adopta la forma de una señal o huella, la pista física de lo que ha sucedido. No obstante, estas condiciones materiales no son suficientes en sí mismas para transformar algo en un medio o una forma expresiva. Las huellas de neumáticos que deja un coche en una carretera nevada son sin duda una señal de su paso, pero no se formulan de un modo que genere una obra de arte. (p. 440)

Por lo tanto, no basta con que nos topemos con el indicio de una acción que ha ocurrido para que esta huella sea automáticamente una obra de arte, sino que es necesaria una mínima elaboración que tiene en cuenta desde cómo se interpreta dicha huella, pasando por el contexto en el que ha tenido lugar, hasta por su capacidad para vincularse con otras huellas del mismo tipo o con elementos externos a ella. En este sentido, son clave la multitud de vinculaciones que la obra de arte puede establecer con su entorno, que están articuladas en una red que comprende desde cómo se produce dicha obra y el engranaje de su difusión, influenciado por los medios sociales y tecnológicos actuales. A continuación, analizaremos esto en los artículos «Painting beside itself» (2009) y «Reassembling painting» (2016) de David Joselit.

«*Painting Beside Itself*» y «*Reassembling Painting*» - David Joselit

El artículo «*Painting Beside Itself*» escrito por David Joselit (2009) y publicado en el número 130 de la revista *October*, en 2009, reflexiona sobre la situación de la pintura contemporánea como un elemento que se encuentra vinculado a la extensa red que supone el contexto social y tecnológico en el que se produce, con la intención de responder a la pregunta —traducida literalmente— «¿Cómo la pintura pertenece a la red de trabajo?». Para ello, Joselit comienza utilizando referencias a declaraciones y trabajo de artistas como Martin Kippenberger y Jutta Koether, y a posiciones teóricas como las de Greenberg y Krauss, para, entre otras cosas, comentar que toda la red es significativa en cuanto a la configuración de la pintura.

El historiador de arte propone el concepto «pintura transitiva» —en referencia a que el medio pictórico ha dejado de limitarse a su condición de ente inamovible y autónomo— para pasar a operar como un medio de expresión que se relaciona con diversos entornos y procesos culturales. El movimiento es la clave fundamental de dicho concepto, en el sentido que la pintura se encuentra continuamente en transición, desplazando y generando significados mediante sus vinculaciones con otros objetos y mecanismos, tanto de producción como geográficos, sociales y culturales. Esto provoca que la pintura adquiera nuevos significados a causa de cada cambio de contexto.

Para introducir el concepto «pintura transitiva», Joselit analiza la obra *Lux Interior* (2009) de Koether, que, entre otros recursos —como la *performance*—, se vale de una pintura prácticamente monocroma instalada mediante una estructura con dos barras verticales que sitúa al cuadro con un pie dentro y otro fuera de la tarima, y que delimita el espacio expositivo del proyecto dentro de la galería. Así, Koether muestra su estado transitivo entre su condición de cuadro y de instalación, y entre estar fuera y dentro del espacio al mismo tiempo. A su vez, con esto se señala dicha noción de movimiento, por sus cualidades significantes como objeto en relación con el entorno en que se instala. Joselit, entonces, da mayor importancia a los procesos y a los movimientos de la obra que al objeto terminado:

El Oxford English Dictionary ofrece una definición de «transitivo» como «expresar una acción que se transmite a un objeto». No puedo pensar en un término mejor para capturar el estado de los objetos dentro de redes, que se definen por su circulación de un lugar a otro y su subsiguiente traducción a nuevos contextos, que esta noción de paso. (p. 128)

Esta definición remarca el hecho de que el significado de los gestos y de las acciones que ocurren en torno a la pintura es determinante, desafiando así a cómo se entiende

tradicionalmente la pintura en tanto configuración de una imagen sin movimiento y definitiva, completa como estructura de signos visuales que operan dentro de su planitud. En este marco, es definitorio cómo el ámbito pictórico ha evolucionado al incluir materiales y técnicas que van más allá del propio de la sustancia-pintura, porque esta es la manera en la que la pintura establece vinculaciones con otras disciplinas artísticas y con otros ámbitos de trabajo, en principio ajenos a las prácticas artísticas tradicionales, disolviendo los límites entre ellos. Se trata de recursos como el apropiacionismo o el uso del procedimiento del *collage*, que incorpora imágenes encontradas y digitales en los procesos pictóricos.

La noción de transitividad, en este caso, es traída de la lingüística, ámbito en el que es referida como la capacidad de una forma verbal para influir sobre un objeto y ocasionar cambios —como los procesos performativos que estudiamos mediante la teoría de Austin, Butler y Soto Calderón—. Entonces, que la pintura sea transitiva significa que las imágenes que esta produce tienen la capacidad de relacionarse con el contexto en que se dan, influyendo y siendo influidas en y por él.

Lo que define a la pintura transitiva es su capacidad para mantener en suspensión los pasajes internos a un lienzo y los externos a él. En este sentido, la pintura desde la década de 1990 se ha integrado en sí misma la llamada «crítica institucional» sin caer en la trampa modernista de la negación, donde las obras sobre lienzo se reducen repetidamente a un grado cero, mientras siguen siendo objetos únicos de contemplación y especulación en el mercado. (p. 129)

Aquí, encontramos una pista fundamental en referencia a nuestra intuición sobre que el cuadro tiene la capacidad de operar como un dispositivo indexado, que supone un canal entre los procesos autorreferenciales de sus materiales y signos visuales y los externos a él. Como expone arriba Joselit, esta es una estrategia de la pintura para operar como una herramienta cuya significación no está aislada de la sociedad, y no solamente como objetos para contemplar y especular. En este marco, el progreso tecnológico y la globalización tienen papeles determinantes, porque, por un lado, la tecnología ha aumentado las posibilidades de recepción y creación de imágenes digitales para incluirlas en sus obras pictóricas, y, por otro, porque estos avances tecnológicos permiten a la pintura extenderse fuera de la superficie del lienzo de manera inmediata (aunque sea a través de redes sociales en internet con fotografías de esa misma pintura).

De esta manera, la pintura aumenta su capacidad de interacción con el espacio arquitectónico, con el tecnológico, con las manifestaciones de la cultura popular —haciéndose su visualización más accesible— y con otras dimensiones del mundo actual. Además, todos estos elementos transitan por pasajes de vuelta a la pintura<sup>157</sup>. Tales redes

---

<sup>157</sup> Esto crea un paralelismo con la hipótesis de esta investigación, que se basa en nuestra consideración

de circulación y de distribución mediadas por la tecnología son determinantes en la configuración de la pintura hoy, porque su influencia se traduce en que la documentación de las obras matéricas se puede difundir inmediatamente a través de diversos medios (proyectos expositivos, editoriales y las mencionadas internet y redes sociales), modulando los significados de dichas imágenes en cada contexto.

En el artículo «Reassembling Painting», David Joselit (2016) desarrolla ramificaciones operacionales de la pintura contemporánea desde los conceptos «transitividad» y «pasaje» (sobre todo desde este último) que el autor propone y sobre los que comienza a reflexionar en el mencionado artículo «Painting Beside Itself». Joselit se vale de lo que denomina «sujeto-objeto-marcas» para referirse a los signos visuales realizados en el espacio de lo pictórico. Estas marcas actúan oscilando entre tres nodos: los que manifiestan simultáneamente aspectos de la subjetividad —donde sitúa el temperamento del artista— y de la objetividad —donde sitúa la sensación óptica—; los que construyen la visualidad del espacio pictórico —articulado por formas orgánicas o geométricas, estas últimas ancladas en la retícula—; y los relativos a los avances ocurridos en las vanguardias artísticas europeas, como el *ready-made*, el *collage* y el monocromo.

#### *Atomización del pensamiento y de la pintura*

Si consideramos la presente diferenciación que Joselit hace cuando se refiere a las «*subject-object marks*», o elementos articulados en el ámbito de la pintura como trazos u otras manifestaciones que un sujeto —«*subject*»— hace mediante el pensamiento y la acción sobre la materia —«*object*»—, nos planteamos las dos siguientes preguntas. ¿Se organiza el pensamiento como una masa informe en la que el conocimiento adquirido en función de nuestra subjetividad y bagaje se mueve en conexiones no controladas, como si de una nube de elementos orbitales se tratara? ¿Es posible relacionar el pensamiento creativo, entendido como una nebulosa de elementos atomizados<sup>158</sup>, con la pintura que —en tanto materia<sup>159</sup>— está dentro del marco de las actuales teorías sobre la atomización de esta, lo que se puede relacionar con la atomización de las funciones cognitivas como el pensamiento (Planas, 11 octubre de 2020)?

---

acerca del hecho que en la pintura existen recursos que podemos emplear en el ámbito utilitario de nuestro entorno inmediato, y que en este podemos encontrar recursos para continuar nuestra práctica de la pintura. Es decir: «visualizar el pasaje transitorio de la acción desde una pintura hacia una red social (o cuerpo), y de esta red de vuelta a la pintura». (Joselit, 2009, p. 131).

<sup>158</sup> Elementos que orbitan, como los electrones lo hacen alrededor del núcleo atómico.

<sup>159</sup> Es común a toda la materia su organización por unidades mínimas llamadas átomos, lo que permite su clasificación fragmentada.

Nosotros percibimos el proceso creativo como esta nebulosa de posibilidades que orbitan entrelazadas en nuestra mente sin que sus trayectorias choquen, de manera que somos capaces de acceder a una o varias de estas posibilidades de acción, de extraerlas y de aplicarlas a un caso concreto. Por ejemplo, el inicio del desarrollo de un proyecto pictórico. En una situación empírica y psicológica, nuestras construcciones mentales involucran procesos complejos que articulan necesariamente el trabajo conjunto de nuestra inteligencia y sensibilidad, sin obviar la naturaleza anárquica de los modos operacionales de nuestros procesos mentales-cognitivos que nos permiten procesar la información del entorno. Estos procesos funcionan de manera anárquica en tanto que cada uno opera en diferentes niveles, como la orientación, la atención, la memoria o el lenguaje, entre otros.

Estas capacidades perceptivas son más que capas de estímulos superpuestas mecánicamente: se trata de experiencias cognitivas de conjunto que, más que en un ámbito atomizado o dividido por categorías definidas, se sitúan directa y necesariamente en el espacio conceptual y práctico de la perspectiva sistémica de nuestra intelectualidad. Como estas funciones y procesos cognitivos no operan de manera aislada, dan lugar — desde la perspectiva de la Gestalt— a entidades estructuradas e interrelacionadas entre ellas y con el contexto inmediato. Entonces, la noción del pensamiento atomizado como una herramienta eficaz para desenvolvemos en nuestro entorno circundante es claramente discutible si nos interesa contar con una visión de conjunto (Barcaglioni, 4 de junio de 2017). En este sentido, también podemos preguntarnos si el pensamiento funciona, en lugar de como una nebulosa, como una pulsión que se mueve por el tronco en ambos sentidos desde las ramas hasta las raíces<sup>160</sup>.

El pensamiento atomizado es la manera en la que tendemos a fraccionar y a disociar el conocimiento— mediante ideas y conceptos— en elementos menores y no conectados, en vez de contemplar la totalidad del contexto. En este sentido, el pensamiento atomizado supone el acercamiento a la realidad desde la perspectiva de una forma de pensar dividida y centrada en pormenores concretos, antes que en modelos de mayor alcance que permiten el establecimiento de nexos más profundos. Este acercamiento tiene la capacidad de ser provechoso en tareas enfocadas a resolver cuestiones concretas o a comprender en detalle una materia específica.

No obstante, la perspectiva atomizada presenta el riesgo de dificultar la visión del contexto global, la comprensión de los vínculos entre distintos objetos de estudio y el reconocimiento acerca de cómo los elementos individuales se estructuran en un todo con

---

<sup>160</sup> En este marco tenemos el concepto de *rizoma*, propuesto por Deleuze y Guattari (1972) en su obra teórica *Capitalismo y Esquizofrenia*. En ella, Deleuze establece la analogía entre el rizoma en botánica y el funcionamiento del pensamiento a partir del ejemplo de un tallo que crece bajo tierra en horizontal con varias yemas que emite raíces y tallos desde sus nudos.

coherencia. Además, el pensamiento atomizado nos puede conducir a la síntesis en exceso acompañada del consiguiente extravío de peculiaridades significativas, en el sentido en que estas peculiaridades o matices son importantes para comprender cómo influyen en la generación de, por ejemplo, un problema vinculado con un contexto concreto.

Como se ha dicho, el pensamiento atomizado —que se conoce también como pensamiento analítico o reduccionista— está caracterizado por la subcategorización de un objeto, estructura o situación determinados en elementos menores, con el objetivo de entender su manera de funcionar. Este acercamiento supone centrarse en las partes particulares y cómo se comportan y relacionan entre ellas. Dos de los principales exponentes de este enfoque son René Descartes, con su obra *Discurso del método* (2011<sup>161</sup>), y después Isaac Newton con *Philosophia Naturalis Principia Mathematica* (1687). Descartes se centró en analizar y descomponer los problemas en elementos más pequeños, y en resolverlos paso a paso. Por su parte, Newton empleó un enfoque analítico con un fin similar: acercarse a la división del movimiento y de la fuerza en unidades elementales.

Una alternativa a este pensamiento atomizado es el enfoque sistémico, que se fundamenta en la comprensión de las interrelaciones complejas entre las entidades que estructuran los sistemas. Proveniente del ámbito de la biología y aplicable a otros campos de investigación como la sociología o el arte, Ludwig von Bertalanffy propuso la «teoría general de sistemas» en 1950. Esta teoría tiene como objetivo comprender cómo operan los sistemas, en lugar de centrarse solamente en sus elementos individuales. Es decir, el enfoque sistémico se centra en estudiar cómo los componentes interactúan entre sí y cómo estas relaciones tienen consecuencias en las funciones y comportamientos del sistema en conjunto. En este sentido, Gregory Bateson consagró su carrera a contribuciones como el estudio de la teoría de la comunicación y los sistemas, indagando sobre cómo estos se estructuran y relacionan entre ellos.

Una referencia más reciente sobre lo anterior es el libro de Fritjof Capra *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems* (1996), en el que el autor emplea el enfoque sistémico en ámbitos como el ecológico y la organización social, argumentando que los sistemas compuestos por seres vivos como el medio ambiente que habitamos y la sociedad humana, son estructuras en las que también las relaciones entre sus elementos menores determinan su funcionamiento. En este sentido, Capra insiste en la conveniencia de tener en cuenta los vínculos entre las partes para entender las dinámicas de los sistemas en su dimensión más amplia. Entonces, y siguiendo a Joselit —que se acerca a la pintura desde un enfoque sistémico—, podemos establecer una analogía entre cómo se ha pasado del enfoque atomizado al enfoque sistémico y cómo el recorrido de la pintura ha discurrido entre su dimensión atomizada y su dimensión como parte de un contexto sistémico como el actual.

---

<sup>161</sup> Publicado originalmente en 1637.

Este enfoque y manera de entender la realidad está relacionado con los adelantos filosóficos, científicos y tecnológicos mencionados, que permiten acercarnos al entorno desde lo micro hasta lo macro. Cabe señalar que los átomos fueron considerados indivisibles hasta que, en el siglo XX, la ciencia descubrió que sí lo eran y que podían reducirse a elementos subatómicos llamados electrones, protones y neutrones. Parece, entonces, que toda la realidad material accesible por el ser humano esté hecha, a nivel subatómico, de lo mismo. La física de partículas es el ámbito de la ciencia que estudia los átomos, y es esta ciencia la que, hasta la fecha, parece haber confirmado que unas cargas de energía positivas y negativas son los elementos que los unen. Pero hay más, mucho más... Como la relación entre materia y energía:

La materia y la energía forman parte del Universo: la materia le da estructura mientras que la energía le proporciona la capacidad de cambio. Cuando se originó el Universo, todo era energía concentrada. A medida que este se fue expandiendo y enfriando se fue formando materia a partir de energía. (Diferenciador, 2 diciembre de 2020)

Las teorías atómicas aclaran la relación entre materia y energía (estableciéndose una analogía entre los conceptos de «pasaje» y de «transitividad» de la pintura, elaborados por Joselit). La siguiente tabla permite observar detenidamente sus diferencias fundamentales (Diferenciador, 2 diciembre de 2020). Esto es extrapolable al trabajo con la pintura, que no deja de ser materia que mueve la energía del pintor, estando algunas de sus formas señaladas a continuación, como los estados líquido y sólido:

	Materia	Energía
Definición	Aquello que sirve de construcción de la naturaleza.	Capacidad para realizar un trabajo.
Constituyentes	Átomos, moléculas, partículas subatómicas.	No posee.
Tipos o formas	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Estado sólido</li> <li>● Estado líquido</li> <li>● Estado gaseoso</li> <li>● Plasma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Energía cinética</li> <li>● Energía potencial</li> </ul>
Unidad de medición	Medidas de masa: gramos, kilogramos, microgramos. Medidas de volumen:	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Joule</li> <li>● Caloría</li> </ul>



	litros, metros cúbicos, mililitros.	● Electrónvoltio
Ejemplos	Agua, aire, arena, piedras, planetas, computador, papel, plantas, animales.	Luz, calor, magnetismo, ondas, microondas, electricidad.

Estas teorías científicas sobre la materia demuestran que, a nivel subatómico, la composición y naturaleza de la pintura es compartida por todas las demás cosas que la rodean —recordemos la pintura como un elemento más en la comentada *Instalación total* de Kabakov (2014)—, o lo que es lo mismo: la pintura es una más de las cosas de este mundo. Como se ha dicho más arriba, en esta investigación, la pintura se entiende como materia compuesta por pigmento y aglutinante, una materia que puede ser manejada sobre una superficie por energía, la de cualquiera que la aplique.

Entonces, según las acepciones siguientes localizadas en la Real Academia Española<sup>162</sup>, el trabajo con la pintura involucra una sustancia («Materia caracterizada por un conjunto específico y estable de propiedades. *Sustancia viscosa, orgánica*») que es materia («Realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico»), que es energía («Eficacia, poder, virtud para obrar») y que opera sobre la superficie («Límite o término de un cuerpo, que lo separa y distingue de lo que no es él»).

En consecuencia, la sustancia de la pintura, en tanto materia, tiene propiedades, y crea una capa fina que forma una película en la superficie donde se aplica. Sus componentes han sido elegidos en función de las propiedades requeridas en cada caso, que determinan el resultado final del acabado, como el brillo, duración, capacidad de adherencia, respuesta a las inclemencias climatológicas, entereza y elasticidad. Estas propiedades actúan en la superficie del soporte, pero la pintura también acaba siendo una superficie. En este sentido, la pintura separa la superficie del elemento pintado al formar una nueva capa sobre el mismo. Esta acción puede realizarse con una voluntad utilitaria —por ejemplo, pintura antigoteras sobre el tejado de una casa— o no utilitaria —pintura antigoteras sobre la superficie de un lienzo—<sup>163</sup>, es decir, al hacer algo utilitario como impermeabilizar

<sup>162</sup> Véase:

<https://www.rae.es/drae2001/sustancia>

<https://www.rae.es/drae2001/materia>

<https://www.rae.es/drae2001/energ%C3%ADa>

<https://www.rae.es/drae2001/superficie>

<sup>163</sup> Aquí encontramos otra relación entre pensamiento y materia, al conectar lo útil y lo inútil de los

un tejado, se puede encontrar una clave para desarrollar una serie de cuadros. Por lo tanto, de una necesidad utilitaria, se produce un trasvase hacia una necesidad estética. En cuanto a lo útil y lo inútil, Nuccio Ordine (2013) escribe:

El oxímoron evocado por el título *La utilidad de lo inútil* merece una aclaración. La paradójica *utilidad* a la que me refiero no es la misma en cuyo nombre se consideran inútiles los saberes humanísticos y, más en general, todos los saberes que no producen beneficios. En una acepción muy distinta y mucho más amplia, he querido poner en el centro de mis reflexiones la idea de utilidad de aquellos saberes cuyo valor esencial es del todo ajeno a cualquier finalidad utilitarista. Existen saberes que son fines por sí mismos y que —precisamente por su naturaleza gratuita y desinteresada, alejada de todo vínculo práctico y comercial— pueden ejercer un papel fundamental en el cultivo del espíritu y en el desarrollo civil y cultural de la humanidad. En este contexto, considero *útil* todo aquello que nos ayuda a hacernos mejores. (p. 9)

En otras palabras, útil es lo que nos ayuda a hacernos mejores y a vivir mejor —modificar el entorno desde la manipulación de la materia es una de sus manifestaciones—, como los usos de la pintura que venimos estudiando con relación a las actividades utilitarias que contribuyen a cubrir nuestras necesidades básicas. En este sentido, nos centramos en el interés de la pintura como materia que no produce beneficios económicos, sino estéticos, entre otros. Esta dimensión —que nos afecta no como un producto beneficioso dentro del actual sistema del capital— tiene relación con su potencial de valor más allá del que se le atribuye como mercancía. Es decir, su valor intrínseco como objeto cultural.

Como hemos estudiado anteriormente, las apariciones del *ready-made*, del *collage* y el monocromo son tres claves determinantes en el desarrollo de lo pictórico más allá de la propia sustancia-pintura. Son también tres modos de acercamiento a la realidad que contribuyen a la liberación del medio pictórico del uso de materiales tradicionales de las Bellas Artes para su configuración. La pintura se articula con los *ready-mades* y con el *collage*, permitiendo la introducción de elementos propios del bricolaje, entre otros, y autorizándonos concebir la propia pintura en los tubos producida industrialmente como materia *ready-made* (que, al extenderse como capa sobre la superficie del cuadro monocromo, lo sitúa también dentro del objeto industrializado). Estas obras tienen valor debido a su belleza estética y a su contenido de naturaleza política o social, en tanto herramienta de crítica cultural y, en definitiva, como una manera de acercarse a la experiencia humana.

En un ámbito más utilitario como el propio de los trabajos enmarcados en prácticas domésticas de bricolaje, además de su función como mejora en el entorno circundante, la

---

saberes —hemos abordado el pensamiento atomizado y el sistémico— con lo útil y lo inútil del uso —utilitario y no utilitario— de los materiales.

acción de pintar es beneficiosa por su la capacidad de hacer visible aspectos creativos de las personas (que resulta, en cierto nivel, terapéutica). Esto es independiente de los beneficios económicos que pueda traer. La pintura puede aportar belleza al entorno que habitamos —por ejemplo ¿qué puede haber más bello que una pared pintada de blanco sobre la que podemos observar la incisión de la luz y sus matices cambiantes durante el día?— y ser indicadora de nuestra manera de percibir y de responder con nuestros actos ante el mundo. Entonces, la pintura está articulada con todo lo demás que configura nuestro entorno, y es importante como elemento que contribuye a nuestro bienestar psicológico, al desarrollo de nuestra dimensión creativa y a nuestra capacidad de expresión individual y colectiva.

«*One place after another*» - *Miwon Kwon en relación con «La geometría y lo social»* -  
Peter Halley

El axioma que hemos manejado anteriormente en referencia a que la pintura es materia y, por lo tanto, es algo que podemos tocar en nuestro entorno cercano, nos ha ayudado a reflexionar sobre cómo se organiza nuestro pensamiento y sobre cómo este tiene consecuencias en nuestras acciones y en la mejora del contexto en el que operamos. En este sentido, llevar a cabo acciones sobre la pintura y sobre la materia a la que tenemos acceso no ocurre como un proceso descontextualizado, aunque no seamos conscientes de ello. En arte, el concepto *site specificity* se refiere a hacer obras de arte teniendo en cuenta las particularidades de un lugar, que pueden no ser obvias y más bien operar como elementos enterrados en la historia del sitio, y que se sitúan más allá de su materialidad, aunque se conectan con ella.

Los trabajos artísticos que se realizan en el marco de la especificidad del sitio suelen operar estrechamente vinculados con los efectos de la fuerza de la gravedad —como en los ya señalados trabajos de Pollock y Serra, que operan principalmente en el ámbito de la espacialidad—, suelen ser insistentes en referencia a la presencia, aunque sean de naturaleza efímera, y suelen decantarse por la inmovilidad, aunque los recursos que suponen su realización las listemos entre las acciones de desaparecer y destruir. Ocurran en el interior del espacio arquitectónico o en el exterior propio de paisajes relativamente naturales, las manifestaciones *site specific* comprenden el sitio como una localización por derecho en sí misma, como un espacio signifiante por sí solo, que presenta unos rasgos concretos.

Estos rasgos (elementos físicos que constituyen el sitio) son las medidas, la textura, el color y la forma de los elementos arquitectónicos que configuran los espacios interiores, así como los que definen espacialmente las proporciones y escala de elementos urbanísticos como avenidas y parques, o las diferencias de altura sobre y debajo del nivel del mar de una determinada tierra. Entonces, en las prácticas *site specific*, lo específico del sitio es

parte determinante de la obra artística, lo que supone la materialización clara de la progresión entre la materialización de la obra artística desde formatos tradicionalmente bidimensionales —como dibujos o pinturas— hacia su expansión tridimensional, para acabar, más que integrándose en el entorno circundante, usando a este como componente de gran importancia. Miwon Kwon (2004) reflexiona en su libro *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*:

Si la escultura modernista absorbió su pedestal/base para servir a su conexión con el sitio o expresar su indiferencia hacia él, volviéndose así más autónoma y auto-referencial, transportable, sin lugar y nómada, entonces las obras específicas del sitio, tal como surgieron por primera vez después del minimalismo a finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970, forzaron una inversión dramática de este paradigma modernista. (p. 11)

Por lo tanto, las prácticas *site specific* se diferencian fundamentalmente del proceso de pérdida del pedestal —o del alcance del campo expandido de la escultura, que se desvinculó de su anclaje al entorno— precisamente en que la vinculación con el entorno determina la significación y formalización de estas prácticas contextuales, operen tanto asimilando tal contexto como interrumpiéndolo. Lo que ocurrió es que el espacio idealista del cubo blanco característico del arte moderno se vio desplazado a favor de la materialidad cotidiana contaminada por las actividades del día a día, de manera que el objeto o situación artística demandaba ser experimentado por la corporalidad del espectador en un espacio y tiempo concretos —aquí y ahora—, en lugar de como un evento aislado y enmarcado por los límites tradicionales de disciplinas cuya producción se basa en objetos transportables que no dependen del entorno circundante<sup>164</sup>, situando estas prácticas también en el ámbito de lo performativo.

En este sentido, Robert Barry declaró en 1969 que sus instalaciones de alambres se habían hecho a medida del espacio, por lo que no podían ser desplazadas a otro sitio sin que se perdiera la obra. A su vez, Serra escribió cinco décadas después que su escultura de grandes dimensiones titulada *Title Arc* (Barry y Serra citados en Kwon, 2004) realizada en 1981, fue concebida para la Federal Plaza de Manhattan y que no podía ser movida, o la obra sería destruida. Otros artistas que contribuyeron al desarrollo de las prácticas *site specific* son:

Artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke y Robert Smithson, así como muchas artistas mujeres incluyendo a Mierle Laderman Ukeles. (Kwon, 2004, p. 13)

---

<sup>164</sup> Lo que Michael Fried definió como «teatralidad». Véase H. Lefebvre (1991).

La naturaleza de estos espacios —en los que los artistas desarrollan trabajos concebidos específicamente vinculados con ellos— está a menudo determinada por la geometría, sobre todo en aquellas obras producidas para el interior de construcciones arquitectónicas y de entornos urbanos. En este marco, el anteriormente mencionado pintor Peter Halley no realiza cuadros específicos para un sitio, pero sí trae elementos de la especificidad del espacio donde desarrollamos nuestras actividades diarias hacia sus cuadros. Halley considera que la geometría que nos rodea es indicadora de la voluntad organizativa racionalista, que influye en nuestro comportamiento, aunque puede ser percibida y rearticulada como una manera de alcanzar significados primitivos más espirituales que intelectuales. Su trabajo muestra una evolución desde la fijación obsesiva por la geometría y el color, tras haber perseguido la toma de conciencia sobre la misma, que en un principio se presentaba de manera inconsciente en su práctica pictórica<sup>165</sup>.

Como ya se ha mencionado más arriba al citar su texto «La geometría y lo social», incluido en *Escritos sobre arte* —cuando abordamos el concepto *forma autónoma* en el apartado 1.2.5 de esta investigación—, Halley (2020) ha centrado su trabajo con pintura, de manera general, en la progresión desde sus pulsiones e «imágenes inconscientes» hacia el entendimiento de manera consciente sobre ellas como un factor determinante en su proceso de maduración.

Además de que la búsqueda —en principio inconsciente— del potencial significante de la geometría en sus cuadros, Halley encuentra determinante el papel que tales formas geométricas tienen en una ciudad inmensa como Nueva York, donde se crio. El pintor señala que dichas formas condicionan las circunstancias en las que las personas se alojan y desplazan<sup>166</sup>, así como las operaciones comerciales y el control de las actividades diarias:

Empecé a considerar la ciudad como una especie de máquina geométrica en la que la geometría era el medio más eficiente de mover la gente y las cosas. (p. 131)

Sobre esta concepción de la ciudad de Halley, tiene influencia el contacto con colegas artistas y críticos que trabajaban —cuando el pintor volvió a Nueva York, en 1980— en torno a cuestiones vinculadas con el posestructuralismo. En este sentido, la mirada escéptica fijada en cuestiones sociales e históricas propias del enfoque deconstructivista fueron decisivas para el pintor. De esta manera, en los años ochenta, Halley se dedicó a la reexaminación de los rasgos de la geometría en las prácticas artísticas y su papel en tanto objeto simbólico y cultural, lo que realizó consciente de que la geometría había sido generalmente entendida como como un elemento desligado del entorno en el que se

<sup>165</sup> Esto que ver con la búsqueda de comportamientos y de imágenes arquetípicas en Jung (2003).

<sup>166</sup> Esto nos recuerda a espacios como cubículos —donde nosotros mismos nos hemos hospedado— y a circuitos por los que hemos transitado para llevar a cabo esta investigación de ciudades como, entre otras, Múnich, Ciudad de México, Nueva York y Londres.

inscribe, desconectado también de la historia del lugar. Incluso, la geometría es definida por el pintor como una estructuración propia del pensamiento humano, en el sentido en que se tiende a considerar —como parte de nuestra naturaleza— que el pensamiento opera en tanto recorridos de patrones y estructuras con forma geométrica.

Sin embargo, Halley ya estaba conectándose a través de la pintura con su dimensión intuitiva, que usaría para explorar su percepción de la ciudad como mecanismo configurado a modo de estructura geométrica:

Yo quería redefinir la geometría como algo que estaba en el mundo, que tenía una historia y que estaba unido a demostraciones de poder y control. Quería mostrar que la geometría no era simple belleza clásica, sino que el uso de la geometría estaba inextricablemente unido a las metas y los objetivos de unos grupos concretos en unas épocas también concretas. (p. 133)

Las composiciones diagramáticas de sus cuadros tienen una fuerte presencia de formas geométricas básicas, mediante las que son evocadas preocupaciones contemporáneas como la alienación que promueven las celdas de las prisiones o las dinámicas de la vida en las ciudades y la tecnología<sup>167</sup>. Esto apoya que anteriormente hayamos vinculado el hecho de que nos encontramos condicionados por la programación neurolingüística —mencionando a Carme Huertas (2 de febrero de 2021) y a George Lakoff y Mark Johson (2012)— con la proposición de posibles alternativas menos controladas por el sistema: el uso en la tecnología de sistemas operativos de código abierto que dependen de Linux<sup>168</sup>, así como otra vía que llevamos poniendo en práctica desde hace años mediante la recodificación de nuestro pensamiento por medio de la terapia humanista.

La espacialidad geométrica organizada a modo de circuitos que habitamos y que nos condiciona encuentra su representación en la pintura de Halley, pero también en los cuadros de pintoras como Sarah Morris o Julie Mehretu, en las instalaciones de artistas

---

<sup>167</sup> Estas preocupaciones son visibles en cuadros suyos como *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*, de 1983: <https://www.peterhalley.com/1980s>

<sup>168</sup> Leonel Retamal explica la capacidad del kernel Linux para luchar contra la obsolescencia programada que promueven los sistemas dominantes como Apple y Microsoft, diseñados para volverse inestables con el paso de los años y así forzar al usuario a comprar un nuevo equipo. Además de los problemas que causa dicha inestabilidad, la carrera sobre el aumento de la potencia de los procesadores y las exigencias de *hardware* que las nuevas versiones de estos sistemas y *software* propietario necesitan para operar con fluidez contribuyen a un consumo innecesario de tecnología: «Así es como se convierten en inútiles ordenadores que deberían ser perfectamente funcionales y se nos empuja a una actitud consumista con graves consecuencias sociales y ambientales». (Retamal, 26 de enero de 2012).

como Tomás Saraceno, y en las intervenciones de Gordon Matta-Clark (una referencia capital en este marco)<sup>169</sup>.

En esta línea, coincidimos con Halley respecto a su consideración sobre el arte que hacemos y su función de clase, cuyos códigos se volvieron más herméticos en los inicios del siglo XX. Esto se puede constatar en las obras cubistas y constructivistas, que requieren de nuevos conocimientos codificados y especializados para ser descifradas. Al parecer, este periodo de progresión ascendente sobre la necesidad de conocimientos especializados y codificados comienza al mismo tiempo en que los procesos del sistema capitalista se empezaron a posicionar como factores de dominio de las relaciones sociales. En este marco, los límites de identificación de las personas con una determinada clase social se volvieron más difusos, lo que es visible sobre todo si pensamos en la estratificación de las sociedades aristocráticas y en los procesos mercantiles generalmente estáticos del siglo XIX.

Desde esta perspectiva, podemos empezar a ver el arte desde la modernidad como la manera en la que las clases dominantes —compuestas por profesionales del ámbito de la abogacía, la medicina, la arquitectura, el urbanismo, el mundo empresarial y la docencia universitaria, es decir, con posiciones de peso respecto a decidir el rumbo de los grupos sociales en occidente— alcanzaban la creación de un dispositivo propio de identificación de clase. Esto se localiza en el arte moderno y sitúa el proceso de las vanguardias como una manera de estructurar una codificación clasista. En otras palabras, se establece una diferenciación clara entre la pequeña y la alta burguesía, como se entiende tradicionalmente. En consecuencia, cuando asociamos la importante presencia de codificación en las prácticas artísticas del siglo XX con dicho cometido de diferenciación de clase, debemos ser conscientes de la necesidad de considerar la práctica artística de manera crítica en tanto que el acceso a estos conocimientos codificados opera en nosotros como privilegios con los que hemos nacido<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Encontramos referencias también en el cine. La alienación vinculada con la configuración geométrica de los espacios en las ciudades aparece en películas como *The Truman Show* y *Dark City*, ambas de 1998, por mencionar algunas.

<sup>170</sup> «Éste es un motivo por el que todavía puede ser viable el interés por la geometría en la pintura: porque la geometría es también el lenguaje de la clase dirigente. Es el lenguaje de la empresa y del diagrama; es el lenguaje de la planificación urbanística y de las comunicaciones. Si podemos analizar críticamente la geometría del arte de vanguardia, pienso que también podemos empezar a analizar críticamente nuestros axiomas sobre nuestro lenguaje como miembros de cierta clase, en lugar de limitarnos a criticar los lenguajes de otras clases y subgrupos de nuestra sociedad». (Halley, 2020, p. 139).

*Relación de Halley con el posestructuralismo y la deconstrucción*

Como se ha comentado, el acercamiento a lo pictórico de Halley mediante formas geométricas explora la relación de las estructuras presentes en sus cuadros con la arquitectura, la espacialidad y las relaciones de poder en la sociedad actual<sup>171</sup>. Aunque no se le considera solo como teórico, con anterioridad hemos estudiado y comentado su publicación *Escritos sobre arte* (2020), en la que queda reflejada la relación de su pensamiento y de su práctica de la pintura con posicionamientos como el posestructuralismo y la deconstrucción.

Sabemos que el posestructuralismo es una perspectiva teórica desarrollada en los años sesenta del siglo XX, basada fundamentalmente en las reflexiones de Foucault, Derrida y Deleuze. Este posicionamiento plantea una crítica sobre la concepción de la existencia de unas construcciones estructuradas e inmóviles de lo social y de la lengua, para argumentar que tales estructuras fluyen, cambian y se atraviesan por las interacciones de poder. En cuanto a la deconstrucción —desarrollada por Derrida (1973<sup>172</sup>)—, cabe mencionar que opera en tanto método filosófico enfocado en identificar y analizar los aspectos contradictorios y las relaciones de tensión entre el lenguaje y el intelecto. Esta metodología filosófica tiene como objetivo tambalear las organizaciones jerárquicas y los patrones binarios que nos llegan por tradición, con el objetivo de visibilizar la multiplicidad de planos significantes y las dinámicas de poder que están presentes de manera no obvia dentro del lenguaje verbal escrito o de una manifestación artística visual. Esto está vinculado con uno de los conceptos que proponemos: *pintura encubierta*.

Las relaciones encubiertas que trata de visibilizar la deconstrucción se manifiestan en los cuadros de Halley principalmente mediante formas cuadrículadas, que se presentan interconectadas e interceptadas y que evocan imágenes que se relacionan con espacialidades cerradas y controladas. Dichas composiciones estructuradas son propuestas por el pintor como interpretaciones metafóricas de las organizaciones de la sociedad, la arquitectura y el urbanismo, que establecen límites y que son disciplinarias para las poblaciones.

Aunque estas estructuras materializadas en el ámbito pictórico emergen compuestas por formas aparentemente rígidas, no están exentas de dinámicas contradictorias ni de tensiones internas entre ellas. En este marco, Halley emplea recursos como la utilización

---

<sup>171</sup> En este sentido, la obra de Halley nos devuelve al análisis del proceso del despliegue de las formas geométricas básicas de las vanguardias desde el cuadro bidimensional hacia la tridimensionalidad arquitectónica abordado en el estudio «Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno» de Marchán Fiz (2006).

<sup>172</sup> Publicado originalmente en 1967.



de colores estridentes —que producen fuertes contrastes entre ellos— con el objetivo de evidenciar límites entre estos campos de color y los espacios que los separan. Además, en sus obras se pueden observar nexos materializados como líneas que comunican estas formas geométricas coloreadas. Tales signos son indicativos de la voluntad de Halley por producir rupturas y comunicaciones en sus composiciones estructuradas, lo que nos sugiere —entre otras consideraciones— la evocación de la posibilidad de acciones en nuestro entorno como extrapolar dichas rupturas y comunicaciones, y desafiar así los códigos dominantes establecidos. De esta manera, cabe interpretar la obra práctica y teórica de Halley como un posicionamiento crítico sobre las organizaciones de poder y control en nuestro tiempo.

Al desestabilizar las jerarquías e incluir en sus pinturas alternativas a patrones binarios de los signos pictóricos, el trabajo de Halley adquiere la capacidad de llegar a los públicos como una invitación que abre la vía a posibilidades de cuestionamiento y desafío de las normas establecidas. Esto ocurre al establecer paralelismos entre cómo funcionan tales patrones en la realidad y la estridente visualidad de sus cuadros, claro está, si el público es poseedor de los mencionados privilegios que supone la formación en los códigos mediante los que su trabajo se articula.

*De la definición y el estatismo en los circuitos de Halley, pasando por el uso de las ruinas en la Merzbau de Schwitters, la estética de chabolas y el reciclaje en David Moriente y la romantización de la pobreza*

Si pudiéramos demoler las estructuras geométricas que componen los cuadros de Halley —los que pinta en referencia a los espacios y recorridos que configuran las ciudades que habitamos—, nos quedarían restos con los que explorar de nuevo la progresión entre la bidimensionalidad del cuadro y la construcción de objetos tridimensionales como instalaciones. Es decir, de igual modo que Halley encuentra en el entorno urbano recursos sobre los espacios que habitamos y los recorridos para esquematizar sus cuadros, si imaginamos la demolición de estos espacios y recorridos en nuestro entorno circundante, obtenemos la materia prima para una de las instalaciones pioneras y más relevantes de la modernidad: *Merzbau* (sin fecha exacta, fue desarrollada durante 20 años por el autor) (Figura 13), de Kurt Schwitters. Esta obra, a su vez, es

La *Merzbau*, una de las obras y mitos más importantes en el arte moderno, que ha inspirado a muchos artistas de instalación y sigue siendo una de las obras más conocidas y publicadas de Kurt Schwitters (1887-1948), de hecho, ya no existe. Fue destruida en un bombardeo aéreo británico en octubre de 1943 en Hannover. Sobre 1937, cuando Schwitters dejó su ciudad natal para seguir a su hijo al exilio en Oslo, el *Merzbau* comprendía un total de ocho habitaciones en su casa en el 5 de Waldhausenstraße en Hannover.r. (Orchard, otoño 2007)

Esta obra instalativa no solo fue realizada, como se señala en esta cita, con materiales que habríamos encontrado tras una demolición —y otros materiales de deshecho producidos por el propio Schwitters—, sino que la guerra acabó convirtiendo toda la construcción, de nuevo, en ruinas. Antes de eso, el artista fue construyendo esta instalación y conviviendo con ella en los espacios correspondientes a su estudio y casa. Las columnas y planos se fueron acumulando y superponiendo ante las propias de la arquitectura, y en los espacios intermedios se podían encontrar pinceles o colillas de cigarro. En este sentido, *Merzbau* se desarrolló como un trabajo en proceso que el artista elaboraba para construir también su identidad. Se trata de una obra claramente autobiográfica: un espacio expositivo y una arquitectura radical que tenía como objetivo profundizar sobre la dimensión poliédrica del artista, llegando a sus fragmentos y pliegues últimos. Resulta llamativo que la construcción de la obra y de la identidad del artista —de algo nuevo, en definitiva— se produjera

En medio de una gran variedad de material viejo, organizado según principios compositivos cubistas-futuristas. (Schmalenbach, 1982, p. 10)

Esta metodología de trabajo permitió a Schwitters realizar sus construcciones —radicales y alternativas a las que habitaba— en casi cualquier localización que le proporcionara tales materiales. Al ser materiales económicos, este proyecto no vislumbra problemas de producción, y puede expandirse y ser realizado por el artista —como así haría— al trasladarse a diferentes espacios. En el libro *El uso de las ruinas. Schwitters y la Merzbau. Retratos obsidionales* de Jean-Yves Jouannais (2017) se hace un recorrido sobre la vida y la mencionada *Merzbau* de Schwitters, para lo que el autor comienza precisamente hablando sobre ruinas producidas en guerras. Jouannais reflexiona sobre una serie de eventos bélicos, centrados en la caída de bombas sobre ciudades y fortalezas. Estos relatos cortos aluden a situaciones en las que se acaba con lugares y poblaciones, con el foco en las ruinas que se producen a consecuencia de ellas. Estos materiales son producidos como consecuencia directa del ataque, y configuran un nuevo paisaje en el que el autor se enfoca: la traza violenta que supone la ausencia de quien las realiza una serie de acciones, es decir, la huella de la intención del atacante<sup>173</sup> que produce materiales a disposición en el entorno por causas ajenas a nuestra intervención.

---

<sup>173</sup> En un paralelismo con las pinceladas sobre la superficie pictórica.



Figura 13. Kurt Schwitters, *Merzbau*. Imagen: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. Fuente: Tate.

(<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>)

En el caso de esta investigación y de nuestra práctica, dichos materiales los solemos encontrar paseando o en nuestro entorno inmediato, después de demoler un elemento para renovar el espacio donde se inscribe, como algunos tabiques de nuestra casa familiar. Sea tras el escenario de una batalla o caminando plácidamente por la ciudad, las ruinas pueden ser usadas como elementos defensivos en batalla, como material para elevar el suelo de una vivienda en albañilería o, por acumulación, para realizar sucesivas *Merzbau*, en el mencionado caso de Schwitters.

En este marco de posibilidades operacionales, resulta difícil establecer qué prácticas artísticas influyeron sobre otras. Como indica Concepción García (2013), la metodología *Merz* —este posible dadaísmo individual de Schwitters— empezó a usar objetos encontrados al mismo tiempo que Duchamp, sin saberse quién influyó a quién:

La plástica Merz configura una personalísima gramática, en la que Deleuze y Guattari observan los primeros signos del reconocimiento de una nueva poética moderna que ellos traducirán en el concepto de máquina deseante. Merz incorpora junto a los nobles pigmentos los desechos encontrados en la basura, la combinación de materiales encontrados junto con la paleta de colores formarán composiciones en las que los volúmenes no compiten, sino que se funden en misteriosa alianza.

Por otro lado, las razones que llevaron a Schwitters al empleo de esta metodología están relacionadas con su voluntad de articular las disciplinas artísticas como si se trataran en sí mismas de recursos o materiales con los que realizar una «obra de arte total». La siguiente cita es una prueba de la curiosidad de Schwitters por la lectura y representación de la realidad mediante los medios de expresión artísticos:

Dedicarme a diferentes modos de expresión era para mí una necesidad artística. El motivo para ello no era acaso el impulso por la ampliación del campo de mi actividad, sino la pretensión de convertirme, no en un especialista de un tipo determinado de arte, sino en un artista. Mi meta es la obra de arte total *MERZ*, que abarca todas las expresiones artísticas en su totalidad. Ante todo he combinado modos artísticos independientes. He creado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y por el contrario, he pegado imágenes y dibujos con las que he formado oraciones. He clavado cuadros de tal manera que junto a la impresión pictórica se produjera una impresión plástica en relieve. Y esto lo hice con el fin de difuminar los límites de las diversas expresiones artísticas<sup>174</sup>.

Las aspiraciones de Schwitters de convertirse en un artista le llevaron a la exploración de las posibilidades de combinación de los materiales desde las disciplinas tradicionales hasta la creación novedosa de sus construcciones. Este es otro ejemplo de vinculación entre los intercambios entre la bidimensionalidad de la pintura, la tridimensionalidad del material y el objeto ordinario, en relación con su inscripción en la arquitectura para convertirse en una construcción alternativa. Schwitters —como él mismo indica— ha llevado a cabo combinaciones de acciones que tienen como objetivo la eliminación de posibles límites entre las disciplinas artísticas.

En este sentido, la *Merzbau* es considerada una obra precursora del arte de concepto y de instalación. Su acercamiento sobre el uso de los materiales y objetos encontrados, en combinación con su metodología constructiva y deconstructiva —en constante funcionamiento—, tiene influencia hasta hoy en las prácticas artísticas y también —quizá no conscientemente— en las utilitarias.

Por lo tanto, existen vínculos materiales y estéticos entre la comentada obra de Schwitters y las construcciones improvisadas que algunas personas sin hogar se ven en la necesidad de realizar en las inmediaciones de las ciudades. En el libro *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo*, de David Moriente (2010), encontramos el capítulo «Al margen de la ciudad: la estética chabolista y el reciclaje», que se centra en analizar la estética de las chabolas y su vinculación con las actuales prácticas artísticas y arquitectónicas.

Morientes da cuenta sobre cómo existen vinculaciones estéticas entre las construcciones chabolistas y las estrategias utilizadas por algunos artistas contemporáneos para proponer modelos constructivos que presentan resistencias al modelo urbanístico dominante y a la homogeneidad del entorno urbano. En este marco, la estética chabolista opera como una

---

<sup>174</sup> Este texto corresponde a un texto de Schwitters de diciembre de 1920 para la revista *Ararat* (vol. II, 1921) con el título «Ararat. Glosas, apuntes y notas para el Nuevo Arte» y se reproduce en la página 69 del catálogo de la Fundación Juan March (VV. AA., 1982).

metodología ágil al estar caracterizada por la improvisación, el uso de materiales precarios y la predominante desorganización de sus formas (rasgos que se asocian con grupos sociales a los que el sistema empobrece y margina).

Se señala aquí esta estética de la precariedad no para romantizar ni para blanquear las condiciones de vida no dignas, sino para hacer referencia a las posibilidades de los materiales precarios como elementos que contribuyen a la producción de perspectivas alternativas desde el ámbito artístico. En este contexto, vinculamos la *Merzbau*, las prácticas chabolistas y las construcciones de Mario Merz, como indica Moriente sobre la poética de las chabolas<sup>175</sup>. Todo ello sin olvidar que la disposición de estos materiales es una de las consecuencias del reparto no equitativo del bienestar en las sociedades occidentales, quizá —como hemos mencionado— no exenta de cierta romantización por esta estética de la pobreza:

La atracción por aquellos lugares liminares traduce al lenguaje contemporáneo, de una manera un tanto perversa, la visión melancólica de la ruina. Pese a que en estas zonas, convertidas en auténticos vertederos, se ha volatilizado el mito del desarrollo evolutivo de la modernidad urbana, entendida en tanto de *proceso de urbanización óptima* del espacio, existe, no obstante, otro modo de comprender el proceso constructivo, en tanto que generador de espacios, que es una sucesión infinita de gestos reparadores de los materiales precarios, reconfigurando la chabola como si fuera un ente proteico, polimórfico. (Moriente, 2010, p. 200)

En tanto construcción que puede ir reparándose para mantener su forma general —al sustituir fácilmente sus componentes estructurales, sin perder por ello su identidad—, encontramos una vinculación entre la chabola y la mencionada nave *Argos* (1978) de Barthes. En este modelo estructural, encontramos rasgos que se relacionan a su vez con prácticas como las de Lara Almarcegui y Santiago Cirugeda, entre una larga lista de prácticas en las que el uso de materiales precarios y el reciclaje se repite, transmitiendo sensaciones de abandono y pobreza.

En conclusión, podemos afirmar que existe una ambivalencia: por un lado, el notable interés del sistema en que nos acostumbremos a la estética de la pobreza y, en consecuencia, a situaciones sociales indignas<sup>176</sup>, y, por otro, las posibilidades creativas para

---

<sup>175</sup> «Un primer acercamiento a aquella poética estaría vinculada de modo directo al proceder del povera, con sus endeble materiales, pues, ¿acaso los iglús de Mario Merz no estarían dentro de la órbita de una autoconstrucción precaria y provisional?». (Moriente, 2010, p. 200).

<sup>176</sup> «Al romantizar la pobreza, se corre el riesgo de trivializar las dificultades reales que enfrentan las personas que viven en situación de carencia. Esta perspectiva puede llevar a la adopción de políticas públicas insuficientes o inadecuadas, ya que se asume que la pobreza es una situación deseable o incluso “noble”». (Ferrero, 3 de abril de 2023).

el arte contemporáneo de producir discurso con materiales asequibles en nuestro entorno, sin coste económico y con potencial de efecto social.

#### 1.3.4. Pintura como materia con la que intervenir en lo social

Entre los cuadros de Halley, la *Merzbau* de Schwitters y la reflexión teórica sobre la estética de las chabolas de David Moriente —estudiadas en el apartado anterior—, encontramos el marco que nos permite situar las vías de exploración para la intervención en lo social desde el uso de materiales propios del bricolaje. Vías que —como menciona Moriente— influyen en trabajos de artistas como Santiago Cirugeda y Lara Almarcegui. Estas prácticas se despliegan desde las relaciones que se establecen entre la dimensión corporal del artista, su mente y la arquitectura, con énfasis en el potencial de cambio de las situaciones que percibimos por los sentidos y sin las que no sería posible nuestro entendimiento del mundo. Este es uno de los objetos de estudio centrales en el ya citado libro *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, de Pallasmaa (2012).

Dicha dimensión corporal es llevada a cabo mediante la articulación de nuestra experiencia corporal y sensorial del entorno en tanto materialidad, en la que se incluye la importancia del bricolaje y de la pintura como un componente más de tal práctica doméstica. Como hemos expuesto en el apartado anterior, ambos elementos influyen en la configuración de experiencias sensoriales y perceptivas a través de la modificación de los materiales que se encuentran en nuestro entorno circundante. Los artistas que trabajan con estos procesos dan lugar a espacios que involucran tanto la dimensión corporal como la sensorial y mental de los espectadores. En este sentido y con un claro origen en el objeto artístico encontrado —*objet trouvé* en francés y *found art* o *ready-made* en inglés—, tales prácticas constituyen sistemas performativos de acción en un entorno que es de uso social.

*Un «subsistema social de acción»<sup>177</sup> - Simón Marchán Fiz*

En el balance entre los años sesenta y sus aledaños en los setenta sobre el devenir del objeto artístico que Simón Marchán Fiz (2001) hace en *Del arte objetual al arte de concepto*, se sitúan las obras de arte como elementos constitutivos de un medio de reflexión «que partía de un conocimiento profundo de las mismas y acababa por erigirse en su propia teoría» (p. 7). En este libro, el autor señala que las preocupaciones metodológicas del momento son el estructuralismo, la estética, la semiología y el terreno del ámbito de estudio abierto por autores como Walter Benjamin y Galvano Della Volpe.

Consciente del sentimiento romántico invocado en el momento de escribir las teorías que constituyen el libro, Marchán Fiz recuerda que la idea del arte resuena precisamente con la imposibilidad de acaparar, como el todo que no tiene fin. El arte ebulle y se despliega

---

<sup>177</sup> Esta frase está entrecomillada porque es una cita del texto de Marchán-Fiz (2001, p. 13)

paulatina y constantemente sujeto a la temporalidad de cada época, de modo que se configura en base a los materiales de las distintas temporalidades en las que se insertan los periodos históricos.

Con esta premisa, existe el riesgo de encapsular las manifestaciones artísticas bajo el mencionado halo romántico de la estética hegeliana o de la escritura de Baudelaire, sin olvidar la propia experiencia de Marchán Fiz, haciéndose visible así la imposibilidad de etiquetar en un sistema crítico la capacidad poliédrica de las manifestaciones artísticas y su voluntad de superar el estatismo de la moda estructuralista en boga a mediados de los años ochenta del siglo XX. Durante este periodo, fueron notables la falta de adecuación y la manifiesta insuficiencia de las perspectivas marcadamente dogmáticas y estrictamente semióticas de acercamiento y estudio de la obra de arte.

La necesidad de incorporar herramientas de estudio que contribuyan a entender la obra tanto en sus dimensiones psicogenéticas como histórico-sociales también fue un hecho notable en dicha época, así como de la importancia del papel de las ramas de psicología de la percepción, la kinésica y proxémica, de la topología y de la metodología dialéctica. Estas disciplinas se dirigen a esquivar, por un lado, las encorsetadas trazas estructuralistas y formalistas y, por otro, los riesgos sociologistas y deterministas. Marchán Fiz indica que es desde lo específico del signo artístico desde donde es posible la sociología del arte, y que el arte es —además de proyección de una realidad concreta— un configurador de ella. Esto ocurre, sobre todo, en las manifestaciones artísticas más procesuales:

Frente a la pasividad e instrumentalidad a que se está viendo sometida la práctica artística por el actual sistema social, frente al predominio descarado del valor de cambio en los productos culturales y artísticos, estas manifestaciones intentan subrayar, por los más diversos medios, el carácter activo y configurador, reivindican la especificidad, así como su valor de uso estético-social. A pesar de sus reales o posibles frustraciones, estas alternativas afloran en el dominio artístico como un movimiento social específico que tiende a una transformación cualitativa de la práctica burguesa del arte. (Marchán Fiz, 2001, p. 10)

De esta manera, se deduce que, la investigación sobre el contexto social del que cada obra de arte forma parte, funciona como un proceso de intercambio que puede ser observado desde el interior de la misma y —cabe añadir— que también funciona en sentido opuesto. Es decir, la obra artística no opera como una entidad aislada del contexto en que ha sido creada, sino que su especificidad forma parte de los rasgos propios no solo de los procesos culturales de una época, por lo que el estudio de las mencionadas manifestaciones artísticas ocurre desde la obra hacia el contexto, y viceversa. Llama la atención que a mediados de los setenta —registrado en la cita anterior—, se dijese que el sistema social de la época fuera pasivo y que instrumentaliza la obra de arte, como si en épocas anteriores y posteriores hubiera sido distinto.



En los años sesenta del pasado siglo, las metodologías de estudio de la obra de arte respondieron contra los modelos propios del siglo anterior, que fueron de corte romántico-idealista. Las tendencias de los años setenta integran las propias de los años veinte, de modo que se produce una alternativa de la renovación «sintáctico-formal» y una vía que articula las dimensiones «semántico-pragmáticas». A través de ambas tendencias, se produce el desbordamiento de los límites de las categorías que fueron heredadas como consecuencia de la tradición, en especial se desbordaron los de las disciplinas como la pintura y la escultura. Es aquí cuando se comienza a cuestionar el estatuto de la obra artística como objeto, y es, coincidiendo con la crisis del pensamiento estético «sistemático-romántico», que se produce la crisis del arte tradicional.

Estas crisis pueden situarse entre 1920 y 1925, y producen cambios como la tendencia a dejar de reflexionar sobre generalidades para enfocarse en los aspectos concretos de cada obra o de cada serie de obras de arte. En consecuencia, la agrupación de estas crisis pasa de hacerse mediante las nociones tradicionales de disciplinas a hacerse mediante tendencias, lo que se traduce en un modelo de estudio que no es estable e inflexible, como sí lo era en la tradición. Esto elimina la disociación formalista entre obra artística y realidad social, y subraya la noción de obra de arte entendida como la consecuencia de procesos de formación mediados en sociedad, lo que permite una reflexión más completa, que se inserta en los marcos del concepto moderno de los modelos teóricos. Estas tendencias hacen posible, mediante el acercamiento formalista, que no se disocie la obra de su realidad social<sup>178</sup>.

Debido a estos cambios, es posible que la obra artística comience a actuar como el percutor de una reflexión más amplia en referencia a la propia obra, lo que ocurre en el encuadre de las teorías como la confirmación de la performatividad intrínseca tanto de la obra como de las mismas teorías. De esta manera, la cuestión de la poética se sitúa por encima de la idea de obra como objeto resultado de un proceso de manipulación concreto de la materia. Es decir, mientras en el arte tradicional prevalece la materialidad de la obra sobre el concepto, en el modelo sintáctico-semántico —desplegado desde las teorías que abordan el concepto de abstracción— se encuentra un equilibrio entre objeto y teoría, hasta llegar a situaciones extremas en las que la teoría gana importancia, como el arte conceptual de los sesenta.

En este extremo, la idea se sitúa por encima de lo matérico. La teoría prevalece: importan más los procesos y la obra queda encuadrada por las teorías de las que parte. Estas consideraciones están influenciadas por las aportaciones de la semiótica, en las que se

---

<sup>178</sup> «No se trata de negar la historia de los artistas y de sus obras. También nos alzamos contra la frecuente disociación formalista entre obra y realidad social, siendo así que la obra es el resultado de procesos formativos mediados socialmente, así como contra los intentos de separar la praxis artística de su teoría». (Marchán Fiz, 2001, p. 12).

incluyen algunas contribuciones sintácticas propias de la teoría de la información y del estructuralismo, portando ciertos rasgos metodológicos que superan sus dimensiones sincrónicas y expandiéndose hacia otras de corte diacrónico y dialéctico, características de campos como la semántica y la pragmática. Al considerarse la obra como signo que media entre quien la produce y quien la recibe, sin apartarla de su especificidad, se la inserta en el ámbito de la teoría del lenguaje. Se produce así la posibilidad de hacernos más conscientes sobre la capacidad que tiene la praxis artística para establecer diálogos con el entorno social.

Bajo esta consideración semiótica atiendo básicamente a las tres famosas dimensiones: *sintáctica*, *semántica* y *pragmática*. La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico —los repertorios materiales—, modelos de orden entre sus elementos —sintaxis—, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales —semántica— y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado —pragmática—. Es, pues, un subsistema social de acción. (Marchán Fiz, 2001, p. 13)

En este sentido, mediante la poética de los materiales y con relación a su capacidad de significación, podemos intuir que la capacidad de la obra artística de erigirse en tanto sistema de comunicación es un hecho comprobado, como comprobamos en la cita anterior. Entonces, se puede afirmar que el objeto artístico trae significados e información: es capaz de influir y de producir consecuencias sociales en un contexto concreto, lo que lo convierte en una herramienta susceptible de ser usada para producir cambios sociales. Al reflexionar sobre las anteriores razones —que sitúan el producto de la práctica artística como lenguaje—, podemos preguntarnos sobre la relación entre el emisor y el receptor, sobre qué tipo de lenguaje es el que se usa —qué tipo de signos o huellas de una acción, como en la pintura—, sobre la posible voluntad del emisor de establecer un proceso de comunicación, sobre el grado de consciencia y de inconsciencia con el que lo hace, sobre la capacidad del receptor para interpretar la comunicación, y sobre las interferencias culturales<sup>179</sup> del contexto desde el que se emite y del contexto en el que se recibe.

### *Pintura hacia la arquitectura II*

En el apartado anterior nos preguntamos sobre qué tipo de marcas articulan qué tipo de estructuras visuales en la práctica artística. Un ejemplo de los signos y de las estructuras

---

<sup>179</sup> ¿Qué ocurre cuando se emite un enunciado desde el espacio del mundo del arte especializado, que maneja los códigos de estas prácticas, pero que está destinado al receptor no especializado? En otras palabras, ¿qué ocurre cuando se emite un enunciado desde los especialistas instruidos teóricamente al grueso de la población?

que configuran una obra lo encontramos en Ignasi Aballí con *Personas* (2000-2015), compuesta por pisadas en la pared del público que espera. En la obra de Aballí encontramos marcas en las paredes de la institución de suelas de zapatos, en lo que se puede entender como un paralelismo con las marcas del pincel en el cuadro. En este proyecto se evidencia la cuestión corporal mediante las pisadas en la pared, así como la temporal, pues es normalmente cuando se espera, apoyado de espalda a la pared, cuando esta se pisa con la suela del zapato, al flexionar la rodilla. ¿Es esta una manera de —como dice Bal<sup>180</sup>— vivir y actuar en política desde la práctica artística? Como hemos explorado anteriormente, si desde el bricolaje tradicional se puede concebir una práctica cultural del bricolaje, ¿se puede, desde la tradición pictórica occidental, concebir una práctica cultural de la pintura, en el sentido en que los mecanismos ocultos en esta —que proponemos como los conceptos *pintura encubierta*, *agente encubierto* y *forma autónoma*— puedan ser extrapolados desde la superficie de los soportes de la pintura hasta las superficies de las instituciones?

¿Será el binomio tradición pictórica occidental-bricolaje una de las vías para delimitar un terreno de acción donde aportar mejoras en la sociedad<sup>181</sup> desde nuestra individualidad?

En esta línea, recordemos que teóricas como Isabelle Graw (VV.AA., 2016) afirman que la pintura se diferencia de los signos del lenguaje hablado o escrito por el hecho de que la materia manipulada revela las trazas de una actividad solamente a través del ojo humano<sup>182</sup>. Esta concepción de lo pictórico como acción que recibimos mediante nuestro sentido de la vista nos ayuda a comenzar a dar respuesta a la pregunta anterior, y nos conduce a profundizar en torno a la siguiente cuestión: ¿sobre qué superficies se desarrollan tales acciones pictóricas? Más arriba se ha explorado esta cuestión, comenzado por la superficie del cuadro como la fuente de experimentación y estudio desde la que desplegar la presente investigación y desde la que obtener información sobre sus modos operacionales. En la superficie, las propiedades de la pintura y la capacidad de articulación de sus signos son fácilmente evaluables, sobre todo en formatos pequeños en los que, con menor inversión de materiales, de tiempo y de energía, obtenemos más rápidamente resultados. Al prestar atención a este marco de trabajo, una de las conclusiones que obtenemos es que existe una diferencia entre la superficie del cuadro y la superficie de la pintura.

---

<sup>180</sup> Mieke Bal considera que el arte opera como un agente que usa recursos de la imaginación para dar lugar a nuevas experiencias que contribuyan a que las personas puedan explorar la política: «Demostraré que esta abstracción cumple una función política» (Bal, 2016, p. 63).

<sup>181</sup> La broma, al igual que la ficción, puede ser entendida como una herramienta de bricolaje social: «la broma ayuda a mitigar las clasificaciones y jerarquías sociales, suaviza los límites, permite dejar temporalmente en suspenso la estructura social». (Berger, 1998, p. 131).

<sup>182</sup> Sobre la disolución de la especificidad del medio pictórico, véase el apartado I.I.I.

La performatividad que es articulada mediante la pintura por dichas acciones en las superficies pueden, potencialmente, producir cambios con consecuencias sociales y políticas desde el cuadro, por ejemplo, si el cuadro se fotografía y se pone la imagen en circulación, o si se toman signos pictóricos presentes en el cuadro para situarlos en la superficie exterior de la arquitectura o en el entorno urbano<sup>183</sup>. En definitiva, podemos afirmar que cuando lo pictórico se pone en contexto, se articula con lo social. Y no se trata solamente de llegar a un lugar sin tener conocimiento de lo que ocurre ni de aprovechar una pared o cualquier otra superficie del entorno donde hay espacio para pintar. Así lo argumenta Jordi Claramonte Arrufat (2011) en su libro *Arte de contexto*, en el que reflexiona sobre las definiciones que se utilizan para referirse a tales prácticas de contexto, que están vinculadas con prácticas sociales y articuladas con lo político. El sentido de la caracterización de dichas prácticas es expuesto por Claramonte Arrufat de esta manera:

Es obvio que las prácticas artísticas pueden tener, y así ha sido a menudo, efectos políticos: ya sea porque introducen temáticas o referentes polémicos, ya sea porque eluden los campos temáticos o formales que los poderes políticos pudieran haber determinado como los únicos válidos para el arte. Cuando en 1580 Aretino escribió sus *Sonetti lussuriosi*, para ilustrar una serie de grabados eróticos que habían sido prohibidos por el papa, produjo sin lugar a dudas una obra de un potente calado político, puesto que con ella se atrevía a desafiar la otrora intocable autoridad del Santo Padre, y —al hacerlo— asentaba el derecho a la autonomía de la producción artística e intelectual, que hasta entonces había debido someterse a las autoridades políticas y religiosas. (p. 29)

Es la acción del arte en relación con la realidad social mediante la representación lo que tiene el potencial de producir cambios:

Históricamente, además, ha sido en relación con esa noción de realidad indiscutible, propia del positivismo más plano, como se ha justificado la tarea de la representación, sea política, monetaria o artística. El arte de contexto supone, como hemos visto, una quiebra de la representación, porque trabaja ya de lleno en los dominios de una epistemología que asume, con la biología de Maturana o la teoría de sistemas de Luhmann, que «todo hacer es conocer y todo conocer es hacer». (p. 84)

---

<sup>183</sup> Véase el caso del artículo de C. Ahora (1 de junio de 2023): «De Gotham a Gran Canaria: el Batman de La Isleta borra líneas amarillas del suelo y recupera zonas de aparcamiento para los vecinos. Una persona se ha disfrazado de superhéroe para eliminar la prohibición de estacionamiento que había impuesto el Ayuntamiento de la capital grancanaria en la calle Roque Guinart».

¿Será la cuestión de la representación —la que se extrae de los mecanismos encubiertos de la pintura— la dimensión performativa de lo visual capaz de producir cambios sociales?

En la actualidad, no es posible situar la práctica de la pintura separada de la performatividad de acciones y materiales que constituyen sus procesos. Como hemos estudiado, esta práctica se nutre y tiene influencia en otras disciplinas, y sus procesos se despliegan al ser la materialidad que incluimos en el espacio pictórico manipulada por la misma energía de la persona o de los automatismos industriales que accionan tales procesos. Estos procesos, como se ha visto, han perdido su especificidad relativa únicamente a un ámbito de trabajo situado en la tradición pictórica occidental, y que median con lo que hoy entendemos por pintura y que permiten que esta sea registrada al secar y adherirse —o instalada manual o industrialmente, de diferentes modos— en la superficie de los objetos y de los espacios donde se inscribe.

Pintura y performatividad son los conceptos que estamos utilizando como el binomio que delimita el espacio de trabajo de las acciones que tienen como objetivo principal la interpretación de tales huellas registradas en los cuadros o, al menos, de hacer visibles los *poderes, fuerzas y energías* (González García, 2012) de quien explora lo pictórico. Es decir, el potencial de cambiar lo social de la representación —que señala en la cita anterior Claramonte Arrufat— es simbólico. Así reflexiona José Luis Brea (2010) sobre las «*imágenes-materia*», aquellas que transportan posiblemente más de lo que en primera instancia cabe interpretar:

Elas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro *deseo* —acaso nuestro *deseo de ser*—. Ellas están ahí queriendo hablarnos —o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas— de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué —como tales— nos es dado a esperar, al fin y al cabo. (p. 9)

Para descifrar lo que nos trae la imagen que depende de la pintura, se requiere de una inspección minuciosa y enfocar la atención a los indicios del acontecimiento plástico, que son los restos de la actividad que lo llevan a cabo, como nos indica Graw (V.V.AA., 2016). La estructura que configuran estos signos se puede leer en tanto *signos indiciarios* —como nos indica Krauss (2015)—, que son indicios analizables desde unas unidades básicas del cuadro llamadas *signos pictóricos*<sup>184</sup>. Estos hacen visibles aspectos como el tipo y la cantidad de pintura que los compone o su propio tamaño, dirección y proporción respecto al de la superficie que los acoge. El movimiento de la pincelada o el que crean las formas que

---

<sup>184</sup> Los más antiguos, encontrados en la cueva de Ardales, en Málaga, fueron pintados hace 65.000 años. (Sinc, 3 de agosto de 2021).

componen la imagen —que también pueden estar hechas con materiales que no son pintura—, al ser recorridas por el ojo que mira, proporciona información sobre la intencionalidad con la que ha sido ejecutada. Estos aspectos de significación<sup>185</sup> desde la materia aportan pistas sobre lo que ha ocurrido, y traen consigo la capacidad de modificar nuestro entorno a través de influir en nuestro deseo.

«*Cabañas para pensar*» - Eduardo Outeiro y *¿Es la mente modificable como una casa?*

Nos preguntamos en el apartado anterior sobre cómo se relacionan nuestras acciones (vinculadas con lo pictórico) con las superficies de los espacios arquitectónicos, urbanos y de aquellos lugares menos intervenidos por la acción modificadora de las personas y que podemos situar en el paisaje natural<sup>186</sup>. En referencia a la relación entre personas investigadoras y creadoras y sus espacios de trabajo, encontramos la exposición y publicación *Cabañas para pensar* (Ferreño et al., 2011), trabajo de Eduardo Outeiro que fue curado por Alfredo Olmedo y Alberto Ruiz de Samaniego. Este proyecto explora la relación estudiada por el ámbito literario y estético «de los escritores, filósofos y artistas con sus espacios de creación» (Centro Guerrero, 17 mayo de 2016). La investigación, que toma como referencias los espacios que escogieron para trabajar once figuras esenciales de la modernidad, indaga sobre la influencia determinante de las características y la organización de la espacialidad en los procesos de creación. Dicha espacialidad, referida a la elección de cada autor para el despliegue de sus tareas, es aparentemente reducida a la mínima expresión en el ámbito de la arquitectura —una cabaña—, que suele estar situada inserta en entornos naturales. Este tipo de elecciones están relacionadas con la voluntad de los autores de volver conscientemente a un estado primitivo, que parece más fácil de adoptar en torno al final del siglo XIX y principios del XX que hoy. No obstante, la clave que encontramos en esta voluntad nos sirve en la actualidad como ejemplo de actitud enfocada a destilar el entorno y el mismo acto de creación que se distanciaba respecto a las dinámicas del hábitat urbano en desarrollo en las mencionadas épocas. Esto constituye también una posibilidad de alejamiento respecto a las dinámicas que hoy nos mantienen sobreinformados.

---

<sup>185</sup> Véase el Triángulo semiótico de Odgen y Richards (1954).

<sup>186</sup> *Lo natural* es un concepto usado generalmente para hacer referencia a aquellos elementos que se encuentran en estados originales o sin haber sido modificados por la intervención del ser humano. Dicho término es comúnmente asociado con organismos propios del mundo biológico como árboles y ecosistemas terrestres, sentido en el que lo usamos aquí cuando hablamos de *paisaje natural* (conscientes de que es el ser humano y sus acciones pueden ser consideradas como parte del *mundo natural*). Véase J. A. Passmore (1979), P. Feyerabend (2003) o J. Searle (2005) como bibliografía de estas cuestiones.

Como indican el autor y los comisarios de la exposición y de la publicación, lo anterior supone una elección tomada conscientemente y que está presente en la referencia que les precede a todas las presentes en este proyecto. Se trata de uno de los ejemplos más radicales, materializado en la vivencia del escritor Henry David Thoreau (Ferreño et al., 2011) al buscar el significado de la vida en un entorno sencillo como la mencionada cabaña, que registra en su ensayo titulado «Walden». Publicado en 1854, este ensayo da cuenta sobre la necesidad de algunas personas que desarrollan su labor en el ámbito de la creación de realizar un giro hacia la exploración de la vida de una manera más profunda, ermitaña y espiritual. Esto ocurre entre dos polos que identificamos como el *retorno al origen* y el *volver a empezar indispensable*, o lo que en adelante llamaremos *demoler para renovar*<sup>187</sup>: acto que realizamos con el fin de despejar, desde la modificación de la materialidad, las estructuras que consideramos nos impiden dedicarnos a los aspectos esenciales de nuestra existencia.

Tales arquitecturas íntimas y mínimas son analizadas como *cabañas para pensar* a través de fotografías realizadas por Outeiro en los entornos en los que están localizadas las austeras construcciones, y de los planos, maquetas y otros documentos de estas, así como un índice de hierbas y plantas detectadas en sus emplazamientos. Se trata de espacios y entornos determinados por elecciones cuya naturaleza queda registrada en la cita a Nietzsche que Alberto Ruiz de Samaniego realiza, dentro de la publicación referida, en su texto «Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia»:

En carta de finales de junio de 1883, Nietzsche le cuenta a Carl von Gersdorff, desde Sils Maria: «¡Ay, cuántas cosas están aún escondidas dentro de mí y quieren convertirse en palabra y forma! ¡No hay en torno a mí silencio, altitud y soledad suficientes para que yo pueda percibir mis voces más íntimas! Me gustaría tener dinero suficiente como para poder construirme aquí una especie de cabaña ideal: esto es, una casa de madera con dos habitaciones; y para ser más precisos, en una península que se adentra en el lago de Sils, donde antaño se erigía una fortificación romana. Pues a la larga me resulta imposible vivir, como he hecho hasta ahora, en estas casas de campesinos: las habitaciones son bajas y estrechas, y siempre hay jaleo». (Ferreño et al., 2011, p. 9)

Como Ruiz de Samaniego indica a continuación de la anterior cita, en esta declaración se resumen los aspectos fenomenológicos afectivos del individuo en la cabaña: la estancia en soledad, la situación de la construcción en un entorno considerablemente elevado sobre el nivel del mar y en silencio. En definitiva, un ambiente impregnado por lo esencial, que permite la próspera germinación de la propia intimidad. La mencionada exposición a la que se refiere este texto articula la relación que existe entre lo íntimo de las elecciones

---

<sup>187</sup> En el apartado 3.5.1, literalmente demolemos para renovar algunos elementos arquitectónicos de la casa familiar desde la que parte y en la que concluye esta investigación.

conscientes y los procesos creativos de figuras clave de la filosofía (Ludwig Wittgenstein y Martin Heidegger), de la composición musical (Edvard Grieg y Gustav Mahler), de la dramaturgia (August Strindberg), de la escritura (Knut Hamsun, George Bernard Shaw y Virginia Woolf), de la poesía (Dylan Thomas), del cine (Derek Jarman), así como del ámbito de la exploración o de la escritura (Thomas Edward Lawrence, más conocido como Lawrence de Arabia).

El cineasta Derek Jarman tuvo gran pasión por la jardinería, pasión que heredaría al percibirla en sus padres y cultivar el jardín de la casa familiar. Una afición que Jarman abandonaría al dejar dicha casa, pero que retomaría después al mudarse a su Prospect Cottage<sup>188</sup>. En este espacio, retomaría sus intereses en horticultura y comenzaría a desplegar sus habilidades como paisajista, lo que se manifiesta desde sus habilidades para la organización de la superficie como una escenificación. Cuando Jarman ajardina dicho espacio sobre una tierra de escasos nutrientes, con muchas piedras y poca vegetación, se hacen visibles sus habilidades escultóricas y pictóricas: el director cambia la forma del lugar mediante el cultivo de plantas y la inserción de esculturas que realiza mediante la combinación de materiales, algunos encontrados. Entre esos materiales se encuentran algunos como metal, madera, sacacorchos, anclas, ventanas viejas..., con las que realiza dichas construcciones escultóricas en la parte trasera de la casa. Mientras, en la parte delantera, son notables las formas geométricas: círculos que el cineasta realiza con grava fina, piedras de diversas dimensiones y conchas encontradas en la costa.

En este proceso opera la dimensión pictórica, además de la mencionada dimensión performativa y constructiva referida a tal modificación de los espacios delantero y trasero de la casa, como indica Eva Barcala en su texto «Surgir en la nada: Derek Jarman y el jardín de Prospect Cottage», que también se incluye en la publicación *Cabañas para pensar*:

El jardín, entonces, comienza a crearse paulatinamente, a medida que Jarman combina su gusto pictórico (y escultórico), su experiencia en jardinería y sus convicciones ecológicas, al incorporar a su terreno *una madera vieja* que sirve de tutor a un rosal silvestre o unas piedras que protegen plantones de *Crambe marítima*. De la combinación de la grava y la piedra «escultórica», nace entonces una disolución de los bordes de su jardín con el medio que lo rodea para crear un nuevo paisaje, que combina esculturas de pedrusco, tablas que el mar arrastra

---

<sup>188</sup> Prospect Cottage se sitúa en Dungeness, en la costa de Kent, Reino Unido: «Jarman había visto ya esa caseta de pescador, oscura y con llamativas ventanas amarillas (...). El paisaje de Dungeness le atrajo por su luz y su silencio desde un principio; pero no se decidiría, hasta ese momento, a comprar aquella casa. Empezada así a crear su propio jardín en un lugar sumamente especial, y que *a priori*, contaba con pocas posibilidades para el disfrute de la jardinería... y a la sombra de una central nuclear». (Ferreño et al., 2011, p. 148).



hasta la playa, plantas y arbustos, viejas herramientas y otros elementos introducidos por él mismo. (Ferreño et al., 2011, p. 149)

De esta manera, el jardín de Jarman desborda los límites de su definición para convertirse en paisaje junto al entorno donde se desarrolla, lo que ocurre en parte por una falta de elementos que lo delimiten. Este caso se destaca aquí por ser un jardín elaborado por arbustos y plantas autóctonos junto a esculturas elaboradas con objetos encontrados en las inmediaciones de Dungeness.

Por otro lado, existen varios elementos que conectan este caso con nuestra investigación. 1. El gusto por la jardinería es transmitido a Jarman por sus padres, de igual modo que en nuestro caso la tendencia a la demolición y a la renovación de espacios arquitectónicos es transmitido por nuestra familia —así como ciertas habilidades propias del ámbito de la horticultura y la jardinería—, al haber crecido en la anteriormente mencionada zona humilde de la huerta de Murcia. 2. El director de cine construye esculturas con materiales encontrados y plantas, manifestando en sus creaciones dimensiones de lo escultórico y de lo pictórico, como nosotros hemos hecho después de nuestros familiares hasta la fecha, detectando hoy vinculaciones claras entre nuestra práctica pictórica y las construcciones precarias. Estas construcciones —realizadas con materiales encontrados en el entorno de nuestra casa familiar— son entendidas tanto como el mismo espacio donde se insertan como espacios situados en el ámbito de lo escultórico y de lo pictórico<sup>189</sup>. 3. La presencia de las herramientas y del bricolaje en las prácticas de la pintura y de la intervención en el entorno de Jarman. Estas herramientas —que seguramente ya eran de los padres del cineasta— y el bricolaje se recuperan, en nuestro caso, también de nuestros antepasados y en nuestra propia práctica. 4. La toma de conciencia en Jarman de que el trabajo en su jardín no solo excede los límites de esta tarea al contribuir en forma de material visual para sus películas, sino que excede los límites de la jardinería para fundirse con el paisaje. En nuestro caso, esto corresponde a la toma de conciencia en la investigación sobre el hecho de que la modificación del entorno en el que crecimos tiene consecuencias más allá de la mera modificación de la materialidad arquitectónica: no solo desde y en la pintura, sino que tiene consecuencias en las dinámicas que se desarrollan en torno a ambos espacios significantes. 5. Tanto en el caso de Jarman como en el nuestro, la reorganización y modificación del espacio conlleva a hacer lo mismo con nuestra comprensión del entorno y, en consecuencia, con nuestra mente y conducta.

---

<sup>189</sup> «Soledad Sánchez es mi tía. Desde que era niño, la he visto construir soluciones domésticas como el pequeño gallinero de estas fotos. Soy consciente de que ella, de manera natural, optimiza el espacio con economía de materiales, y me gusta pensar que parte de ese enfoque hacia el entorno circundante tiene un eco en mi trabajo». En: [https://www.instagram.com/p/CMwKS\\_XjZGa/](https://www.instagram.com/p/CMwKS_XjZGa/)

*Proteger la casa con pintura - Martin Heidegger*

Martin Heidegger es uno de esos casos en que el creador busca un espacio íntimo y mínimo como una cabaña para encontrar la tranquilidad que le permita realizar su trabajo. Como da cuenta el libro *La cabaña de Heidegger* de Adam Sharr (2016), fue en el verano de 1922 cuando el filósofo se mudó a un refugio de no grandes dimensiones construido para él en la Selva Negra. El mismo Heidegger llamó a la pequeña construcción «la cabaña», y en ella escribiría a lo largo de cincuenta años numerosos de sus más célebres textos y conferencias, así como las primeras notas de su *Ser y tiempo* (1927) y otros escritos más tardíos. Durante los cinco decenios en los que el filósofo habitó su cabaña, pasó el tiempo con frecuencia en soledad, pensando y escribiendo mientras experimentaba las dimensiones íntimas, emocionales y mentales entre él mismo y la austera arquitectura, el entorno circundante y el paso del tiempo.

Sobre esto, Heidegger reflexiona en su célebre conferencia —y uno de sus textos más citados— «Construir, habitar, pensar» («*Bauen, Wohnen, Denken*»), que el filósofo pronunciaría en el Darmstädter Gespräch en 1951, y que sería publicada un año después en la Neue Darmstädter Verlagsanstalt<sup>190</sup>. El contexto de esa época, con la Segunda Guerra Mundial, influye en este texto: el Estado alemán desataría un frenesí constructivo que tuvo como resultado un gran número de espacios destinados a ser habitados por personas que, de manera mordaz, entorpecieron la idea misma de habitar. En la mencionada conferencia, Heidegger hablaría por primera vez sobre sus reflexiones en torno al proceso progresivo que lleva de la construcción al habitar, pasando por la toma de conciencia sobre que el habitar lleva al ser, y el ser culmina en tanto cuidar.

Como indica el historiador del arte Kosme de Barañano Letamendia, *Construir, habitar, pensar* es una de las obras más reconocidas del alemán y que opera entre líneas, de manera fundamental, en su obra *El arte y el espacio* (*Die Kunst und der Raum*), publicada originalmente en 1969. Por otro lado, es significativo el modelo del puente en tanto productor del lugar, así como la alusión al «viejo puente de Heidelberg» (referencia ampliamente rearticulada en el ámbito estético contemporáneo).

Al poco de comenzar su mencionada conferencia, Heidegger (2015) señala que *construir* tiene un origen en la antigua palabra alemana *buon*, que también significa *habitar* o —parafraseándole— *permanecer, quedarse*. Estas palabras hacen referencia a lugares destinados a vivir. Como reflexiona el pensador, *construir* nos indica también que tales procesos de construcción y de hábito pueden ser pensados en cierta dirección. Del mismo modo, está orientada a que nos hagamos conscientes de que, como parte del *habitar*,

---

<sup>190</sup> Véase el artículo de Kosme de Barañano Letamendia de 1983 «El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX» (publicado originalmente en el primer número revista *Kobie*, pp. 137-224), en M. Heidegger (2015), entre las páginas 125-161.

coexisten otras actividades que nos llevan a cubrir nuestras necesidades básicas como seres humanos. Todas estas cuestiones se refieren a cómo estamos en el mundo.

Ser hombre significa: estar como mortal sobre la tierra, esto es: habitar. La antigua palabra «*bauen*» dice: el hombre en tanto en cuanto habita; esta palabra «*bauen*» significa pues al mismo tiempo: proteger y cuidar, cultivar el campo, cultivar la vid. Tal construir cuida en efecto sólo el crecimiento que a partir de sí madura sus frutos. El construir en el sentido de proteger y cuidar no es ningún producir. La construcción de barcos y de templos por el contrario producen en cierto modo su propia obra. El construir es aquí a diferencia del cuidar un erigir. (p. 133)

Proteger y cuidar el entorno desde las actividades manuales para proteger y cuidar el bienestar personal y común. En este marco, existen paralelismos entre los conceptos «construir», «habitar» y «pensar» de Heidegger y nuestra idea de la práctica de la pintura. Por un lado, la pintura protege los materiales donde se aplica, convirtiéndose en superficie, es decir, en capa protectora (operando, por ejemplo, sobre los materiales de la arquitectura, por mencionar un ámbito de acción). Esta es una manera en la que la pintura protege y cuida el entorno. Por otro lado, el pensador llama nuestra atención sobre el hecho de que *cuidar* es un rasgo primordial del *habitar*, lo que implica una voluntad benévola hacia el entorno circundante, en el sentido de que el cuidar es también *cercar*:

Habitar, estar llevado a la paz, esto es: permanecer cercado en lo libre, lo que cuida todo en su esencia. (p. 135)

Entonces, *habitar* es cuidar algo a lo que se le deja ser libre mientras está a recaudo, mientras está cercado. Esta actitud es extrapolable a la performatividad inherente a las acciones de pintar un cuadro o, lo que es lo mismo, una superficie sobre la que se desarrollan una serie de acciones que pueden estar orientadas a dejar la pintura ser en tanto material que se comporta condicionado por las características de su propio material y de la fuerza de la gravedad, cercado por los límites de la tela/bastidor y del marco del cuadro o de la arquitectura que habita.

«*Hombre y espacio*» - Otto F. Bollnow

Con el fin de situar dónde operar con la pintura, habría que preguntarse acerca de la posibilidad de afirmar que poseemos o, siquiera, que nos encontramos ante un espacio disponible para habitar, en el sentido de que lo que es posible poseer son los objetos y no el espacio que existe entre ellos o donde ellos se inscriben, de manera que el espacio queda fuera del ámbito de lo tangible. Se ha identificado en el anteriormente mencionado

*Construir, habitar, pensar* de Heidegger (2015) cómo *construir* es *habitar*, *habitar* es *cuidar* y *cuidar* es también *cercar*, lo que en definitiva supone dejar dentro de nuestro campo visual y de acción el espacio delimitado que podemos habitar, y sobre el que Otto Friedrich Bollnow (2014) diferencia entre la posibilidad de habitar un espacio en pertenencia y habitar dentro de el espacio. En otras palabras, Bollnow señala que, en el primer caso, se subraya la dimensión de tener el espacio y, en el segundo, es más significativo el mismo ser en el espacio. Estas cuestiones están entrelazadas en el espacio habitable de la casa, porque,

Al considerar la expresión conceptual del vocablo *habitar* habían quedado señaladas tres formas de espacio propio:

1. El espacio del propio cuerpo.
2. El espacio de la propia casa en general.
3. El espacio envolvente en general. (p. 253)

Estas tres formas de espacio propio<sup>191</sup> se entrelazan también con el potencial performativo de cada una de ellas, desde el ámbito espacial de la vida humana en la obra de 1969 *Hombre y espacio* de Friedrich Bollnow. La casa, o el entorno cerrado que está pensado y construido en proporción a las necesidades, movimientos y actividades del cuerpo humano, es el espacio que precisamente le da a este último protección y cuidado. El pensador entiende ese entorno como un espacio «propio» y los tres elementos citados, como las hebras de una fibra que se combinan para contribuir a nuestra comprensión de la espacialidad que experimentamos. Estos elementos —como veremos en las siguientes conclusiones— son también determinantes en referencia a nuestro estudio sobre la relación entre pintura y performatividad vinculada a las tareas utilitarias que el ser humano despliega en su entorno inmediato.

---

<sup>191</sup> Esto se conecta con la relación indicada anteriormente que vincula nuestra mente como un espacio compuesto por código, que es programable mediante la neurolingüística con los recursos del lenguaje recabados en *Metáforas de la vida cotidiana* (1986) de Mark Johnson y George Lakoff (2012), con las celdas señaladas por Foucault que interpretamos representadas en los cuadros de Halley, y con el hecho de que nuestro propio cuerpo es una estructura de código ADN inscrita en la matriz que se señala en, entre otros archivos, el documental *A Glitch in the Matrix* (2021):

<https://soap2day.rs/watch-movie/watch-a-glitch-in-the-matrix-full-67727.4794877>

### 1.3.5. Conclusiones del subcapítulo 1.3

#### 1.3.5.a. Concepto *intervención arquitectónica*

Durante este apartado (1.3), hemos llevado a cabo un recorrido que recoge estrategias y procesos artísticos que se vinculan con actividades utilitarias y que enmarcamos en el espacio de lo pictórico. En este sentido, hemos analizado desde la teoría —contrastando con nuestra práctica previa— cómo las prácticas de intervención en la arquitectura y en otros ámbitos de nuestro entorno circundante (por ejemplo, las intervenciones sobre el asfalto de Lotti Rosendfeld<sup>192</sup>), llevadas a cabo desde el ámbito de la pintura, la instalación y, en definitiva, el arte de acción con un notable componente conceptual, ofrecen posibilidades para visibilizar estructuras de pensamiento no obvias en la realidad y abrir vías de actuación inesperadas que a menudo se materializan como espacios físicos transformados y experiencias inmersivas para los públicos.

La intervención sobre una obra de arte y de arquitectura se entiende —en términos generales— como la acción de añadir contenido de naturaleza funcional o estética sobre ella con el objetivo de completarla, si está inconclusa, o para transformarla mediante un criterio diferente al que le dio origen. Este proceso se ha venido repitiendo en la historia de la arquitectura, porque a menudo algunas construcciones se desarrollan durante dilatados espacios de tiempo. Ejemplos de ello son la conclusión de un templo románico en la época y manera gótica, la catedral de Santa María del Fiore en Florencia —de estilos renacentista y gótico italiano, rematada por la cúpula del arquitecto Brunelleschi—, las repetidas transformaciones de la Basílica de San Pedro de Roma, del Louvre en París, o el proceso constructivo de la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona. Estos procesos producen cambios en la manera visual y tangible de presentar los edificios para nuestra percepción, en ocasiones radicales y disparatados, como el intento —polémico y esperemos no fructífero— de encasquetar *La puerta del alma* de Jaume Plensa en la Basílica de la Vera de la Cruz de Caravaca, en Murcia (Madrid, 24 de octubre de 2022). También se llevan a cabo intervenciones en distintos periodos artísticos en el ámbito pictórico y escultórico. Por ejemplo, la efectuada sobre *El Juicio Final* de Michelangelo que realizó Daniele da Volterra, que modificó diferentes fragmentos de cuerpos humanos representados con el fin de eliminarlos de la historia, lo que se conoce bajo la expresión latina *damnatio memoriae*. Estas intervenciones pueden ser ejecutadas por el artista original y por otros posteriores. Las realizadas durante los procesos de ejecución de las obras son conocidas como *pentimenti* o arrepentimientos.

---

<sup>192</sup> Véase un ejemplo de la obra de Lotty Rosendfeld con *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de 1979: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/12261/Lotty-Rosendfeld-Una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-A-mile-of-crosses-on-the-pavement>

En tiempos más cercanos que las referidas obras, encontramos la célebre intervención con pintura para firmar un objeto producido industrialmente y convertirlo en una obra de arte, dando paso al concepto *ready-made*, la ya señalada *Fountain* (1917) de Duchamp. Otra intervención sobre una obra —en este caso de otro artista— es *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Rauschenberg, quien borra un dibujo de su colega (Rose, 1977). Entre otras, desde un acercamiento feminista encontramos la obra *Palimpsest* (1973) de Nancy Schipero, en la que la artista interviene grabados antiguos insertando figuras femeninas.

Las referidas obras de Rauschenberg y Schipero son en notable medida ejemplos de palimpsestos (acción de borrar manuscritos que se remonta a la época de los pergaminos en los que los materiales necesarios para la escritura escaseaban y eran encarecidos). Aun con el esfuerzo por borrar la escritura que registraban, estos pergaminos —intervenidos mediante raspados para eliminar su contenido y poder ser reutilizados posteriormente a su primer uso— presentaban rastros del escrito anterior, sobreponiéndose tal capa con la propia de la nueva escritura.

Esto es extrapolable a situaciones que acontecen en el entorno circundante, en las que es posible encontrar indicios de intervenciones anteriores conviviendo con el resultado de una modificación más reciente de los elementos materiales, que configuran el espacio en el que desarrollamos nuestras actividades diarias. No obstante, en un plano más metafórico, el término palimpsesto puede ser usado en arquitectura para hacer referencia a construcciones sobre las que se han efectuado modificaciones y reconstrucciones durante periodos extensos de tiempo, lo que da lugar a que en tales edificios sean visibles rastros de distintas épocas.

En cuanto a las posibilidades de intervención en el entorno, podemos mencionar varias. Por un lado, encontramos el *graffiti* y otros procedimientos de intervención mural con pintura, que pueden ser utilizados para establecer vínculos entre la representación sobre las paredes de los edificios y el contexto cercano. Por otro, la pintura se puede usar interviniendo en la arquitectura para forzar las perspectivas de las formas arquitectónicas, recordando a la anteriormente mencionada técnica de ocultamiento de barcos de guerra mediante la pintura conocida como *dazzle camouflage*. Por último, aunque existen otros muchos acercamientos no utilitarios, la pintura puede ser aplicada sobre los edificios operando en su función estética, en tanto material que refleja color y que tiene textura, así como material de protección de la misma arquitectura si se aplica sobre un tejado, por ejemplo, pintura antigoteras.

La intervención arquitectónica puede ser realizada empleando la pintura como un elemento más o prescindiendo de ella. Las intervenciones instalativas realizadas específicamente para interactuar con la arquitectura —teniendo «en cuenta cuestiones arquitectónicas, urbanísticas y ambientales específicas e, incluso, la disposición física del espectador y su punto de vista» (Ávila, 2019)— operan transformando y dando lugar a nuevas lecturas del espacio arquitectónico, de manera que son capaces de producir

ambientes inmersivos, de establecer nuevas conexiones emocionales y de presentar modalidades alternativas de estar en el espacio.

1.3.5.b. Concepto *intervención social*

Hemos hablado sobre la noción de bricolaje que Lévi-Strauss introduce en las ciencias sociales en 1962 (apartado 1.3.1), desde el que formulamos y proponemos el concepto *bricolaje mental*. El fundamento de nuestro concepto es establecer una analogía entre el uso de materiales y herramientas sencillos para mejorar el espacio que habitamos, por una parte, y la exposición a la terapia psicológica humanista —entendida como espacio donde obtener materiales y herramientas— para mejorar nuestro proceso de pensamiento y conducta, por otra. Este proceso contribuye a mejorar cómo nos relacionamos con nuestro entorno, con consecuencias positivas en las relaciones sociales, en tanto que nos ayuda a dar respuestas más ecuanímes ante las situaciones de nuestra vida, y que puede ser entendido como una forma de intervención social, en referencia a que esta delimita los cambios histórico-sociales. Estos cambios tienen una dimensión material y una simbólica, y ocurren como expresiones de diversos agentes sociales. La intervención social supone un proceso en marcha, cambiante en función del periodo histórico que se construye en sociedad, y que está vinculado a las creencias y costumbres de las personas. Este «se lleva a cabo despaciosamente y calladamente a través de descripciones, informes, observaciones y la relación que establece el interventor con el medio (Puma, 2013, p.76)»<sup>193</sup>.

De tal manera, intervenir en sociedad se entiende como una serie de prácticas que se pueden situar en el marco de la expresión verbal, que se realiza en determinados momentos y ante determinados grupos de personas, teniendo influencia sobre ellas y, posteriormente, sobre grupos sociales más amplios. En esta investigación, nos acercamos a la intervención social desde la manipulación de la materia llevada a cabo con herramientas sencillas en entornos micropolíticos. Por ejemplo, en un grupo social reducido como es la convención institucional de la familia<sup>194</sup>, puede mejorarse el bienestar de sus miembros con gestos sencillos como la limpieza y la organización de los objetos y de los espacios que emplean, o al pintar las paredes del lugar donde viven<sup>195</sup>.

Al manipular desde la materialidad las condiciones de estos espacios y la localización de los objetos domésticos situados en ellos, con los que esta pequeña organización social convive, se influye sobre sus dinámicas diarias. Al ser patente que estos pequeños gestos no solucionarán todas sus circunstancias, es también lógico que los mismos contribuyan a la eficacia del uso de dichos objetos y espacios en el desarrollo de las tareas utilitarias que

---

<sup>193</sup> Localizado en: Quintero Valderrama, J. J., Vargas Salazar, M. F. y Ospina Nieto, Y. (2015). Análisis de las intervenciones en conflictos escolares. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 7(2), 117-132.

<sup>194</sup> Afortunadamente, existe una gran variedad de modelos de familia en la época actual.

<sup>195</sup> Conscientes de los privilegios que esto supone por parte de quienes tenemos acceso a la vivienda y unas comodidades mínimas.



estas personas llevan a cabo<sup>196</sup>. Un ejemplo de organismo institucional que lleva a cabo estas mejoras es la rama del trabajo social.

En este marco, es posible trazar una genealogía de la intervención en sociedad si nos remontamos a diversas tendencias y modalidades de actuación en la historia. Entre los hitos considerados importantes en el desarrollo de este proceso, podemos enumerar los siguientes:

1. Prácticas filantrópicas y caritativas: desde la antigüedad y mediante fundamentos preservados por la religión y la moral, se ha ayudado y asistido —mientras que, en paralelo, la religión, como parte indisociable del poder, ha realizado y realiza actividades menos benévolas— a las personas necesitadas. Basadas en la caridad, estas prácticas carecían de sistemas claros con los que intervenir.
2. La rama del trabajo social que surge en la primera parte del siglo XX: desde la última mitad del siglo XIX y la primera del XX, aparece el trabajo social como una de las disciplinas profesionales. Aquí destaca la abogada de acción social Jane Adams y la trabajadora social, más centrada en la atención a la rehabilitación del individuo, Mary Richmond. Al sentar sus bases, ellas son las precursoras del concepto moderno de intervención social. Su enfoque se dirigió hacia la aproximación a situaciones de pobreza, injustas o de desigualdad social mediante la atención sobre el individuo y la comunidad.
3. Movimientos de derechos civiles: surgen a lo largo del siglo XX, entre otros, el movimiento afroamericano en Estados Unidos, el feminismo y el LGBT. Estos movimientos subrayaron la urgencia de intervenir en la sociedad para abordar cuestiones como la discriminación y la exclusión social, lucha que sigue en activo por, entre otras razones, el lamentable auge de la extrema derecha.

---

<sup>196</sup> Nuestra noción de *intervención social* no se fundamenta en llegar a un grupo de personas y arreglar lo que suponemos son sus problemas, sino —ante una situación determinada y una vez que se nos ha pedido la ayuda— recabar información al respecto y proponer posibilidades de actuación, proveyendo la información más útil en cada situación y, si no la tenemos, operando como mediadores entre dicha situación y las personas especializadas en la materia que tienen la capacidad de mejorarla.

Consideramos que existe un recorrido entre realizar pequeños arreglos en una casa con recursos del bricolaje —que pasa por la gestión de proveedores (como la comparación de presupuestos para ampliar la instalación eléctrica de una casa)— y la mejora del bienestar mental y emocional de las personas que la habitan, obteniendo, si la situación lo requiere, asistencia psicológica o jurídica para las mismas. En este marco, la lógica que detectamos es que, si es posible cambiar las dinámicas en una estructura pequeña como la familia, es posible hacer lo mismo en estructuras mayores como la universidad o en toda una ciudad.

4. El estado de bienestar y las políticas sociales: surgen a mitad del siglo XX en algunos países, lo que supone que el Estado es responsable de intervenir para proveer de servicios y políticas sociales, de manera que la intervención social se despliega hacia ámbitos como el derecho básico a la vivienda, la educación o la salud, con el presunto objetivo de garantizar sus niveles mínimos.
5. Perspectivas críticas: desde mediados del siglo XX, durante los años sesenta y setenta, aparecen acercamientos críticos vinculados a la intervención social, como el feminismo, el marxismo y la Teoría de la liberación<sup>197</sup>. Estas perspectivas ponen en cuestionamiento las jerarquías de las estructuras sociales e indagan sobre las causas profundas que generan dinámicas desiguales y opresivas. La justicia social es el objetivo principal de las prácticas de intervención social.
6. Acercamientos contemporáneos: hoy en día, el abanico de posibilidades de la intervención social se ha ampliado y alcanza hasta un extenso rango de acercamientos y métodos, en el que han sido desarrollados modelos fundamentados en los derechos civiles y humanos, en la participación de la comunidad y, entre otros, modelos de intervención en crisis que se basan en la evidencia. A esto se suma significativamente la influencia de los avances tecnológicos y de comunicación en redes sociales, que facilitan la intervención y el cambio social.

Las posibilidades de la pintura —y de otras modificaciones llevadas a cabo desde la materia—, mencionadas anteriormente en referencia al cambio de las condiciones de un reducido grupo, solo pueden operar en el contexto de la interacción y de la participación entre individuos. En el sentido de la participación política de la obra de arte, uno de los primeros textos teóricos es el escrito por Walter Benjamin en 1934, quien razonó que, si tenemos interés en saber si una manifestación artística es política, no es a las inclinaciones del autor hacia las que debemos mirar, sino a cómo se posiciona la obra en la red de relaciones de producción de su tiempo (Bishop, 2006, p. 11).

Este posicionamiento de la obra artística en una época en la que su reproducibilidad ha acelerado su ritmo exponencialmente mediante la tecnología tiene como consecuencia que sea vista por un número mucho mayor de personas. Esto convierte a las personas que la reciben no en sujetos pasivos, sino en colaboradores, en el sentido en que el contenido de la obra es comunicado a otras personas, añadiendo contenido al mensaje inicial de esta.

---

<sup>197</sup> La Teoría de la liberación es un acercamiento crítico del pensamiento filosófico y social con origen en Latinoamérica en los años sesenta del siglo XX. Esta teoría se elaboró como una respuesta a las condiciones sociales, políticas y económicas injustas que perjudicaban las relaciones entre muchos países del continente en esa época.

En este sentido y entre otros, uno de los antecedentes teórico-prácticos de la obra en su dimensión de elemento construido participativamente es el teatro de Bertolt Brecht, autor que dejó de lado complejas planificaciones para concebir sus obras teatrales como situaciones. Esos referentes, junto al Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, que redujo la distancia entre escena y público, así como la escritura de Guy Debord, que cofundó la Internacional Situacionista, señalan hacia el potencial de los medios de producción artística como elementos en potencia capaces de crear un sujeto activo, conscientes de que la espectacularización de la realidad trae el riesgo de unirnos en la separación e incomunicación ante la escena representada. No obstante, existen posibilidades de actuación alternativas, como las que señala Claire Bishop (2006) cuando escribe: «Gilles Deleuze y Félix Guattari han sentado las bases para varias teorías contemporáneas de la acción política, especialmente en el influyente libro *Imperio* (2000) de Michael Hardt y Antonio Negri, que es uno de los textos clave del movimiento anti-globalización.» (p. 13).

## 2. Prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico

En este apartado se tratarán cinco figuras esenciales e internacionales en referencia a cada una de las cuestiones de estudio, que se manifestarán en trabajos de artistas españoles. Estas figuras reúnen, de manera imprescindible, dos rasgos principales: uno, ser de nacionalidad no española, y dos, tener una trayectoria artística veterana. Cada una de estas cinco figuras constituirá la introducción a cada caso de estudio, que serán de nacionalidad española y de media carrera.

El análisis de los artistas españoles no supone la introducción a los casos de estudio (evitando un acercamiento historicista) porque en cada referencia internacional hemos encontrado una clave propia de la especificidad no específica de la pintura — es decir, un rasgo común al espacio compartido por la pintura performativa y el bricolaje, que se manifiesta en cada caso estudiado—, y no por el hecho de que sus obras sean la consecuencia de los referentes internacionales.

El modo operacional del marco de esta investigación —abordado al detalle en el capítulo primero— está orientado de manera que supone un recorrido que tiene en cuenta cambios tecnológicos con consecuencias sociales. Entre ellas, se sitúa el desarrollo de la práctica de la pintura. En este espacio de exploración, se han tenido en cuenta dichos cambios al tiempo que indagamos sobre los documentos teóricos que consideramos clave en referencia al desarrollo de la relación entre la acción de pintar y la performatividad inherente a ella, y al abanico de performatividades que hoy es posible desde la no especificidad del ámbito pictórico.

Con este objetivo, se ha delimitado el espacio de trabajo desde las herramientas y de los materiales que consideramos mínimos para la práctica de la pintura, que situamos hoy no tanto en el ámbito exclusivo de los elementos tradicionales de la pintura —entendida como una de las Bellas Artes—, sino en el ámbito del bricolaje. Todo ello, conscientes de que la especificidad de esta práctica utilitaria permite aproximaciones entre ella y el cuadro tradicional hacia el entorno, con el potencial de modificar la materialidad de ambos ámbitos —compartida a menudo— para obtener manifestaciones pictóricas y de uso utilitario.

Dicho recorrido del marco teórico está delimitado por las posibilidades que hemos explorado durante doce años —mediante nuestra propia práctica de la pintura— en su dimensión performativa y con anclajes en el contexto inmediato. Acotamos esta dimensión en el proceso que nos ha llevado al trabajar desde la bidimensionalidad del cuadro tradicional —compuesto por el bastidor de madera, la loneta de algodón...— hacia la tridimensionalidad de objetos escultóricos, como cuadros con fragmentos de objetos

domésticos ensamblados o la producción de instalaciones en espacios expositivos (en las que se incluye pintura o que son motivadas por acciones y elementos formales propios de lo pictórico, como lonas de plástico cuadradas y horizontales sobre las que depositamos pintura, muebles que solucionan la habitabilidad del interior de un espacio arquitectónico —que vienen de cuadros plegables, y que se despliegan para dejar de ser muebles y convertirse en esculturas—), pasando por la toma de conciencia de que en la intervención sobre la materialidad de la arquitectura, en la que están involucradas las anteriormente mencionadas herramientas, materiales y modos de hacer que se conectan con lo pictórico.

Desde el comienzo, para llevar a cabo estas prácticas hemos incluido un acercamiento intuitivo desde el hacer manual, aproximación a la práctica de la pintura que pronto nos situaría en la necesidad de realizar —mediante la escritura— elaboraciones lógicas posteriores, bien a una acción impulsiva (que abre una o varias vías de exploración), bien durante el proceso de trabajo (para situar conceptualmente uno o varios proyectos paralelamente en desarrollo).

Se trata de una práctica continuada y acompañada de dichas elaboraciones lógicas que nos ha servido para detectar y proponer conexiones entre nuestras acciones, instalaciones, intervenciones pictóricas y numerosos textos teóricos y filosóficos. Es decir, hemos transitado (y continuamos transitando) un recorrido desde la práctica hasta la teoría de la pintura y su performatividad. Esto nos permite ahora entrar en profundidad en los siguientes cinco casos de estudio, que contribuyen a nuestro estudio de elementos específicos de nuestro recorrido desde el cuadro al concepto *forma autónoma*, enmarcado en el ámbito del concepto *pintura encubierta*.

Los elementos específicos encontrados en cada uno de los siguientes casos están situados en el ámbito de los materiales utilizados, y nos sirven para profundizar en las prácticas en las que se enmarcan. Estos casos delimitan una progresión desde el uso de elementos mínimos en pintura —como esponjas y cerdas de brochas para mover la pintura en la superficie del cuadro—, pasando por acciones que tienen que ver con su objetualidad y, después, con la arquitectura o con el entorno cercano, hasta llegar al uso de acciones legales en un determinado marco social.

En primer lugar, prestamos atención al uso de elementos mínimos, como esponjas en Giorgio Griffa o las cerdas de las brochas *extendidas* en Ferran Gisbert, todavía usando la pintura de manera reducida. En segundo lugar, llama nuestra atención el uso de la luz como material en James Turrell, y de materiales que configuran el entorno urbano en Juan López, ambos artistas unidos por el uso de la geometría básica y de la elaboración de obras que se sitúan en el ámbito de lo pictórico, sin estar realizadas con pintura. En tercer lugar, estudiamos cómo los artistas Ann Veronica Jannsens y Miquel Mont comparten el recurso de detectar y presentar materiales, algunos propios del bricolaje, en función a su comportamiento con relación a los fenómenos lumínicos del entorno inmediato, para configurar obras que destilan eventos visuales pictóricos. En cuarto lugar, ya no

materiales, sino directamente cuadros como objeto es lo que obtiene del entorno Francis Alÿs, lo que se relaciona desde la acción de gestionar y de extraer con los encuadres que arrancan pintura de paredes del interior de arquitecturas en el caso de Patricia Gómez y María Jesús González. En quinto lugar, la intervención directa sobre la modificación de la propia arquitectura que aprovecha Theaster Gates para obtener materiales tras demoliciones de edificios, a menudo sociales, que usa para elaborar sus obras instalativas y pinturas —las que vende, y cuya parte de los beneficios destina a construir otros edificios de uso social— se relaciona con el trabajo de Santiago Cirugeda al construir edificios para la comunidad, aprovechando materiales en desuso en colaboración con arquitectos, urbanistas o abogados.

## 2.1. Pintar con menos pintura

### 2.1.1. Caso de estudio: de Giorgio Griffa a Ferran Gisbert

#### *Giorgio Griffa*

Un ejemplo de pintura realizada con cantidades mínimas de materia es el trabajo de Giorgio Griffa (Turín, 1936), que se acerca desde estrategias abstractas y minimalistas a la práctica de la pintura<sup>198</sup>. En una visita a la exposición *A Continuous Becoming* (2018) en el Camden Arts Centre de Londres, fuimos testigos de la documentación del proceso de trabajo de Griffa y de los detalles específicos de la pintura a los que el artista presta atención. Se trata de detalles en referencia a la textura capaz de crear marcas de las herramientas, es decir, los rasgos observables mediante la inspección cercana y atenta, como las fibras de los soportes crudos (lino y loneta de algodón) que pliega. Así se señala en el artículo de *ArtForum* de septiembre de 2015 de Molly Warnock (septiembre 2015): «Importantly, as in the earlier *Da Sinistra*, Griffa's pastel tones encourage associations with femininity, as do the repetitive, "menial" actions of folding and marking the cloth supports». Esos detalles se refieren también a la composición matérica de los pinceles, las brochas y las esponjas<sup>199</sup> que, con movimientos mínimos, pueden producir huellas.

La «inteligencia de la pintura» —como la llama Griffa— depende en gran medida del tipo de herramientas que usa (esponjas, pinceles y brochas) y de la naturaleza matérica de los soportes. Estos elementos se comportan de un modo u otro según estén compuestos y según nos situemos como medios ante ellos.

Creando en la «inteligencia de la pintura», Griffa permite que los elementos esenciales de su proceso, como el tipo o ancho del pincel, el color o la dilución de la pintura y la naturaleza del lienzo, ya sea lino, algodón, cáñamo o yute, influyan y den forma a la obra. El enfoque de Griffa es performativo y basado en el tiempo, a menudo trabajando horizontalmente en el suelo, sus gestos rítmicos y formales se impregnan en el material sin preparar ni estirar. Las marcas mínimas y primordiales de Griffa se derivan de su fascinación por la energía cuántica, las matemáticas del espacio-tiempo, la proporción áurea y la memoria de la experiencia visual desde tiempos inmemoriales. Sugiriendo la vida continua y orgánica de la pintura, las líneas y pinceladas se cortan deliberadamente y el lienzo

---

<sup>198</sup> Véase el archivo de Giorgio Griffa en su web oficial: <https://www.archiviogiorgiogriffa.it/>

<sup>199</sup> «Un día observé la belleza del azul en una esponja. De una vez por todas, este instrumento de trabajo se convirtió para mí en el material más importante. Me persuadió la extraordinaria capacidad de la esponja para empaparse totalmente de cualquier líquido». Yves Klein citado por Javier Arnaldo (2000).

nunca se llena; nunca es un objeto terminado o completo, sino un proceso visto en el momento. (Camden Art Centre, 29 marzo de 2022)

La atención a las particularidades mínimas y al comportamiento de las herramientas y de los materiales es también una materialización que interesa al pintor por la reducción de medios. La autoimposición de unas normas estrictas y reducidas parecen dar a Griffa las claves para trabajar desde los elementos mínimos, en el sentido de herramientas que se pueden considerar humildes (como los mencionados pinceles, brochas y —como muestra la fotografía que tomamos en nuestra visita a la exposición londinense— las esponjas), así como el empleo de soportes compuestos por materiales naturales (como los citados lino, algodón, cáñamo o yute, que carecen de imprimación, permitiendo dirigir nuestra atención al color y textura de las fibras que los componen). En combinación con el uso de mínimas cantidades de pintura, todo ello permite a Griffa describir sobre la superficie los movimientos y direcciones de la performatividad de su cuerpo, y mostrar un especial cuidado entre el espacio pintado y no pintado.

El acercamiento a la pintura de Griffa se puede leer desde la perspectiva de la mirada a las particularidades de los mínimos elementos materiales y performativos que intervienen en la acción de pintar. Su reducción de los medios pictóricos deviene en una estructura de escasas normas y en una economía material y formal que le permitieron desarrollar toda una vida de trabajo, y nos ayuda a contextualizar y a situar las estrategias registradas en la visualidad de sus cuadros de este primer caso de estudio.

La práctica pictórica de Griffa se reduce a los elementos esenciales del medio, como el uso de los materiales, atendiendo a sus mencionadas particularidades matéricas. Unos materiales que el pintor no toca mucho, más bien como si levemente moviera la esponja o la brocha lo justo para que se empape de algo de pintura y así poner alguna cantidad de dicha pintura sobre lonetas o linos situados en horizontal, como muestra la imagen siguiente (Figura 14):



Figura 14. Giorgio Griffa realiza marcas de pintura con una esponja. La fotografía es nuestra, tomada en el Camden Arts Centre en 2018.



De esta forma, Griffa sugiere la naturaleza de la pintura como materia dotada de «vida orgánica» (Evens, 4 de marzo de 2018) en desarrollo, mediante la realización de estampaciones únicas —con las mencionadas esponjas— y de pinceladas, realizadas en movimientos delicados y precisos. Esto hace emerger signos pictóricos cuya poca carga de pintura —al estar notablemente diluida— provoca que queden integrados entre las hebras del soporte sin imprimir, en el que no cubren su superficie por completo, pues Griffa deja gran parte de este sin pintar haciendo visibles grandes espacios que oxigenan y dan levedad a sus composiciones.

Como ya hemos mencionamos, una de las particularidades del *ready-made* es mostrar los colores de sus materiales. En este sentido, el color de la loneta de algodón o del lino opera como una más de las posibilidades cromáticas de lo pictórico, al mismo nivel que la sustancia-pintura. En el caso de Ferran Gisbert, veremos cómo lo textil tiene importancia en su obra, en el sentido en que su pintura encuentra lo textil como soporte y como origen de la visualidad al crecer en un entorno de industria textil en su ciudad de origen.

#### *Ferran Gisbert*

Ferran Gisbert (Alcoy, 1982) desarrolla una práctica centrada en la exploración de la capacidad de extensión del espacio pictórico, concibiéndola como un proceso que se desarrolla en el ámbito de la acción performativa. Esto ocurre hasta el punto en que Gisbert declara que las particularidades de los procesos pictóricos definen la forma y la capacidad de significación de sus obras, concebidas por él como situaciones preparadas y organizadas, de manera que dan la bienvenida y convierten en recursos de actuación a la prueba y al error.

En una reunión telefónica con Ferran Gisbert<sup>200</sup>, el artista nos explicó parte de su proceso, lo que nos permitió comprender en profundidad que uno de los aspectos principales de su trabajo consiste en el despliegue —desde «una mirada microscópica»— a los elementos mínimos que son las cerdas de la brocha común de la pintura de paredes. A partir de ahí, la obra del artista desarrolla una deriva que subraya la relación con el hilo, con la producción industrial del mismo y con el ámbito de lo textil a distintos niveles, pues el trabajo de Gisbert se relaciona con la industria textil de su ciudad de origen, por un lado, y, por otro, el artista articula varias brochas en línea para crear una herramienta mayor con la que hacer barridos. (Cabe poner de relieve aquí nuestro interés por la posibilidad de ampliación de esta herramienta humilde, como es la brocha propia de la pintura de bricolaje).

---

<sup>200</sup> La entrevista telefónica con Gisbert, a la que nos iremos refiriendo a lo largo de este apartado, tuvo lugar el 21 de enero de 2023.

Respecto a este último proceso, proponemos la categoría a la que llamamos *herramienta ampliada*, que consiste en modificar una herramienta sencilla ya existente y articularla con otras herramientas. Esto puede ser entendido en términos de repetición de un *ready-made*, cuya estrategia de serialización aplicada a una utilidad más allá de la mera presencia de la serie es visible, entre otras, en sus obras *Verbo* y *Puño y letra* de 2014<sup>201</sup> (Figura 15).



Figura 15. Ferran Gisbert trabajando en *Puño y Letra* en 2014.

Fuente: archivo visual de la UPV, València.

(<https://vimeo.com/97667635>)

En estas obras, resulta significativo cómo el artista une series de brochas, ayudándose por listones de madera. Estas *herramientas ampliadas* son empapadas posteriormente en tinta china, valiéndose de unos contenedores que están realizados por materiales de bricolaje tales como canaletas de desagüe del agua de lluvia, comúnmente empleadas para evacuar el agua de los tejados (Figura 16)<sup>202</sup>.



Figura 16. Brocha *extendida*, canaleta y listón con vasos de cartón de Ferran Gisbert.

La foto es nuestra, tomada en la casa de su familia en Alcoi en julio de 2023.

---

<sup>201</sup> Véase la acción de pintar con la *herramienta ampliada* en F. Gisbert Carbonell, F. (2014).

<sup>202</sup> Gisbert usa canaletas, pero también listones sobre los que pega vasos de plástico —no en la imagen de la figura 16, estos son de cartón— que llena de pinturas de diferentes colores. Introduce la brocha a lo largo de estos listones, que también usa para verter la pintura sobre la superficie de los lienzos. En la imagen, se muestran estas herramientas diseñadas y realizadas por el artista.

Las marcas de relativamente largos recorridos respecto a los espacios con los que se relacionan (el cuadro, el muro) y que Gisbert realiza mediante sus brochas modificadas y canaletas adaptadas para pintar, se relacionan con la industria textil de Alcoy, que es el lugar de origen del pintor. Esta referencia industrial, junto al «estilo macroesquemático levantino de las pinturas rupestres de los yacimientos»<sup>203</sup> situados en las proximidades de la ciudad alicantina, constituyen dos ámbitos entre los que opera la obra del pintor.

Como él indica, estos procesos e imágenes han estado presentes en el lugar donde Gisbert ha crecido, formando parte no solo de su identidad, sino de la identidad de todo un grupo social como son las personas que viven en tal área del Levante, quizá no tanto como parte de una identidad regionalista oficial, sino de la identidad vinculada con las actividades que dicha comunidad desarrolla como motor económico.

Antes de llegar a obras como las mencionadas más arriba, cabe señalar que el trabajo de Gisbert comienza mostrando trazos realizados con brochas anchas sobre la superficie pictórica. La intersección de la dirección vertical y horizontal de estos trazos produce — además de lo que podemos interpretar como una cruz— uno o varios cuadrados definidos por la medida de la brocha usada en cada caso (Figura 17).



Figura 17. Ferran Gisbert, *Cinco cuadrados*, 2006.  
Acrílico sobre lienzo, 185 x 185 cm. Imagen cortesía del artista.

El paso siguiente en su trabajo consiste en la realización de trazos aislados. Se trata de un proceso de depuración de la marca que está determinado por la economía de herramientas y de materiales, y en el que tales procesos pictóricos performativos son mostrados al público: el pintor entiende sus proyectos como estructuras compuestas por indicios que operan como libros de instrucciones. Es decir, Gisbert no solo no oculta sus procesos, sino que los muestra, llegando a realizar algunas obras con la presencia del público.

---

<sup>203</sup> Referencia a las pinturas rupestres de La Sarga. Extraído del portafolio de 2023 de Ferran Gisbert.

Antes de llegar al uso de lo que denominamos *herramienta expandida*, el artista ya utiliza materiales que nos pueden parecer interesantes en esta investigación: algunos de sus procesos de trabajo incluyen herramientas limpiacrystal o una serie de vasos de plástico fijados a un listón, de la misma longitud de las más recientes brochas (como la que se muestra en la figura 18). El cometido de estos vasos es actuar como pequeños contenedores en los que el pintor vierte colores diferentes. Al estar los vasos sujetos sobre el listón de madera y orientados en vertical, el pintor puede empapar la brocha expandida de diferentes colores a la vez, como ha hecho en otros proyectos empleando la mencionada canaleta.

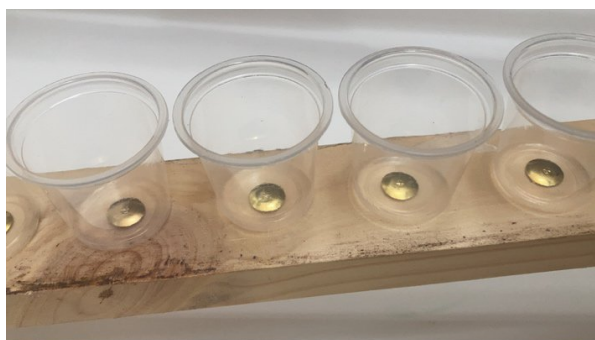


Figura 18. Vasos sujetos a un listón que Gisbert emplea para depositar tintas de diferentes tonos y en los que empapa sus brochas extendidas. Imagen cortesía del artista.

En definitiva, el aporte de estos vasos contenedores a la pintura de Gisbert consiste en una evolución respecto a la canaleta. La canaleta contiene solamente un color de pintura, pero mediante los vasos se puede organizar, por ejemplo, una gradación de colores que esperarán sin mezclarse hasta que la brocha sea empapada: primero introducirá las cerdas de la brocha en ellos y, después, la deslizará sobre la superficie elegida para dejar lo que podemos nombrar *abanicos de rastros* de distintos colores realizados con tinta o pintura.

El empeño de Gisbert por trabajar en el ámbito de la pintura con elementos mínimos que se sitúan entre el objeto doméstico y los propios del bricolaje tiene consecuencias directas en artistas contemporáneos a él, a los que estimula y que recogen su testigo para proponer otras posibilidades de acción. En este sentido, estos procesos sirven efectivamente como manuales de instrucciones que contribuyen al desarrollo de la pintura abordada desde perspectivas no obvias.

Muestra de ello es el proyecto *Estampación portátil*, que nosotros mismos realizamos después de ver su trabajo en torno a 2014, así como el que hemos mencionado anteriormente, *Hasta donde llego yo*, de Luce, realizado en 2018. Tanto en Gisbert como en Luce, el acto visibilizado del pintor pintando se convierte en una acción performativa, e incluso directamente en una *performance* con público. «Cuando alguien quiere saber

cómo se hace es porque quiere hacerlo», declara Gisbert en la entrevista telefónica con relación al segundo día de trabajo de realizar *Puño y Letra* en 2014. Sea por esa y probablemente por razones adicionales, él decidió incluir al público en sus siguientes trabajos.

Otra de las claves que posibilitan la intervención del público es el hecho de que no es necesario ser un profesional de la pintura de bricolaje o del arte contemporáneo, ni tampoco se necesita ninguna destreza, para realizar este tipo de proyectos, enmarcados en cuanto a materiales y herramientas el espacio doméstico.

Se trata, por lo tanto, de romper la jerarquía *artista iluminado-público*, llevando a un espacio más democrático los procesos pictóricos, lo que nos confirma que este es el caso de un pintor que ha llegado —desde la manipulación de la materia, que es la pintura— a un trabajo de tipo más social. Esto ha llevado a Gisbert a interesarse por (e incluso a obtener) formación como gestor cultural y, posteriormente, a desarrollar un trabajo como docente en Lima, Perú.

Acabamos de indicar que los proyectos de Gisbert consiguen cierta democratización al reducir y optimizar los materiales, herramientas y su uso, posibilidad sobre la que el pintor fue consciente al tener una experiencia previa en el ámbito de la pintura mural, en el que las jornadas de trabajo son de tiempos notablemente dilatados, como en la pintura al fresco. Gisbert reduce estos procesos a tiempos mínimos (incluso a tan solo quince minutos) con sus brochas extendidas, con las que, además, ya no se necesita de un andamio para cubrir muros de grandes dimensiones. Se trata de una manera de conquistar el espacio mediante la tecnología que uno mismo puede obtener con un mínimo coste económico, lo que otorga independencia a quien procede con dichos recursos.

En este sentido, cabe señalar que algo tan aparentemente sencillo como una brocha no es una tecnología básica:

Si te la tienes que inventar, es algo complejo. La fibra es un elemento que ha cambiado a la humanidad. Ropa, cuerdas... Pudimos comenzar a tejer. Aquí existe una relación con el quechua, que es un lenguaje que no tiene escritura: se teje. Lo textil se enrolla y permite transportar el relato de una comunidad: puede extender tu cosmovisión<sup>204</sup>.

En el reciente libro *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, de Yuval Noah Harari (2023), una de las ideas centrales que encontramos es el hecho de que la especie humana triunfa sobre otras especies por su capacidad para compartir relatos. En este sentido, existe «un origen textil de la escritura» (Las Vulpes, 2021) y una relación

---

<sup>204</sup> Extraído de la mencionada conversación telefónica con Ferran Gisbert.

entre la exposición de Gisbert durante su infancia a observar cómo los hilos se dirigen desde las máquinas de la fábrica hasta enrollarse en los cilindros usados para su almacenamiento y transporte. Este proceso produce una respuesta visual que veremos después en las bandas de color que dispone en sus cuadros, además de en la longitud de estos tubos, al ser usada por el pintor para delimitar la longitud de sus brochas y canaletas.

Lo que Gisbert presencié en su infancia se puede definir como pantallas de bandas de color creadas por el movimiento y la vibración de los hilos de colores en movimiento, producidos en el negocio textil de sus padres en la ciudad levantina de Alcoy. En su trabajo, esto se traduce en pantallas que son trasvasadas mediante una visión concreta de la realidad, mediante la pintura y el gesto mínimo, que facilita el movimiento de las extensas brochas sobre la superficie de sus lienzos, a menudo de gran formato, y sobre muros que puede abarcar por completo. Del mismo modo, esos procesos textiles adaptados a la pintura, le ofrecen la posibilidad de realizar multitud de ensayos y variaciones sobre el cuadro tradicional, que opera como lugar acotado donde realizarlos, como es visible en la obra *Textil* de 2023 (Figura 19):



Figura 19. Ferran Gisbert, *Textil*, 2023. Acrílico sobre lienzo, 195 x 195 cm. Imagen cortesía del artista.

Todo ello nos devuelve a lo comentado al principio de este apartado, cuando indicamos que estas pinturas comienzan mostrando un trazo vertical que cruza con otro horizontal, produciendo un cuadrado en la intersección de ambos gestos pictóricos. Esto, en la experiencia y percepción de Gisbert, se corresponde con las líneas verticales formadas por el recorrido de los hilos y con la banda horizontal que —de manera simplificada— constituye el tubo en el que se enrollan para ser posteriormente comercializados.

Esta experiencia supone a su vez un componente y transmisor de la identidad cultural de un pueblo, en tanto recuerdo compartido por un grupo social, que se representa mediante el medio pictórico (y, en este caso, desde el ámbito textil). Este proceso es completado en estas obras por otros grupos sociales que corresponden a los públicos incluidos en su presentación e incluso en su desarrollo práctico en directo, como es el caso de la

intervención titulada *Junto a tí*, llevada a cabo en el Centro Cultural de España en Lima, Perú, en 2015. Este trabajo —como Ginsberg nos indica al teléfono— «promueve el derecho que tienen todas las personas a participar de la cultura tal y como expone el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos».

### 2.1.2. Conceptos: reducción y optimización

El acercamiento vinculado con reducir y optimizar recursos en el ámbito pictórico es una constante en el desarrollo de la pintura, sobre todo desde las vanguardias. En este marco, hemos mencionado a Malévich, por su insistencia desde 1910 sobre la exploración de la abstracción mediante formas geométricas básicas en sus cuadros: el pintor fue descartando gradualmente componentes próximos a la representación figurativa en su trabajo, depurándolos hasta hacer emerger elementos geométricos básicos, hasta llegar a lo que él consideró el grado cero de la pintura —lo que el pintor entiende como su forma más básica— con su *Cuadrado negro*, en 1915.

En los años cincuenta y sesenta, las prácticas minimalistas profundizaron en esta estrategia centrada en reducir los recursos. Artistas como Donald Judd, Dan Flavin o Robert Morris, entre otros, se valieron del uso de componentes matéricos dispuestos como formas sencillas para estructurar sus obras, a menudo producidas industrialmente y en serie, y formalizadas con el uso mínimo de elementos. A su vez, esta estrategia permitió al minimalismo centrarse en la toma de contacto del público con la obra, en tanto situación acotada por el espacio arquitectónico. Es decir, el espacio que contiene a estas obras se convierte en una escenografía para las mismas, en las que estas influyen sobre la experiencia y la percepción del espectador por su mera presencia, obviando los recursos propios de la narración y de la figuración.

En el desarrollo de los años sesenta, las prácticas adscritas al arte más conceptual contribuyeron a la economía y optimización de materiales. Como es sabido, el arte conceptual centró de interés no tanto en las cuestiones visuales de las obras, sino en las ideas y los conceptos detrás de su (a menudo) sencilla apariencia física. En este sentido, artistas clave de estas prácticas son Sol Le Witt, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, quienes trabajaron en piezas cuya naturaleza efímera y temporal las situó en la reducción de la cuantía de materiales y de recursos empleados en el despliegue de estas.

Más adelante, durante los años ochenta, encontramos que las prácticas pictóricas neoexpresionistas estuvieron centradas en la manipulación de la materia de la pintura, aplicando a menudo grandes volúmenes de esta mediante acciones que daban lugar a estructuras figurativas o cercanas a la figuración, generalmente a través de gestos enérgicos. Esto supuso un retorno del incremento de la cantidad de materiales necesarios para la realización de las obras de arte. Entre otros, en este periodo destacan pintores como Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jean-Michel Basquiat, Frank Auerbach, o Jiří Georg Dokoupil.

No obstante, según se desarrollaban los años ochenta, empezaban a aparecer recursos pertenecientes a estrategias de reducción de elementos pictóricos en el ámbito de la pintura. Es el caso de algunas obras de Gerhard Richter, quien comenzó a utilizar barras similares a las usadas en serigrafía —relacionadas con las brochas extendidas de Gisbert—



con las que el pintor alemán realizaba raspados sobre el largo o el ancho de la superficie de sus cuadros, con la pintura todavía fresca. Con este procedimiento, Richter consigue hacer emerger áreas posteriores de las capas de pintura para mostrar algunos elementos subyacentes del fondo, y realizar así obras en las que interviene la reducción de recursos, quizá no en el sentido de usar menos cantidad de material, pero sí, sobre todo, de usar menos cantidad de movimientos, ejecutados de manera más óptima.

En la época actual, estrategias de reducción y optimización de los materiales y recursos pictóricos como el empleado por Richter siguen observándose como parte importante de las preocupaciones de la pintura contemporánea. Tales estrategias son conceptualizadas hoy —entre otros acercamientos— como elementos de exploración de maneras de llevar al mínimo el impacto medioambiental derivado del uso de materiales y de procesos pictóricos. En este contexto, es fundamental el uso de metodologías que incorporan el reciclaje<sup>205</sup> y que seleccionan materiales sostenibles para la elaboración de las obras de arte. Por otro lado, instituciones como fundaciones y museos de arte contemporáneo empezaron —hace relativamente escaso tiempo— a introducir entre sus metodologías de producción y difusión de exposiciones procesos menos intrusivos en el medio ambiente, como la reutilización de materiales y objetos destinados a la presentación de la exposición física de las obras artísticas, así como las exhibiciones en línea.

---

<sup>205</sup> Conscientes del doble filo que puede suponer el reciclaje, porque, por un lado, se trata de una actitud individual y colectiva bien intencionada para con el medio ambiente, pero, por otro, es un parche impuesto por el sistema dominante para que sigamos comprando objetos contaminantes por sus procesos de producción y materiales. Así, los mecanismos de desigualdad global relacionados continúan, pero nuestra conciencia está tranquila al tener tres cubos de basura diferenciados en casa.

### 2.1.3. Estrategia de acción: reducción de los recursos pictóricos

Se ha señalado que la estrategia de reducción de los recursos pictóricos en el trabajo de Gisbert se deriva, en origen, de la mencionada mirada microscópica a los materiales y las herramientas, y a su concepción de la obra como un libro visual de instrucciones<sup>206</sup>. Esta mirada, al enfocarse en los mencionados materiales que situamos en el ámbito de lo doméstico y del bricolaje, ofrece precisamente las claves de una práctica pictórica concebida para ser ejecutada por cualquiera, en el sentido de que su intención al pintar pretende que los procesos pictóricos lleguen al espectador.

Esto ocurre mediante la deriva por la que el espectador presencia al pintor llevar a cabo la acción, en un evento performativo, a través de la exposición al público de la materia —que constituye los trazos de pintura realizados— y de las mismas herramientas, llegando al punto de incluir al espectador como el agente que performa la obra.

En este sentido, hemos visto cómo Giorgio Griffa pinta con esponjas, brochas y pequeñas cantidades de pintura acrílica considerablemente diluida —hecho que contribuye a que el pintor necesite aún menos pintura— sobre soportes compuestos por materiales naturales de algodón y lino, en un proceso articulado por gestos mínimos que cubren parcialmente tales superficies, dejando grandes espacios en ellas sin pintar. Esta reducción de los recursos pictóricos está relacionada con la reducción de las herramientas que necesita para trabajar.

---

<sup>206</sup> Es la traza durante la primera pasada con la brocha empapada de tinta o pintura lo que interesa a Gisbert: el primer gesto, que supone un movimiento del cuerpo articulado con la mencionada herramienta, que pasa a ser una extensión de este. Se trata de un proceso performático en el que las decisiones se toman antes y después de la acción. Es decir, la disposición de los materiales y la elección de las herramientas constituyen principalmente elementos que estructuran la situación en la que la acción de pintar se desarrolla casi sin pensar (o pensando en otra cosa), como algo más cercano a lo mecánico. Después de esta acción

n, una vez realizado el barrido de Gisbert, llega el paso de la contemplación y la reflexión sobre la huella de dicha acción. Esto recuerda a lo estudiado y referenciado con Krauss al señalar que el trabajo intelectual de Pollock consiste en ser consciente de las marcas de pintura producidas por sus goteos, en mirarlas y en decidir hacia dónde se dirige el cuadro.

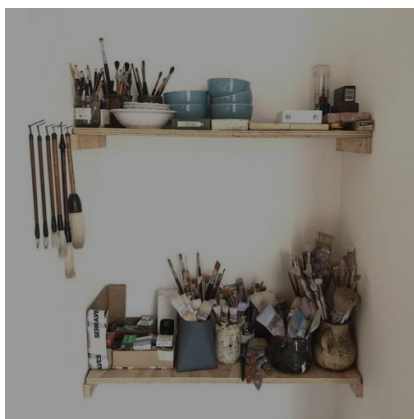


Figura 20. El rincón de los pinceles, brochas y cuencos de Griffa. Imagen tomada de la cuenta oficial de Instagram de Griffa (@gcaresio), 11 de marzo de 2019. (<https://www.instagram.com/griffa>)

Son mínimos los pinceles, brochas y cuencos que el pintor emplea, organizados en el reducido espacio de la estantería de su estudio (Figura 20). Articulado con esta decisión de emplear herramientas tradicionales sencillas, se encuentra la decisión de usarlas mediante movimientos también sencillos, que son asimismo recursos pictóricos reducidos. Además, el hecho de plegar los cuadros para almacenarlos y transportarlos es otra manera de optimizar espacio y de reducir tiempos y costes de transporte: al trabajar con cuadros que se pliegan, se elimina la necesidad del bastidor e incluso, si fuera necesario, la necesidad del estudio.

Una de las claves que conecta el trabajo de Griffa con el de Gisbert —en cuanto al uso reducido de recursos pictóricos y utilitarios— es el recorrido progresivo de liberación que tiene lugar cuando se mira desde la siguiente perspectiva: al tomar la decisión de eliminar el bastidor y de doblar el soporte, Griffa está un paso más cerca de la desmaterialización del cuadro. Es decir, sigue habiendo un cuadro (si lo entendemos como una superficie delimitada por cuatro lados —cuyos extremos se tocan para formar aproximadamente cuatro ángulos de noventa grados— y sobre la que se llevan a cabo acciones en las que comúnmente interviene la pintura), pero, no obstante, el artista se sitúa en un ámbito más cercano a la reflexión sobre el espacio<sup>207</sup>, que incide sobre la intervención, sobre la modificación del propio espacio del cuadro. El proceso de liberación surge aquí en la ligereza que supone el descarte de las dimensiones, peso y precio monetario del bastidor. Esto facilita al pintor centrarse en el trabajo de pintura, estar presente con ella, consciente de que el valor de este trabajo puede definirse también por no ocupar espacio al reducirse las dimensiones de los objetos que se producen. Gisbert consigue no necesitar estos espacios para el cuadro —aunque vuelva a ellos cuando considere—, y así solo transportar sus brochas, canaletas y pinturas con las que crear obras pictóricas para espacios

---

<sup>207</sup> Doblar el cuadro es flexionar, volver a doblar es reflexionar: he aquí una conexión del ámbito pictórico con el pensamiento humano.

específicos. Estos elementos son las claves de sus procesos, y son a la vez rituales, en el sentido en que la acción de pintar de Gisbert está liberada de costosos medios, además de estar sujeta a la preparación de dichos elementos en el lugar.

Como señala Ángel Calvo Ulloa (2015) en su texto «Una pintura nómada: Arte español en los límites de lo generacional», publicado con motivo de la exposición *Saturation. Spanish New Painting in Three Acts*, comisariada por SCAN y celebrada en Londres en 2015, las arrastradas marcas de pintura que genera Gisbert son realizadas de manera rápida en articulación con lugares específicos:

Resulta sorprendente la rapidez con la que se realizan estas acciones, que al no dar opción a ser repensadas, nos hablan del error y la necesidad de tenerlo todo a punto en el momento en que son pasadas al muro. La de Ferran Gisbert es una pintura de preparativos y se organiza del mismo modo que se prepara una fiesta o un funeral.

En consecuencia, este proceso de eliminación —primero del bastidor y después del lienzo— ocurre cuando el pintor toma la decisión de centrarse en las acciones performativas que se despliegan alrededor del uso de la pintura y de herramientas básicas como la brocha, lo que es un rasgo adicional en la búsqueda sobre la reducción de los recursos pictóricos. En este caso, solo se transportan estos elementos, y la importancia de este tipo de trabajo reside en cómo se organizan en la situación previa a ser utilizados. Esto ocurre de manera similar al ritual de la caligrafía china, en el que encontramos un precedente no solo en cuanto preparativos previos a la acción de pintar, sino en referencia a la reducción de elementos y al uso de la primera mancha. El acercamiento que supone el aceptar el primer gesto, está conectado con la simbología y la búsqueda de profundidad de tales actos. En este sentido, existe en la caligrafía china la creencia de que esta no solo es portadora de palabras que configuran textos escritos, sino que registran a su vez el espíritu de la persona que escribe. De hecho, es considerada como forma de expresión artística, capaz de proyectar los rasgos de la personalidad y del carácter de quien la realiza.

#### 2.1.4. Clave: mínimo movimiento, máximo efecto

En base a lo anterior, es posible confirmar que, en una fase inicial del desarrollo de su pintura, Ferran Gisbert realizó un ejercicio de restricción al limitarse al uso del movimiento vertical y horizontal, se manera que esta interacción de dos acciones sencillas —el cruce de cada dos barridos de pintura— nos remite a la geometría básica del cuadrado, formándolo como resultado de tales movimientos. Los cuadros del alcoyano estaban realizados entonces con una herramienta que posibilita una traza de anchura considerable, producida con un objeto que es básicamente una herramienta limpiacristales doméstica, de las comúnmente comercializadas. De esta manera, Gisbert incluye en su práctica artística la noción *hazlo tú mismo*, en el sentido de que las herramientas que se usan no solo están al alcance de cualquiera (ni hace falta ser un profesional de la pintura para llevar a cabo las obras), sino que tienen en cuenta la potencialidad para contribuir al desarrollo de la pintura del espacio doméstico y de los objetos que se encuentran en él.

A modo de conclusión de este apartado, es significativo su interés por romper la jerarquía y desarrollar procesos más democráticos. Esto se manifiesta en proyectos posteriores, cuando invita al público a usar sus *brochas ampliadas*, dirigiéndose desde la modificación básica de objetos domésticos hacia la interacción social.

Este es otro ejemplo de ejecución de un mínimo movimiento que produce un máximo efecto: es mínimo cuando el artista lo lleva a cabo, por ser un solo barrido, pero todavía hace menos el pintor cuando delega en el público (si pensamos en términos de hacer con las manos, porque en este caso el pintor estaría haciendo mucho, al idear y disponer de las mencionadas *brochas ampliadas* y de las canaletas que contienen los pigmentos que empapan dichas brochas). Es un movimiento mínimo porque, con una sola mojada en el contenedor de pintura y con una sola pasada por la tela o el muro, la obra queda concluida. En este sentido —como reflexiona Brea (2010)—, la acción de pintar registra la energía propia de una acción consciente de la imposibilidad de su perfección, que da la bienvenida a un acontecimiento cuya microestructura visual es imposible de definir, porque esta depende de la materia en contacto con la materia. Se trata de la materia de la pintura que entra —mediada por el pintor— en contacto con la materia del soporte, y que depende de las particularidades del tiempo y del espacio donde ocurre:

Incapaz de retener apenas más información que la que concierne a esa minúscula coordenada espacio-temporal —ese minúsculo rincón del ser, ese *infrave* instante cortado del tiempo—, la imagen-materia registra con enorme torpeza la desbordante energía del mundo, pierde su velocidad, su pista. Para cuando ella llega a haberse procesado del todo —y su procedimiento productivo, manual, lleva la marca de la lentitud y la limitación—, para entonces todo aquello de lo que se rinde cuenta ya ni siquiera existe: su mundo —el mundo de la imagen-materia—

es siempre un mundo en *delay*, en diferido, el *mundo que fue* —un mundo de antepasados. (p. 14)

Las imágenes mediante barridos de pintura que realiza Gisbert (en sus últimos proyectos) trastocan la particularidad señalada inmediatamente arriba por Brea, en el sentido que son ejecutadas en tiempo real ante el público. Por lo tanto, aunque se trata de trabajos destinados a crear una imagen pictórica en lugares específicos, lo que queda en la superficie como resultado final son restos de «*mundo que fue*», marcas de algo que ha ocurrido, de una sucesión de acciones.

La práctica reciente de Gisbert crea esa imagen matérica, pero también otra, de tipo performativo, que es una *performance* en directo: el artista comparte la imagen del proceso con el público y, a su vez, este participa como elemento indispensable en su proceso pictórico. Gisbert comparte esa imagen junto a las propias de la articulación de acciones que la constituyen y que se producen en la conciencia de las personas que las realizan y que las contemplan, además de las documentadas por la fotografía y el vídeo, que contribuyen a su inserción en la red tecnológica digital. Estos son elementos portadores de los anteriormente mencionados códigos compartidos por una comunidad, aquellos que son trasvasados de un lugar a otro para contribuir a la creación de nuevos códigos en una nueva comunidad y que operan —según Brea— como herramientas insertadas en las imágenes que nos fabrican como individuos:

En ese escenario, bajo esa lógica de lo simbólico, sí, son ellas —las imágenes— las que nos hacen singulares, es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí —y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinadas— nos fabrican (...). (p. 18)

Las imágenes fabrican nuestra identidad como individuos y nuestra manera de relacionarnos con el entorno, algo que en nuestro caso ha ocurrido en gran medida desde la práctica de la pintura. (Sirva este apartado como clave que conecta este punto con nuestro trabajo, como veremos después en el apartado 3.1. Múnich: 2009-2010).

El aspecto decisivo que conecta las cuestiones desarrolladas en este apartado con nuestro trabajo es la toma de conciencia sobre algo que puede ocurrir en relación con la manipulación de la materialidad. Es decir, el comienzo (muy árido) que supone trabajar con la materia que es la pintura, es una fase en la que puede parecer que es necesaria una gran cantidad de pintura —y de la mejor calidad— para que ocurra algo interesante. En los procesos de nuestra práctica pictórica, hemos ido reduciendo los recursos y hemos advertido que es posible crear discurso desde el pensamiento y la acción mediante el apoyo de elementos aparentemente banales, que se sitúan a medio camino entre la práctica utilitaria y la artística, y que no necesariamente presentan una gran complejidad estructural —en el sentido de haber necesitado complejas teorías o articulaciones de

procesos manuales con herramientas y máquinas— para realizar proyectos artísticos, sino todo lo contrario<sup>208</sup>.

La cantidad de elementos que introducimos en nuestro campo visual, como las imágenes pictóricas y fotográficas que realizamos entre 2009 y 2010, son un ejemplo del uso de estos recursos en nuestra práctica. Estas imágenes se despliegan en un rango que lleva desde la figuración expresiva hacia una abstracción no desvinculada de prácticas adscritas al uso de materiales, herramientas, gestos y formas mínimas —en un proceso de depuración de las formas—, así como a la introducción del azar, lo incontrolable en la práctica, y a situaciones relacionadas con la llamada serendipidad<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Esto ocurre en los procesos en los que aceptamos de buena gana la «derrota» y el «fallo», los errores que dan por acabada la sesión de pintura —como en los gestos rápidos y únicos de Gisbert—, y no pensando como en el «pintor insistente» sobre el que escribe José Saramago: «Seguiré pintando el segundo cuadro, pero sé que no voy a acabarlo nunca. La tentativa ha fracasado, y no hay mejor prueba de esta derrota, o fallo, o imposibilidad, que la hoja de papel en la que empiezo a escribir». (Saramago, 1999, p. 9).

<sup>209</sup> Mencionamos el concepto de *serendipidad* debido a que, al considerar hacer una cosa en un ámbito utilitario y/o artístico, hemos encontrado a menudo otra más interesante e inesperada. Al respecto, Enrique Vila-Matas escribe: «Llegados a este punto, haré bien en recordarme a mí mismo que a veces noto que alguien me guía. Esto es así y no puedo ocultarlo, ni decir que sea de otra forma. Alguien mueve hilos por ahí. Al principio, cuando lo noto, me resisto como puedo, pero luego veo que los hilos me abren perspectivas siempre buenas e insospechadas. Y les dejo hacer, claro». (Vila-Matas, 2016, p. 10).

## 2.2. Pintar sin pintura

### 2.2.1. Caso de estudio: de James Turrell a Juan López

*James Turrell*

Si pensamos en cómo pueden funcionar las formas presentes en los cuadros tradicionales —como los elaborados con la pintura comercializada en tubos o botes— en una de sus dimensiones de significación, tales formas se articulan en estructuras de mayor o menor nivel de iconicidad, que percibimos mediante la vista. La luz que se refleja en ellas es captada por dicho sentido, es procesada por nuestra mente y tiene consecuencias en nuestra conciencia y en nuestro cuerpo.

En este sentido, se producen sensaciones y otras reacciones físicas —como el aumento del riego sanguíneo— si lo que vemos nos resuena y moviliza nuestro interior. En base a esta lógica se puede considerar que, con solo aislar del proceso biológico y cultural de recepción visual del cuadro el proceso de proyección que opera al incidir la luz artificial o del sol al reflexionar sobre la superficie de dichas formas coloreadas, estaríamos pintando. Cuando percibimos, por ejemplo, una forma ovalada coloreada con pintura acrílica roja sobre la superficie de un cuadro, es la proyección de la luz reflejada en ella la que llega a nuestra retina y la que interpreta nuestro cerebro, o al menos nuestra percepción tiene la capacidad de procesarlo así, porque es en la luz que el color y la forma se registra — mediante impulsos eléctricos en el cerebro— como imagen mental en nuestra conciencia. Por lo tanto, si conseguimos proyectar desde una fuente lumínica la mencionada forma ovalada roja sobre un lienzo o sobre un muro blanco, estaremos haciendo algo muy cercano a pintar.

Ejemplos de formas producidas sin pintura —que, sin embargo, se sitúan en el espacio de lo pictórico— son las piezas proyectadas de James Turrell (Pasadena, California, 1943). Estas obras son representativas del desarrollo de su trabajo a principios de 1960, como *Royce* y *Hartar* (ambas de 1967 y ejemplos de monoproyecciones sobre pared), en las que el artista crea formas geométricas de color plano desde un único proyector. Otras piezas de Turrell compuestas por dos formas básicas para las que empleó proyectores son *Amba* y *Orca* (1968). Se trata los dos primeros trabajos que ocupan una pared completa, rasgo que caracterizaría la deriva de toda su práctica posterior.

Cada una de las comentadas obras produce impactos visuales cercanos a efectos ópticos que modifican la percepción física de la espacialidad del espacio interior donde se proyectan. Como señala Anabeth Guthrie (14 de agosto de 2000):

La escala, presencia y composición de *Amba* y *Orca* fueron inspiradas por las obras de Barnett Newman, con referencia específica a las *Stations of the Cross*, una



serie de pinturas de las décadas de 1950 y 1960 que se encuentra en la colección de la National Gallery of Art.

La argumentación anterior sobre las formas proyectadas como acercamientos a problemas pictóricos es posible gracias al trabajo de Turrell, quien es parte del grupo de artistas que comenzó por primera vez a explorar el arte de la instalación en la Costa Oeste de Estados Unidos durante la década de 1960. Es a mediados de esta década cuando el artista comienza a trabajar con el recurso performativo, que consiste en transformar los espacios de los estudios en los que trabajaba para convertirlos en situaciones inscritas en la categoría a la que llamó «entornos perceptuales». Estos entornos pueden describirse como instalaciones intangibles y poco definidas, elaboradas mediante el uso de elementos espaciales —como paredes vacías— y visuales —como la mencionada luz proyectada—. Es en estos trabajos en los que Turrell presenta de manera aislada la luz como una sensación en sí misma, que opera en el marco de la percepción y que produce consecuencias más allá de la materia —recordemos que la luz también es materia—, llegando a suponer una presencia casi objetual en la espacialidad donde se inscribe<sup>210</sup>.



Figura 21. James Turrell, *Raethro II, Magenta (Corner Shallow Space)*, 1970.  
© James Turrell, Photo by Florian Holzherr ( [www.architekturfoto.net](http://www.architekturfoto.net) )

En este sentido, Joseph Thompson y Alexandra Foradas (2019) subrayan —en la publicación que acompaña a la exposición *James Turrell. Into the Light*, celebrada en el Mass MoCA en 2013— la velocidad y levedad de la luz que estas obras de Turrell contienen como componente esencial. Estos rasgos permiten la rápida manifestación de estos trabajos y su llegada hasta nuestro «sistema óptico neurológico»:

---

<sup>210</sup> «La cualidad escultórica de las "Projection Pieces" resulta del juego de la perspectiva: la proyección de líneas de acortamiento en la habitación, variando con diferentes formas desde la proyección vertical hasta la triangular y los colores, que parecen dar más cuerpo a la luz como materia y hacerla físicamente presente». (Jankowski, 2016)

El arte de James Turrell reúne esta fuerza electromagnética —infinitesimalmente delgada y de una velocidad inimaginable— y la desacelera, la contiene. Al fijar la presencia de la luz dentro de nuestro sistema óptico-neurológico, la transforma de una fuente de iluminación a un objeto discreto y físico con «corporeidad». A veces, como en *Guardian*, 2017, o *Raethro II* [Figura 21], *Magenta*, 1970, Turrell fusiona el espacio con la luz, comprimiendo volúmenes llenos de luz en lo que en un principio parecen ser formas planas. En otros momentos manipula bordes y superficies planas con luz proyectada, inventando espacios aparentes de profundidad perceptual casi indefinida. En todos los casos, la luz que interesa a Turrell no es un accesorio de la visión, sino más bien el hecho de la visión.

De esta manera, se establece una vinculación con «el hecho de la visión», que nos permite percibir las obras de Turrell como elementos objetuales mediante la vista en el ámbito de lo espacial, que modifican los volúmenes de dicho espacio. Se trata de elementos definidos por la amplitud de onda que el ojo humano es capaz de captar —y por otros hechos a los que están sujetos como la arquitectura, el contexto expositivo, la memoria y el bagaje intelectual, emocional y de creencias de quienes se expongan a ellos—, sin olvidar la tecnología desde la que estos haces de luz son proyectados, que son, en este caso, focos eléctricos comúnmente empleados en el ámbito teatral. Esta herramienta se diferencia de la que se emplea en la obra proyectada con la que comienza el siguiente caso de estudio que, como veremos, es propia del ámbito profesional del mantenimiento de elementos exteriores arquitectónicos.

*Juan López*

La cuestión en torno a la proyección de lo pictórico se puede encontrar en el trabajo de Juan López (Alto Maliaño, 1979), quien muestra interés sobre las modalidades de habitabilidad que aparecen como posibilidades de acción derivadas de nuestra lectura e interpretación ante la espacialidad circundante.

En este sentido, López se acerca a la manipulación conceptual y formal de elementos propios de la arquitectura, que están vinculados con las estructuras de poder institucional, con la intención de proponer modalidades alternativas a las relaciones sociales impuestas por el sistema. Para ello, emplea la metáfora y trabaja con la intervención específica en espacios interiores o exteriores, arquitectónicos y urbanos, en los que explora los que destacan como tres elementos principales de su trabajo: la ciudad, la subjetividad y el poder establecido por los mecanismos institucionales del sistema social contemporáneo.

López señala que la idea de «quebrar» opera en su trabajo como un puente entre el afuera y el adentro de la percepción del individuo, a menudo mediante la tergiversación del lenguaje verbal, modificado y recompuesto con el fin de producir nuevos significados.

Una consecuencia de esta metodología es la articulación del lenguaje verbal con el lenguaje visual mediante la instalación. Esta circunstancia se inscribe dentro de la práctica del *collage* —según definimos en esta investigación— en tanto reunión de elementos ajenos entre sí, en un espacio ajeno a todas las partes, lo que da lugar a relaciones no obvias y poco categorizables entre texto e imagen.

Así es como se manifiesta la idea de «quebrar» en su trabajo: un lugar casi intransitable por el que empeñarse en pasar, un resquicio en el entorno de la realidad dada, que opera como una ventana o espejo en el que observar marcos de posibilidades alternativas de actuación. En definitiva, se trata de una fuente de la que emergen claves con las que replantear —entre las actividades de lo privado y lo público— las dinámicas propias en las que se desarrolla lo social.

La intervención en la arquitectura se hace obvia en la exposición *TEXT Y TURA* de López en la galería Nogueras Blanchard, realizada en 2015 en Barcelona. En ella, el artista desarrolla un cuerpo de trabajo adscrito a la espacialidad del espacio expositivo desde claves que encuentra e interpreta en este, convirtiéndolas en normas de actuación que se formalizan en un ámbito formal cercano al minimalismo. Esto se traduce en una estrategia mediante la que el artista habita el lugar empleando tanto tácticas de detección como de elaboración conceptual y físicas alternativas, que producen cambios de significado a partir de hechos arquitectónicos detectados por el artista en el mismo espacio.

Esta estrategia se vincula siempre con las modalidades de espacialidad posibles en su entorno cercano<sup>211</sup>, algo ya presente en sus trabajos anteriores. En ellos, López interviene sobre las paredes mediante cinta aislante de PVC, mediante vinilo y —en un primer paralelismo con la luz proyectada de James Turrell, aunque el español usa el vídeo, entre otros recursos— mediante proyecciones. Durante la época de la mencionada exposición, su trabajo se centró en la estrategia de la intervención directa y de corte volumétrico, que generalmente da lugar a obras cercanas a lo que podemos llamar *decorados*, en el sentido de que tales obras son superpuestas e integradas sobre la espacialidad dada en los contextos específicos a los que el individuo se expone, como el espacio expositivo o el exterior urbano.

---

<sup>211</sup> Este rango de posibilidades se abre desde que, en los años ochenta del siglo XX, el conocido *giro espacial* empieza a —como indica López sobre sus obras— «quebrar» la ya entonces obsoleta visión absolutista del espacio, en tanto campo rígidamente delimitado que contiene los procesos de las actividades humanas. La conclusión del desarrollo de este nuevo modelo espacial se sitúa en la estructuración del espacio desde las mencionadas relaciones entre las personas. Así es como deviene el concepto de *espacio social*, que se entiende como una articulación de modelos de espacialidad en la que los factores políticos y relativos a ideologías son señalados por el ya citado Henri Lefebvre en títulos como *El derecho a la ciudad* (1968).

Esto se enmarca en el interés del artista acerca de la simulación que le conduce a disfrazar —mediante trampantojos— elementos configuradores de espacialidades, como las dimensiones o la textura de las formas arquitectónicas, que suponen para López —y para nuestra experiencia general del entorno urbano— la estructura que se erige imponiendo cuestiones como los modos de habitabilidad, de uso, lo que nos convierte en personas usuarias y dirige, en cierta medida, nuestras conductas. En reacción a ello, estas intervenciones artísticas ofrecen alternativas, si no en el sentido de cómo nos desplazamos en las ciudades, sí en el sentido de cómo percibimos la geometría básica de las mencionadas estructuras que *habitamos* como circuitos, como canales y espacios por los que nos movemos, estableciéndose otro paralelismo con las teorías comentadas aquí sobre los cuadros y el texto «La geometría y lo social» de Peter Halley (2020).

Mediante sus simulaciones —que presentan contrapuntos con la arquitectura intervenida—, López nos ofrece posibilidades de reflexión sobre lo que ocurriría si modificáramos la realidad desde la materia. Así, se subraya cómo la selección de un área de intervención es imprescindible para llevar a cabo acciones eficaces y concretas. Como ejemplo de ello encontramos la obra *CONTRA*, también realizada en 2015 (Figura 22). El artista la realiza valiéndose de una máquina industrial de proyección de arena, que usa para marcar la superficie del muro con la forma de la palabra que da título a la obra, y lo hace empleando unas plantillas metálicas producidas industrialmente. Sobre estas pantillas, están realizados, mediante corte de precisión, los vanos que se corresponden con las letras, geométricamente simplificadas, de la palabra *contra*.



Figura 22. Juan López, la obra *CONTRA* (izq.) y las plantillas usadas para darle forma (dcha.), 2015, capa de pared erosionada y planchas de hierro, medidas variables. ([https://www.art-it.asia/en/u/admin\\_expht\\_e/r8bakelbemgdshg9p7xf/](https://www.art-it.asia/en/u/admin_expht_e/r8bakelbemgdshg9p7xf/))

Este trabajo consiste en una manifestación del diálogo entre el lenguaje escrito y la intervención arquitectónica, creando un vínculo entre las mencionadas proyecciones de Turrell —que introducen este caso — y las de López<sup>212</sup>, en el sentido en que la

---

<sup>212</sup> Como la proyección titulada *A la derriba* (2012). Véase más información de esta obra en la web

intervención queda bien delimitada sobre el espacio arquitectónico mediante la proyección de formas geométricas básicas, aunque no a través de un haz de luz, como en Turrell, sino con arena proyectada.

Formalmente, la obra *CONTRA* es producida con un recurso que consiste en el erosionado/vaciado parcial de la superficie de la pared, mediante formas geométricas básicas. Además, es importante señalar que la máquina de proyección de arena está pensada, en origen y utilitariamente, para eliminar las expresiones de pintura callejera, así como para restaurar elementos arquitectónicos, habitualmente de piedra o de hormigón, situados en exteriores. Por lo tanto, este aparato ya está pensado para producir cambios en el entorno inmediato y está ya situado en el ámbito de la pintura, pues en origen es su objetivo eliminar la pintura y no producirla. Dicha función sitúa también su origen como un proceso performativo dentro de las prácticas utilitarias, en el sentido de que está ideada para borrar signos pictóricos en el entorno cercano, es decir, para modificar dicho entorno con la presunta intención de mejorarlo. Sin embargo, en el caso de esta obra de López, la intención del artista «no es limpiar sino al contrario, dejar marcada la pared en un proceso de dibujar borrando» (La ventana del arte, 2015).

Por añadir otras lecturas y ensayar una conclusión previa. Por una parte, lo que estamos llamando «formas geométricas básicas proyectadas con arena» operan también como la tipografía usada para escribir el título de la obra, que a su vez ha sido extraída de un elemento ornamental del espacio arquitectónico-expositivo y que el artista detectó adscrito a una de las tuberías ahí situadas, produciendo así un vínculo entre arquitectura y tipografía. Por otra, la extracción superficial o erosión —por proyección de arena— de material del pladur de la pared, en la que se ha realizado la obra, se vincula con el vaciado propio de la tradición escultórica. En este sentido, las estudiadas obras presentan un recorrido materializado como proceso artístico, que incluye elementos del lenguaje escrito —al partir del título de la obra para su desarrollo—, de la geometría básica —al simplificar dicho título— y del uso del bricolaje —al dar forma a la obra mediante la herramienta proyectora de arena, empleada en el borrado de pintura callejera—. Por lo tanto, López se refiere a la pintura cuando elige usar una herramienta ideada para borrar la pintura.

No obstante, hay otra lectura posible: el artista también se refiere a la pintura —y a los métodos de estampación, como la serigrafía— al idear las mencionadas planchas metálicas para usarlas dispuestas sobre la pared del espacio expositivo. Entonces, lo que el artista está haciendo se puede explicar como la proyección de las formas básicas que simplifican los caracteres del título de la obra, y que se encuentran en la historia, exploradas ampliamente por la pintura geométrica. Al mismo tiempo —como hemos argumentado—, estas formas pueden ser destiladas desde cuadros impresionistas y de otros periodos caracterizados por la figuración, de manera que es posible detectar y proyectar mentalmente formas geométricas básicas del cuadro hacia el entorno y, por mediación de las plantillas metálicas

de López, desde la simplificación de caracteres textuales hacia la intervención en la arquitectura.

En este sentido, encontramos en su exposición *.Txtform*, llevada a cabo entre junio y agosto de 2022 en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Badillo Delgado, 10 de junio de 2022), otra vinculación entre signo pictórico —como son las pinturas rupestres de Altamira— y el significado: aunque estos antiguos signos no son textuales, sí fueron usados como medio de comunicación entre grupos sociales prehistóricos, operando como elementos asociados a la comunicación.

### 2.2.2. Conceptos: disposición y utilización

En este caso de estudio, el objetivo principal es la exploración sobre el empleo de formas geométricas básicas que vienen de la práctica de la pintura, y que ahora se manifiestan como elementos delimitadores —similares a marcos en los que ocurren acciones performativas o *spotlights* de teatro— que centran los procesos artísticos sobre un espacio bien definido.

Estas formas geométricas que detectamos en las obras de los casos de estudio abordados hasta ahora constituyen el espacio donde disponer y utilizar elementos que en principio han sido concebidos para otro uso. Los recursos para crear dichas formas —los proyectores de James Turrell o la máquina de chorro de arena de Juan López— han sido traídos de ámbitos de trabajo utilitarios para disponerlos en ámbitos artísticos, a los que situamos principalmente adscritos a la tradición de la pintura geométrica. Desde esta tradición es posible la detección y proyección de formas pictóricas en los cuadros adscritos a ella, para su posterior disposición y utilización en otros cuadros y en el entorno cercano.

Los términos que consideramos están presentes a este respecto en las estudiadas obras de Turrell y de López son: 1. *disposición*: disponer en el sentido de «Colocar, poner algo en orden y situación conveniente», de «Deliberar, determinar, mandar lo que ha de hacerse», de «preparar», de «Testar acerca de ello» y de «Valerse de alguien o de algo», y 2. *utilización*: utilizar en el sentido de «Aprovecharse de algo»<sup>213</sup>. En ambos sentidos, los artistas comentados *disponen* y *utilizan* unas determinadas herramientas para producir algo que se manifiesta en el marco de las formas geométricas básicas, tanto en referencia a la obra de cada artista como al ámbito de la arquitectura, que también se estructura de manera simplificada mediante estos elementos geométricos básicos.

En nuestra propia práctica, estos elementos geométricos básicos son producidos como consecuencia de la depuración de las estructuras figurativas que hemos explorado mediante lo pictórico desde 2010. El haber encontrado tales formas en nuestros cuadros hace posible que podamos detectar situaciones similares en otros cuadros de la historia lejana y de la época actual, y nos permite establecer una vinculación entre dichas formas y la construcción del espacio del cuadro, en correspondencia con las formas que constituyen nuestra realidad tangible, localizables en los objetos, la arquitectura y el urbanismo.

De este modo, situamos el camino que nos ha llevado a la concepción de los signos pictóricos geométricos como elementos que tienen el potencial de ser usados dentro y

---

<sup>213</sup> Acepciones extraídas del diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/disponer> y <https://dle.rae.es/utilizar?m=form>

fuera del cuadro, para configurar situaciones<sup>214</sup>. Este camino describe una progresión desde la depuración de la forma hasta el uso de la forma del espacio como contenedor de la performatividad de las actividades humanas.

Se ha señalado más arriba que, en la década de los ochenta, el *giro espacial* rompe la concepción absolutista del espacio para facilitar el nuevo paradigma del *espacio social*. Este cambio es un estadio intermedio hacia la clave que es realmente significativa sobre la ampliación de la idea de lo espacial en tanto «acontecimiento y proceso» (Segura Cabañero, 2019), lo que dará lugar al concepto conocido como *giro performativo*, estudiado por autores como Nigel Thrift, John-David Dewsbury y Alan Latham, entre otros, además de los ya nombrados.

Así, las formas geométricas que hemos realizado en nuestra práctica y que se han detectado en diferentes artistas, y que se proyectan hacia la espacialidad del entorno circundante, se inscriben en este *giro performativo*, sobre todo en el sentido en que — como Turrell y López—, al proyectar tales formas en el espacio expositivo, están llevando a cabo hechos performativos. Esto ocurre en tanto que, mediante acciones, estos artistas cambian la realidad y acotan parte del espacio, delimitando superficies en las que también ocurren acciones tales como el acercamiento del público para su observación, incluyendo al espectador como parte de la acción performativa en curso.

Nuestra reflexión sobre la depuración de las formas pictóricas y sobre una de sus posibles evoluciones —en tanto formas que operan como delimitadoras del espacio circundante, en el que se desarrollan otras acciones humanas— se relaciona con la eliminación de elementos que son innecesarios y que pueden distraer respecto a las características formales y el objetivo específico de la obra visual. En este sentido, la purga de la forma no ocurre únicamente por la cuestión estética de la misma, sino que se lleva a cabo buscando su eficacia operacional en tanto cuadro como dispositivo indiciario. Es decir, la depuración formal se lleva a cabo con el objetivo de construir la visualidad de la obra con los elementos imprescindibles, articulados en composiciones claras y equilibradas, teniendo así las imágenes matéricas el potencial de ser portadoras de sensaciones y experiencias situadas en ámbitos de acción concretos<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Estas situaciones están vinculadas con la Internacional Situacionista (1957-1972), una formación compuesta por artistas e intelectuales que sitúa su objetivo principal en desmontar la sociedad clasista, entendida como mecanismo de opresión. En este sentido, algunas obras de López son realizadas con la voluntad de establecer acciones que reaccionan contra el sistema dominante. Este acercamiento a la realidad del artista se comparte con los postulados principales del situacionismo, como su definición de *situación construida*: «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos». Extraído del número 1 de *Internationale Situationniste*, publicado el 1 de junio de 1958.

<sup>215</sup> La purga de estas formas se relaciona con la purga del diseño de una herramienta, en el sentido en





Figura 23. Juan López, *Groundshot V*, Barra metálica y silicona, 125 x 100 cm.  
(<https://juansilio.com/exposiciones/juan-lopez-ultimos-recursos/>)

En este marco, encontramos, entre otras, tres teorías. 1. La teoría de la simplicidad, que se basa en que lo bello y el impacto de la obra reside en su simplicidad<sup>216</sup>. 2. La teoría de la abstracción: en la pintura abstracta se busca eliminar referencias reconocibles sobre el mundo tangible<sup>217</sup>. 3. La teoría de la Gestalt: se trata de una rama de la psicología centrada en el estudio sobre cómo nuestra percepción organiza los elementos visuales en nuestra mente<sup>218</sup>.

Estas teorías son vías válidas mediante las que tomar conciencia de la posibilidad de usar y de disponer de los elementos geométricos pictóricos —y de la realidad matérica— en distintos marcos en los que se desarrollan las actividades humanas. En la exposición *Surco* de 2021, llevada a cabo en la galería Juan Silió (2021) en Madrid, López presenta, entre otras obras, *Groundshot V* (Figura 23). En la serie a la que pertenece esta pieza, el artista se vale de la disposición de diferentes cantidades de silicona sobre el espacio urbano. Esta es una de las estrategias de lectura del entorno mediante formas sencillas —no geométricas, ya que los vertidos se efectúan sin delimitación específica sobre el firme de asfalto—, que

---

que la forma de unos alicates (en la actualidad) ha pasado por un proceso de depuración que tiene como consecuencias el uso justo de materia para su fabricación y la eficacia máxima de su función. Es decir, los alicates cumplen de manera óptima su función utilitaria, como las formas básicas cumplen su función estética y portadora de significados como objetos culturales.

<sup>216</sup> Sobre este punto, anteriormente hemos mencionado el trabajo de Malévich. Es también significativo al respecto la teoría presente en *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky (1926).

<sup>217</sup> En este sentido, hemos mencionado más arriba a pintores como Mondrian y Van Doesburg.

<sup>218</sup> Esto ocurre mediante patrones coherentes que son expresables mediante la geometría. Véase R. Arnheim (2001).

tiene como objetivo no producir formas concretas, sino registrar signos visuales presentes en el entorno urbano. Las irregulares capas que estos vertidos constituyen una vez secos son extraídas de la superficie del suelo, llevando consigo los detalles en negativo de dicha superficie, a modo de moldes en bajorrelieve. Entre estos detalles, se encuentra el registro de la porosidad del asfalto y los vanos que en estos moldes dejan marcas viales, las que sí aparecen en estas obras —por ausencia— como figuras geométricas (rectángulos propios de las líneas discontinuas o flechas indicadoras del sentido del tráfico).

A propósito de la materialidad de esta obra, cabe señalar, por una parte, lo obvio, que la silicona no es pintura, y, por otra, lo no obvio: al ser vertida sobre el asfalto, la silicona se comporta en parte como la pintura vertida sobre la superficie de un lienzo en horizontal. Sin embargo, la silicona que López vierte en la calle no tiene el objetivo de traer un nuevo signo pictórico al entorno urbano, sino registrar los signos ya presentes en él.

En definitiva, el artista lleva a cabo una práctica escultórica: estos vertidos de silicona son posteriormente instalados en el espacio expositivo, mediante elementos que recuerdan al mobiliario urbano. Del mismo modo, estas obras están relacionadas con lo pictórico en el sentido en que el material usado se comporta como la pintura, en tanto sustancia cercana al líquido —se puede verter o aplicar a pegotes—, y en el sentido en que esta sustancia registra signos urbanos realizados con pintura, como las marcas viales. Por lo tanto, nos encontramos ante una obra que reflexiona, entre otras cuestiones, sobre lo pictórico, y que, además, presenta otra particularidad: no añaden ni extraen pintura para contribuir al discurso de la pintura actual.

### 2.2.3. Estrategia de acción: recursos pictóricos para no pintar

Como fundamento de la estructura conceptual que subyace en los anteriores argumentos se sitúa la importancia de las posibles acciones realizadas pensando desde la pintura, sin pintura, y que se perciben como pintura.

Los dos casos comentados (Turrell y López) reúnen rasgos como el uso de recursos visuales que provienen del ámbito de lo pictórico para producir obras que no son en sí mismas pintura, aunque puedan ser percibidas como tal cosa en el contexto de las prácticas artísticas. En especial, los trabajos de ambos artistas se pueden inscribir en los ámbitos actuales de exploración de la performatividad y de la espacialidad, lo que se ha desarrollado desde las tendencias del arte contemporáneo enfocadas mayormente en la investigación sobre arte de acción, teniendo en cuenta tanto el contexto en el que se inscribe como el público que lo recibe<sup>219</sup>.

El uso de técnicas como la proyección de imágenes sobre espacios de marcada tridimensionalidad permite la generación de espacialidades que se enmarcan en el ámbito de lo virtual —se inserta una realidad en otra, produciendo una nueva—, en el que los públicos tienen la oportunidad de percibir una misma cuestión desde diferentes perspectivas, como, por ejemplo, la experiencia de transitar dentro de un espacio institucional.

Los medios tecnológicos actuales —como Arduino u otros más avanzados, como las inteligencias artificiales— permiten modificar las imágenes que se proyectan sobre el espacio en tiempo real, lo que facilita la interacción entre las obras de arte y los públicos. En este sentido, aparece una vez más como elemento aglutinante de la obra artística la noción de *collage*: estas obras operan —como ocurre con los signos pictóricos sobre la planitud del cuadro tradicional— superponiendo, recortando y yuxtaponiendo elementos para crear una manifestación visual que se percibe como un todo, pero que está compuesta por partes que vienen de diferentes realidades.

La mencionada teoría de la performatividad de Judith Butler (1990) tiene un considerable impacto en esta tendencia. Como hemos comentado, esta teoría se basa en que las cuestiones que experimentamos como identidad y género han sido construidas y reproducidas socialmente mediante el proceso de repetición de nuestras acciones y comportamientos. En esta línea, tanto los recursos pictóricos como los recursos cuya materialidad no es pintura, pero que actualmente comparten espacio con lo pictórico, son

---

<sup>219</sup> Al respecto, en el marco de estudio de esta investigación, analizamos la bifurcación de las prácticas artísticas de mediados de siglo XX que se desarrolla, por un lado, a partir del expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York y, por otro, en tanto prácticas de naturaleza más cercana a la *performance* y al arte conceptual.

potencialmente creadores de espacios de acción y de exploración, en los que los públicos pueden reflexionar sobre sus propias identidades y géneros.

Por otra parte, con la también mencionada teoría de la espacialidad de Henri Lefebvre, el autor ha sostenido que la noción del espacio es una producción de naturaleza social y política que —en un punto común con la teoría de Butler— tiende a construirse y a reproducirse mediante las prácticas adscritas al ámbito de lo cotidiano y a las relaciones sociales, que son tanto jerárquicas como de poder. De tal manera, así como las de Turrell y López —u otros artistas como Anish Kapoor<sup>220</sup> y Olafur Eliasson<sup>221</sup>—, existen manifestaciones artísticas en las que se articulan recursos pictóricos para crear modalidades de espacialidad alternativas con las que facilitar el cuestionamiento de los códigos que configuran la espacialidad donde el individuo desarrolla su actividad. Es decir, el trabajo de los mencionados artistas se puede entender desde lo pictórico en tanto nuestra idea de cuadro como *dispositivo-fuente* (en el que ocurren una serie de situaciones que pueden ser extrapolables a intervenciones en el entorno): el cuadro es una fuente inagotable y conveniente de recursos, en el sentido en que es un espacio acotado y abarcable donde rápidamente pueden obtenerse estos recursos visuales y conceptuales mediante la pintura. Así, encontramos con la pintura recursos visuales válidos para llevar a cabo actividades enmarcadas en el espacio pictórico que están hechas sin pintura.

---

<sup>220</sup> Véase más información sobre este artista a partir de la comunicación de la exposición *Anish Kapoor. Shooting into the Corner* (2009, MAK – Museum of Applied Arts, Viena): <https://www.e-flux.com/announcements/38308/anish-kapoor-shooting-into-the-corner-exhibition-lecture-new-publication/>

<sup>221</sup> Véase más información de este artista a partir de su exposición *Olafur Eliasson. The Weather Project* (2003-2004, Tate Modern, Londres): <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project>

#### 2.2.4. Clave: *forma autónoma*

Lo que conecta este punto con nuestro trabajo —como veremos después en el apartado 3.2. Cuernavaca-Cuenca: 2011-2012— es la toma de conciencia sobre la posibilidad de transposición de un medio a otro, tanto de los recursos técnicos que se emplean como de las cuestiones formales que configuran la visualidad de las obras artísticas. Encontramos entonces un nexo común entre las composiciones figurativas que hemos venido realizando (en las que se representan objetos, bodegones y espacios arquitectónicos interiores) y las mencionadas imágenes (que en nuestra práctica materializamos mediante la fotografía analógica y digital, el dibujo y la pintura): unas formas aproximadamente ovaladas a las que llamamos *formas autónomas* (que hemos explicado ampliamente en el marco de estudio de esta investigación y que resumimos como la proyección de un cilindro de cartón desde distintos ángulos). Estas proyecciones pueden ser, entre otras, ovaladas, circulares o rectangulares, según se sitúe el cilindro y la fuente de luz. La siguiente imagen (Figura 24) muestra el sistema de representación de proyecciones múltiples conocido como sistema diédrico:

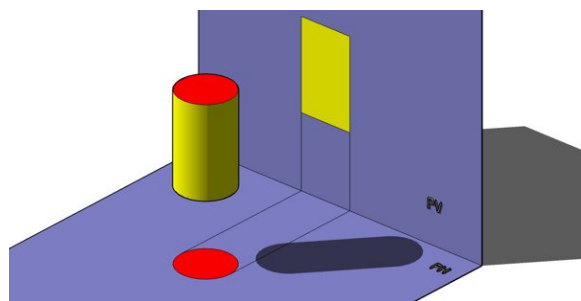


Figura 24. Representación de algunas proyecciones posibles en el sistema diédrico según N. Martín Gulías, 7 de noviembre de 2010. (<http://sistemadiedrico.blogspot.com/2010/11/fundamento.html>)

Como argumentamos en nuestro acercamiento previo al concepto *forma autónoma* (apartado 1.2.5.b.), esta también puede ser explicada en referencia al impresionismo, un movimiento pictórico que presenta modalidades de acercamiento a la construcción del cuadro a través del uso de la pincelada fragmentada y de la organización mediante estas de colores complementarios que se yuxtaponen entre sí. Los colores son yuxtapuestos por pinceladas cortas o que se realizan tocando la superficie del lienzo con el pincel cargado de pintura, lo que da lugar a formas irregulares que presentan cierta cercanía con el óvalo, el rectángulo y con la forma alargada de lados redondeados en la imagen anterior. En este marco, la relación de la *forma autónoma* con el sistema diédrico y con el impresionismo nos acerca a la filosofía.

En 1918, el filósofo marxista, entre otras facetas, György Lukács escribe sobre el trabajo del filósofo, crítico y sociólogo George Simmel, situándolo como un representante del

impresionismo, pero no para hacer referencia al interés de Simmel por la corriente impresionista desde el ámbito teórico, sino para traer a colación una forma filosófica que comparta frecuencia operacional con el trabajo de los pintores impresionistas. La clave común entre esta corriente pictórica y la obra de Simmel es una cuestión de forma. El impresionismo —afirma Lukács— muestra un rechazo a las ideas de totalidad y de integridad, en el sentido de obra culminada. Es decir, las formas que muestra este movimiento en la superficie pictórica individualmente —al estar definidas y operar como fragmentos de pintura, a pesar de operar en grupo— no presentan una búsqueda de perfección en la definición de la representación. Esto ocurre porque la búsqueda de concreción puede conllevar el riesgo de la corrupción del color de cada pincelada al mezclarse con las circundantes, en lugar de desplegar su potencial cromático por relaciones como la mencionada yuxtaposición. Encontramos aquí otro argumento en defensa de la definición de la forma básica, en el sentido de formas depuradas que —desde la individualidad de cada una y al estar relacionándose entre sí— son capaces de producir indefiniciones colectivas, lo que supone —entre otras cosas<sup>222</sup>— un puente entre la manipulación de la materia de la pintura y las relaciones y emociones de las personas (o una de las maneras en que la pintura se refiere a la vida). En este sentido, Lukacs escribe sobre Simmel:

Si la forma deja de ser autónoma e independiente, soberana y completa en sí misma, deja de ser una forma. No puede haber forma que sirva a la vida y esté abierta a ella. (Pfeiffer, 2018)

---

<sup>222</sup> Como el encuentro entre la forma de la filosofía en Simmel y de la pintura en el impresionismo, en referencia a la forma en que ambas manifestaciones culturales se ven y a la manera en que se hacen.

## 2.3. Encontrar la pintura

### 2.3.1. Caso de estudio: de Ann Veronica Janssens a Miquel Mont

#### *Ann Veronica Janssens*

Hemos comprobado cómo se pueden continuar realizando referencias al ámbito de lo pictórico desde medios de expresión que probablemente no relacionaríamos en principio con la práctica de la pintura. En la tradición occidental de la pintura, esta tendencia ha operado de manera progresiva y, por eso, en el primer caso de estudio centramos el foco en la reducción de las herramientas y de los materiales pictóricos, como el uso de esponjas, de brochas y otros objetos provenientes del bricolaje, la reducción de la cantidad de pintura y la importancia de la acción y del gesto mínimo, presente en el trabajo de Giorgio Griffa y de Ferran Gisbert. En el segundo caso, a través del trabajo de James Turrell y de Juan López, hemos pasado de la reducción de herramientas y de materiales más asociados con la pintura a la no utilización de estos, que son reemplazados por el uso de la proyección de la luz en Turrell y de la arena en López. En ambos casos, las obras están realizadas sobre pared, y las acciones están acotadas por recursos geométricos sencillos. Estos recursos geométricos se encuentran a su vez en las cuestiones formales de manifestaciones pictóricas anteriores —sobre todo desde las obras cubistas— para vincularse de manera analítica en Turrell y en López con la volumetría de los espacios arquitectónicos en los que se insertan y que modifican<sup>223</sup>. Dicha sustitución total de los materiales tradicionales de la pintura no impide que continúen apareciendo y abordándose problemas pictóricos como el color, la forma y la superficie compuesta por tales elementos articulados.

En este marco, una tercera fase de esta progresión se encuentra en los rasgos fenomenológicos de los propios materiales. Es decir, sabemos que se puede encontrar la pintura literalmente en el espacio público, como pintadas callejeras y como protección ante la intemperie de un semáforo, por poner dos ejemplos rápidos. No obstante, lo que proponemos —y encontramos en los dos siguientes casos— tiene la ambición de ir más allá, en el sentido en que se pueden encontrar rasgos de lo pictórico en objetos de uso doméstico o industrial que emergen en articulación con la luz que se refleja en ellos.

---

<sup>223</sup> Uno de los logros más significativos de la pintura cubista supone mostrar en la bidimensionalidad del cuadro una parte de la multiplicidad de fragmentos tridimensionales que componen la realidad, lo que se puede entender como ver todas las caras —a menudo entremezcladas— del llamado sólido platónico de un golpe de vista. Estos poliedros son una metáfora eficaz acerca de que la misma realidad que percibimos es poliédrica. Tal capacidad de leer y de expresar la realidad de maneras alternativas mediante el uso de la geometría está presente asimismo en las estudiadas obras de Turrell y López.



Figura 25. Ann Veronica Janssens, *Untitled (White Glitter)*, 2016, purpurina C 2I 1/64, dimensiones variables. (<https://www.artsy.net/artwork/ann-veronica-janssens-untitled-white-glitter>)

Con este fin, encontramos el caso de la artista inglesa Ann Veronica Janssens (Folkestone, 1956), quien actualmente vive y trabaja en Bruselas. La obra de Janssens está focalizada en la percepción y en la experiencia de los sentidos, para lo que la artista habitualmente emplea elementos matéricos como la luz, el vidrio y el gas, habitualmente presentados como formas primarias, mediante las que propone ambientes inmersivos y no duraderos que modifican el espacio.

Janssens también ha utilizado oro para cubrir objetos, lo que da como resultado formas reflectantes, abstractas y luminosas que parecen autónomas o desconectadas de su entorno.<sup>224</sup>

A este respecto, es significativa la instalación *Untitled (White Glitter)* (Figura 25) que la artista realizó en su extensa exposición individual llamada *Inside the White Cube*, que visitamos en la galería White Cube de Bermondsey, Londres, en 2017. La obra consiste en una determinada cantidad de partículas de poliéster (purpurina) que se vierte en el suelo y que se extiende por esta superficie como si de un líquido se tratara, formando capas estrechamente vinculadas con lo pictórico. Se podría decir, por lo tanto, que en esta obra se presenta el pigmento de manera aislada, sin aglutinante. Al ser brillantes, estas partículas reflejan de forma eficaz la luz en todas direcciones y desde la obra. A su vez, la instalación está concebida para que los públicos se muevan alrededor de ella, de manera que es posible experimentar distintos efectos visuales a medida que nos movemos y que la luz se refracta en sus partículas. Así, este trabajo supone una invitación a explorar posibles relaciones entre la proyección de la luz y la percepción del espacio. En este sentido, las dimensiones pictóricas que encontramos en la obra de Janssens se manifiestan alejadas de la materialidad tradicional que nombramos *sustancia-pintura*. Como indica Leticia Crespillo Marí (2019) en «Repensando “States of Mind” de Ann Veronica Janssens»:

---

<sup>224</sup> Nota de prensa. Veronica Janssens, Ann (2017) *White cube*. En White Cube Gallery London. [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/ann\\_veronica\\_janssens\\_bermondsey\\_2017](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/ann_veronica_janssens_bermondsey_2017)



No hay tiempo ni espacio concretos, sólo la luz y el color en contacto con nuestro cuerpo a través de la piel.

Esto ocurre en un ámbito escultórico en el que detectamos reminiscencias de lo pictórico, como en la obra analizada en referencia a la purpurina, además de en otras obras de Janssens en las que la forma minimalista en la cual se materializan —el plano rectangular— remite a uno de los rasgos del cuadro tradicional. En este sentido, percibimos un intercambio de recursos entre el ámbito de lo pictórico y de lo escultórico que son presentados como objetos e instalaciones, estando en la lógica de la intención de la artista, que investiga la permeabilidad de diferentes contextos.

Crespillo Marí analiza referencias bibliográficas que esclarecen los modos operacionales de la obra de Janssens en tanto elementos que son percibidos por los sentidos de las personas que se exponen a ellas, más allá de su materialidad<sup>225</sup>. En este marco, encontramos que no es exclusivamente a causa de las cuestiones formales que las obras de Janssens se relacionan con el ámbito pictórico —como elementos rectangulares o colores monocromos—, sino más bien a causa de las cuestiones experienciales asociadas a ellas. La individualidad del espectador encuentra libertad al relacionarse con estos dispositivos, que mediante la luz y el color tienen la capacidad de construirse como estructuras pictóricas en la conciencia de cada individuo que los contempla, aunque aparezcan materializadas como las anteriormente analizadas «instalaciones totales» de Ilya Kabakov (2014).

### *Miquel Mont*

Otro caso que explora la relación entre la percepción de diferentes espacios, la forma y el color —generalmente monocromo y vinculado al ámbito pictórico— es la obra de Miquel Mont (Barcelona, 1963)<sup>226</sup>. En su caso, Mont desarrolla tal exploración mediante el uso de materiales industriales —entre otros rasgos, este conecta su trabajo con el de Janssens— presentes en el espacio doméstico, como planos de plexiglás y marcos de aluminio de los comúnmente usados en la fabricación de ventanas. Con estos materiales, el trabajo del

---

<sup>225</sup> Algunas de esas referencias, además de las utilizadas en esta tesis de M. Bal (2011 y 2013), son: Sakari, M. (2019). *From Invisible to Visible, Finite to infinite*. En VV.AA., *Ann Veronica Janssens* [Catálogo de exposición]. Museum of Contemporary Art Kiasma; y VV.AA. (2009). *Ann Veronica Janssens. Experienced* [Catálogo de exposición]. Base Publishing y EACC (Espai D'Art Contemporani de Castelló)

<sup>226</sup> Tuvimos la oportunidad de asistir a su curso «La percepción del espacio de exposición a partir de la experiencia de la pintura», que impartió en la UPV de València en 2014. Nuestro entendimiento fue fluido y, en posteriores ocasiones en las que hemos podido hablar con el artista, nos ha llamado la atención su discurso, que señala —entre otras cuestiones— hacia la relación entre la pintura y el bricolaje. En este sentido, el trabajo de Mont supone una referencia capital en esta investigación.

artista recuerda a los recursos asociados al *ready-made*, principalmente, pero también encontraremos resonancias del *collage* y del monocromo.

Es mediante estos recursos que el artista explora la expansión de la pintura y de la escultura, en una práctica de marcados rasgos propios de la abstracción y de la geometría. En este sentido, Mont emplea formas sencillas articuladas a través de recursos de repetición con los que configura patrones y estructuras, que sugieren un orden subyacente en el universo físico. Este acercamiento se vincula con la utilización de operaciones matemáticas sencillas, como la división mediante líneas verticales y horizontales del cuadro, empleadas como medio de organizar la localización de sus elementos formales.

Tal reducción de recursos se vincula con dos ámbitos esenciales en esta investigación: el de la literatura y el de la pintura, aunque Mont no las siga explícitamente. Por un lado, el trabajo del artista se puede relacionar con el anteriormente analizado acercamiento a la escritura del grupo Oulipo y, por otro, con las «Doce reglas para una nueva academia» de Ad Reinhardt. Las reglas del artista neoyorquino se resumen, esquemáticamente, en evitar 1. la textura, 2. la pincelada y la caligrafía, 3. el boceto y el dibujo, 4. las formas, 5. el diseño, 6. los colores, 7. la luz, 8. el espacio, 9. el tiempo, 10. el tamaño y la escala, 11. el movimiento y 12. el objeto, el sujeto y el tema. Estas reglas se han asociado con una postura nihilista<sup>227</sup> con la que no podemos estar más en desacuerdo, porque reducir las normas de actuación y los recursos, lejos de acercarse a una postura pesimista y desencantada con la capacidad de generación de posibilidades novedosas de la práctica, asociada con la visión nihilista, dicha reducción ayuda a organizar los materiales y herramientas de trabajo, más todavía si viene articulada con la reducción de conceptos asociados a ellos. Esto genera un espacio de trabajo fértil, entre otras razones, por abarcable, especialmente visible en el ámbito pictórico.

Se trata de un espacio de trabajo asociado a la exploración de la pintura en su dimensión más matérica, más fácilmente observable así, al sustraerla de sus dimensiones narrativas — que no nos distraen—, al situarnos en el marco de los problemas del arte. Alban Martínez Gueyraud (2000) señala que Reinhardt afirmaba lo siguiente:

«Cuanto más tema contiene la obra de arte, más se anima y se convierte en peor». Aunque sea una postura dogmática, no se puede hablar en su caso, como se ha hecho, de nihilismo, como si fuera una posición negativa hacia la pintura. Muy al contrario, el reduccionismo radical al que nos enfrenta este artista quiere ser una exaltación de la pintura, de su condición. Una propuesta que obligue a mirar con atención, que fuerce al ojo a percibir las ligeras matizaciones monocromáticas. (p. 54)

---

<sup>227</sup> Entre otras referencias, véase S. Pedruelo Marcos (2011).

Aunque la estela de dicho acercamiento a la pintura se puede encontrar en la obra de Mont, las formas que el barcelonés emplea se manifiestan en su trabajo, en ocasiones, como objetos planos cercanos a la idea tradicional de cuadro, en el sentido de estar ejecutado con pintura sobre lienzo o tabla, o con los materiales anteriormente mencionados, como planchas y marcos de aluminio.

Mont también trabaja con objetos tridimensionales, como en la obra *Dos capas de amarillo*, de 1999, en la que encontramos una organización de materiales más cercana a la noción tradicional de escultura, desmarcando esta obra de posibles dogmatismos asociados a un medio en concreto para situarlo entre distintos planos espaciales y ámbitos de trabajo.



Figura 26. Miquel Mont, *Cooperation XL*, 2014, 220 x 150 cm.  
Imagen y ficha técnica cortesía del artista.

Este tratamiento de los materiales, del color y de la luz ocasiona cambios en nuestra percepción del entorno en el que las obras de Mont se encuentran, a menudo como proyectos instalativos *site specific*. Esta atención a la especificidad de dichos elementos en relación con los espacios donde se ubican y con los que interactuamos, sugiere que el artista se interesa por cómo la percepción del ser humano puede ser modificada o reorientada.

En este sentido, el trabajo de Mont se relaciona con diversas corrientes artísticas como el minimalismo, el arte conceptual, la abstracción geométrica o la instalación, pudiéndose encontrar también referencias filosóficas asociadas a la presencia de lo real —como objeto ordinario producido industrialmente o *ready-made*—, que se desprende del uso de los mencionados materiales, en principio no asociados al ámbito artístico.

Así, las obras de la serie llamada *Coopérations* (2011-2023) (Figura 26) de Mont pudieran simular —mencionada teoría de la simulación de Baudrillard mediante— la sensación de una ventana<sup>228</sup> o de un espejo, percibida desde la sensación de un cuadro, materializada a su vez como objeto artístico que se sitúa a medio camino entre ambos planos artístico y doméstico. Entre los elementos que componen esta obra encontramos los mencionados marcos de aluminio, así como componentes de *Perspex* —elementos de polimetilmetacrilato transparentes, de color translúcidos—, que Mont pinta por detrás, así como piezas de PVC. *Coopérations* reúne una multiplicidad de elementos a los que se añaden signos pictóricos como barridos, líneas hechas con pintura en *spray*, papeles pintados y plegados, o lienzos translúcidos, recordando en parte a los *Combines* (1954-1964) de Rauschenberg<sup>229</sup> por la variedad de elementos pictóricos, materiales y objetos que se organizan como un todo en una misma obra. No obstante, en las obras de Mont se organizan los materiales como resultado de acciones dentro de la estructura que sostiene la imagen dentro del marco de aluminio, imagen compuesta por capas que incluye la acción de ver del individuo que se acerca a la obra a través del reflejo de este como parte de la obra.

En páginas anteriores hemos hablado sobre la temporalidad de lo pictórico al señalar que es la sucesión de acciones la que establece las capas temporales, que se traducen en capas materiales, en un paralelismo con cómo se trabaja en programas informáticos de edición de imagen. Esto ocurre sobre la superficie del cuadro, lo que supone uno de los principios modernos más importantes que definen a la pintura en la actualidad.

En este sentido, la transparencia puede ser entendida como una estrategia para atravesar mediante la mirada estas capas materiales y temporales. El recurso de combinar la sustancia de la pintura con materiales transparentes o translúcidos produce un contraste entre la opacidad de la primera y la tolerancia al paso de la luz y de la mirada de los segundos. Este hecho clave no permite excepciones materiales —se ve a través o no—, y da lugar a un entorno único de relaciones formales en torno a la construcción de lo visible como un todo, tradicionalmente asociado con la pintura. Como señala Mont (s. f.):

La mirada va y viene entre la transparencia del Perspex, el marco visible, los espacios en la estructura y la opacidad relativa del material pintado, que nos permite vislumbrar detrás de la pared blanca. Los reflejos crean la profundidad de

---

<sup>228</sup> En referencia a la idea de pintura-ventana, propuesta por Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* (1435).

<sup>229</sup> Véase más información de esta obra en: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/combine-1954-64>

los diferentes planos e insinúan un movimiento en el espacio necesario para percibir el conjunto.<sup>230</sup>

Las distintas capas materiales, temporales y de significado presentes en la serie *Coopérations* se pueden organizar lógicamente de la siguiente manera:

1. Los componentes que se han usado para sostener el cuadro, los materiales, la lógica interna —asociada con su ensamblaje— y las diferentes intervenciones inscritas con pintura sobre esta espacialidad.
2. La cooperación entre el contexto que enmarca estos componentes y la mirada de los públicos —como indica el artista—, lo que deviene en un proceso complejo que cambia continuamente y que incluye movimientos físicos y mentales.

Esto se traduce en que la capacidad de estas obras de producir cambios en el entorno vuelve a ser compartida entre las particularidades de los materiales, la manera en la que el artista los organiza y presenta en el contexto expositivo, y la interpretación del público. Así, este uso de los materiales produce cambios desde la materia en la espacialidad en la que se inscribe y en la conciencia del espectador al proponer una mirada atenta a los mismos, aislados de un relato narrativo<sup>231</sup>.

En un paralelismo con las capacidades operacionales de los materiales en las mencionadas obras de Janssens, *Coopérations* se presenta como una serie de obras incompletas. Las obras de ambos artistas lo son, al menos hasta el momento en que estos abandonan el estudio y se insertan en una nueva espacialidad, la del lugar de exposición. Ahí es cuando el cuadro puede pasar de un estado de espera a otro estado reactivado por los públicos, en el sentido en que, al relacionarse con la configuración del nuevo espacio— donde comparten ambiente con las personas que visitan la exposición—, estas son afectadas por las cualidades de los materiales que las componen, dando lugar a reacciones en el público no previstas.

El binomio transparencia-opacidad es un significativo problema en la tradición occidental de la pintura, que es capaz de establecer conexiones con otra reseñable oposición, la que hoy podemos situar en las relaciones humanas personales y en actividades profesionales. Por mencionar unos ejemplos sencillos, las primeras se pueden asociar a aquellas personas

---

<sup>230</sup> Mont, M. (s. f.). *Coopérations* 15/16. Miquel Mont. <http://miquelmont.net/cooperations-1516/?lang=en>

<sup>231</sup> El *relato narrativo* se entiende como aquel que presenta una sucesión de acciones en el tiempo. No obstante, estas obras son el resultado estático de una serie de acciones que ensamblan materiales como cuadros y, por lo tanto, piden ser leídas en referencia al comportamiento tradicional de la materia que es la pintura.

que buscan la honestidad y la verdad frente a sus opuestos, y las segundas se pueden vincular con relaciones humanas personales menos claras, o directamente con la falta total de humanidad presente en relaciones profesionales, como el ámbito de los mercados financieros. Encontramos que aquí existe una función clara que vincula la materialidad de la obra artística con dinámicas interpersonales que pueden ayudarnos a tomar conciencia de modos de mejora del entorno.

Miquel Mont nos da una clave de considerable peso en esta dirección cuando afirma que la transparencia, en contraposición a la opacidad, nos permite abrir un espacio de reflexión. En el mismo plano de analogías, esta oposición también evoca el hecho de que, en la economía, el concepto de *cooperación* se entiende principalmente como lo opuesto al concepto de *competición*. Esto, como se ha comprobado, es posible en el ámbito de lo pictórico —si pensamos en que las propiedades de los materiales cooperan en estos cuadros de Mont— y extrapolable a un ámbito expandido de lo espacial, como el entorno inmediato que habitamos. Este hecho puede llegar a tener una influencia positiva en las personas si se aplica desde el ámbito objetual al ámbito de lo social.

### 2.3.2. Conceptos: *detección* y *presentación*

Los dos conceptos principales y no obvios derivados de los patrones ocultos que encontramos en los mencionados trabajos de Janssens y de Mont pueden ser entendidos como la *detección* y la *presentación* de los materiales usados, en función de sus propiedades (en especial de las propiedades físicas y ópticas). En ambos casos, los autores detectan y presentan unos determinados materiales en función de sus capacidades para configurar lo visible. Esto ocurre mayormente en el caso de Janssens: los materiales presentan propiedades de reflexión de la luz —como subraya la obra *Blue Glass Roll 405/2*, de 2019<sup>232</sup>— y de comportamiento en relación con la arquitectura, por su propio peso y materialidad, lo que es fácilmente observable en el caso de la ya analizada obra *Untitled (White Glitter)*, realizada en 2016. Esta obra detiene el movimiento de una materia determinada —la purpurina que compone la pieza— en el tiempo y en el suelo de la galería. Esto recuerda al movimiento de un caldero de líquido que ha sido derramado en un movimiento lateral, como el que domésticamente podemos realizar hacia la calle desde la puerta de nuestra casa, después de haber fregado el suelo y querer deshacernos del agua turbia.

Por su parte, Mont, mediante las mencionadas *Coopérations* que realiza entre 2011 y 2023, explora otro nicho ubicado en el comportamiento de la luz al incidir en la materia. El artista trabaja con dispositivos que se enmarcan en la idea occidental tradicional del objeto-cuadro, mientras, simultáneamente, crea intervenciones *site-specific*. En ellas, podemos decir que su estrategia consiste en hacer a los materiales cooperar y desplegar modelos de visualidad en los que el binomio transparencia-opacidad tienen protagonismo mediante proyectos expandidos hacia el espacio arquitectónico desde el cuadro. En este sentido, el artista toma el cuadro tradicional como catalizador de las propiedades ópticas y físicas de materiales que, en su mayoría y en principio, no tienen que ver con la idea occidental de práctica de la pintura, sino con la pintura que usa como una cosa más en una obra que incluye otros medios de expresión, lo que acerca a esta práctica al ámbito instalativo-performativo que —como se ha analizado más arriba— tiene raíz teatral. De esta manera, Mont detecta y presenta estos materiales como elementos que nos permiten reflexionar sobre la producción de lo visual desde un espacio pictórico, y esta detección la realiza en su entorno cotidiano: el entorno que entendemos como el contenedor de las dinámicas performativas utilitarias que nos definen como seres humanos.

Por consiguiente, en un espacio ordinario que nos es dado como utilitario, tanto Mont como Janssens extraen unos materiales que reorganizan para crear obras artísticas: obras

---

<sup>232</sup> Esta obra consiste, fundamentalmente, en un plano enrollado: el cilindro de 80 cm de diámetro por 35 cm de alto permite observar la refracción de la luz y la división de esta en los colores que las personas alcanzamos a detectar. Véanse imágenes de la obra en:

<https://www.simonleegallery.com/exhibitions/213/works/artworks10425/>

que después componen nuevos entornos transitables que muestran operaciones cuyo origen objetual podemos situar en lo pictórico, pero que operan como el decorado de un teatro no narrativo que es activado por el público.

Entonces, del entorno de la realidad diaria, al que podemos llamar *teatral*, se extraen objetos utilitarios para ser tratados como objetos estéticos con los que se configuran después entornos teatrales alternativos a los diarios.



### 2.3.3. Estrategia de acción: el entorno como generador de recursos

Hemos hablado sobre detectar y presentar propiedades de los materiales que nos sirven como recursos para explorar lo pictórico sin (o prácticamente sin) pintura, como recursos que se aíslan para ser posteriormente reunidos y articulados, para configurar algo nuevo. Es en el entorno inmediato donde estos recursos son detectados por los artistas y, de este mismo entorno, digamos banal, es desde donde se desplazan hasta el espacio propio del arte.

Una de las cosas que hacen que un artista seleccione de la realidad algo utilitario —como, por ejemplo, el gesto que ocurre al deslizar cemento sobre la vertical de una pared con una plana de albañilería, o el fenómeno derivado de un destello de luz de sol que se refleja sobre el vidrio de una ventana— es la percepción de que, tras estos acontecimientos y fenómenos, se encuentran patrones y procesos universales. Esto es perceptible mediante el estado de observación atenta o estados meditativos. Es decir, cualquiera puede percibir dichos eventos, aunque solo alguien cuya percepción ha sido entrenada de determinada manera es capaz de establecer relaciones no obvias con otras actividades o campos de conocimiento, para lo que el arte y la ciencia, por mencionar dos, son ámbitos válidos.

Un acercamiento con el que ver las cosas desde perspectivas inusuales es el del cambio de función y de contexto de los objetos, como el uso del cemento y de la plana para revocar una pared o para realizar un cuadro. En este sentido, encontramos obras como *False wall*, realizada por Oscar Tuazon en 2013, sobre la que realizamos un reporte de condición y estudiamos pausadamente en el almacén principal de The Roberts Institute of Art en 2018, en Londres (Figura 27).



Figura 27. Oscar Tuazon, *False Wall*, 2013. Acero y yeso, 165,1 × 165,1 × 5,1 cm. Imagen de The Roberts Institute of Art, s. f. (<https://www.therobertsinstituteofart.com/collection/false-wall>)<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> La fotografía de la obra de Tuazon corresponde a su exhibición en la muestra *She Sees the Shadows* en Mostyn Gallery, Llandudno, Gales, en 2018, como parte de la colección de The Roberts Institute of Art. En nuestra estancia en Londres, diseñamos un proyecto de gestión en el almacén para facilitar el

En cuanto a la observación atenta e inusual, pasear puede ser una manera de llevarla a cabo, así como con la meditación, porque meditar no es equivalente a no pensar, sino a observar sin juzgar los pensamientos en nuestra mente. Ocurre algo similar en tanto que somos capaces de observar sin juzgar los elementos que se encuentran en el entorno inmediato al caminar, conscientes de que pasear y meditar son solo dos de los elementos que se entrelazan como las fibras de una cuerda en este proceso de lectura de la realidad ordinaria.

Como dijo John Cage sobre la elaboración de su «piano preparado», se trata de dejar llegar las cosas sin tratar de controlarlas, porque, cuando intentamos controlar, bloqueamos la llegada de lo nuevo. En este sentido, reflexiona el mismo Cage:

El piano preparado, las impresiones que tuve del trabajo de los amigos artistas, el estudio del budismo zen, las divagaciones en los campos y los bosques en busca de hongos, todo me llevó al disfrute de las cosas a medida que llegan, a medida que suceden, en lugar de como son poseídas o mantenidas u obligadas a ser. (Hondal, 28 febrero de 2023)

Se podría interpretar que Cage nos está señalando que existen unos procesos en funcionamiento cuyo recorrido temporal —«a medida que llegan»— no dependen de la acción humana. Estos procesos son enumerables y, aunque no existe un consenso científico, podemos contar unos ocho patrones<sup>234</sup> que parecen operar en la realidad: 1. la ley de la conservación de la energía, que enuncia que esta ni se crea ni se destruye, solo se transforma; 2. la ley de conservación de la materia, que opera bajo el mismo supuesto de la energía; 3. la ley de la entropía, que manifiesta que el universo tiende al caos; 4. la teoría de la relatividad, según la que el espacio y el tiempo son relativos y se ven afectados por la masa y por la velocidad; 5. la teoría de la evolución, que presenta a los seres vivos como organismos que evolucionan en el marco de la selección natural; 6. la fuerza de la gravitación universal, que nos informa de que existe una fuerza atractiva que afecta a cualquier objeto con masa; 7. la teoría cuántica, sobre el comportamiento de las partículas subatómicas y la luz; y 8. la teoría de la información, que presenta la información como una propiedad fundamental del universo, relacionada con el principio de entropía.

Dicho con otras palabras, tenemos poco o ningún control sobre la materia que constituye la dimensión tangible de la realidad, aunque podemos encontrar en esta modos de

---

acceso y transporte de las obras en préstamo de dicha la colección.

<sup>234</sup> Max Tegmark es un cosmólogo y físico que afirma que, tras la realidad, se esconden patrones matemáticos y físicos. En su libro *Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality*, Tegmark (2014) recorre las mencionadas leyes y afirma que nuestra comprensión de la realidad depende de nuestro conocimiento de las leyes matemáticas subyacentes.

organización y procesos de acciones<sup>235</sup> que sitúan el entorno utilitario como un generador de recursos artísticos<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> Modos de organización que estudian las matemáticas, como el número Phi —expresable mediante la geometría— o la secuencia de Fibonacci —una secuencia numérica aplicable a la serialidad de la obra artística y a la progresión de sus elementos—, que son recursos útiles en torno a la división y organización de superficies como el cuadro, contribuyendo, entre otras posibilidades, a la creación de series de lienzos y, por lo tanto, a la continuación de nuestra práctica de la pintura.

<sup>236</sup> Esta reflexión entronca con nuestro planteamiento inicial en el marco de estudio de esta investigación, en referencia a los estímulos externos y a los encuentros.

#### 2.3.4. Clave: comportamiento de la materia

Como ocurre en el trabajo de Janssens y de Mont —y como hacemos en nuestra propia práctica—, parece oportuno dejar al material que haga lo suyo. Es decir, detectar en el entorno y disponer del material consecuentemente en base a sus propiedades, función y objetivo<sup>237</sup>, es la clave que conecta lo que acabamos de argumentar con nuestra práctica, que da lugar al subcapítulo 3.3. València-Nueva York: 2012-2017.

En este marco, es necesario tomar decisiones sobre si nuestro acercamiento a lo pictórico discurre por la tradición de manipular la sustancia-pintura, que tiene el objetivo de imitar a la realidad. Esta tradición es llevada a cabo de manera dilatada en occidente: se mantuvo desde las ideas sobre la estética de Platón y Aristóteles en torno al siglo IV a. C., que fueron reelaboradas por el Renacimiento, para llevar el tratamiento realista de la pintura hasta principios del siglo XX. Este tratamiento fue subvertido por las vanguardias estéticas, en las que se encuentran los primeros síntomas de este proceso de alejamiento radical de la representación realista en las pinturas abstractas, generalmente monocromas, de pintores como, entre otros, los anteriormente mencionados Malévich o Mondrian. Estos síntomas se articulan con la introducción de propuestas marcadamente conceptuales como el *ready-made* de Duchamp que, entre otras estrategias, se despliega articulado por la práctica del *collage*, en la que también podemos encontrar sus inicios<sup>238</sup>.

Después de estas rupturas vanguardistas entre el uso de la pintura y la mimesis con la realidad, de la pérdida de esta referencialidad tradicional de lo pictórico, aunque se pueda y se siga pintando en este sentido, la pintura se ha estado haciendo desde la materia de la pintura y confrontando con sus propios problemas. A esto se suma la introducción en el objeto artístico de la importancia del pensamiento y de las referencias conceptuales, situándolas por encima de la habilidad técnica y de lo experienciable por los sentidos, vía *ready-made*, con ramificaciones de significado organizables desde la idea de cuadro como índice<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> Por ejemplo, como ya se ha comentado más arriba, usamos pintura antigoteras en base a su propiedad aislante y a su función protectora —utilitariamente empleada en la impermeabilización de tejados— para pintar de manera artística un cuadro monocromo que estaría pensado para ser colgado a la intemperie. Del mismo modo, nos fijaríamos en la estructura del plano de un somier encontrado en la calle para colgarlo en la pared de un espacio expositivo y declararlo, entre otras posibilidades, armazón del cuadro.

<sup>238</sup> Encontramos un ejemplo de *collage* en el retal de hule que representa un tejido de mimbre y que pega en uno de sus cuadros cubistas Picasso en *Nature morte à la chaise cannée*, pintado en 1912.

<sup>239</sup> Hemos abordado anteriormente el concepto de signo indicial de Rosalind Krauss (1985) y la noción de cuadro como índice en Benjamin Buchloh (2004), en el subcapítulo 1.2. Camino hacia la desmaterialización de la pintura.

Mediante esta lógica, encontramos un camino que nos lleva a la anteriormente analizada afirmación de David Joselit (2006) en su artículo «Reassembling Painting» sobre la noción de que tres de las claves fundamentales en torno a las que se articula la pintura moderna son el *ready-made*, el *collage* y la superficie monocroma. En base a estas coordenadas, es posible encontrar otro camino mediante el que poner en valor cómo Miquel Mont elabora sus en absoluto obvias «proposiciones liminares» —parafraseando a Martínez Gueyraud (2000)—, que se manifiestan como objetos artísticos situados desde diferentes posicionamientos en el ámbito pictórico. En ellas, Mont trata de «materializar la pintura como objetivación y la presencia que esta alcanza como realidad propia» (Martínez Gueyraud, 2000), lo que consideramos que se ubica en los espacios propios de lo que llamamos *realidad* mediante los emplazamientos determinados por lo que Martin Heidegger propuso como estructuras fundamentales de la existencia. En su filosofía de acercamiento fenomenológico y hermenéutico —concretamente en la que se conoce como su obra de mayor influencia, *Ser y tiempo* (1927)—, Heidegger aborda dichas estructuras en referencia a las ideas fundamentales que determinan la existencia del ser humano en el mundo.

El enfoque heideggeriano trata el significado ontológico de estas estructuras fundamentales de la existencia humana, que en ciertos niveles es extrapolable a la existencia de la pintura en el mundo. Estos niveles son tres:

1. El «ser-en-el-mundo» («*In-der-Welt-sein*»). El filósofo alemán argumenta que la existencia del ser humano no se da como un ente aislado, sino que este existe irremediamente vinculado con el entorno que habita. En un paralelismo con nuestra reflexión anterior sobre el hecho de que la pintura no opera de manera aislada, sino en una elaborada red de medios de producción y difusión —en los que se incluye al público como receptor—, la existencia del ser humano se da dentro de un contexto constituido por los niveles culturales, sociales y políticos. En resumen, esta manera de estructurar la realidad pone de manifiesto la existencia en relación con el mundo en el que ocurre.
2. La cuestión de la temporalidad. Heidegger subraya el papel de relevancia que tiene el tiempo en referencia a la existencia del ser humano. Lo temporal no se refiere exclusivamente a la convención por la que medimos el tiempo, sino que, al estar la vida humana limitada por este, se establece la forma en la que las personas experimentamos nuestra propia existencia. Esta experiencia es de naturaleza temporal en tanto que continuamente nos proyectamos hacia el futuro y reelaboramos —como si se tratara de una construcción— el pasado a través de nuestra memoria. La pintura y otras prácticas artísticas operan mediante procesos similares. En tanto proceso temporal, la práctica de la pintura se constituye por una sucesión de acciones: se puede pintar añadiendo materia, añadiendo capas, pero, una vez hecho esto y seca la pintura, no se puede volver a hacer líquida y guardar en los tubos. En otro sentido, existen prácticas artísticas que reconstruyen

el pasado, como analiza, entre otros estudios, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, de Miguel Ángel Hernández Navarro (2012b).

3. La facticidad. En un paralelismo con cómo Mont plantea la pintura más como condición de su propia existencia que como un sistema de producción de objetos, Heidegger propone la idea de «facticidad» como una estructura referida a la condición específica e inscrita en la historia en la que el ser humano se halla arrojado a la realidad. El individuo nace en una situación concreta que delimita los márgenes y posibilidades de sus acciones, y estas circunstancias determinan cómo existimos y nuestra experiencia del mundo. Heidegger se vale del término «arrojado» («*Geworfenheit*») para hacer referencia a cómo nos vemos dentro de una realidad en la que no hemos decidido nuestras condiciones de inicio.

Las analizadas estructuras fundamentales de la existencia —según Heidegger— no solo operan en relación a nuestra experiencia del mundo, sino que están a su vez vinculadas con la misma cuestión del «ser». Esta es la clave que observamos en cómo Mont se relaciona con la pintura, en tanto que esta *es*: el artista ya hace mucho al dejarse afectar emocionalmente por cómo el material opera fenomenológicamente en el mundo, al detectar, mediante su sensibilidad, estas proyecciones de lo pictórico en tanto textura, forma y color, para disponer de ellas en construcciones que, siendo parte de la realidad, presentan realidades alternativas como objetos e intervenciones que modifican lo visible en el mundo.

Así, el proceso de Mont presenta un paralelismo con respecto a cómo Heidegger explora la comprensión en profundidad del significado del «ser», aunque este último esté enfocado en la existencia humana, y aunque Mont se centre —aparentemente— en la existencia material de la pintura.

## 2.4. Desplazar la pintura por el entorno

### 2.4.1. Caso de estudio: de Francis Alÿs a Patricia Gómez y María Jesús González

#### *Francis Alÿs*

En el subcapítulo anterior (2.3. Encontrar la pintura) se ha analizado cómo pueden detectarse, extraerse y presentarse de manera estética en otro contexto elementos utilitarios encontrados en el entorno inmediato, aislando y rearticulando determinados materiales según sus propiedades físicas. Los casos de estudio planteados, Janssens y Mont, comparten el interés por la incidencia de la luz en los materiales, entre otras cuestiones. En este marco, podemos imaginarnos cómo estos artistas han decidido emplear tales materiales posiblemente al percatarse —dando un paseo, por ejemplo— de algunos fenómenos relacionados con sus propiedades, en interacción con el contexto en el que están situados.

Esta estrategia, la del paseo, es utilizada a menudo como recurso en sus proyectos el artista Francis Alÿs (Bélgica, 1959), quien utiliza la táctica de caminar —generalmente por la ciudad— como un medio para explorar la espacialidad de su entorno inmediato. Recorrer los espacios públicos urbanos le permite encontrar otros recursos y tomar conciencia sobre las dinámicas sociales que articulan las relaciones en las ciudades, como la exposición de las labores en Ciudad de México (CDMX), donde reside. Mientras camina, Alÿs adopta el rol de observador atento de su entorno, para después utilizar sus experiencias durante este proceso con el fin de desarrollar acciones artísticas que cuestionan determinadas convenciones sociales establecidas.

Sobre lo dicho, encontramos su obra *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, llevada a cabo en CDMX en 1997<sup>240</sup>. En ella, el mismo Alÿs se hace grabar en vídeo mientras empuja durante horas un bloque de hielo por la capital mexicana hasta que el bloque se derrite por completo. Esta obra pone en cuestionamiento la relación entre el trabajo y el resultado, en el sentido de que puede ser parte del trabajo explorar caminos que a lo único que nos acaban llevando es a la toma de conciencia de que, en esa dirección, no obtenemos nada productivo en términos utilitarios. Así, esta obra hace también referencia a la futilidad del esfuerzo humano.

Otro ejemplo de proyecto en cuyo desarrollo la acción de caminar tiene un papel fundamental es su trabajo titulado *Colector (The Collector)*, realizada en CDMX entre

---

<sup>240</sup> Véase la pieza de vídeo en la página web del artista: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

1990 y 1992<sup>241</sup>. Esta serie de obras consiste en pasear lo que parecen perros magnetizados con ruedas por las calles de la ciudad, de manera que se van adhiriendo pequeñas piezas metálicas a ellos, lo que se puede entender como un pequeño y ecológico nuevo sistema de recogida de residuos sólidos no orgánicos y urbanos.



Figura 28. Francis Allys, *Color Matching*, 2016, Mosul, Iraq; 5:01 min.  
© Francis Allys and David Zwirner. (<https://francisalys.com/color-matching/>)

Ambos trabajos están en la línea de la acción de salir del estudio tradicional de artista para entrar en contacto con el contexto inmediato y encontrar estímulos que se convierten — por mediación del artista— en acciones performativas. En este marco, un ejemplo fundamental es su acción titulada *Color Matching* (Figura 28), realizada en Mosul, Iraq, en 2016, que registra en vídeo mediante un plano fijo. En esta grabación se aprecia, en primer plano, cómo Allys hace coincidir las mezclas de color, que extrae de tubos —no lo especifica, pero puede ser óleo, acrílico o *gouache*— y deposita sobre una paleta blanca rectangular, con los colores de la escena militar que tiene delante. Esto supone una acción clarísima de extracción de recursos pictóricos del entorno, como lo son los colores del ambiente.

Otro de sus trabajos en esta línea y relacionados con el binomio pintura y performatividad, desde el acto de caminar y el encuentro (y desde los conceptos que proponemos en este subcapítulo, *gestión y extracción*), es *Fabiola*, realizado entre 1994 y 2011 (Figura 29). A lo largo del desarrollo de este proyecto, Allys encuentra —en el marco de sus habituales recorridos por los llamados rastros de México y de algunos países europeos— más de cuatrocientas reproducciones del cuadro *Fabiola con velo rojo*, una pintura que representa a la santa paleocristiana y que el artista reúne «con curiosidad obsesiva de entomólogo» (De Silos et al., 2009, p. 5).

A diferencia de Janssens y de Mont, en estos trabajos Allys pasea para introducir acciones u objetos en el entorno inmediato, pero también detecta ciertas claves ligadas a situaciones y a objetos. En el proyecto *Fabiola*, la extracción repetitiva de las copias de un objeto, de un

---

<sup>241</sup> Véase en <https://francisalys.com/the-collector/>



cuadro, muestra la metodología del encuentro, de la gestión de un cuadro que se convierte en un signo indiciario al extraerlo del contexto en el que lo ha encontrado y articularlo con el resto de copias que componen el proyecto. En este caso, Alÿs extrae directamente del contexto un objeto, cuyo marco opera como la estructura geométrica que ayuda a seleccionar y a retirar de la realidad cotidiana un pedazo de materia, que es el rectángulo del propio cuadro. Es decir, al basarse este proyecto en encontrar cuadros, el artista está llevando a cabo una serie de acciones que tienen en común el encuadre de la misma imagen pictórica que se repite y que presenta variaciones —aunque sean mínimas—, como si intentáramos realizar la misma fotografía con el mismo encuadre en el mismo lugar y a la misma hora, día tras día<sup>242</sup>.



Figura 29. Francis Alÿs, *The Fabiola Project*, 1994-2011. Imagen Menil Collection/Paul Hester. (<https://www.houstoniamag.com/arts-and-culture/2016/06/the-menil-collections-newest-exhibit-francis-aly-the-fabiola-project-is-a-collectors-dream>)

Así, mediante la forma básica que es el rectángulo —que se corresponde con los límites del cuadro y del marco tradicionales—, Alÿs se encuentra en la conjunción de los mismos objetos con el hecho de que cortan la realidad mientras forman parte de esta.

*Patricia Gómez y María Jesús González*

Si se toma como referencia el cuadro tradicional, la forma básica del rectángulo sitúa los límites entre la pintura y el entorno, que es la clave que enlaza el caso anterior con el que empieza. En este marco, otros rectángulos operan para retirar selecciones de materia de la realidad en el caso de Patricia Gómez (València, 1978) y María Jesús González (València, 1978). En su serie de obras —que consisten en arranques murales—, estas artistas arrancan literalmente capas de pintura del interior de espacios arquitectónicos que encuentran significativos. Estas operaciones las llevan a cabo mediante la técnica del *strappo*<sup>243</sup>, con

---

<sup>242</sup> Este ejemplo tiene en cuenta las diferencias de factura entre el medio de la fotografía y el de la pintura: entre otras, el estar los cuadros que encuentra Alÿs pintados a mano por diferentes personas.

<sup>243</sup> El *strappo* es un término italiano usado para nombrar la técnica con la que se arranca la superficie

origen en el ámbito de la restauración, en la que se emplean paños rectangulares de material textil negro que es adherido a la pintura presente en la pared de la localización seleccionada. Una vez seco el material adhesivo, el rectángulo textil es retirado extrayendo la pintura de pared, y construyendo una nueva imagen pictórica (al llevar consigo las capas de pintura).

En este sentido, mientras Alÿs encuentra y extrae literalmente cuadros que ya están realizados y en los que se representa a Fabiola, Gómez y González se acercan a la realidad para encontrar y extraer fragmentos de pintura que está adscrita a la arquitectura, produciendo lo que puede ser entendido como cuadros elaborados sin pintar y sin bastidor. Este hecho se da debido a que es la pintura que estaba pintada en las paredes la que es arrancada y pasa a formar parte de la tela, dando lugar a una imagen pictórica *ready-made*, pues las artistas presentan estas pinturas adheridas sobre telas directamente colgadas de la pared o plegadas encima de las cajas contenedoras que sirven para su transporte (Figura 30).



Figura 30. Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, *Celda 201. Proyecto para cárcel abandonada*, 2009. Arranque mural sobre tela, 155 x 155 x 22 cm. (<https://www.artsy.net/artwork/patricia-gomez-y-maria-jesus-gonzalez-celda-201-proyecto-para-carcel-abandonada>)

Mediante dichos fragmentos de pintura de pared arrancados, las artistas se refieren a las relaciones entre memoria, tiempo y espacio que —desde su sensibilidad y bagaje— detectan, gestionan y extraen de los edificios abandonados que van a ser demolidos. Sus trabajos son realizados a menudo en edificios institucionales: desde centros penitenciarios y de acogida de inmigrantes a casas particulares abandonadas en zonas rurales de España.

---

cromática de pinturas murales. Esta técnica ocasiona una separación entre la película coloreada y el revoco del muro donde se inscribe. Tal proceso de gestión y extracción de materia se ha realizado desde la antigüedad: hay constancia de ello en el relato de Vitruvio, quien da cuenta en *De Architectura* II.8.9 sobre cómo en el año 59 a. C. ciertas pinturas fueron extraídas de los muros en los que se situaban, cortándolos y colocándolos en marcos de madera.

Durante el desarrollo de su proceso de extracción de capas de pintura, Gómez y González consiguen recuperar indicios visuales que aportan información sobre las actividades humanas que se desarrollaron en dichos espacios, preservando fragmentos de su historia y operando, en parte, como documentos que reflejan las condiciones de las personas que los habitaron. Sus extracciones son habitualmente expuestas en convivencia con fotografías y vídeos que documentan su proceso, lo que supone una articulación de elementos que sintetiza lo que podemos interpretar como la energía residual de cada espacio, situado al límite de su existencia.

Partiendo de su interés en el valor simbólico, patrimonial e histórico de edificios como prisiones o CIEs (Centros de Internamiento de Extranjeros), el dúo artístico de Valencia traslada los dibujos, marcas, textos y otros vestigios de las paredes a nuevos soportes, con el fin de provocar desde allí una relectura de cómo la ocupación humana transforma estos espacios y de qué manera la misma arquitectura es lo que determina las condiciones de vida de sus ocupantes. (1 Mira Madrid, s. f.)

Es significativo que las obras resultantes son producidas en tamaño real. Es decir, el tamaño de las telas a las que se adhiere la pintura encontrada en la arquitectura determinará los límites de estos rectángulos, que funcionan como cortes en la realidad a escala 1:1. Por lo tanto, las artistas literalmente cortan parte de la realidad vía la tela del lienzo y la materia, que es la pintura, para sacarla de su contexto, de forma similar a los muros cortados y enmarcados a los que se refirió Vitruvio. Así, mediante la gestión de los medios de expresión artística, extraen fragmentos de materialidad del entorno circundante. Estos fragmentos operan entonces a modo de signos indiciales, que se refieren a los eventos que han tenido lugar en el marco de la arquitectura, así como a determinadas cuestiones sociales y políticas que son inherentes a lo que ocurre en torno a dicha materialidad.

Estas obras tienen la capacidad de hacer visibles las relaciones desde su materialidad hacia las cuestiones sociales y políticas involucradas con los espacios arquitectónicos de los que han sido extraídas. Por ejemplo, el proyecto de las artistas realizado en Huesca en 2016, *Archivo Casa Ena*, recupera los estratos de pintura que habitó la familia Acín. Estos estratos se encontraban cubiertos por otros de diferente color que ocultaban los originales, en un paralelismo con cómo los intereses del sistema dominante pueden llevar a ocultar, mediante sus relatos oficiales, los relatos originales.

Es a través de la división de algunas partes de la *Casa Ena*, mediante retículas, que sitúan los fragmentos a arrancar, usando la mencionada técnica del *strappo*, la articulación de dibujos con anotaciones, o fotografías y textos recuperados que aportan información sobre la intrahistoria de esta casa. Gómez y González logran recuperar esta historia, en referencia a quienes la habitaron: Concha Monrás Casas y el artista y pedagogo, asociado al anarcosindicalismo, Ramón Acín Aquilué. Un día 6 de agosto del año 1936, ambos

fueron forzadas a salir de su casa y fusiladas por defender la libertad, a manos del llamado bando sublevado o ejército fascista de Franco.

Otro proyecto en el que se presenta la vinculación entre lo pictórico y las cuestiones sociales y políticas del lugar en el que se sitúa es el *Archivo Cabanyal. 2007-2008*, que señala hacia doce edificios afectados por el plan de rehabilitación del barrio valenciano del Cabanyal. Afortunadamente frenado en 2009 por el movimiento vecinal *Salvem el Cabanyal*, dicho plan consistía en la prolongación de la avenida proyectada por la entonces alcaldesa Rita Barberá, que hubiera eliminado 1.600 casas del barrio pesquero. Este movimiento político del Partido Popular se hubiera traducido en el borrado sistemático del urbanismo y de parte de la memoria histórica de la zona. Como resultado del acercamiento de Gómez y González desde la pintura al tal situación, es significativa la obra *Archivo Cabanyal* (2008), que consiste en la disposición de los arrancados de pintura realizados en las habitaciones de estas casas a punto de demoler, formando una tela de 2,30 metros de ancho por 340 metros de largo. Las artistas conservan, transportan y exponen esta pieza enrollada, como muestra la figura siguiente, formando una imagen pictórica que se extiende considerablemente (Figura 31).



Figura 31. Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008. Arranque mural sobre tela, 2,30 x 340 m. Obra expuesta en el Centre del Carme, València. (<https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>)

#### 2.4.2. Conceptos: *gestión* y *extracción*

En ambos casos anteriores, el recorrido sobre la selección de sus obras indica cómo el recurso de la gestión se enfoca hacia la extracción de elementos que podemos situar en el espacio de lo pictórico. Esto ocurre en los límites literales (y rectangulares) del espacio del cuadro en el caso de Francis Alÿs —en especial en su comentado proyecto *Fabiola*, en el que directamente encuentra en los rastros cuadros y otras obras sobre el mismo motivo y los extrae— y mediante el rectángulo que se repite como una forma básica con la que extraer directamente lo pictórico adherido a la arquitectura, en el caso de Patricia Gómez y María Jesús González. Las artistas españolas arrancan la materia de la pintura para extraer lo que podemos entender como nuevos cuadros, que son creados por ellas al seleccionar —mediante el mencionado marco rectangular— una parte específica de la realidad.

Hemos relacionado ambos casos con la antigua técnica del *strappo*, en el sentido que una parte de la materia pictórica se nos presenta enmarcada como cuadro ya realizado que se encuentra en la realidad —como objeto, en el caso de Alÿs—, y también en el sentido que uno de los orígenes de este cuadro tradicional que llega hasta nuestros días como dispositivo indiciario es cortar de la realidad el fragmento de esta, en el que se inserta la pintura, mediante arrancados —como hacen Gómez y González—. Es decir, se sitúa como uno de los orígenes del objeto-cuadro contemporáneo la acción de cortar y enmarcar con madera fragmentos de muros, con el fin de transportar y comercializar la sustancia-pintura que está presente en ellos.

Entonces, en estos dos casos, los conceptos de *gestión* y de *extracción* operan en tanto procesos que se refieren a la organización de los recursos necesarios para la obtención de imágenes pictóricas en la arquitectura y en otros ámbitos del entorno cercano. Sin embargo, para poder gestionar y extraer ciertos elementos de un contexto, antes debemos concebirlos como piezas que, no inconexas entre sí por ser materia y por «ser-en-el-mundo» —en la red de relaciones entre las que se encuentran las vinculaciones culturales, sociales y políticas—, son susceptibles de ser cambiadas de contexto y organizadas según una intencionalidad concreta. Es decir, los elementos con los que se realiza la práctica artística pueden operar como material de construcción, en el sentido de que se articulan entre sí para dar lugar a nuevas realidades objetuales y a nuevos constructos culturales. Quizá estos no sean tan nuevos y a lo que nos dedicamos los artistas es a tomar elementos que ya están ahí para realizar modificaciones sobre lo real. Esto es un proceso cuyo número de posibilidades no tiene fin, y que da lugar a construcciones desde la realidad precisamente porque nuestra interpretación de la realidad es una construcción perceptiva que tiene lugar mediante los sentidos y las pulsiones eléctricas que interpreta nuestro cerebro. Así, el arte construye artificios tomando como referencia el artificio —en el sentido de objeto construido para un determinado fin—, que es la realidad para nuestra conciencia.

Se puede afirmar entonces que el arte es el proceso de pensamiento realizado por medio de imágenes, consideración que se sitúa en el mencionado ámbito del arte como artificio que es producido desde la naturaleza artificial del mundo que experimentamos. Esto ocurre no solo en artes visuales, pues, si prestamos atención al formalismo —en definitiva, hablamos de artificios, de estructuras—, averiguamos que la idea de pensar por imágenes se encuentra como referencia inicial de todas las teorías literarias. Tal noción ha calado en multitud de autores, entre los que se encuentra —citado a colación del formalismo ruso por Tzvetan Todorov (2012) en su obra *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1957)— Potebnia, quien afirma que no hay arte ni poesía sin imagen y que, tanto prosa como poesía, es «en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer» (p. 77).

Pensar mediante las imágenes materializadas por pintura que se encuentran en el entorno cercano es el sentido inicial en que operan los casos comentados de Alÿs y de Gómez y González. Se trata de obras concebidas para producir nuevas relaciones de significado y de pensamiento en las personas que se exponen a ellas y —en última instancia— producir cambios sociales y políticos efectivos en dicho entorno mediante la reorganización de estos fragmentos de realidad tangible. Esto se revela, sobre todo, en el caso de Patricia Gómez y María Jesús González: sus extracciones de pintura de paredes son mnemónicas, en el sentido en que poseen la voluntad de pensar y de mostrar los relatos desconocidos mediante la agrupación de elementos que constituyen una sintaxis situada dentro de los márgenes de las manifestaciones conceptuales. Esta sintaxis puede ser entendida como una manera de acercamiento a la poesía visual articulada por la estética de los lugares donde intervienen.

En consecuencia, uno de los valores de los comentados proyectos pasa por llevar a cabo la reorganización de objetos —que son matéricos, visuales y culturales—, que tiene como fin la creación de un archivo mediante el que se materializan los diferentes relatos. En una correspondencia, Todorov expone lo que entiende por una de las funciones de la poesía:

Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. (p. 77).

### 2.4.3. Estrategia de acción: ordenar la casa para ordenar la mente

Hemos analizado las posibilidades de gestión y de extracción de elementos que son artísticos (al ser elegidos por estos artistas) y domésticos simultáneamente: pasando por el filtro de la metodología estética —presente en los dos casos de estudio de este subcapítulo—, operan entre ambos ámbitos, y lo hacen de manera que, sin dejar de ser cosas como todas las demás (utilitarias), son también elementos indiciarios (estéticos) que modifican el entorno con el que se relacionan. En este sentido, los proyectos analizados más arriba son maneras de reestructurar la realidad desde recursos procesales propios del ámbito pictórico. Esto ocurre al literalmente cambiar de sitio distintas capas de pintura delimitadas por formas rectangulares, situándose tales procesos también en el ámbito de la espacialidad de la casa.

Dicho mediante un término heideggeriano, estas estrategias se refieren a las estructuras esenciales con las que se organiza una parte de la realidad: extraer cuadros de los mercados de objetos de segunda mano, o producir nuevos cuadros sin bastidor al arrancar capas de pintura de las paredes, no deja de suponer un cambio del orden correspondiente de la materialidad del entorno circundante. Este cambio de orden tiene una influencia en la experiencia del entorno donde se produce. En el comentado caso del proyecto *Fabiola* de Alÿs, se reorganizan los cuadros para crear una nueva narrativa en la que se evidencia la noción de la repetición como un recurso propio de las prácticas artísticas conceptuales. En los arrancados mediante la técnica del *strappo* de Patricia y de María Jesús, se produce una apropiación de la pintura que señala hacia las circunstancias sociales y políticas de la arquitectura que le sirviera de soporte. En ambos casos, las acciones de estos artistas están relacionadas con una probable tendencia hacia la imposibilidad de dejar las cosas en su sitio, lo que produce cambios sobre lo material (que también produce cambios en la percepción de quienes nos interesamos por sus proyectos). En este sentido, existe una relación entre *ordenar la casa para ordenar la mente* y —como hemos indicado con relación a la forma de la literatura y la poesía—organizar formalmente elementos del entorno para sugerir algo en la percepción de quienes se ven expuestos a dichos cambios. Los beneficios de estos procesos de reorganización en relación con las mencionadas prácticas artísticas van desde lo intelectual y espiritual (en Alÿs) hasta la toma de conciencia sobre determinadas circunstancias sociales y políticas, sirviendo como archivos que preservan la memoria de lugares que pueden ser históricos o de relevancia patrimonial (en Patricia y María Jesús). Existe la posibilidad de aplicar estos beneficios desde el ámbito artístico hacia el ámbito doméstico, en tanto procesos que contribuyen con la reorganización al cambio de la gramática espacial de la casa y, en consecuencia, a la mejora del bienestar psíquico de las personas que la habitan.

En esta línea, encontramos referencias bibliográficas como *La magia del orden*, de Marie Kondo (2015), y *Ordena tu casa, tu mente y tu vida*, de Leticia Pérez Serrano (2021). Estas publicaciones se relacionan con métodos como el *Feng shui* y el *Dan-sha-ri*, que se

orientan hacia la disposición de los objetos de tal manera que se relacionen con los espacios domésticos, que permita tanto la funcionalidad del uso de los objetos como convertir estos espacios en entornos equilibrados donde no hay obstáculos que impidan los flujos de energía. La psicóloga Rosa Gazol Guillén apunta, a este respecto, que organizar nuestro entorno nos ayuda a ser conscientes de la disponibilidad de nuestros objetos cotidianos —que, a fin de cuentas, tienen su origen en la función utilitaria que nos facilita desarrollar tareas—, lo que los relaciona con el ámbito de las herramientas. Dicha organización nos hace ahorrar energía, por ejemplo, al buscar estos objetos cuando los necesitamos, aumentando nuestra capacidad de acción y la eficacia de los movimientos que llevamos a cabo dentro de los espacios arquitectónicos, lo que proporciona subjetivamente la experiencia de que tenemos mayor capacidad de control sobre el entorno<sup>244</sup>.

Así, las acciones performativas implicadas en ordenar e higienizar los espacios que habitamos tiene una repercusión directa en nuestra experiencia espacial: nos brinda alivio y contribuye a nuestro bienestar. Es «una forma de gimnasia funcional que, ejecutada con atención plena, ayudará a calmar nuestra mente y pondrá en acción nuestro cuerpo» (V., 5 de abril de 2022). De hecho, en el estudio científico «*No Place Like Home: Home Tours Correlate With Daily Patterns of Mood and Cortisol*», de Darby E. Saxbe y Rena Repetti (2009), se analiza cómo el cortisol —que es la hormona del estrés— aumenta de manera alarmante en una casa desordenada.

Con esto en cuenta, podemos afirmar que, cuando se cambian —como en los casos analizados— objetos y rectángulos de materia pictórica de contexto, se produce una reorganización de dichos elementos. Es decir, se dan unos nuevos órdenes a las estructuras pictóricas adscritas a formas de la realidad inmediata —como el objeto-cuadro y el espacio-casa—, que abren la posibilidad de nuevas significaciones y posibilidades de respuesta. Esto ocurre ante situaciones vinculadas con el poder de la imagen, en la que se ha representado un icono concreto (el cuadro repetido sobre Fabiola, en Alÿs) y con el potencial de puesta en valor de los acontecimientos históricos relacionados con las capas de pintura de paredes (los *strappos*, de Gómez y González). Las posteriores lecturas e interpretaciones de las obras de los artistas estudiados tienen el potencial de —en última instancia— facilitar modos alternativos de leer, pensar, hacer y, en definitiva, estar en el mundo.

---

<sup>244</sup> El uso doméstico que damos a la casa está relacionado con el archivo de objetos domésticos y, por consiguiente, con su uso como almacén. Se relaciona, en este sentido, con los comentados proyectos de Alÿs y de Gómez y González porque ambos se materializan como archivos.



#### 2.4.4. Clave: la función de los objetos y espacios

Los objetos presentes hoy en espacios domésticos han evolucionado a lo largo de la historia y se pueden organizar en varias categorías, como los desarrollados desde la prehistoria: utensilios de cocina producidos con cerámica y metales, textiles, o muebles producidos con madera, estos últimos desde la antigüedad. La elaboración de estos objetos se ha ido realizando con el fin de cubrir las necesidades básicas diarias y las condiciones de habitabilidad del entorno<sup>245</sup>, y no han sido producidos como objetos ajenos a las manifestaciones artísticas del ser humano.

Este proceso de evolución de los objetos está estrechamente relacionado con el empleo a mano de materiales y herramientas sencillas —que también encontramos en la práctica de la pintura—, y con el lugar determinante que los materiales ocupan en el desarrollo de la humanidad. En este sentido, los primeros materiales que se sitúan como usados por el ser humano son el pedernal, la madera y ciertas fibras vegetales, lo que ocurre al aparecer el *homo sapiens* durante el Paleolítico. En este periodo, se usan simultáneamente piezas de asta y marfil, cuya utilidad facilitó la caza en forma de elementos punzantes como arpones o puntas de flecha.

Los avances tecnológicos contribuyeron a mejorar la calidad de vida del ser humano, destacando entre ellos el uso del pedernal (un mineral de color amarillento que era fácil de astillar y difícil de rayar, lo que se traduce en un elemento óptimo para funcionar como objeto cortante [Figura 32]). Al golpear con otras piedras este material para darle forma, el ser humano advirtió que se producían chispas, lo que supone un posible origen del fuego y, por lo tanto, otro avance tecnológico vinculado con el uso de materiales y de herramientas sencillas, que mejoró las condiciones de vida de las personas al manipular los elementos presentes en el entorno.

---

<sup>245</sup> El aumento de las condiciones de habitabilidad que traen consigo el diseño y la producción de dichos objetos, y de espacios interiores donde situarlos, desemboca en lo que hoy conocemos como *casa*. Este desarrollo conlleva también a la formación de la categoría de la domesticidad, que no solo se refiere a las cuestiones matéricas, objetuales y espaciales. Como explica el arquitecto Witold Rybczynski: «Hablar de domesticidad es describir un conjunto de emociones percibidas, no un solo atributo aislado. La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y la consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no solo les da refugio». (Rybczynski, 2015, p. 72).



Figura 32. Objeto punzante elaborado con pedernal. Imagen extraída del artículo de Y. Maldonado, 25 de octubre de 2021, Geología Web (<https://geologiaweb.com/rocas/pedernal/>).

En el Paleolítico comenzaron también a aparecer las herramientas y artefactos que presentan ensamblajes de distintos materiales, los que se seleccionan en base a las propiedades de cada uno de estos, adecuadas para la función que llevan a cabo. Ejemplo de ello son las primeras lanzas compuestas por materiales distintos para la punta, el agarre y la sujeción. Este proceso de mayor elaboración se lleva a cabo sobre los materiales cuando estos no configuran solo objetos de utilidad, sino que se ornamentan. La dimensión decorativa encontrada en objetos utilitarios desde la prehistoria nos lleva a recordar que las necesidades del ser humano no solo se dirigen hacia su supervivencia, sino también hacia dicha voluntad ornamental de los objetos de uso diario y hacia las expresiones artísticas. En este marco se encuentran objetos decorados con relieves, como los cuchillos de marfil encontrados en el delta del Nilo, que se sitúan producidos antes del siglo 30 a.C. (para los que no está claro qué herramientas pudieron usarse para su realización). Durante este periodo, se introdujeron simultáneamente recursos mecánicos, como la rotación y el apalancamiento, adelantos decisivos que permitieron al ser humano adaptar eficazmente su forma de vida a las notables variaciones en el entorno, derivadas del clima y el medio ambiente. Estos recursos fueron articulados con el aumento de las posibilidades de uso de los materiales, lo que permitió adaptarse a las especies a cazar, desarrollando nuevas metodologías y equipamiento que supusieron grandes ventajas en la búsqueda de alimento.

Existen documentos sobre manifestaciones artísticas realizadas mientras ocurrían tales procesos, como los enterramientos ceremoniales, que son indiciarios de la posible creencia —de quienes los realizaron, durante el Paleolítico superior europeo— en la vida después de la muerte. Se trata de documentos sobre la existencia de ideas relacionadas con la magia y la religión, que han llegado hasta la época contemporánea mediante representaciones artísticas, cuyo soporte son objetos y espacios. Las diferentes formas de estas obras son bajo y alto relieves, tallados o esculpidos sobre herramientas y armas, así como otros soportes que van desde cantos rodados hasta modelados en barro, tallas sobre huesos y —quizá lo más significativo, que nos lleva hasta el origen de la intervención artística en el espacio habitable— «tallas y pinturas en los muros y techos de profundas cuevas del centro y sur de Francia y del norte de España» (Aguilar Sahagún, 2007).

Existe una correlación entre las manifestaciones pictóricas prehistóricas encontradas en las mencionadas localizaciones y las que encontramos hoy en día en proyectos como los realizados por artistas como Gómez y González, sobre todo si nos fijamos en que estas manifestaciones se relacionan estrechamente «con la noción de lo sagrado en todas las religiones» —en referencia a cómo las mencionadas trazas realizadas en el interior de la arquitectura son parte de la memoria del lugar—, como apunta John Berger (2010) en su texto «Si las paredes hablaran», escrito y publicado para el catálogo de la exposición *Proyecto para cárcel abandonada*, y editado por Explorafoto/DA2 en Salamanca en 2010.

En base a lo anterior, la clave que conecta esta parte de la investigación con el subapartado 3.4. Londres: 2017-2020, del capítulo siguiente, se fundamenta en cómo influyen en la experiencia del espacio y en la creación de nuevos significados los objetos cotidianos y artísticos que encontramos al llegar a un determinado entorno: cómo su reorganización —en principio mediante intervenciones mínimas y después sin modificar tales objetos—, solo con cambiarlos de sitio<sup>246</sup>, cambia totalmente la experiencia del espacio habitable. Esta metodología la llevamos a cabo mientras trabajamos durante tres años en el almacén de obras de arte contemporáneo de The Roberts Institute of Art, al oeste de Londres.

---

<sup>246</sup> Cambio del orden de los objetos y materiales que se despliega como modificación de la misma materialidad del entorno en el apartado siguiente: 2.5 Transformar el entorno, y en 3.5. Murcia: 2020-2022.

## 2.5. Transformar el entorno

### 2.5.1. Caso de estudio: de Theaster Gates a Santiago Cirugeda

#### *Theaster Gates*

El proceso de trabajo de Theaster Gates (Chicago, 1973) le lleva a operar en un espacio situado a medio camino entre la pintura y la escultura. Según sus propias palabras, lo que en su caso ocurre es que se dirige hacia el empleo de objetos presentes en su mundo, que están disponibles, a mano, y que articula para traer a colación temas que relacionan la historia de la pintura con lo social. Lo mismo sucede con su uso de pintura industrial y el cierre de 56 escuelas en barrios desfavorecidos de Chicago.

¿Cómo encontrarle sentido a este material complicado y disponible, cuando en realidad muchas de estas escuelas serán derribadas? Algunos de ellos se convertirán en bonitos *lofts* si se encuentran en el vecindario correcto, otros serán simplemente escombros en venta o escombros deshechados. Pienso que en esos momentos de tremenda catástrofe, en este caso de catástrofe educativa, algo hermoso podría nacer. En lugar de abordar el sistema escolar de una manera explícitamente sociopolítica, abordé la historia de la pintura, y el gimnasio de esta escuela fallida me ofrece no sólo la oportunidad de ser político, sino también la oportunidad de ser artista, de decirlo todo. Tengo que decirlo a través del trabajo. (Gates citado en Thorne, 11 de mayo de 2015)

Por un lado, este artista selecciona resinas aislantes de azoteas o capas de goma asfáltica para pintar cuadros monocromos, como la titulada *Red City* (Figura 33), que es parte de su exposición *Black Vessel* realizada en la galería Gagosian de Nueva York en 2017. El alquitrán funciona en el trabajo de Gates como un signo estructural de su discurso, que conecta su práctica con la temporalidad de su infancia: su padre lo empleaba como material utilitario enfocado al cuidado de edificios. El negro del alquitrán también conecta sus obras con el uso de este color y de las formas básicas en la tradición pictórica abstracta occidental.

Este uso de los materiales sugiere el posicionamiento de Gates sobre el hecho de que no es más importante el trabajo artístico que el utilitario, como también indica Robert C. Morgan (diciembre 2020-enero 2021)<sup>247</sup> para *The Brooklyn Rail*:

Esto se muestra en la primera galería amplia, donde las pinturas de alquitrán como *Top Heavy*, *Flag Sketch* y la extraordinaria *Left Hand of Progress* (todas de

---

<sup>247</sup> En referencia al engrudo que su padre aplicaba en las azoteas de los edificios para ganarse la vida haciéndolas impermeables.

2020) se convierten en contrapuntos estéticos, enfatizando su materialidad mientras flotan entre el techo y el lienzo. Esta ambigüedad intencionada puede sugerir que reparar un techo con fugas no es menos importante que completar una pintura abstracta; para Gates, ambas tareas desempeñan roles integrales e intrínsecos. Como él dice, «Quería asumir la idea de que ser un [roofer] era suficientemente bueno para la pintura, que de alguna manera podía aportar algo a mi historia a este género y a este campo».

Por otro lado, Gates hace uso de materiales derivados de demoliciones de edificios para ensamblar esculturas e instalaciones: materiales de ruina que ocasionalmente también emplea en dichos cuadros, destinando parte del dinero que obtiene a la construcción de viviendas y de centros culturales para uso de grupos sociales desfavorecidos. Este dinero lo gana, a su vez, de vender a la burguesía estos objetos artísticos, que han sido convertidos en objetos de lujo por el engranaje del mercado del arte contemporáneo<sup>248</sup>. Como él mismo se plantea, existe la posibilidad de crear algo empapado de buena intención en momentos de catástrofe. Dicho de otra manera, en el trabajo de Gates existe la habilidad de transformar una situación problemática en otra que traiga beneficio a uno mismo y a las personas de alrededor.



Figura 33. Theater Gates, *Red City*, 2020. Esmalte industrial a base de aceite, goma aislante de tejados, betún, madera y cobre, 182 cm x 274 cm. Foto: Jacob Hand. (<http://artobserved.com/2020/11/new-york-theater-gates-black-vessel-at-gagosian-gallery-through/>)

Este acercamiento se inscribe en el recorrido de la teoría y la práctica de la pintura cuya extensión que tiene consecuencias hacia la intervención espacial, lo que ocurre cuando no

---

<sup>248</sup> En este sentido, existen círculos conformados por algunas de las galerías y colecciones de arte contemporáneo más poderosas del mundo que operan como verdaderos centros de blanqueo de dinero y evasión fiscal, en los que los dueños de las fundaciones realizan donaciones a sus mismas fundaciones para obtener los beneficios que los sistemas anglosajones de deducción de impuestos permiten, y mientras, simultáneamente, amplían sus colecciones: «Nevertheless, they show that the charitable donations deduction allows private individuals to direct funds away from the treasury, on top of which they are given the added bonus to decide how such resources are allocated». (Shaked, 2022, p. 81).

se da en aislamiento respecto al anteriormente mencionado signo indicial, como cuando se trabaja con situaciones que evidencian cómo la materialidad de las obras es indicadora de aspectos propios de lo social. Este hecho supone la clave que conecta estas obras con los proyectos de Santiago Cirugeda: mientras Gates emplea materiales de demolición para hacer obras de arte e insertarlas en el mercado galerístico, las vende y construye con los beneficios espacios para grupos desfavorecidos, Cirugeda encuentra las fisuras en la legislación y construye o amplía espacios generalmente concebidos para el encuentro social.

La cuestión social es visible en dichos procesos, pero también en trabajos de los artistas estudiados en el apartado anterior. Alÿs, en su proyecto *Painting/Retoque*, realizado en el Canal de Panamá en 2008, repinta con un pincel y pintura de marcas viales las señalizaciones sobre el pavimento de la zona. Por otra parte, en los proyectos analizados de Patricia y M<sup>a</sup> Jesús, esto se muestra en la pintura extraída que habría cubierto las paredes de edificios a punto de ser derribados, como la prisión Modelo de València. Del mismo modo, esta cuestión se hace patente en las pinturas hechas con engrudo y las esculturas de Gates, realizadas estas últimas con, entre otros materiales, tabloncillos de suelo de gimnasio de una escuela demolida.

Uno de los denominadores comunes de estos tres casos es el hecho de que —desde la manipulación de la materialidad— se señala hacia situaciones sociales que nunca escapan a lo político. Se produce, entonces, una progresión en referencia al nivel de impacto de cambio mediante el material, que ocurre en el entorno inmediato. Se puede decir que los anteriores ejemplos operan desde movimientos mínimos y respetuosos con el contexto, en el sentido de actuar en relación con la performatividad propia del mismo, en situaciones en proceso, para modificar la materialidad circundante, como puede ser aprovechar la demolición de una construcción arquitectónica para desarrollar una serie de obras artísticas. Así, el último tramo de dicha progresión está dirigido a cambiar la performatividad que se despliega desde los espacios, así como a cambiar las características materiales de los propios espacios. Por ejemplo, demoler una pared para ganar metros, de manera que quepa más gente y poder llevar a cabo otras acciones, o demolerla para construirla en otro emplazamiento de dicho espacio, cambiando algunos recorridos posibles en tal espacio.

Como contrapunto, aunque con la diferencia de no modificar el espacio para beneficio de su habitabilidad, sino para reproducir entornos generalmente de naturaleza opresora, encontramos proyectos del artista Gregor Schneider como *Haus u r, Rheydt* (Dessau, 22 de junio de 2015). Se trata de un trabajo cuyo proceso de continua reconstrucción se extiende durante el tiempo en que Schneider la ocupa, entre 1985 y 2001. Durante estos años, el artista modifica los espacios mediante recursos como la reproducción de una habitación dentro de la misma habitación, siendo la copia unos centímetros más pequeña, o como la creación de un agujero en el sótano por el que una persona podría haber desaparecido. Esta es una práctica que se puede categorizar dentro de un acercamiento

menos social que en el trabajo de Gates, en el sentido de utilidad práctica inmediata. Aun así, ambos comparten una metodología en la que se manifiestan acciones como destruir y reconstruir, y ambos desarrollan una práctica pictórica que permea desde los materiales — en los cuadros de Gates— y desde la imagen representada —en el caso de Schneider— en obras escultóricas, arquitectónicas y sociales, en principio no pictóricas.

### *Santiago Cirugeda*

Como el extremo no final de la línea no recta que representa la progresión que estamos recorriendo —la que en el caso de esta investigación se desarrolla desde el subcapítulo 1.2. Camino hacia la desmaterialización de la pintura, con consecuencias en el subcapítulo 1.3. Relación con el espacio-casa—, encontramos el proyecto Recetas Urbanas, un colectivo creado en 2003 por el arquitecto Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971). Este proyecto comenzó tras siete años en los que el arquitecto trabajó en solitario, centrado en cuestiones como la arquitectura efímera, el reciclaje de materiales, los recursos de ocupación y de intervención en el espacio urbano, o la facilitación de la participación ciudadana en la toma de decisiones.

Hasta el momento, todos los casos de estudio abordados presentan a artistas que desarrollan una práctica desde un ámbito pictórico. La razón de la elección de un arquitecto aquí se basa en que, en este punto de nuestra investigación, las capacidades de construcción de la visualidad y de las operaciones performativas en el contexto de la pintura —con consecuencias efectivas en la materialidad del entorno y en las relaciones sociales que se dan en él— están empezando a ser asimiladas. Es decir, en la obra de un arquitecto como Cirugeda somos capaces de detectar recursos vinculados con los periodos estudiados aquí como, entre otros, la pintura de acción de los años sesenta, con su expansión hacia el espacio circundante —el origen de esta expansión puede encontrarse en los más arriba analizados *drippings* de Pollock, vertidos en las amplias telas dispuestas sobre el suelo—, con el uso de materiales industriales y la acción de pintar en almacenes también industriales —como hicieron los expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York—, y con la inclusión del espacio —como se veía en el *happening*, en el arte más conceptual, en el minimalismo, en la *Merzbau* de Schwitters y en la, más reciente, «instalación total» de Kabakov (2014)—.

Esto puede ser entendido como un proceso histórico que viene del ámbito pictórico y performativo, mediante el que las obras se componen usando recursos como el ensamblaje, o se construyen con elementos desechados. Es este proceso el que es posible llegar a la intervención espacial con consecuencias sociales.

Derivado de materiales propios del bricolaje —que habitualmente se usan para mejorar las condiciones de habitabilidad de los espacios, pero también en obras pictóricas como las del mencionado Gates (quien a su vez acaba construyendo espacios sociales)—, el de Cirugeda es un caso en el que el camino desde el ingenio constructivo, abordado con una

visible economía de recursos, se manifiesta de manera contundente en lo social, como una forma comunitaria de reutilizar materiales y de cambiar la realidad mientras se mejora el entorno. Esto sucede habitualmente ante la negativa de la clase política responsable de proveer los servicios mínimos en las localizaciones donde este arquitecto desarrolla sus proyectos.

Mientras en el trabajo de Gates los conceptos de demolición y reconstrucción atienden literalmente a lo que ocurre con los edificios —transformándolos en obras de arte que cambia por dinero para crear nuevos edificios sociales—, en el de Cirugeda, lo que cae abajo —aunque sea temporalmente— son las normas sociales dominantes para reconstruir (en el sentido de recuperar) espacios de convivencia. En este terreno, las construcciones de Recetas Urbanas constituyen un medio de levantar imágenes, sobre las que reflexiona Andrea Soto Calderón (2022) en su libro *Imaginación material*:

Urge criar imágenes que tengan la capacidad de fisurar la creencia que se ha formado a través de un arduo trabajo de borrado por parte de las culturas dominantes, que no existen otras maneras válidas de hacer, otras modalidades de existencia crítica y otras formas de vida. Existen, pero han sido sofocadas casi hasta su extinción; el desafío está en cómo organizar esas latencias para que activen sus movimientos. (p. 45)

Para evitar este «sofoco cercano a la extinción» de otras formas de hacer críticas, los colectivos asociados al proyecto Recetas Urbanas —que se vinculan a la red Arquitecturas Colectivas— buscan «vacíos legales y lidian con la burocracia para prestar sus servicios a la comunidad sin buscar el mero beneficio económico» (Solés i Coll, 2 de marzo de 2015). Esto ocurre mediante un proceso inclusivo en el que se involucran personas entre las que se cuentan los mismos futuros usuarios, pintores, diseñadores, albañiles y arquitectos, y en el que cada cual aporta lo que puede en función de sus habilidades y capacidades diversas.

Cabe recordar aquí la vinculación entre pintura y bricolaje que venimos explorando a fin de subrayar la relación entre la performatividad que se ha desplegado desde mediados del siglo XX —a través de las mencionadas prácticas pictóricas de acción— hasta los *happenings*, *performances* y construcciones instalativas. Estas construcciones, en el caso de Cirugeda, se desmarcan de la práctica de la pintura y de cualquier otra práctica artística actual, abordada como mercancía, y devienen espacios habitables que facilitan la interacción social, con una considerable independencia institucional en lo relativo a su construcción y financiación.

En esta línea de acercamiento a la realidad, Cirugeda propone el concepto de *energía social* —vinculado al concepto *bricolaje social* que proponemos en esta investigación—, en referencia a la actitud de colaboración social. El equipo de Recetas Urbanas considera que en Europa existe un exceso de normativas, las que siempre se intentan saltar cuando la situación lo requiere: «conscientemente te saltas una ley porque hay una emergencia, y



porque el proceso administrativo es lento y torpe» (Cirugeda en ETS de Arquitectura Universidad de Málaga, 27 marzo de 2022).

Esta flexibilidad operacional se manifiesta desde el principio de la publicación *Situaciones Urbanas*, en la que Cirugeda (2014) declara que tales situaciones están organizadas en base al rol que cada persona desempeña dentro del equipo, a sus habilidades y a sus capacidades. Así, la noción de *autoría individual* se disuelve, porque en este trabajo el arquitecto sevillano figura como «ciudadano, vecino, arquitecto o artista, adecuándose a cada situación» (p. 11). Intencionadamente, se hace uso de esta manera de ver la práctica con la intención de que sea subrayada la posición creativa por la que se entiende que cualquier persona puede desempeñar dichos roles. Además, cabe señalar que estas situaciones no consideran que el valor resida en cada construcción arquitectónica por sí misma, sino en las razones que han llevado a los equipos a realizarlas y en su dimensión en tanto materialización de soluciones a problemáticas concretas. En este sentido, estos proyectos constituyen ensayos performativos desde la escucha de las necesidades de las personas del lugar.

Un ejemplo de intervención vinculada a las cuestiones sociales del lugar se encuentra en el proyecto *Situación Urbana 09/ “El Labo en el Exilio”/ Artista de reconocimiento internacional que malversa una programación cultural ampliándola/* (Figura 34), fundamentado en la mencionada publicación *Situaciones urbanas* (p. 50).



Figura 34. Una fase del montaje de *Situación Urbana 09/ “El Labo en el Exilio”/ Artista de reconocimiento internacional que malversa una programación cultural ampliándola/*. (<https://recetasurbanas.net/>)

El objetivo de esta malversación consiste en el ensamblaje de una estructura constructiva que se articulará con un centro social de cultura, que se autogestiona y que depende del grupo conocido como El Laboratorio de Ideas. Esta solución constructiva se inscribe en la serie de intervenciones desarrolladas por Cirugeda que tienen el fin común de visibilizar modalidades de ocupación de solares. Las primeras instalaciones de esta serie eran denominadas por el arquitecto como *no-arquitectura*, categoría que nos recuerda a la idea

sobre la no-especificación de la práctica de la pintura que mencionamos anteriormente mediante la teoría de Isabelle Graw<sup>249</sup>, estableciendo un paralelismo entre la hibridación ocurrida y compartida en las prácticas contemporáneas como la pintura —de la que partimos en esta investigación—, pasando por la escultura y la arquitectura.

---

<sup>249</sup> Esta categoría también está relacionada con las categorías sobre el campo expandido de la escultura de Krauss, que tiene consecuencias claras en el proceso de expansión de la pintura que lleva a esta a vincularse con la arquitectura y con otros elementos del entorno circundante.

### 2.5.2. Conceptos: demolición y reconstrucción

Como hemos comentado, los recursos de acción que conceptualizamos como *demolición* y *construcción* se entienden en el sentido literal que el bricolaje y, en concreto, la albañilería y la construcción les otorga, así como en el sentido en que estos conceptos pueden operar desde el pensamiento, el lenguaje y la posterior acción. Es decir, en base a la consideración de que, de manera similar a como se puede demoler y reconstruir una estructura arquitectónica que no es funcional —o que se encuentra en peligro de derrumbe—, es posible demoler y reconstruir nuestros patrones de pensamiento, de comunicación verbal y de conducta<sup>250</sup>.

Esta es una empresa que es posible desempeñar desde el ámbito de la planitud (señalada a principios de siglo XX por Greenberg en relación con lo pictórico —aunque este sea hoy solo uno de los múltiples rasgos de la práctica de la pintura—) hasta su expansión que transita la tridimensionalidad escultórica hacia la misma configuración de lo arquitectónico y, en definitiva, hasta el cambio de ciertos aspectos sociales del entorno, mediante acciones performativas.

Del mismo modo, *demoler* y *reconstruir* son acciones que pueden entenderse como herramientas eficaces para dar impulso a cambios sociales y políticos, como ha ocurrido en la historia. Ejemplo de esto es la Revolución Francesa, que supone un periodo en el que se produjeron profundas demoliciones y reconstrucciones en las estructuras de carácter aristocrático y feudal ocupadas de lo político, lo social y lo económico en Francia, con consecuencias en gran parte de Europa. Una de las figuras principales de este cambio es el hombre de estado y legislador Maximilien Robespierre. Otro ejemplo histórico es la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos durante la década de 1960. En esta época, se produjeron cambios en las estructuras encargadas de la injusta y lamentable segregación racial ocurrida en EE. UU. durante varias décadas. Dos figuras importantes que

---

<sup>250</sup> Aquí es útil recordar el enfoque teórico y metodológico estructuralista a la realidad que hemos analizado anteriormente, que se da en disciplinas como la lingüística (Ferdinand de Saussure), la antropología (Claude Lévi-Strauss), la psicología (Wilhelm Wundt) o en la filosofía (además de los teóricos ya mencionados, destacan las figuras de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Luis Althusser y Jacques Derrida). Este enfoque —centrado en explorar los conceptos desde un acercamiento formal y estructural— permite analizar y teorizar sobre los diferentes aspectos de la comunicación humana y del pensamiento como construcciones estructuradas. Por lo tanto, estas construcciones pueden ser modeladas, desmontadas o demolidas y vueltas a construir, lo que se puede entender como una respuesta crítica al estructuralismo, que llegó con enfoques como el funcionalismo. Este se basa en cómo interactúan y funcionan los elementos, más que en su forma y estructura. Otra respuesta al estructuralismo fue el posestructuralismo, que desafía la noción de estructuras fijas (Deleuze o Foucault), lo que se engloba en el posmodernismo, periodo donde se amplían estas ideas.

combatieron al sistema que oprimía y explotaba a la comunidad negra<sup>251</sup> son Martin Luther King Jr. y Malcolm X.

En referencia a la historia de la pintura, encontramos movimientos como el mencionado expresionismo abstracto, que surgió en los años 1940 en EE. UU., al que estaban adscritos artistas, como Pollock y De Kooning —sobre los que anteriormente hemos comentado otros aspectos—, que desarrollaron obras pictóricas que exploraban maneras de acercamiento a la realidad no figurativas o con un bajo nivel de iconicidad, que pueden ser entendidas como deconstrucciones realizadas con recursos como el desdibujamiento de los límites entre las formas que estructuran sus cuadros.

También existen ejemplos de *demolición y reconstrucción* en la arquitectura moderna que se desarrolló durante el siglo XX. Arquitectos como Le Corbusier y Walter Gropius rompieron en gran medida con la tradición arquitectónica, en el sentido de que se interesaron por el uso de formas básicas en sus diseños, basadas en la función y en la eficacia. Ejemplos materializados de esto son la propia arquitectura de la escuela Bauhaus en Alemania y la Villa Savoye en Francia.

Gilles Deleuze (1988) ha teorizado en su tesis *Diferencia y repetición* sobre las ideas que dan título a su obra, en referencia a que todo acto de creación en arte lleva implícito demoler parte de lo anterior para abrir camino a la posibilidad de construcción de algo nuevo. Para Deleuze, los procesos de creación involucran un tipo de repetición que no imita meramente a la referencia anterior, sino que la transforma de manera radical al modular su estructura.

En esta línea, en su ensayo «Bigness or the Problem of Large», que se encuentra en su libro *S, M, L, XL*, el arquitecto y teórico Rem Koolhaas (1995) reflexiona sobre el antagonismo entre lo grande y lo pequeño en las ciudades. En este marco, el holandés considera que acabar con las restricciones en cuanto al máximo y mínimo de tamaño permitido para construir en las ciudades contribuiría a ampliar la dimensión creativa de la arquitectura, aumentando la posibilidad de que esta se dirija hacia el cumplimiento eficaz de sus funciones en beneficio del uso social. Esto se puede poner fácilmente en duda, en otros y en el sentido expuesto anteriormente, por el que la reducción de recursos y la imposición de unas pocas normas pueden operar como una fuente de posibilidades creativas.

Este objetivo se manifiesta como expresión de lo mínimo en proyectos como el titulado *Casa Insecto*, realizado en Sevilla en 2001 (Figura 35), por Recetas Urbanas. Esta estructura supone una forma de protesta contra la tala de árboles en el barrio sevillano de La

---

<sup>251</sup> Este ejemplo se señala sabiendo que este tipo de injusticias se siguen produciendo en la actualidad y no solo en EE. UU.

Alameda, en el marco de un plan urbanístico que no tenía en cuenta las necesidades de sus habitantes. Entre otros grupos del barrio, el colectivo Alameda Viva organizó unas jornadas de resistencia que consistieron en acampar en la zona para informar a los vecinos de la situación. Uno de los vecinos tuvo la oportunidad de instalar su escultura habitable de manera individual en la copa de un árbol, que «junto a otros artefactos diseñados y montados por diferentes equipos de vecinos, formaban el campamento aéreo o “Villa Ardilla”, que completaba la actividad en tierra, sirviendo como reclamo visual para los paseantes» (Recetas Urbanas, s. f.a):



Figura 35. Módulo sujeto de un árbol, perteneciente al proyecto *Casa Insecto* de Recetas Urbanas, Sevilla, 2001.  
(<https://recetasurbanas.net/>)

### 2.5.3. Estrategia de acción: transformar la casa para transformar la mente

Hemos comentado, en páginas anteriores, cómo la fenomenología se centra en estudiar los fenómenos de la realidad inmediata y su influencia en las personas al ser experimentados mediante los sentidos, y cómo esta corriente filosófica ha sido impulsada por figuras del siglo XX como Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty. En este marco, surge un interés por un acercamiento hacia la fenomenología desde la arquitectura que se inicia a mediados del mencionado siglo. Con este hecho se relacionan las obras de arquitectos como Steven Holl, Peter Zumthor y Juhani Pallasmaa<sup>252</sup>. Se trata de proyectos en los que se han utilizado recursos que ocasionan, en la percepción de quienes visitan las construcciones, contundentes estímulos sensoriales producidos por contrastes de luz y sombra, o por el uso de elementos como la superposición de texturas y la introducción del agua como elemento articulado con la arquitectura.

Este acercamiento basa su enfoque en que la espacialidad constructiva tiene una influencia significativa en la manera de pensar y de actuar de las personas, un punto de vista que encuentra su cimentación en diversas ramificaciones de la teoría y de la filosofía occidental. Esto sucede en corrientes como las estructuralistas o la fenomenología de la arquitectura, concebida como un marco tridimensional en el que es posible reflexionar sobre el hecho de que las construcciones arquitectónicas crean un ambiente con unas particularidades derivadas de la materia, que influye en los planos emocionales, cognitivos y conductuales de las personas que las habitan. En este sentido, el teórico y arquitecto Christopher Alexander propone la noción de una arquitectura activa que está diseñada para contribuir al desarrollo saludable de las actividades humanas.

En referencia a la potencialidad del espacio habitable y su influencia en el ser humano, ya hemos mencionado a Heidegger, a lo que debemos sumar la filosofía de Gastón Bachelard, cuyas ideas se centraron en el potencial poético de la imaginación y la fenomenología en el ámbito de la vida cotidiana. En su obra *La poética del espacio*, Bachelard (1965) explora cómo los mecanismos imaginativos de la mente humana pueden transformar la experiencia de habitar el espacio. Estas ideas fueron de considerable influencia, entre otras disciplinas, en la arquitectura y en la pintura contemporánea.

Aquí cabe subrayar lo expuesto por Bachelard respecto a que la dirección operacional según la que la imaginación cambia el espacio ya dado, ocasiona modificaciones de sentido desde las propuestas arquitectónicas actuales. Estas propuestas son las que benefician conscientemente al pensamiento y a las acciones de las personas que las habitan, desde la imaginación y la intención consciente de los arquitectos por crear espacios no impositivos,

---

<sup>252</sup> Véase bibliografía al respecto de la relación arquitectura y fenomenología: G. Bachelard (1965), M. Merleau-Ponty (1992), J. Pallasmaa (2014), P. Zumthor (2006) y P. M. Locke (1999). .

entre los que se cuentan el ejemplo sostenible del Parque de la Ciudadela en Barcelona, proyectado por el arquitecto Enric Miralles, o los anuales pabellones Serpentine en Londres.

Otro ejemplo excepcional de transformación de la idea de *casa* que tiene consecuencias en cómo la concebimos aquí —*Transformar la casa para transformar la mente*— es el proyecto *Casa Rompecabezas*, realizado por Recetas Urbanas en Sevilla en 2002. Esta casa materializa una de las posibilidades de ocupación de solares con lo que el colectivo llama «estrategia de armario», pues la casa se considera como un bien mueble (Figura 36):



Figura 36. Vista del proyecto *Casa Rompecabezas*, realizado por Recetas Urbanas en Sevilla en 2002. (<https://recetasurbanas.net/>)

Este proyecto consiste en la instalación de una manifestación paraarquitectónica con el fin de ocupar un solar urbano en desuso, contrato de arrendamiento del solar firmado con el propietario mediante, lo que garantiza la estancia de esta estructura durante un tiempo mínimo de cuatro meses —que puede extenderse a un año— con el fin de completar esta casa-estudio desmontable. El diseño de esta casa es reorganizable para adaptarse a las circunstancias del terreno de este y de otros solares, porque está concebida para ser desmontada, transportada e instalada de nuevo, cuando el propietario decida hacer uso del solar.

En este marco surge una alternativa a nuestros conceptos de *demolición y reconstrucción*: el desmontaje, y es que la estrategia de esta casa portátil se basó en una elaboración legal argumentada por el abogado Ignacio Pretel (Recetas Urbanas, s. f.b):

Según el Código Civil se podría considerar la Casa Rompecabezas como un bien mueble puesto que carece de cimentación y es susceptible de desmontarse, no de demolerse, y por tanto no quedaría sujeta a las leyes y ordenanzas aplicables a los bienes inmuebles. Aunque el arquitecto que la diseñó contempló la posibilidad de ocupar un solar sin permiso explícito de sus propietarios, prefirió pactar con ellos,

ya que se trataba de evaluar tanto el montaje de la vivienda, como la argumentación legal que la haría viable.

Además de esta argumentación legal, aparece la difícil tarea de localizar a las personas que tienen la propiedad de los solares, acompañada de la falta de disposición de algunas, que pidieron por el terreno alquileres más elevados que los habitualmente establecidos para viviendas. Cuando una de ellas accedió a llegar a un acuerdo, se montó el bien mueble en su espacio, estableciéndose el pago de 150 euros al mes durante un periodo mínimo de un año que se extendió a un año y medio. Esta *Casa Rompecabezas* se puso en pie con la colaboración de personas amigas y conocidas, y se subcontrató la electricidad para la vivienda a un vecino. Estos últimos recursos empleados en la metodología son indicadores del valor de las relaciones sociales.



#### 2.5.4. Clave: función de las relaciones sociales

La función de las relaciones sociales se puede analizar desde la práctica de la pintura y su progresión hasta las construcciones arquitectónicas propias de los casos de estudio de este subcapítulo, en relación con las mencionadas corrientes estructuralista y con las respuestas que se le dieron: el funcionalismo, el posestructuralismo y el posmodernismo. De esta manera, ámbitos como el de lo pictórico o lo arquitectónico están influenciados por los enfoques teóricos y metodológicos, y por los cambios culturales y sociales del tiempo actual.

En este marco, podemos analizar brevemente cómo la práctica de la pintura se relaciona con estas corrientes filosóficas que están notablemente vinculadas a las dinámicas sociales desde diferentes ángulos.

El acercamiento estructuralista influye en la manera en la que se abordan desde la pintura las estrategias analíticas y de representación del mundo en sus superficies y de los soportes en tanto objetos tangibles. En este sentido, tener en cuenta el enfoque estructuralista contribuye a la identificación de estructuras situadas en las capas que subyacen de la realidad. Estas son fácilmente transportables a la superficie del lienzo, porque es un rasgo natural del trabajo en este espacio el proceder —como hemos estudiado anteriormente— por lapsos temporales que tienen como consecuencia capas o planos emocionales sobre la superficie pintada. Estas estructuras subyacentes pueden ser representadas mediante recursos poco realistas como formas abstractas y símbolos.

En otra correspondencia sobre cómo se producen las interacciones sociales y cómo las diferentes partes de una obra artística presentan relaciones entre ellas, el enfoque funcionalista opera como un recurso de análisis en referencia a cómo se dan estas dinámicas y a cómo operan de manera específica, creando significaciones. Por lo tanto, mediante la pintura, es posible realizar experimentos dirigidos hacia el comportamiento de las posibilidades funcionales derivadas de la disposición y la vinculación de signos pictóricos, así como estudiar la manera en la que cada elemento contribuye a la intención y al mensaje de la obra.

Afortunadamente, existe una tendencia notable en las prácticas artísticas contemporáneas a presentar dudas y desafíos ante las narrativas y estructuras dominantes, en la que el posestructuralismo ejerce una influencia determinante. Las manifestaciones artísticas que operan en este marco presentan la posibilidad de enfocarse en deconstruir significados y en hacer uso de multitud de interpretaciones. Su labor puede entonces situarse en manifestar —mediante prácticas más subjetivas— cómo el poder, la cultura y el contexto manipulan nuestra percepción del arte y de nosotros mismos en tanto individuos. Ejemplo claro de ello es el concepto de *performatividad* que viene de Austin y que Butler recoge y amplía, llevándolo a las cuestiones de género.

Es también relevante cómo lo que se entiende por posmodernismo —periodo en el que se engloban las anteriores tendencias comentadas y que supone generalmente la superación de las tradiciones culturales heredadas del modernismo— es capaz de operar como un ambiente global que presenta los siguientes rasgos: el presunto desafío hacia las jerarquías dadas y el cuestionamiento de las concepciones tradicionales de autoría, originalidad y realidad, así como la notable presencia de estrategias metodológicas en sus manifestaciones, como la visión fragmentada, lo ambiguo y lo intertextual.

Estas claves nos sirven para estructurar —de manera flexible y modulable— las comentadas prácticas, en un marco caracterizado por la diversidad y la libertad de actuación. Estas prácticas dan cuenta de una realidad constantemente en cambio, caracterizada por las complejidades y contradicciones de la sociedad actual, mediante el uso de materiales, acercamientos estéticos y elecciones temáticas que establecen vinculaciones con reflexiones situadas en los ámbitos de la filosofía y de la crítica cultural.

Lo comentado en los casos de estudio referidos a Theaster Gates y Santiago Cirugeda se fundamenta en la intuición de que la modificación de la materialidad del entorno circundante puede funcionar como una herramienta que cambia las mismas relaciones sociales que ahí tienen lugar. Este hecho contribuye a la posibilidad de estrategias de demolición de estructuras sociales y políticas dominantes, para dejar espacio a la construcción de otras más justas y democráticas. Esta es la clave que conecta esta parte de la investigación con el subapartado 3.5. Murcia: 2020-2022, en el que demostraremos varias maneras en las que esta estrategia se hace efectiva en nuestra propia práctica con los proyectos DES y Un tipo a su servicio (2022).

### 3. Derivas proyectuales. Las ciudades del mundo como laboratorios pictóricos (2010-2022)

Este capítulo tercero y último está dedicado a la práctica artística que hemos llevado a cabo durante doce años y que nos ha permitido encontrar las claves mediante las que articular la teoría del primer capítulo, así como discernir qué tipo de artistas y qué selección de obras son en las que nos interesa profundizar como casos de estudio en el capítulo segundo. En el marco teórico del capítulo primero, exploramos nuestras nociones sobre pintura y performatividad (1.1) —que en la historia se escinden por las vías del formalismo y de la *performance*—, y hemos detectado dos vías de exploración mediante nuestra propia práctica: la desmaterialización de la pintura (1.2) y la relación con el espacio casa (1.3). Nuestra práctica es el origen de esta estructura en tanto que el cuerpo de trabajo que hemos realizado desde el ámbito pictórico nos ha permitido —entre 2010 y 2022, a lo que se añade el último tramo de redacción de esta tesis, realizado en 2023— hallar las claves que dan forma a las mencionadas dos vías del marco teórico. Estas claves que articulan el capítulo segundo se desarrollan en cinco apartados: compuesto por las claves: 1. pintar con menos pintura (2.1); 2. pintar sin pintura (2.2); 3. encontrar la pintura (2.3); 4. desplazar la pintura por el entorno (2.4) y 5. transformar el entorno (2.5).

De esta manera, la vía de exploración basada en la desmaterialización de la pintura (1.2) es analizada mediante los casos de estudio en los que los recursos principales empleados por los artistas son 1. reducir la pintura (2.1), 2. no usar pintura (2.2), y 3. encontrar la pintura en el entorno (2.3). Asimismo, la segunda vía de exploración, en la que exploramos la relación con el espacio-casa (1.3), es analizada mediante los casos de estudio en los que los artistas usan los recursos 4. trasvasar acciones propias de la pintura al entorno (2.4), y 5. modificar el mismo entorno (2.5).

Todo lo anterior, construido mediante el estudio de exposiciones a las que hemos asistido y de referencias bibliográficas encontradas en nuestros viajes, conversaciones, y en la investigación previa a la tesis y en la de estos dos últimos años sobre documentos teóricos —llevada a cabo en gran parte en solitario y que nos permite elaborar y redactar lógicamente este trabajo—, recae a modo de conclusiones previas sobre el tercer capítulo, o lo que en realidad es el origen del presente documento: las claves que hemos desarrollado en estos años trabajando desde la pintura, a modo de derivas proyectuales realizadas en las ciudades del mundo en las que hemos estado.

Estas claves se corresponden con las mencionadas vías de acción situadas en la desmaterialización y en el espacio-casa, con los recursos clave de cada uno de los cinco casos de estudio y con los segmentos espaciotemporales que constituyen los marcos contextuales, que nos permitieron hallar dichas claves y recursos desde nuestra experiencia. Estos marcos espaciotemporales estructuran a su vez los doce años de nuestra

DERIVAS PROYECTUALES. LAS CIUDADES DEL MUNDO  
COMO LABORATORIOS PICTÓRICOS (2010-2022)

investigación transcurridos entre 2010 y 2022: 1. Múnich: 2009-2010; 2. Cuernavaca-  
Cuenca: 2011-2012; 3. València-Nueva York; 4. Londres: 2017-2020 y 5. Murcia: 2020-2022.

### 3.1. Múnich: 2009-2010

#### 3.1.1. *Cuaderno de Múnich*

Durante el transcurso del periodo de diez meses que duró nuestra estancia de investigación en la Akademie der Bildenden Künste München (ABDK) entre 2009 y 2010, mantuvimos intensamente en activo nuestra práctica artística desde la fotografía, el dibujo y la pintura. Este periodo —en el que fuimos enormemente afortunados al poder acceder con libertad al estudio de trabajo que nos asignaron en la ABDK—, nos permite ahora detectar de forma consciente el comienzo de la delimitación de nuestro espacio de trabajo actual, que tiene como uno de sus orígenes la toma de conciencia sobre la reducción de la cantidad de recursos matéricos y temporales<sup>253</sup>, beneficiosa para alcanzar una práctica de la pintura más dinámica y espontánea.

En el marco de la beca Erasmus obtenida gracias a la mediación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), tuvimos la oportunidad de conocer el sistema de trabajo de la ABDK. Se trata de un sistema que se estructura sin horarios divididos por materias o clases, cuya metodología se enfoca en la búsqueda personal del discurso práctico y conceptual, que es puesto en común mediante presentaciones públicas del trabajo del alumnado con los compañeros y con el profesor, lo que ocurre cada mes y medio aproximadamente.

Este acercamiento a la práctica artística nos brindó un margen de trabajo óptimo y una libertad de asistencia al estudio que nos permitió establecer nuestros propios horarios y ritmos de trabajo. Así, el espacio de la academia estaba a nuestra disposición las veinticuatro horas del día y los siete días de la semana para realizar trabajos prácticos y de reflexión<sup>254</sup>.

En este contexto, seleccionamos y anotamos a mano en un cuaderno los medios desde los que partiríamos para desarrollar nuestro trabajo, que entonces eran la fotografía, el dibujo y la pintura. De esta manera, realizamos intencionadamente fotografías en la casa familiar

---

<sup>253</sup> Esta reducción consistió en pintar con menos pintura y en sesiones rápidas de unas cuatro horas, repartidas en dos o tres días: sesiones realizadas después de obtener los materiales, tras periodos más extensos de reflexión lógica, que nos conducían a relacionar mediante la intuición lo que pensábamos con lo que sentíamos y con lo que queríamos hacer en pintura.

<sup>254</sup> Este sistema alemán añade las posibilidades de asistir a seminarios teóricos y clases prácticas específicas, además de programar horas de uso guiadas por los técnicos especializados correspondientes a los talleres de metal, madera o vidrio, entre otros. Esto contribuye al alejamiento de la heredada tradición de la división del trabajo por disciplinas, y al acercamiento a la elección e hibridación de las técnicas y de los recursos necesarios para que cada alumno desarrolle su proyecto personal.

—casa como espacio central de trabajo que da lugar al marco práctico desde el que se despliega el último subapartado de este capítulo (3.5.4. Conclusiones prácticas: forma autónoma y redistribución), el proyecto *DES* (2022)— en uno de los viajes de vuelta desde Alemania<sup>255</sup>.

El rasgo más llamativo que conecta la posterior selección de estas fotografías es la fijación por la representación de las formas básicas propias de la espacialidad arquitectónica. Es decir, fuimos conscientes de que los encuadres de las imágenes fotográficas daban prioridad a la división del espacio en sus composiciones mediante el uso de los mismos planos de las paredes —apareciendo planos de corte verticales y horizontales—, lo que opera como un recurso que otorga profundidad a las imágenes. Pongamos el caso de una imagen en la que, en primer plano, se aprecia el marco de una puerta y, a la derecha, en el mismo tabique, la mitad izquierda de un espejo ovalado. El vano del marco de la puerta y el reflejo del espejo actúan como indicadores de profundidad espacial detrás del marco y delante del espejo. Por otro lado, mediante estos elementos, en estas fotografías comienzan a estar presentes formas básicas como el cuadrado o el círculo, estructurando las composiciones y constituyendo el germen de lo que años después denominaríamos la *forma autónoma*.

En la siguiente figura<sup>256</sup> (Figura 37) se aprecian varias fotografías que documentan espacios arquitectónicos interiores. Las fotos están impresas y pegadas sobre el cuaderno que usamos durante la estancia en Múnich: a la izquierda, una fotografía de una de las habitaciones en la que nos hospedamos brevemente en la ciudad bávara, y, a la derecha, fotografías entre las que aparecen el marco y espejo antes analizado, así como la mencionada casa familiar de Murcia —casa que es, a su vez, un laboratorio-fuente de recursos pictóricos y de intervención en el espacio circundante—. Las imágenes están dispuestas en el cuaderno en páginas separadas. En cada página, una imagen y su ampliación. A la izquierda, Múnich. A la derecha, Murcia. Así, la distancia entre las localizaciones geográficas de los espacios en que fueron tomadas las fotografías cobra importancia. La lectura que contribuye a explicar el origen del uso de formas básicas en nuestra práctica es la manera de seleccionarlas a través del encuadre propio de la fotografía,

---

<sup>255</sup> Además de las fotografías propias, tomamos como referencia algunas fotografías que nos envió Josefa Sánchez, que es mi hermana mayor. En especial, una fotografía en la que se aprecia a una persona mayor, sentada, mientras parte olivas para hacerlas conserva. El hombre de la imagen maneja un fragmento excedente de mármol sobre un tablón de madera horizontal, que se apoya sobre dos cajas vacías de limones en un patio de una casa humilde de la huerta de Murcia. Para nosotros, esta imagen elegida supone una manifestación visual de nuestro todavía inconsciente interés por la performatividad de las labores que contribuyen a mejorar nuestro entorno y a cubrir nuestras necesidades básicas.

<sup>256</sup> Si no se indica lo contrario, las fotografías que aparecen como figuras ilustrativas de este capítulo son de autoría propia.

que está presente en dichas imágenes. Por ejemplo, el rectángulo vertical que describe el marco de la puerta en las imágenes de la izquierda, o la forma aproximadamente circular que describe el espejo en las de la derecha:



Figura 37. Vista del cuaderno con imágenes tomadas en Múnich (izq.) y en Murcia (dcha.), 2009-2010.

Esta metodología es la empleada para comenzar a sintetizar lo que sería el armazón de los posteriores cuadros, al ser este trasladado a ellos desde las composiciones fotográficas. Dicho armazón, una vez visual e intelectualmente despiezado —como si de un coche en un desguace se tratara—, teniendo en cuenta las formas y la posible función de cada una de ellas, nos ha ido dando los elementos con los que operar sobre otros cuadros, sobre objetos tridimensionales y sobre los mismos espacios arquitectónicos o exteriores rústicos y urbanos.

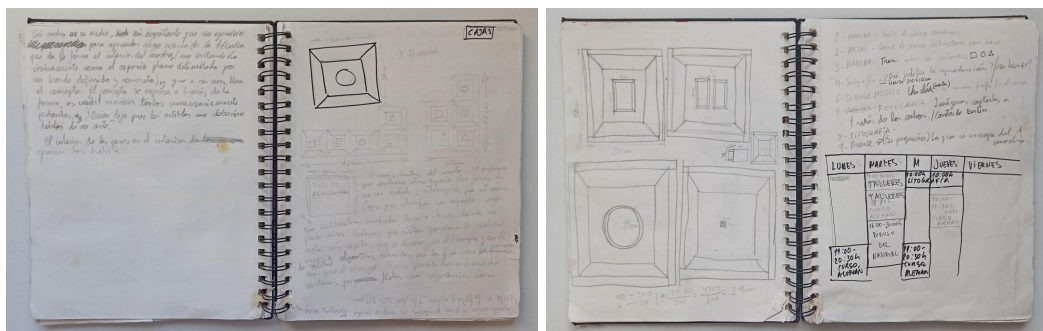


Figura 38. Vista del cuaderno con bocetos para cuadros geométricos, 2009-2010.

Durante la etapa en Múnich, las composiciones de nuestros cuadros fueron fundamentalmente asociadas a configuraciones que representan espacios arquitectónicos interiores reconocibles. Este acercamiento nos permitió situar —en base a tal organización— el despliegue de la energía performativa propia del acto de pintar en las superficies de los lienzos, que además propició la llegada de posibles accidentes durante tal práctica —en parte analítica, en parte intuitiva— de la pintura.

No obstante, el trabajo con las formas básicas, ejecutado con independencia de estas representaciones figurativas (que aparecieron primeramente inscritas), se llevó a cabo varios años más tarde. La anterior imagen del cuaderno de Múnich (Figura 38) muestra cómo ya entonces se hicieron bocetos mediante el uso de dibujos para una serie de pinturas —que no se llevaron más allá del papel—, cuyas composiciones y motivos se sitúan completamente en el espacio de la geometría básica, alejándose de la representación de lo que llamamos realidad. Estos dibujos recuerdan, sin haberlas mirado en exceso entonces, a las mencionadas composiciones suprematistas de Malévich o a los cuadrados dentro de cuadrados de Albers.



### 3.1.2. Medios de expresión y representación

Como hemos expuesto anteriormente, durante esta época, los principales medios de expresión empleados fueron la fotografía, el dibujo y la pintura, que manejamos como medios de representación al trasvasar las composiciones desde la fotografía hacia la pintura mediante el dibujo y sin proyector<sup>257</sup>.

Por un lado, la producción de imágenes fotográficas tiene un papel fundamental en la globalidad de la obra: son tomadas de continuo, casi a diario. Las imágenes analógicas — que indican hacia la relación con los líquidos y con otras cuestiones relativas a la materia, que hemos señalado más arriba— operan como testigo, memoria, estructuración y organización de la experiencia. Las fotografías hacen las veces de medio de transporte hacia un instante, incluso hacia un ambiente situado en una situación concreta. Simultáneamente, nos sirven para explorar dentro del campo de los elementos de la comunicación visual y de composición, como el punto, la línea, el plano o el color.

En este marco, se despliega un archivo físico en el que quedan registrados —a través de la cámara y mediante fotografías y hojas de contacto— los mencionados elementos visuales que usaremos en posteriores composiciones pictóricas. La película, además de la relación materia-líquido y el trabajo casi de introspección propio del cuarto oscuro, permite una catalogación (si fuese necesario) de lo vivido por día, mes y año, pues la relación del fotógrafo con la imagen —consideramos que más manual e íntima— en este tipo de procedimiento es radicalmente diferente al terreno de lo digital (en el que, por otro lado, queda reflejado la hora y segundo exactos en que fue creada la imagen).

Aunque para nuestro trabajo no es clave (al tomar fotografías de objetos inmóviles), es significativo el hecho de que en fotografía digital la cuestión del «instante decisivo»<sup>258</sup> ya no tiene cabida de la misma manera, en el sentido de que se acerca más a la técnica cinematográfica: hace cientos de imágenes inmediatas —disparador en automático— para llegar a un resultado posiblemente premeditado. En el trabajo que desarrollamos en esta época no se precisó del registro exacto del minuto y segundo en que la imagen fue

---

<sup>257</sup> Lejos del prejuicio de que pintar con proyector es un recurso que resta valor al dibujo o a la composición pictórica, somos conscientes de que es un medio más a nuestro alcance. No lo usamos hasta la fecha porque no nos ha nacido, pero lo haremos si los próximos proyectos lo requieren.

<sup>258</sup> La noción de «*images à la sauvette*» o «instante decisivo» aparece en la publicación de mismo nombre que realizó el fotógrafo Henri Cartier-Bresson en 1952, y se refiere al instante preciso en que todos los elementos de una situación se encuentran situados de manera armoniosa. Es decir, el «instante decisivo» es el aquel momento preciso en el que presionar el disparador de la cámara y obtener la imagen del momento auténtico y significativo de la vida cotidiana, que se determina —según Cartier-Bresson (1952)— por la intuición y la observación.

capturada. Sin embargo, se creó un archivo con los negativos, tomas de contacto y algunas fotografías producidas similares a la imagen siguiente (Figura 39):



Figura 39. Escaneo de fotografía analógica de 35 mm realizada en nuestra habitación situada en la Schleißheimer Straße de Múnich, 2009-2010.

La película de 35 mm y 6x6 cm es el origen del archivo visual que almacenamos y conservamos en archivadores, fechando cada una de las hojas de contactos. Por otro lado, el archivo digital —que es el producto del escaneo del físico de este archivo— se materializa y organiza en carpetas virtuales.

Este amplio archivo de imágenes tiene la capacidad de hacer que quien observa pueda potencialmente reconocer y viajar a un determinado lugar, además de ser es uno de los puntos de partida que dará lugar a procesos de exploración dentro de otras disciplinas, como el dibujo<sup>259</sup>, la pintura y, posteriormente, la escultura, la instalación y la *performance*.

El nexos de estos procesos es la detección, en estas fotografías, de las mencionadas formas básicas —y nuestra toma de conciencia de ellas como herramientas dentro y fuera del cuadro: *forma autónoma* (las formas) y *pintura encubierta* (lo que hacemos con ellas)—, como el rectángulo y el óvalo. Es a partir de esta etapa, y de la siguiente en Cuernavaca, cuando ya no podemos obviar la presencia de estas formas y comenzamos a trabajar con ellas con independencia de la representación figurativa (vía que desarrollamos en esta investigación desde el punto 2.2. Pintar sin pintura, y de la que damos cuenta con nuestra práctica personal en el punto siguiente, 3.2. Cuernavaca-Cuenca: 2011-2012).

---

<sup>259</sup> Los dibujos realizados durante este periodo consisten en una serie de obras que resultaron de la propia imaginación, del natural y, en algunos casos, haciendo uso de elementos visuales presentes en las fotografías, como los mencionados bocetos para cuadros geométricos. El método de experimentación en estos trabajos hace uso únicamente de la línea y del punto, empleando la plumilla, tinta china y el lápiz de grafito, mientras se exploran sus cualidades, y empleando en un principio el papel como soporte.

*¿Por qué el óleo?*

El óleo es la técnica utilizada en esta parte de la investigación por su juego, sensualidad, olor y calidez. El óleo permite un acercamiento del que pinta al líquido, a la tela, a lo táctil y a lo matérico que nunca podrá ofrecer una caja de plástico llena de circuitos y *sentimientos pixelados*. En definitiva, permite aquello que nos fue prohibido: manchar.

Pintura para satisfacer la necesidad de pintura, para aprehender la estructura, la esencia última de las cosas, los espacios, las situaciones, la poesía sin leer. Pintura como ayuda, como propia terapia de quien pinta, como cosificación de cuestiones interiores, de obsesiones, miedos y deseos cuya expresión se hace complicada en otros medios de expresión. Todo ello sin obviar que la fotografía ocupa un papel decisivo en este proceso de creación, aunque no está presente en el mismo acto de pintar. En ese preciso momento, podemos decir que somos un medio, lo constituimos, y lo que pinta es la memoria, el sentimiento y el temperamento de aquel que carga los pinceles.

Dependiendo de los problemas que plantee cada cuadro y del fin buscado en el mismo, surgiría la necesidad de pintar exclusivamente del recuerdo, del modelo real o de la apropiación de algunos elementos que aparecen en las fotografías. La pintura es —si se quiere— una forma íntima, directa y personal de apropiación del entorno, facultades que en ciertos aspectos comparte con la bidimensionalidad del dibujo y de la fotografía.

En esta temprana parte de la investigación, lo que comenzábamos a entender por *el concepto* venía de la mano de las cuestiones formales, del contenido global presente en el mismo cuadro. Es decir, éramos más conscientes de las formas que aparecían en la superficie del cuadro —los signos pictóricos— que de las acciones performativas que se sucedían para que ellas aparecieran. En este sentido, podemos considerar que el signo pictórico es el elemento básico de construcción de la estructura que conforma el espacio interior de la superficie plana y limitada en la que tradicionalmente se ha pintado.

La importancia del formato reside en la variación del vínculo que tienen tanto el pintor como el observador con la imagen plástica definitiva: la performatividad del acto de pintar y del acto de ver varía en función del formato<sup>260</sup>. En cuanto al acto y a la percepción de la pintura, un cuadro puede ser entendido como un lugar donde se dan una serie de situaciones: un espacio en el que están en marcha una serie de mecanismos visuales, que se proponen en función de la intencionalidad de quien le dio forma y de la inteligencia y sensibilidad de los públicos que se exponen a dicho dispositivo.

---

<sup>260</sup> Una persona que pinta un cuadro de dos metros de alto por cuatro metros de ancho realizará movimientos diferentes a otra que pinta un cuadro de veinte centímetros de alto por cuarenta centímetros de ancho. De igual modo, una persona que observa dichos cuadros terminados y expuestos -se moverá alrededor de ellos de manera diferente en cada caso.

Respecto a la obtención de recursos en relación con el formato —el cuadro como fuente de recursos—, en cuadros de pequeñas dimensiones se llega rápidamente a obtener algunos, apelando a una economía tanto de medios materiales como de tiempo. Es decir, el hecho de hacer pintura de gran formato implica necesariamente un cambio tanto en la cantidad y uso de los materiales como en el propio ritmo y movimiento del cuerpo del pintor. Se puede producir un estado de concentración profunda desde la propia performatividad del acto de pintar, llevando al trance al individuo. Este estado de concentración del artista como medio queda reflejado en la imagen matérica. En nuestro caso, durante este periodo en Múnich, esto ocurría mediante la representación de objetos y de espacios domésticos, extraídos de las mencionadas fotografías y modulados por el filtro de nuestra percepción selectiva y subjetiva.

### 3.1.3. Aparición de la estructura

A partir de imágenes arquitectónicas, abordamos en esta época nuestra preocupación por los problemas inherentes a los medios de expresión, por la búsqueda de la eliminación de posibles fronteras entre ellos y por la intención de establecer un sistema de comunicación y una práctica artística que permitiera otros modos de concebir y expresar el mundo. Este objetivo supone el objeto principal del inicio de esta investigación, que comenzamos entonces a estructurar mediante la experiencia, el recuerdo, la relación del individuo con su igual, con el objeto, con el espacio y con el periodo temporal en que se encuentra. En este marco, el deseo de hacer que nos lleva a tal objetivo surge de las necesidades que aparecen en el transcurso del viaje individual en relación con el entorno, en una experiencia vivencial que nos parece al mismo tiempo concreta y común.

Las formas que llaman nuestra atención en un principio son aquellas que configuran interiores de casas llenos de sillas, mesas y sartenes, o lugares vacíos que hablan de quien les da uso. La relación con el espacio que nos rodea queda establecida mucho antes de ser conscientes de esa necesidad de amparo y protección que ofrecen determinadas construcciones arquitectónicas. Una acusada sensibilidad hacia los espacios cerrados hace que crezca el interés por la presencia de una energía extraña, que percibimos en lo que consideramos un recorrido natural que opera sobre las habitaciones de diferentes apartamentos en diferentes países y continentes.

Esta forma de entender la espacialidad se puede situar en la concepción del espacio *Ma* japonés, que hace referencia a los espacios que existen entre las cosas que se sitúan en un mismo contexto. El *Ma* es un concepto que engloba varias dimensiones, entre las que se encuentran el espacio y tiempo en el arte, en la arquitectura y en lo cotidiano. Se refiere a los intervalos, a las pausas, a los vacíos y a las relaciones de un espacio que no se entiende solo como vacío, sino como un espacio lleno de significación y potencial creador<sup>261</sup>. Una referencia bibliográfica relevante es *El elogio de la sombra* (1933) de Junichiro Tanizaki (2003). Se trata de casas a las que en un principio les puede faltar un abismo para ser hogares —como en las que nos hospedamos durante nuestros viajes—, pero que acaban convirtiéndose de manera fluida en lugares que pertenecen a quienes desarrollan actividades en ellos.

Existen multitud de ejemplos —tanto en pintura como en otras manifestaciones— de espacios arquitectónicos abiertos e interiores con objetos cotidianos, como *El dormitorio en Arlés* (en francés: *La Chambre à Arles*; en neerlandés: *Slaapkamer te Arles*) de Van

---

<sup>261</sup> Este es el sentido en el que entendemos el potencial de articulación de estructuras que es posible desde las propias estructuras de objetos y de espacios cotidianos: desde su potencial significante y mediante las relaciones que subjetivamente somos capaces de establecer rearticulando sus rasgos visuales y matéricos.

Gogh (1888) o *Naturaleza muerta con anzanas y naranjas* (en francés: *Nature morte aux pommes et aux oranges*) de Paul Cezánne (1899), por mencionar dos cuadros de representaciones figurativas cuyos signos pictóricos han sido articulados metódicamente —en un paralelismo con cómo se articulan los objetos en los espacios dependiendo de las actividades que se realizan con ellos—, los espacios reducidos proyectados por Absalon, como *Cellule No. 2* (1992), o las reorganizaciones de objetos propias de la práctica de Florian Slotawa. En esta línea, la elección de un espacio concreto —la casa, y de los objetos que normalmente se encuentran dentro de ella— no es casual.

El terreno de lo cotidiano se convierte aquí en el pretexto oportuno para hablar de cuestiones tales como lo íntimo y lo público, lo interior y lo exterior, la identidad del individuo, la luz, el tránsito, la familia, el tiempo, la religión, los viajes, la memoria, el sexo y las jerarquías. Los objetos del día a día y los espacios en los que han sido dispuestos se convierten en indicios, en elementos susceptibles de aportar información acerca de quién les da uso. Es desde la fijación por estos espacios que fuimos capaces de contribuir a que emergieran las estructuras que después sostendrán nuestros cuadros.

Otro de los motivos por los que el interés de este trabajo está enfocado en la cotidianidad del hogar se sitúa en la necesidad de una cierta referencialidad familiar: un pretexto que no solo se preste a la recreación de situaciones, sensaciones o reflexiones, sino que abra distintas opciones que permitan continuar de modo divergente la exploración de los problemas inherentes de la pintura, el dibujo y la fotografía, así como los propios de los medios que sean necesarios, en función del transcurso de esta investigación. Hasta ahora, este proceso se ha llevado a cabo, por un lado, desde la repetición de la mencionada forma geométrica —que es abordada desde diferentes posiciones, estrategias y medios, entre las que se encuentra una vía para la búsqueda específica de recursos que llega a configurar un modo de acercamiento a la realidad: el que admite que una cosa puede ser otra<sup>262</sup>—, y, por otro, el espacio y los elementos que configuran cada obra se van modificando en función del proceso de trabajo, desde las primeras ideas a otras más complejas.

---

<sup>262</sup> Por ejemplo, un acercamiento que permite cambiar la estructura de las relaciones de los objetos en los espacios puede ser tomar conciencia de que las funciones de estos cambian dependiendo de cómo se sitúan espacialmente.

### 3.1.4. Conclusiones prácticas: *forma autónoma* y materialidad

No sin una presencia subconsciente en nuestro acercamiento a la práctica de la pintura, en esta época es clave la *forma autónoma* en el sentido de la manera de hacer, que puede ser *autónoma* respecto al manejo intuitivo de la materia —haciendo uso de los mencionados medios de expresión—, y en el sentido de la incipiente y aparentemente *autónoma* aparición de las formas geométricas básicas en nuestro campo visual<sup>263</sup>. Estas formas comienzan aquí a ser detectadas en la configuración de la arquitectura que hemos fotografiado, así como en el traspaso de la proyección de estas imágenes, delimitadas por su encuadre rectangular y hacia los rectángulos que también son los lienzos que se abordaron. Esto es, esencialmente, una manera de organizar visual y fragmentariamente la realidad, que permite tomar conciencia de que nuestro acercamiento a la misma se estructura en base a que lo experimentado por los sentidos se puede conceptualizar como un sistema global o *macroestructura*<sup>264</sup>: un sistema compuesto por subsistemas que puede ir desde lo dado por la naturaleza hasta lo mediado por la manipulación de la materia y de los relatos de las diferentes culturas.

Para tratar de esclarecer algunas conclusiones previas en esta parte, habría que volver ligeramente atrás en el tiempo, hasta lo que constituye el ensayo previo que da lugar a esta parte de la investigación. Antes de Múnich, desde finales de 2006 hasta principios de 2009, llevamos a cabo —en el marco del programa de Licenciatura en Bellas Artes de la UCLM, en Cuenca— la primera toma de contacto consciente con lo pictórico mediante el uso, primero, de pintura acrílica sobre papel y, después, de pintura al óleo sobre loneta de algodón, imprimada y tensada sobre bastidores. Se trata de un inicio de exploración de las posibilidades del lienzo, en el que comenzábamos a vislumbrar la idea de cuadro como índice —abordada ahora en el marco teórico (1.2.2. El cuadro como dispositivo indiciario)— y, en particular, sus dimensiones temporales y espaciales en tanto objeto que registra una acción<sup>265</sup>. También se señala la idea de cuadro como modo organizativo de los

---

<sup>263</sup> La estructuración de los espacios mediante figuras geométricas las llevamos a cabo según nuestra lógica interna, no aislada de los medios visuales a los que nos hemos expuesto hasta la fecha (es decir, influidos por ellos).

<sup>264</sup> La *macroestructura* es un término empleado en el ámbito lingüístico y de la comunicación para designar la forma en la que se organiza globalmente una manifestación textual o discursiva.

<sup>265</sup> El periodo 2006-2009 fue una época de primeros pasos mediante la práctica y reflexión en la que estuvimos en contacto con el pintor y profesor Javier Baldeón. La influencia en esta investigación de este hecho se manifiesta en la relación entre el ámbito de la pintura y del bricolaje. Es decir, las primeras consideraciones acerca de la idea de cuadro comienzan a tomarse aquí en consideración, pues Baldeón opina que un cuadro «puede ser entendido como un problema a resolver». Esto, a nuestro modo de ver, sugiere que la práctica de la pintura requiere del pensamiento, de la intuición y de la acción ante una situación dada. Asimismo, nos acompañan ideas surgidas en conversaciones con él sobre la práctica de la pintura, en referencia al recorrido desde el cuadro plano hasta la intervención en

signos pictóricos, de distintas estructuras, que —sobre todo en el lapso comprendido entre finales de 2008 y principios de 2009— sirvió para ejecutar una treintena de pruebas sobre lienzos de pequeño formato. Esta serie de obras comenzaron a guardar relación entre sí, además de por el acercamiento constructivo de los cuadros mediante las pinceladas, por la aparición de bodegones y de las primeras escenas en las que se representan objetos de uso cotidiano y espacios arquitectónicos interiores. Estos espacios evocan situaciones domésticas mediante su objetualidad y espacialidad inherentes —que pasamos por nuestro filtro de subjetividad—, como se aprecia en el díptico de la imagen siguiente (Figura 40) y cuya ejecución en lo relativo a la pincelada y al tratamiento del color estuvo posiblemente influenciada por la obra de pintores como Vincent Van Gogh y Henri Matisse. Desde su eje de simetría, estas obras encuadran y cortan una cama, ocupada hacia la izquierda y desocupada hacia la derecha. Es significativo que, durante su ejecución y con el fin de contribuir —según nosotros— a la evocación de la noche y del día, uno de los lienzos fue imprimado con pigmento azul ultramar y el otro con pigmento amarillo limón. Cada pigmento se combinó con imprimación alquímica, lo que llevó a la reflexión, durante el secado de ambas imprimaciones, que estas obras funcionaban también como cuadros de color plano —en referencia a los estudiados *field paintings* (I.2.1. ¿Posibilidad de la pregunta *qué es un cuadro?*—, que podrían haber seguido así sin necesidad de más añadidos.

Aunque la pintura monocroma en nuestra práctica vendría después, en este díptico ya se anunciaba la toma de conciencia sobre la economía y sobre la reducción de los recursos materiales y pictóricos que nos llevan a considerar —en la actualidad— la desmaterialización de la pintura como una manera más de pintar.



Figura 40. *Noche y día*, 2008. Díptico. Óleo sobre lienzo imprimado con pigmento azul ultramar (izq.) y amarillo limón (dcha.), 65 x 90 cm.

---

la arquitectura, como «tirar la casa abajo para hacerla de nuevo» —que entendemos como la necesidad de reflexión y de reconsideración sobre nuestra noción inicial de cuadro, si esta corre el riesgo de ser encorsetada o lastrante— o «el cuadro se construye», lo cual cabe ser interpretado, entre otras formas, como la presencia de la estructura en la «*imagen-materia*» (Brea, 2010) del cuadro.



Será entre 2009 y 2010, en la ADBK de Múnich, cuando entramos en contacto con cuadros de compañeros en los que las formas y la cantidad de pintura son mínimas, al conocer el trabajo de ellos y al atender las clases del pintor y profesor Jerry Zeniuk<sup>266</sup>. Será también este el momento en el que se produce una toma de decisiones que —aunque inconscientes de la magnitud del alcance que tendrían, en los años posteriores, como delimitadoras de las bases de la práctica artística analizada en estas páginas— constituyeron las lindes del terreno donde comenzar a asentar esta práctica.

Un listado y unas notas rápidas fueron suficientes para determinar los medios de expresión a emplear en nuestro *Cuaderno de Múnich* (2009-2010), que se desplegaron entonces desde la fotografía y el dibujo para, años después, impregnar medios tridimensionales como la escultura, la instalación y la modificación de la arquitectura. Este proceso nos haría conscientes del papel decisivo de la acción corporal en su despliegue, teniendo como línea principal la exploración de la pintura.

Estas conclusiones previas se basan, por un lado, en nuestra toma de conciencia de que es necesaria menos cantidad de pintura para pintar un cuadro de la que en un principio hubiéramos pensado, y, por otro, en que es el movimiento de esta materia algo que tiene vinculación con el movimiento de cualquier otra materia. Un ejemplo de esto lo encontramos en el díptico de la imagen siguiente (Figura 41), que pertenece a la serie de pinturas oscuras titulada *Mamá, ¿cómo lo hago para pintar con todo el color y que aun así te cueste verlo?*, de 2011<sup>267</sup>. Relacionamos estas obras con el mencionado ensayo de Tanizaki (2003)<sup>268</sup>, en el sentido en que la claridad proviene del trabajo en las sombras — o, en nuestro caso, del desconocimiento propio de la inexperiencia— y en referencia a cómo las líneas principales del díptico que reproducimos aquí destacan como las líneas de oro molido que menciona el autor japonés:

Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, forzosamente tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala; si utilizaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la forma en que destacarían de la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Porque una laca decorada con oro molido

---

<sup>266</sup> Zeniuk señaló dos consideraciones significativas sobre lo pictórico que nos acompañan hasta hoy: la primera fue que, por los tonos negros presentes en nuestros cuadros de entonces, miráramos a Goya y a Velázquez, y la segunda, que la pintura es una de las formas más directas de llegar al corazón.

<sup>267</sup> Este díptico es una de las consecuencias de la estancia en Múnich, pintado justo a la vuelta, en Cuenca.

<sup>268</sup> Y ahora nos damos cuenta de que nuestros cuadros casi negros se relacionan también, salvando las distancias, con los cuadros del pintor francés Pierre Soulages.

no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables. (pp. 31-32)



Figura 41. *Mamá, ¿cómo lo hago para pintar con todo el color y que aun así te cueste verlo?*, 2011. Díptico. Óleo sobre lienzo, 228 x 146 cm.

En este marco, es significativo que Ad Reinhardt dedicara los últimos siete años de su vida a pintar cuadros casi monocromos, en los que las pinceladas tenían —entre otros— el objetivo de eliminar pinceladas. Lo que ocurre en nuestros cuadros oscuros analizados en esta parte es algo que tiene relación con este hecho, aunque en otra dirección. La idea en los nuestros consiste en dar pinceladas sobre pinceladas para construir la imagen pictórica, por la suma de color, de todos los colores que teníamos en la paleta hasta conseguir un tono casi negro. Después de hacerlo, tuvimos la impresión de trabajar con una sustancia que permitía pintar con todo el color. Si existiera, hubiéramos pensado en el color absoluto. En estas pinturas intervienen —de forma, pensamos, no habitual— el elemento del tiempo y el de la posición del espectador con respecto al plano del cuadro<sup>269</sup>: según se mueve el espectador, la luz incide sobre el cuadro permitiendo la visión de la representación en el mismo, que está pintado teniendo presente las palabras de Reinhardt<sup>270</sup>:

Un lienzo cuadrado (neutro, sin formas), cinco pies de ancho, cinco pies de alto, tan alto como un hombre, tan ancho como los brazos extendidos de un hombre (no grande, no pequeño, sin tamaño), seccionado en tercios (sin composición), una forma horizontal negando una forma vertical (informe, sin arriba, sin abajo, sin dirección), tres colores (más o menos) oscuros (sin luz) sin contraste (sin color), con pinceladas sobre pinceladas para eliminar pinceladas, una superficie mate,

<sup>269</sup> Es decir, dos elementos fundamentales en relación con la noción de performatividad que manejamos y sobre la que reflexionamos en el capítulo primero.

<sup>270</sup> Texto leído por Reinhardt en el congreso anual del College Art Association en Detroit en 1957.

plana, pintada a pulso (sin brillo, sin textura, no-lineal, sin contornos marcados, sin contornos blandos) que no refleja sus alrededores —un cuadro puro, abstracto, no objetivo, sin tiempo, sin espacio, sin cambios, sin relaciones, desinteresado— un objeto que es autoconsciente (no inconsciente), ideal, trascendente, no preocupado por cosa alguna sino por el arte (absolutamente no anti-arte). (Citado en Marchán Fiz, 2001, pp. 370-380)

Pintamos estas obras conscientes de que la inteligencia visual es muy eficaz, y de que basta una ínfima fracción de segundo para que la información de una imagen bidimensional llegue al cerebro. Lo que se consigue —en nuestro díptico oscuro— mediante este tipo de pintura es que, de entrada, parezca un cuadro plano no figurativo. A este fin ayuda dejar uno o varios elementos sin pintar, permitiendo ver el blanco del lienzo —y otros colores de capas situadas más atrás—, o pintados debajo del *negro* para que sea lo primero que se percibe.

De esta manera, es necesario más tiempo del habitual para que el observador reconozca las estructuras que están representadas, haciendo uso únicamente de la dirección de la pincelada, porque las superficies no pintadas distraen, como si de una llamada de atención producida por los arreglos de oro mencionados por Tanizaki (2003) se tratara. Como resultado, dependiendo de la hora del día y de la posición del observador, el cuadro será diferente: el ángulo de la luz que incide cambia y, en consecuencia, nuestra percepción construye la imagen de distinta manera.

En estas obras se conjuga el uso espontáneo de materiales que tenemos a mano con el **reciclaje**: el color cercano al negro que cubre la superficie del díptico lo obtuvimos mezclando los colores que teníamos en nuestra paleta, después de una sesión de pintura, así como los restos de pintura y de líquidos diluyentes usados por el alumnado que asistía durante esa época al aula. Estos líquidos desechados los encontramos en concreto en una garrafa de reciclaje situada en la mencionada aula de la UCLM.

Este es, por lo tanto, un indicio de la reducción y optimización de recursos en referencia al uso de materiales. Otro indicio de reducción y optimización se manifiesta a través de lo representado: el proceso desde pintar con varios colores primarios hasta pintar una serie de cuadros monocromos oscuros, que es resultado de pintar sobre un cuadro ya pintado (el que, en su momento, no consideramos seguía la línea de trabajo que resonaba con nuestro interior). Este proceso lo llevamos a cabo para tomar conciencia de que la superposición de los dos planos de pintura producía ciertas vibraciones de color y estructura que podían tener interés.

De nuevo, partir de la representación de un objeto y espacio cotidiano —como la bañera del cuarto de aseo del piso donde vivíamos en ese momento (motivo del analizado díptico)—, trae como resultado no esperado la formación de unas formas básicas que ya se intuyen ovaladas. Por otro lado, la manera de arrastrar sin muchos miramientos la pintura

por la tela recuerda a las marcas que se producen al revocar una pared con cemento y con una plana, lo que supone otra vinculación entre nuestro trabajo y la performatividad de la pintura y del bricolaje.

### 3.2. Cuernavaca-Cuenca: 2011-2012

#### 3.2.1. *Indicios del origen de la forma autónoma* en Cuernavaca

Después de Múnich y por medio de una Beca Bilateral (también dependiente de la UCLM), tuvimos una estancia de investigación en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UEAM), en Cuernavaca, a la que continuó al curso siguiente la realización del proyecto de fin de licenciatura<sup>271</sup> en la UCLM, en Cuenca.

Trabajamos durante cinco meses en la UAEM, situada en Cuernavaca, México. Durante esta etapa y tras varios intentos fallidos de comenzar una serie de pinturas, fuimos conscientes de que la sobreestimulación que nos producía estar en un entorno como el mexicano nos impedía permanecer calmadamente trabajando en el estudio —a causa de nuestros rasgos de personalidad y probablemente por ser una persona de Europa que no se había visto antes en América—, por lo que nos decidimos a viajar para conocer más sobre el país.

Entonces, centramos la atención en pintar sin pintura, mirando hacia el entorno cercano —clave que conecta este apartado con el segundo caso de estudio (2.2. Pintar sin pintura) y con el camino hacia la desmaterialización de la pintura (1.2.)—, en el sentido en que, mediante las fotografías que tomamos durante estos meses, encontramos que el nexo común de las desde entonces exploradas *formas autónomas* consistía en la repetición de estructuras que contenían.

Así es cómo nos dedicamos durante varios meses a producir la ampliación del mencionado archivo de imágenes analógicas, transportando nuestras cámaras Pentax K100 (objetivo 35 mm/f1,8) y Mamiya C330 Professional F (objetivo 80 mm/f2,8) para fotografiar todo lo que llamó nuestra atención. Influenciados por fotografías de Robert Rauschenberg como *Ceiling and Light Bulb* o *RR Fulton Street Studio, N.Y.C.*, ambas de 2009<sup>272</sup>, uno de los resultados de nuestra extensa serie fotográfica es la selección a la que llamamos *Indicios del origen de la forma autónoma en México*<sup>273</sup>, realizada en 2011 (Figura 42).

---

<sup>271</sup> Proyecto titulado *A propósito del espacio arquitectónico: la casa y el objeto como punto de partida* (2012), que comentamos más adelante y que —dada la cantidad de trabajo realizado— fue expuesto en dos exposiciones individuales en la facultad de Cuenca.

<sup>272</sup> Véanse las obras citadas de Rauschenberg en <https://www.icp.org/browse/archive/objects/rr-fulton-street-studio-nyc>

<sup>273</sup> Sánchez, J. (2011). *Indicios del origen de la forma autónoma en México. A donde lo hago*. <http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Indicios%20del%20origen%20de%20la%20forma%20aut%C3%B3noma%20en%20M%C3%A9xico%20%282011%29>

Se trata de una serie de imágenes que muestran una mirada a lo banal y en la que predominan espacios y objetos domésticos. Las capturas fotográficas de los espacios operan como índices desde los que realizar las composiciones de los cuadros, mientras que los objetos funcionan como estructuras contenedoras de las *formas autónomas*.

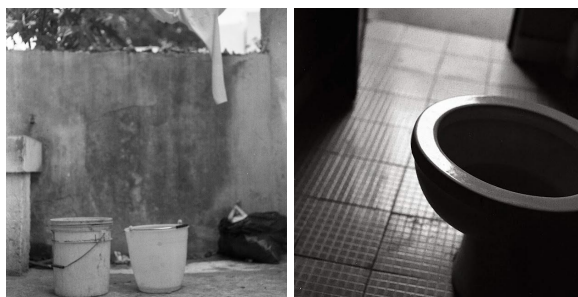


Figura 42. *Indicios del origen de la forma autónoma en México n.º 1 y n.º 2 (Cuernavaca)*, 2011. Fotografía analógica, 20 x 20 cm. c. u.

En este caso, por lo tanto, la fotografía opera como una herramienta que facilita la visualización espacial al transportar —de las tres dimensiones del entorno a las dos dimensiones del papel fotográfico— el armazón de lo visible mediante la luz (y la falta de esta) registrada en la película. En este esquema organizativo, las representaciones que más llamaron nuestra atención son las de objetos ovalados como vasos, platos, calderos o el WC, que aparecen en las dos imágenes anteriores. Como exponemos más adelante, sería de vuelta a Cuenca cuando tomaríamos mayor conciencia sobre la presencia de estas formas ovaladas que comenzaban a emerger de nuestros cuadros: formas que encontramos presentes en otras fotografías y dibujos realizados entre cinco y diez años antes que las comentadas en Cuernavaca.

Junto a esta serie de fotografías tomadas durante nuestra estancia en la comúnmente conocida «ciudad de la eterna primavera»<sup>274</sup> —en referencia al agradable clima— y en nuestros viajes por otras zonas de México, añadimos el aprendizaje (entre otros conocimientos que obtuvimos) acerca de que existen otras perspectivas que difieren de la eurocentrista y de que, por muy diferentes que parezcan las culturas en principio, las preocupaciones de los individuos son las mismas.

Por otro lado, en gran medida a través de nuestro compañero y amigo de la UAEM Diego Alvarado —conocido como Zurdo—, tomamos conciencia sobre el concepto del *ingenio mexicano*, que hace referencia a las respuestas creativas, hábiles y astutas a la solución de problemas cotidianos por parte de las personas de México. Estos rasgos se han convertido en emblemas de la cultura mexicana, y a ellos se asocian inventos y soluciones adaptadas al

---

<sup>274</sup> También conocida como «la ciudad de la eterna balacera», en referencia a los enfrentamientos entre bandas de narcotraficantes que tuvieron lugar en ella.

manejo de situaciones que dan cuenta sobre la habilidad de la población para hacerles frente con recursos limitados. Estos rasgos se manifiestan en un amplio espectro de ámbitos que se mueven desde lo doméstico y el arte hasta la tecnología y la ciencia. Así, enmarcados en la idea del *ingenio mexicano*, se encuentran adaptaciones de la tecnología a las necesidades domésticas como la popular «chimenea solar», empleada desde los antiguos mexicanos en la cocina de alimentos. También destaca, en este marco, el reciclaje de materiales desechados para elaborar soluciones funcionales o decorativas domésticas, el aprovechamiento de ingredientes locales en la gastronomía (visible en platos como los tacos, los tamales o el mole), la elaboración de artesanía y arte con materiales inusuales — en arte contemporáneo tenemos el ejemplo de Gabriel Orozco—, o la adaptación a las necesidades del transporte público como los llamados «peseros», que pueden describirse como furgonetas adaptadas para el transporte colectivo.

La importancia de la exposición que tuvimos a los comentados *ingenios mexicanos* es determinante en la mirada de nuestra práctica hacia el entorno inmediato, que viene manifestándose desde nuestra niñez al crecer en el mencionado entorno de la huerta de Murcia. En este sentido, encontramos paralelismos entre el uso de materiales precarios en el contexto mexicano y un uso muy similar de los mismos por parte de los miembros de mi familia, en el entorno humilde en el que tuvimos nuestras primeras tomas de contacto con la manipulación de dichos materiales, haciendo uso de herramientas sencillas.

### 3.2.2. *Indicios del origen de la forma autónoma* en Cuenca

Como hemos comentado, las *formas autónomas* empezaron a manifestarse después de un intenso año de pintura en Múnich y de cinco meses de viajes y fotografía entre Cuernavaca, Veracruz y Ciudad de México. En gran medida proveniente desde perspectivas externas, el hecho que nos hizo obvia su presencia ocurrió durante una sesión de pintura en el contexto del mencionado proyecto de fin de licenciatura en Bellas Artes en la UCLM, que se titula *A propósito del espacio arquitectónico. la casa y el objeto como punto de partida* (2012).

En esa sesión de trabajo, la práctica nos sorprendió disfrutando del *recorte* con un pincel de las formas ovaladas presentes en la obra *Indicios del origen de la forma Autónoma n.º 1 (Cuenca)* (Figura 43). Estas formas también llamaron la atención de los artistas y profesores Javier Baldeón y Gonzalo Puch, quienes advirtieron su presencia sobre la superficie del cuadro. Dicha mirada externa nos hizo plenamente conscientes sobre unas formas encontradas en lo pictórico que manifiestan «la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura», como indica una de las acepciones sobre la definición del término *pregnancia*<sup>275</sup>.

En esta etapa del trabajo es significativa la influencia de la obra del pintor Giorgio Morandi, que estudiamos durante la época en la que se realizó el anterior díptico (*Indicios del origen de la forma autónoma en México n.º 1 y n.º 2 [Cuernavaca]*, 2011. Fotografía analógica, 20 x 20 cm. c. u.), así como otras muchas pruebas en las que las formas parecían pasar de un cuadro a otro mientras progresaba su proceso de depuración. La referencia a Morandi la encontramos, sobre todo, en la intención de encajar los elementos visuales mediante estructuras contenidas y equilibradas, y en el tratamiento de las zonas más claras y cercanas al color blanco.



Figura 43. *Indicios del origen de la Forma Autónoma n.º 1 (Cuenca)*, 2012. Díptico. Óleo sobre lienzo, 46 x 92 cm.

<sup>275</sup> En el diccionario oficial de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/pregnancia>



También fue una influencia reseñable en esta época entrar en contacto con el trabajo de la pintora mexicana Alejandra Freymann, en cuyo tratamiento de la superficie — generalmente mediante planos de color sólido en combinación con otros degradados— y equilibrada disposición de los elementos pintados en sus composiciones podría dejar entrever cierta relación en este díptico, conscientes de las diferencias, como el uso del color o el hecho de que en los cuadros de Freymann a menudo aparecen personas y animales representados que pueden indicar hacia escenas con cierta narrativa.

Otra significativa influencia —en este caso dirigida hacia el proceso de autonomía respecto a la representación de elementos figurativos al que sometimos a nuestras formas geométricas— son los cuadros y las obras objetuales e instalativas que vimos en la exposición *Back to Black* de Julia Calvo. Se trata de la primera muestra individual de la artista en la galería Art Nueve de Murcia, en 2012. En sus obras se apreciaban formas de contornos redondeados coloreadas con tonos que se acercan al pastel, pintadas con acrílicos sobre lienzo, acompañadas por esculturas elaboradas con cemento y resina, entre otros materiales, que la artista situó sobre un nuevo suelo laminado y adaptado específicamente a la planta baja de la galería. Las formas presentes en los cuadros de Julia Calvo, como el de la imagen siguiente (Figura 44), constituyen una señal más que nos indicaba hacia otro posible camino sobre el proceso de depuración de lo visible, que estaba ocurriendo en nuestros cuadros. El título de su exposición —*Back to Black*— hace referencia a una mirada de vuelta al más que conocido y mencionado cuadrado negro de Malévich, y sitúa esta obra suprematista como una referencia clave en el proceso de limpieza de lo visible en el trabajo de pintores que se encuentran en etapas iniciales de exploración de su práctica.

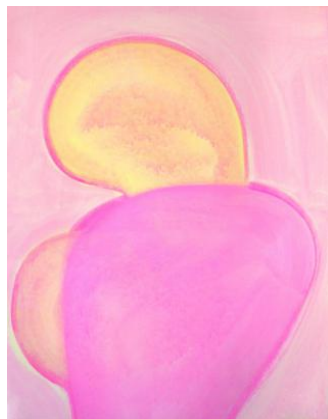


Figura 44. Julia Calvo, *Bubalú*, 2012. Acrílico sobre lienzo, 78 x 63 cm.  
Una de las pinturas de la exposición *Back to Black* en la Galería Art Nueve, 2012.  
(<http://artnueve.blogspot.com/2012/06/back-to-black-julia-calvo.html>)

La manera en que posiblemente la artista dirige la mirada hacia elementos formales y estructurales explorados por el suprematismo es muy similar a la situación en la que

nosotros nos encontramos durante este periodo. Así se muestra en nuestra figura 45: la visualidad de esta pintura se estructura mediante un fondo compuesto por formas rectangulares que relacionamos entonces con las conocidas composiciones de bodegones pintadas por Juan Sánchez Cotán.

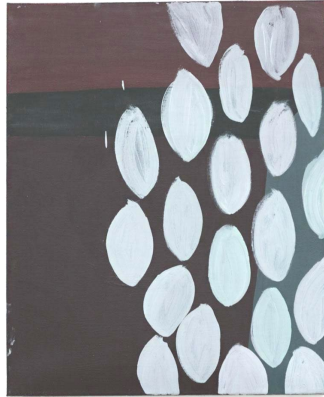


Figura 45. *Formas autónomas sobre composición parecida a las de los bodegones de Juan Sánchez Cotán al revés*, 2012. Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm.

Esto ocurre en uno de los posibles niveles de lectura: en otro, estos signos pictóricos ovalados pueden relacionarse con las mencionadas formas suprematistas e, incluso, pueden leerse como la ampliación de uno de nuestros cuadros figurativos en los que representamos espacios arquitectónicos interiores (sobre todo si pensamos en la esquina superior derecha del marco de una puerta y en una especie de flujo de *formas autónomas* que suben o bajan por el lado derecho de la composición)<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Otro aspecto significativo de esta obra es la incursión de los títulos como recursos que establecen significados entre la visualidad del cuadro y cuestiones como la historia de la pintura, a menudo mediante el empleo del tono humorístico en su redacción.

### 3.2.3. Aparición de la forma geométrica

La transposición de las formas presentes en la realidad mediante el proceso fotográfico y el posterior empleo de estas imágenes como referencias visuales desde las que comenzar a pintar cuadros llevan a la detección de patrones formales en nuestra obra pictórica. Estos patrones, por un lado, comparten el hilo conductor de nuestra sensibilidad hacia la espacialidad —podríamos decir que tratamos de escuchar lo que los espacios nos hablan— y, por otro, el uso de formas geométricas básicas, seleccionadas en las estructuras visuales —extraídas de las fotografías— con las que se construyen los espacios.

Detectamos y seleccionamos estas formas para disponer de ellas y operar posteriormente como submarcos o cuadros dentro de cuadros, los que también pueden ser ovalados, como la herramienta *lazo de selección*<sup>277</sup> que generalmente encontramos en programas de edición de fotografía. En este sentido, podemos establecer relaciones entre las posibles dimensiones estéticas y filosóficas de la mencionada herramienta, su aplicación desde la edición de imágenes digitales y su aplicación en el ámbito doméstico mediante el bricolaje.

De este modo, la forma geométrica aparece en las representaciones figurativas de nuestros cuadros para desligarse de ellas en tanto formas más cercanas a la geometría, y otras más orgánicas, que operan como cercos en los que llevamos a cabo determinadas acciones. Esto supone un paralelismo respecto a las posibilidades operacionales propias de recursos empleados en la edición de imágenes digitales, que han producido cambios significativos en cuanto a cómo el ámbito de lo visual es percibido y manipulado por los autores.

Las aplicaciones de edición de realidades visuales están equipadas con recursos como el *lazo de selección*, que tiene la capacidad de delimitar y aislar fragmentos específicos de la imagen para después ser modificada. Mediante estas líneas, nos interesa explorar la manera en que esta herramienta digital tiene un posible origen en la práctica manual y matérica de la pintura, y cómo este recurso tiene consecuencias no solo técnicas, sino también estéticas y filosóficas en el marco de la representación visual. Además, es de utilidad para nuestro trabajo conocer cómo los mencionados recursos y conceptos pueden ser introducidos en el contexto doméstico de la arquitectura mediante el bricolaje y, concretamente, mediante la albañilería: recursos que encontramos en determinadas teorías académicas relevantes y en las prácticas de artistas contemporáneos.

---

<sup>277</sup> Estas formas geométricas, que son el origen de la *forma autónoma*, se entienden como *lazos de selección* debido a que no son exactamente óvalos, círculos u otros planos como rectángulos en perspectiva, entre otras razones, porque están hechos a mano en los cuadros. Se trata de formas que cercan partes de la realidad del cuadro, cambiando la textura y el color de la superficie que ocupan, e influyendo a la totalidad de cada espacio pictórico. Estas operaciones pueden ser llevadas desde la superficie del cuadro hasta otras superficies de lo que llamamos *realidad tangible*.

Este planteamiento es posible si nos acercamos a la herramienta *lazo de selección* como un recurso que facilita la segmentación específica de la imagen, portador de cuestiones estéticas. Desde esta perspectiva, dicha herramienta equipa a artistas y editores visuales con la capacidad de producir variaciones sobre las formas y el color, entre otras, de la composición, influyendo así en cómo el espectador percibe la imagen. La acción de recortar y extraer determinadas áreas de la imagen es posible hoy en medios digitales, así como en medios manuales como la pintura realizada sobre superficies tradicionales (el cuadro, por ejemplo), y es materia de discusión en los ámbitos del arte contemporáneo y de la semiótica.

Desde la antropología filosófica, el empleo del *lazo de selección* puede asociarse con las ideas de identidad y frontera, en el sentido en que las acciones performativas (seleccionar y delimitar áreas concretas de las imágenes) pueden ser interpretadas como reflexiones acerca de la manera de definir y delinear lo que llamamos *realidad*. Esto ocurre, entre otras posibilidades, mediante la pintura en el cuadro, mediante el uso del cemento o del marro<sup>278</sup> de demolición en albañilería, o a través de la mediación en conflictos sociales, y puede servir para realizar exploraciones sobre lo que se sitúa dentro y fuera de los límites de los mencionados ámbitos.

En el bricolaje, esto es posible debido a que es intrínseco a tal práctica la producción y modificación de objetos y de espacios mediante el uso de recursos disponibles, entre los que podemos incorporar las capacidades operacionales de la herramienta *lazo de selección* en el entorno de la arquitectura, que es la casa. En este marco, la albañilería presenta recursos válidos mediante los que es posible realizar la delimitación de nuevos espacios en base a su funcionalidad. Así, es posible que alguien aficionado al bricolaje conciba y lleve a cabo una partición interna en su domicilio, que supone tanto una división tangible del espacio como una modificación de la gramática visual del mismo. Se trata, por lo tanto, de una modificación gramatical y espacial que, a su vez, cambia el relato de lo visual asociado a la casa mediante los elementos que son mostrados y ocultos.

En este marco de modificación visual mediante el uso de formas que fragmentan la realidad visible, que se sitúa en los planos espaciales y temporales, al traer sus formas geométricas, orgánicas y operacionales acciones de selección y aislamiento —que, a su vez, definen las mencionadas formas—, son significativas referencias bibliográficas, entre otras, la mencionada obra *Ways of Seeing*, de John Berger (1972) o *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*, de Gilles Deleuze (1984<sup>279</sup>)

---

<sup>278</sup> El marro o mandarria, entre otros nombres, es una herramienta similar a un martillo con mango de aproximadamente un metro que presenta una gran cabeza de hierro en uno de sus extremos.

<sup>279</sup> Publicado originalmente en 1983.

Como conclusión previa, cabe señalar que, en nuestro caso, la forma geométrica aparece en la práctica de la pintura, deformándose al seguir su proceso de formación de cuadro en cuadro, hasta llegar a ser menos geométrica, más orgánica, y pasar del pictórico a otros ámbitos visuales como la edición digital de imágenes. Así, nuestra concepción sobre el recorte de formas en la realidad visual —que es extrapolable a la realidad objetual y al que podemos llamar tanto *lazo de selección* como *formas autónomas*— es más que un medio técnico: es un recurso de catalización de elaboraciones lógicas y estéticas que produce cambios en la realidad.

Esto ocurre cuando aplicamos dichos conceptos en el entorno doméstico haciendo uso de algunos recursos performativos propios del bricolaje y la albañilería, que son aquellos que tienen la capacidad modificadora de espacios. Esta capacidad opera desbordando los límites de la funcionalidad cotidiana de dichos espacios, lo que posibilita la exploración sobre la relación entre sus límites físicos y estéticos y la manera en la que los percibimos. De esta manera, las formas geométricas y orgánicas —que son las *formas autónomas*— tienen la capacidad de modificar lo visible, de dirigir nuestra percepción y de enriquecer nuestra experiencia en la espacialidad circundante desde la pintura, la edición de imágenes digitales y desde prácticas que modifican la espacialidad habitable (y, por lo tanto, las relaciones sociales).

### 3.2.4. Conclusiones prácticas: *Forma autónoma* y performatividad

En nuestra exposición individual *Pintura y otras cosas*, que tuvo lugar en el mes de noviembre de 2011 en la Sala de la escalera de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, articulamos diferentes formas de expresión plástica sin relación aparente. El objeto principal de este grupo de dibujos, grabados, pinturas, esculturas e instalación, así como el nexo intencional que une y da sentido al conjunto de las obras, fue la misma búsqueda de recursos plásticos inherentes a la naturaleza de cada medio.

La experimentación con todo tipo de materiales y el trabajo desarrollado en la exposición conduce tanto a la superación de posibles barreras que se encuentran entre los medios de expresión —heredadas de la concepción occidental sobre la división del trabajo—, como a la necesidad de delimitación del terreno de juego (Berger, 2018<sup>280</sup>) donde se desarrolló la práctica artística, con el fin de que el discurso del trabajo se despliegue de manera no estanca desde los diferentes medios de expresión mediante los hallazgos formales y conceptuales realizados durante su desarrollo. A raíz de esta exposición, surge el proyecto titulado *Espacio vivido* (2012), en el que se incluye la anteriormente analizada obra *Indicios del origen de la Forma Autónoma n.º 1* (Cuenca), realizada en 2012.

*Espacio vivido* se apoya, en un principio, en una serie de dibujos de interiores realizados como embrión, como estructuración de la composición del cuadro y como acercamiento a lo que luego haríamos en pintura o en otros medios. La fotografía ocupa un papel decisivo en este proceso de creación, aunque no está presente en el mismo acto de pintar. En ese momento, lo que pinta es la memoria, el sentimiento y el temperamento de aquel que maneja los pinceles. Dependiendo de los problemas que plantee cada cuadro, saldrá la necesidad de pintar exclusivamente del recuerdo, con el modelo real o desde apropiación de algunos elementos que aparecen en las fotografías (que en nuestro caso son analógicas y digitales). Estas imágenes se han producido al tiempo de las pinturas —en espacios ya habitados, en el que ahora habitamos y en espacios ajenos—, en un proceso que tiene relación con la documentación mediante listados casi burocráticos, de registro, que guardan relación con los que encontramos en la obra *Pensar/Clasificar* de Georges Perec (1985).

En los trabajos de años anteriores, la intención primera fue la de la representación de espacios interiores sobre la superficie bidimensional del cuadro, construyendo una serie de estructuras compuestas de elementos abstractos que conforman un todo figurativo, un espacio más o menos realista, intrínsecamente relacionado con la imagen fotográfica de la que partió. Lo que consideramos el discurso natural de esta tarea artística, ha llevado a una eliminación sistemática de aquellos elementos que quizá no aportan contenido

---

<sup>280</sup> Véase sobre delimitar el terreno de acción «Volver a trazar los mapas» en el libro *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política* de John Berger (2018, p. 80)

significante a la imagen plástica, de manera que eliminamos todo lo que nos parece no convenientemente articulado o construido y que entorpece el correcto funcionamiento de la obra en tanto dispositivo.

#### *Algunas posibilidades encontradas de la pintura*

Como es sabido, la estética es una rama de la filosofía que estudia lo bello y en la que podemos situar el conjunto de las relaciones subjetivas entre el pintor y el mundo exterior. A través de ella, pueden abordarse las relaciones que desembocan en el fondo tanto de la intención de la obra como de su posible contenido conceptual.

En este ámbito pictórico, podemos también afirmar que la técnica es el conjunto de relaciones entre los materiales y acciones con que se hacen las formas y los colores contenidos en estas, y entre las relaciones que a su vez guardan estas formas coloreadas entre sí sobre la superficie pintada. Así, la estética y la técnica de una manifestación pictórica, como un cuadro, son elementos que operan a distintos niveles en nuestra percepción.

Una manera de estructurar esta reflexión para su estudio y desarrollo puede ser la composición, y cómo funcionan las formas que la constituyen. Sobre ello, encontramos la siguiente reflexión de Juan Gris (1957):

En un cuadro, cada forma debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las otras formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro. En otros términos: debe responder a una estética, debe tener un valor absoluto en el sistema de las relaciones arquitectónicas, y un valor relativo en la arquitectura particular del cuadro. (pp. 55-57)

Por lo tanto, según Gris, en un cuadro la forma tiene la función de operar a varios niveles: 1. en tanto respuesta a lo representado (que puede ser ella misma), 2. en tanto elemento compuesto por color y transportador de este, y 3. como fragmento de materia que se relaciona visualmente con las formas que se sitúan alrededor de ella. Según este planteamiento, las formas o signos pictóricos tienen valor como elementos configuradores de la arquitectura del cuadro, algo que hemos explorado mediante la mencionada representación de espacios arquitectónicos.

En el marco de lo que consideramos un segmento de la progresión de nuestra práctica, las formas que estructuran dichas representaciones figurativas han sido liberadas de las envolturas sombrías en las que las hallamos en nuestros trabajos anteriores, como en la citada serie *Mamá, ¿cómo lo hago para pintar con todo el color y que aun así te cueste verlo?*, de 2011. Esta serie nos ha permitido discernir —en el devenir natural de este proceso de trabajo— la necesidad de exploración de la forma, aislada del mencionado contexto figurativo inicial. Entendemos esto como un posible camino a seguir, que se relaciona con

el objeto, que es el cuadro. A su vez, el cuadro se libera de este objeto y de las anteriores representaciones que realizamos, y tiene la capacidad de no estar interesado en sus propias dimensiones físicas y objetuales, sino en el conocimiento que es posible obtener a través de él. Como ocurre en el caso del pintor Jerry Zeniuk, quien fue nuestro tutor en la ADBK Múnich:

Jerry Zeniuk no desea que se considere a sus cuadros como objetos. Su obra registra el regreso del arte a sus raíces, después del fracaso de la revuelta de los campus tras Vietnam y Watergate. Se propuso a sí mismo la tarea, dice Zeniuk, de descubrir qué es realmente la pintura. No podía haber una declaración más clara de la intención de recuperar las premisas fundamentales del arte y de regresar a sus elementos básicos. (Citado en Ruhrberg et al., 2005, p. 355)

Una vez que asimilamos la posibilidad de dedicar nuestra práctica artística a explorar cuáles son sus elementos y dinámicas fundamentales, en los últimos trabajos comenzaron a aparecer —además de estructuras más abstractas— las mencionadas formas básicas: formas hechas con pintura que anuncian en nuestro trabajo la llegada de una manera de entender las cosas más subjetiva, menos ligada a la representación del espacio arquitectónico habitable y del objeto, que es de donde parte el presente proyecto.

En la actualidad, somos conscientes de que durante este periodo no solo en dibujo, pintura o fotografía está ocurriendo tal proceso de depuración formal, sino también en la construcción de esculturas compuestas por acumulación de objetos o en instalaciones que realizamos en espacios interiores, con el objetivo de buscar la no representación de lo reconocible y sí relaciones no obvias entre nuestra práctica y los elementos que seleccionamos de la realidad cotidiana. Es decir, el objetivo era experimentar con la relación inusual de objetos para facilitar la llegada de relaciones con las que no contamos en origen, mediante un proceso cercano a la yuxtaposición de objetos en principio no relacionados con el dadaísmo.

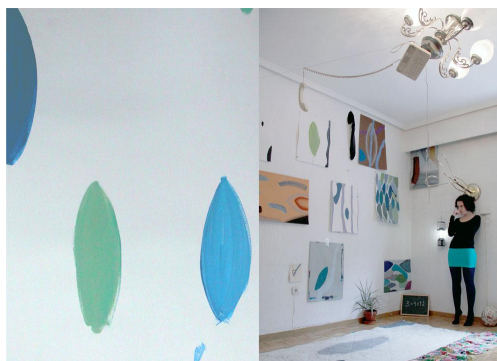


Figura 46. *Pensando la forma autónoma*, 2012. Imagen digital, medidas variables.



Un momento clave en nuestra exploración consciente de la *forma autónoma* se materializa en la obra *Pensando la forma autónoma* (Figura 46), realizada en 2012. Esta imagen muestra un resultado significativo de la progresión de dicha exploración, que nos llevó a trabajar con pintura sobre distintos soportes, como el papel, para después situar estos papeles pintados en el espacio arquitectónico y realizar combinaciones con los objetos dispuestos en dicho espacio.

Este proceso nos llevó a la configuración de instalaciones que fotografiamos digitalmente para después hacer combinaciones, con tales imágenes, de las *formas autónomas* pintadas sobre papel. De esta manera, en esta etapa, la metodología consistió en encontrar recursos visuales para producir una hibridación de medios desde la pintura, pasando por el *collage* y la instalación, para acabar en la imagen editada digitalmente.

El resultado de este trasvase de recursos visuales entre los indicados medios de expresión nos hizo tomar conciencia de que: 1. la pintura comenzaba a articularse con los objetos y con los espacios como un elemento visual más en la elaboración de instalaciones, 2. la espacialidad del entorno doméstico ofrecía una infinidad de recursos con los que trabajar, 3. reorganizar estos elementos tiene una dimensión performativa en tanto articulación de acciones que modifican lo visual y el entorno, 4. la presencia de las formas básicas operó como nexo de continuidad de esta dimensión performativa, y 5. con el vehículo que es la *forma autónoma*, es posible desplazar la acción tanto de un medio de expresión a otro como dentro y fuera del espacio arquitectónico. Esto abrió la vía de desarrollo de esta práctica en tanto conjunto de acciones performativas con los medios que ofrece cualquier lugar.

### 3.3. València-Nueva York: 2012-2017

Una vez completamos la anteriormente analizada obra *Pensando la forma autónoma* (2012) —que fue realizada en el interior de la casa que habitamos durante esa etapa y en el contexto del proyecto fin de licenciatura en la UCLM—, nos trasladamos a València. En la ciudad del Turia, tuvimos la suerte de ser aceptados en el máster oficial en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València (UPV)<sup>281</sup> y, haciendo uso de nuestra actitud y *performance* que después llamaríamos *Un tipo contratable* (2012), conseguimos una modesta pero útil beca de colaboración. Durante este periodo también ganamos la beca DKV-UPV Grand Tour, que nos permitió una estancia de tres meses en Nueva York, dos de ellos adscritos a la Residency Unlimited.

Durante la época en València (2012-2015), los recursos económicos y de tiempo fueron notablemente limitados. Además, ya contábamos con la experiencia de haber fotografiado *formas autónomas* que habíamos pintado sobre papel, por lo que éramos conscientes de que podíamos seguir operando en el terreno de lo pictórico al trabajar digitalmente con ellas. En consecuencia y con la voluntad de seguir reflexionando sobre lo pictórico, decidimos salir a la calle: aprovechar los paseos que nos permitía nuestra apretada agenda fue clave para encontrar la pintura en el entorno, lo que conecta este apartado con el 2.3. Encontrar la pintura.

Con ello, en este tiempo aparece el mencionado «tipo dispuesto a ser contratado» —la progresión de los personajes que hemos creado desde *Un tipo contratable* (2012) está analizada en el punto 1.2.5.a. *Pintura encubierta*—. Este primer personaje, entre otras cosas, hace fotografías como la *Intervención plástica de la Policía Nacional en la esfera pública el 14 de noviembre* (2012), y contribuye al despliegue del archivo y estudio portátil que es nuestro blog <http://adondelohago.blogspot.com/>. Este blog es una clave fundamental de nuestra práctica, en el sentido de que nos ha ayudado a detectar relaciones dentro de cada proyecto y entre ellos, así como a difundir estos trabajos a través de redes sociales.

Esta metodología de organización y difusión ha contribuido a la creación de personajes que nos ayudan a completar cada etapa de nuestra práctica y de nuestra vida, progresando hasta la siguiente. Además, hemos hallado —a través de esta metodología— que existe en nuestro trabajo una dimensión conceptual, que ha sido consecuencia de la organización en el blog y de la breve escritura que fuimos realizando, sin ser demasiado conscientes, con el fin de situar cada proyecto a modo de elaboración lógica, destinada a analizar y a aclarar para el público la problemática presente en cada caso.

---

<sup>281</sup> Terminamos esta formación con el trabajo fin de máster *Accidente y excentricidad como herramientas para la producción artística: un sistema flexible*, dirigido por Ricardo Forriols (2015).

### 3.3.1. Acciones en València (con idas y venidas de Murcia)

Uno de los primeros problemas que abordamos en València fue la manera de recoger el recurso visual que suponen las *formas autónomas*, pintadas sobre papel, con el objetivo de realizar acciones similares en un entorno digital. Para ello, optamos por comenzar a acomodarlas en estructuras, como se ejemplifica en *Forma autónoma sobre estructura autónoma* (2012) (Figura 47). Esta obra forma parte de una serie llamada *Forma autónoma* (2012-2015), y en ella es notable el uso del anteriormente analizado recurso *lazo de selección*. La metodología empleada para llevar a cabo este trabajo consistió en tomar fotografías de estructuras encontradas en la calle y de colegas a los que pedimos adoptar determinadas posturas. Como todas las que siguen a continuación, esta obra está incluida en el espacio *online* <http://adondelohago.blogspot.com/>.

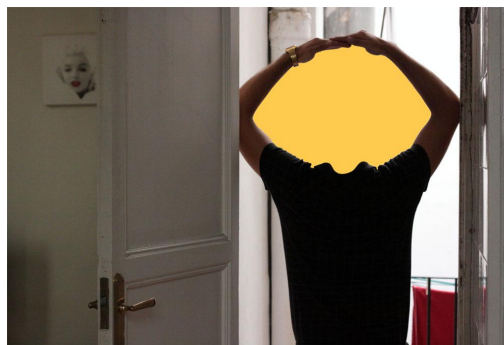


Figura 47. *Forma autónoma sobre estructura autónoma*, 2012. Imagen digital, medidas variables.

Después de realizar las acciones de colocar y recortar superficies coloreadas en la mencionada serie, pasamos a encontrar *formas autónomas* en situaciones del pasado, como en la acción experimentada por uno mismo al vestirse con un vestido de comunianta y sus complementos. La idea de esta acción, así como su realización y posterior fotografía, fue llevada a cabo por Josefa Sánchez sobre el año 1995. Recuperamos esta imagen en 2014<sup>282</sup> y la titulamos *¿Qué es la forma autónoma?* (Figura 48). Ricardo Forriols opinaría sobre ella:

La *forma autónoma* podría ser el recuerdo de un niño vestido de comunianta delante de un espejo ovalado de pared<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> Se recuperó y se incluyó esta imagen en el proyecto *Trasvase intercontinental de una forma autónoma rosa* (2013), que obtuvo el premio Sala D'Arcs y que se expuso en la Fundación Chirivella Soriano de València (4 de octubre de 2013-5 de enero de 2014). Véase más información de esta obra en <http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Trasvase%20intercontinental%20de%20una%20forma%20aut%C3%B3noma%20rososa%20%282014%29>

<sup>283</sup> Estas palabras fueron anotadas por Forriols mientras comentábamos la mencionada fotografía analógica en València en 2014.



Figura 48. Juan Sánchez vestido de comunionta. Obra: *¿Qué es la forma autónoma?*, 2013. Fotografía analógica escaneada, medidas variables.

La sustitución de unas gallinas por objetos en la casa familiar de la huerta de Murcia en 2012 supuso un paso más en el proceso de traspaso de formas depuradas desde la imagen pictórica hacia el entorno cercano, como muestra la imagen de la figura 49. Esta imagen corresponde a una obra del proyecto *Sobre la objetualización de la gallina* (2012), que consiste en una serie de fotografías digitales que muestran varias intervenciones en un espacio privado.



Figura 49. *Sobre la objetualización de la gallina n.º 2*, 2012. Imagen digital, medidas variables.

Estas intervenciones están realizadas con esculturas de escayola hechas a partir de moldes ya dados. Se trata de un trabajo colaborativo con Ángeles Abellán en el que el hecho de reciclar tiene un papel fundamental: ella guarda diferentes envases de plástico —que en origen contienen detergente u otros productos de limpieza del hogar— y los modificamos para producir unas sencillas esculturas con las que intervenir en la mencionada casa familiar de la huerta de Murcia. Tales acciones se llevaron a cabo con el fin de crear nuevas relaciones de espacialidad entre el objeto y el entorno, como, en este caso, la sustitución de unos elementos por otros. Este trabajo supone también el preámbulo de lo que se formalizaría como una serie de acciones performadas en el espacio pictórico, que exploramos en València entre 2012 y 2015; acciones cuyo concepto de fondo es la intuición

de que la pintura puede ser encontrada en el entorno como un *ready-made* (idea que hemos explorado en esta investigación desde el marco teórico, con los casos de estudio del punto 2.3, y que tiene consecuencias aquí con nuestra práctica personal).

De manera inversa a como en la obra anterior hemos traspasado recursos visuales del cuadro al entorno inmediato, en la serie *Pintura encontrada* (2012-2015) (Figura 50) caminamos por el entorno urbano para encontrar en sus muros recursos pictóricos que fotografíar, organizar y traspasar al cuadro-imagen, que es también la fotografía digital.



Figura 50. *Pintura encontrada n.º 3*, 2012. Impresión digital, 45 x 65 cm.

Durante un periodo desfavorable para el desarrollo de nuestra práctica pictórica —debido a la escasez de espacio, de tiempo y de recursos económicos<sup>284</sup>—, tomamos conciencia del alivio que supondría descartar tres ideas: 1. la del uso necesario del estudio como espacio de trabajo, 2. la del pago del importe de la renta, y 3. la de trabajar en cualquier otro ámbito utilitario para asumir dicho importe.

En consecuencia, decidimos seleccionar unas herramientas que nos permitieran continuar nuestra práctica artística con independencia del lugar en que nos encontráramos, con la mayor economía posible de medios y materiales, como si el objetivo global fuera desarrollar un ejercicio de supervivencia del propio discurso artístico. Así, en ocasiones un libro y unas notas, un ordenador portátil o unas botas, y siempre una cámara fotográfica digital, se convirtieron en esa época en útiles de trabajo no aislados de la reflexión sobre lo pictórico.

El deseo de seguir pensando en pintura nos hizo considerar las superficies de los espacios arquitectónicos exteriores e interiores, generalmente urbanos, fácilmente accesibles y compatibles con nuestra actividad diaria: los entendimos como soporte a partir del cual reflexionar sobre una materia que nos estaba vedada. El proyecto *Pintura encontrada*, que

---

<sup>284</sup> Además de estos factores, se añade la lectura del libro —para nosotros liberador— *Conversaciones con Marcel Duchamp*: un diálogo entre Pierre Cabanne (2013) y el artista mantenida en 1966 y publicada originalmente en 1991.

presentamos en el LAB de Murcia en abril de 2015, fue iniciado en 2012 y continúa el proceso de nuestro modo de percibir el entorno.

Este modo de ver consiste en fotografiar estructuras y signos pictóricos vinculados a nuestra idea de cuadro, actividad que se concreta mientras paseamos por las distintas ciudades en las que hemos vivido, estableciendo relaciones metodológicas y formales con parte de los documentos visuales que Brassai registró con su cámara en París mientras paseaba en busca de *graffitis* y otros signos callejeros (VV. AA., 2008). Las fotografías nos sirven para crear un amplio archivo que analizamos desde el mencionado blog, que concebimos antes de este proyecto como espacio no físico de nuestro estudio portátil.

Dichos paseos los aprovechamos también para encontrar pequeños objetos que, en ocasiones, hemos añadido como partes objetuales y como elementos que han definido la visualidad de nuestros cuadros, como en el caso de *A veces confundir la Historia n.º 7*, realizado en 2013 (Figura 51). Los objetos que interfieren y dan sentido a esta obra son los dos planos de madera que se sitúan en la horizontal baja, funcionando como una manera de sostener el cuadro, y en la vertical izquierda, que opera desde la trasera del cuadro, separándolo y creando una diagonal respecto al plano de la pared donde cuelga. Por otro lado, estos dos planos de madera han estado previamente en la superficie pintada, teniendo su silueta como referencia para no pintar y cortar así la composición de *formas autónomas* que parecen desplazarse levitando cerca de ella.

En cuanto a la estructura conceptual, dos confusiones en torno a la figura de Kandinsky dan lugar a este trabajo. Primero, Kandinsky no logra entender que lo que Monet había representado en el cuadro que mostró en la exposición de los pintores franceses impresionistas en Moscú en 1895 es una parva de heno<sup>285</sup>: quedó impresionado por la forma, pero —dada la poca definición del objeto— no lo comprendió hasta que le dijeron el título del cuadro. Segundo, creíamos que Kandinsky se había dado cuenta de la potencia expresiva de una forma básica al ver un cuadro suyo desde atrás e iluminado por la luz del sol a contraluz, pero lo que ocurrió es que vió el cuadro de frente, girado hacia abajo.

El objetivo principal de nuestro trabajo es el de proponer una manera de evitar la frontalidad tradicional del cuadro, colocándolo en diagonal al plano de pared donde será expuesto y disponiendo la pintura en la trasera del lienzo para reservar, con la misma, unas formas básicas que se hacen visibles en la delantera del cuadro mediante un foco a contraluz. Esta obra fue expuesta en la galería T2o de Murcia y en la edición de ARCO Madrid de 2014<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> Esto lo relata el propio Kandinsky (2002) en *Mirada retrospectiva*, publicado originalmente en 1918.

<sup>286</sup> Galería a la que, por darnos la oportunidad de exponer, de hacer dinero con nuestro trabajo artístico y por la impagable enseñanza que supone para nosotros su contribución a nuestra



Figura 51. *A veces confundir la Historia ayuda n.º 7*, 2013. Pintura acrílica, látex, loneta, bastidor de madera, 42 x 42 cm; tablas de madera, 30 x 8 x 1 cm; luz eléctrica. Colección privada.

Durante esta época, exploramos la línea del trabajo portátil analizada en el anterior *Pintura encontrada* (2012) con los *Cuadros plegables* (2014-2015): una serie articulada desde la apreciación de lo que en principio aparentan ser problemas técnicos que afectan a obras pictóricas, que parte de tomar conciencia de que en algunos cuadros clásicos es posible apreciar una o varias marcas, producto de las dobleces a las que hubieron de ser sometidos para su transporte. Estos signos, además de ser testigos de un problema utilitario como el traslado de la obra, rompen la ilusión de la representación al subrayar la materialidad del dispositivo pictórico y constituyen el detonante de este trabajo.

La finalidad de este proyecto consiste en proponer una serie de cuadros de formato grande que sean tan portátiles (Figura 52) que quepan en una carpeta tamaño A3, A4 o inferior —a lo Conspiración Shandy en la *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas (2006<sup>287</sup>)—, y que se plieguen como un mantel, de manera que las arrugas de las dobleces de la tela definan una trama en la que colocar los elementos pictóricos. Este proyecto se relaciona con el notable libro *El pliegue. Leibniz y el Barroco*<sup>288</sup>, de Gilles Deleuze, en el sentido en que:

El arte, en su totalidad, deviene *Socius*, espacio social, público, poblado de bailarines barrocos. Plegar-desplegar, envolver-desarrollar, son las constantes de esta operación, hoy en día como el Barroco. Ese teatro de las artes es la máquina viviente del «Sistema nuevo», tal como Leibniz la describe, máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, «plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas». (Citado en Espinoza Lolas, enero-junio 2009)

---

clarificación interna sobre lo que queremos y lo que no en nuestra vida profesional y privada, agradecemos lo vivido.

<sup>287</sup> Publicado originalmente en 1985.

<sup>288</sup> El título original de esta publicación, *Le Pli - Leibniz et le baroque*, fue publicado originalmente en 1988 por Les Éditions de Minuit.

Según el proceso de trabajo basado en lo que Deleuze nombra como «plegar-desplegar», parece lógico que otra doblez reproduzca los elementos de una mitad en la otra, o que transfiera parte de su sustancia estando todavía fresca. Una vez hecho, toma importancia la economía de medios materiales y el empleo de movimientos mínimos, la vinculación con los métodos de estampación y el coqueteo de lo visible con el eje de simetría.



Figura 52. *Cuadro plegable n.º 1*, 2014. Acrílico e imprimación vinílica sobre loneta, 105 x 230 cm (plegado, 17 x 29 x 5 cm).

*Estampación portátil* (2015) es el siguiente paso tras estos cuadros plegables: un trabajo que contiene la motivación de ocultar posibles indicios acerca de la habilidad manual en torno a la práctica de la pintura —si es que la hubiese—, con el fin de hacer más visible el concepto y de tomar distancia con el resultado. Como publicamos en prensa en su momento (Sánchez, 29 de enero de 2015), se desarrolló la idea del proceso rudimentario de estampación a través de una herramienta que lleva la concepción del cuadro portátil al extremo, desbordando y eliminando su superficie para ocupar el espacio arquitectónico. Así, ya no se transporta el cuadro, sino la herramienta que sustituye la trama de verticales y horizontales presente en los cuadros plegables, y que permite una mayor libertad de movimiento en la superficie de acción. Este método da lugar a un patrón de objetos abstractos —que denominamos *formas autónomas*— y que se vincula a la propia geometría básica de la arquitectura. En este caso, el punto de referencia es el centro geométrico del plano de la pared donde está hecha la intervención, por lo que parece adecuado —dentro del discurso del trabajo— centrar la atención en la repetición de los signos pictóricos y en la posibilidad de situarlos dentro de una estructura formal que se base en el mismo principio de repetición, que parta del citado punto, obteniendo por radiación una composición circular.

*Estampación portátil* (Figura 53) pertenece a una línea de investigación orientada al ámbito de lo escenográfico, configurada por acciones rápidas, sencillas y eficaces: acciones que están desarrolladas con materiales de uso doméstico y de bajo coste económico —en este caso, esponjas y rodillos de cocina— y en las que comenzamos a dejar de lado la producción de objetos coleccionables para centrarnos en la experiencia de la situación que



tiene lugar. En estas acciones, adoptamos más conscientemente el papel de mediadores, como en *Limpieza parcial de un espacio público* (2014), cuyo objetivo es llevar a cabo una intervención urbana vinculada a nuestra idea de la pintura y a la perversión de este medio de expresión.



Figura 53. *Estampación portátil n.º 1*, 2015. Pintura acrílica, esponjas, rodillo de cocina, hilo y un clavo, Ø 260 cm. Proyecto ABC Cultural. (<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150129/abci-proyecto-cultural-juan-sanchez-201501291737.html>)

Entre las épocas en las que nos decidimos a eliminar el bastidor —*Cuadros plegables*— y a eliminar la tela —*Estampación portátil*—, llegamos a reflexionar y a actuar sobre el ámbito pictórico eliminando la pintura. Esto lo vimos materializado mediante la comentada obra *Limpieza parcial del espacio público* (Figura 54), serie que comenzó en València en 2014. La metodología de este proyecto consiste en llevar a cabo una serie de intervenciones efímeras y respetuosas con el entorno urbano, sobre una forma básica localizada en cada ciudad que visitamos y que está estrechamente vinculada a nuestra práctica artística. Mediante la pintura, es posible cambiar la textura y el color de la superficie donde se aplica de manera relativamente permanente. El objetivo de esta acción, concebida entre lo pictórico y lo doméstico, es el de cambiar momentáneamente la textura y el color de una superficie usando únicamente agua y útiles de limpieza. El lugar queda delimitado por el abordado recurso de expresión plástico que denominamos *forma autónoma*. Esta acción guarda relación con la obra *Ficción de la luz y las sombras*, presentada por Gabriel Orozco en la IX Bienal de La Habana en 2012 (Hontoria, 25 de mayo de 2012). En ella, Orozco barre el polvo y la tierra del suelo de un edificio en ruinas, creando formas circulares por ausencia de materia.



Figura 54. *Limpieza parcial de un espacio público en València, 2014. Vídeo HD, 7' 27"*.

Otra manera de vincular la *forma autónoma* con lo que hoy proponemos como el concepto *pintura encubierta* es con la obra *Patata cósmica* (2014), al pasar de cubrir parcialmente paredes con el rodillo y las esponjas a estar en la cubierta de un ensamblaje realizado con cartón reciclado. Este proyecto, que ganó el premio ART<30 de Barcelona, parte de la intercesión de unos materiales producidos industrialmente para extraerlos de su circuito natural y construir con ellos otra cosa que disfrutara temporalmente —de una forma y existencia diferente— en el interior de una de las habitaciones que ocupamos (un espacio que no le corresponde) para ser arrojada después de varios meses de convivencia al lugar del que proviene.



Figura 55. *Patata cósmica n.º 2, 2014. Impresión digital, 60 x 81,5 cm.*

Nuestro interés está centrado en dar a los cartones desechados una vida diferente, durante un periodo de tiempo determinado. Para ello, primero interferimos en el ciclo de los residuos sólidos urbanos —que se desarrolla del espacio privado al espacio público— para construir un elemento grande y molesto que, en segundo lugar, interfiere en el espacio privado de nuestra casa, en nuestro día a día, con el fin de aborrecerlo después y arrojarlo

por el balcón. Al defenestrarlo, se provoca una tercera interferencia en el espacio público de la calle, donde fueron encontrados estos materiales. El resultado final de este proceso son las fotografías que documentan la acción y el breve texto titulado *Oda a la Patata Cósmica* (Figura 55).

En los trabajos que acabamos de exponer hemos llevado a cabo acciones como trasladar formas pictóricas del cuadro al entorno doméstico y urbano, hemos paseado para encontrar en la calle recursos pintados para trasladar a nuestros cuadros, hemos quitado el bastidor del cuadro para poder plegarlo y hemos llegado a eliminar la tela para después deshacernos de la misma pintura. Todo ello sin olvidar que hemos extraído del circuito de recogida de residuos sólidos urbanos la cantidad necesaria para ensamblar una patata de unos seis metros, que sería cósmica al aplicarle una capa de pintura de esmalte sintético brillante, y para lo que hemos transitado las posibilidades funcionales de objetos y de acciones domésticas que se adecuaron a cada caso.

Este modo de proceder ha favorecido que se manifieste, desde el espacio pictórico, el despliegue de metodologías propias del bricolaje mediante las que reflexionamos de vuelta sobre lo pictórico, sin excesiva noción tradicional de pintura. Así ocurre en el proyecto *Las auténticas protagonistas son las gallinas* (2016), que realizamos en el Centro Párraga de Murcia en 2016. Como en su momento indicamos en la hoja de sala, el cometido inicial de esta obra fue hacer un trabajo manual para satisfacer una necesidad tan doméstica como facilitar a Juan Antonio Sánchez Alcaraz y Ángeles Abellán Martínez el acceso a los huevos de seis gallinas, en la casa familiar, a la vez que dispusimos para ellas de un *chalet aviar* recién ensamblado (Figura 56).



Figura 56. *Las auténticas protagonistas son las gallinas*, 2016. Gallinero, una impresión ultrachrome en papel Baryta y seis impresiones en papel encerado, medidas variables.

Durante el transcurso del desmontaje de los *pallets* usados como materia prima para la construcción de tal gallinero portátil —la referencia decisiva la encontramos en la publicación en Facebook de la artista Patricia Santos Huidobro, que percibimos como un muestrario de gallineros portátiles y estáticos contruidos mediante el bricolaje y con economía de medios—, nuestras acciones chocaban con nuestros pensamientos, y surgía el

correspondiente sentimiento de culpa por desempeñar un trabajo de carácter utilitario y no estar haciendo «cosas de artista» como cuadros o esculturas.

Paulatinamente, tomamos conciencia de que el proyecto, con unos mínimos elementos añadidos (una plantilla de madera aglomerada con el vaciado de distintas formas geométricas básicas y papeles parafinados), al ser extraído de su contexto hogareño y desplazado al ámbito del arte contemporáneo —lugar del que dijera Arthur Danto (2014) que cualquier elemento introducido irremediablemente pide ser juzgado como obra artística—, acaba convirtiéndose en una herramienta de aplicación plástica.

El proceso de trabajo manual y funcional ha llevado a las siguientes reflexiones, probablemente inútiles: primero —pensando con las manos<sup>289</sup> y por indicación de Juan Peiró—, el recuerdo de que la base del arte son las metáforas y de que estas habitan relajadamente en los lugares más inesperados; segundo, la vinculación con la idea de «hacer esfuerzos enormes para conseguir reformas mínimas» (Espejo, 15 de marzo de 2016), que Francis Älys materializa en trabajos como *Cuando la fe mueve montañas* (*When Faith Moves Mountains*) (2002); tercero, la ambivalencia que supone esta última cuestión si pensamos en que el organizador de esta situación está preparando las condiciones óptimas para que ocurra la obra artística, delegando —a diferencia de Piero Manzoni con su *Merda d'artista* (1961)— en un ambiente de azar controlado a través de seis aparatos digestivos aviares ignorantes de su labor artística.

El título del proyecto, *Las auténticas protagonistas son las gallinas*, constituye una metáfora sobre la relación entre las condiciones laborales de las gallinas en el gallinero, productor de *stencils*, y las de la mayoría de artistas en el mundo del arte contemporáneo. La obra es una metáfora cínica acerca de esta cuestión, como muestran las expresiones generalizadas en el mercado y el mundo del arte general, que tomamos aquí prestadas: «sin los artistas nada de esto sería posible» o «los artistas son los auténticos protagonistas».

El triángulo es la forma básica tomada como referencia para el diseño del gallinero, por la economía de materiales de construcción que supone y por ser la forma básica más resistente empleada en arquitectura (tres son los elementos mínimos con los que construir). Además, el triángulo es una de la media docena de formas básicas que se acompaña por el rectángulo y la línea, algo parecido a la silueta de un huevo: dos círculos y la *forma autónoma* ovalada, que sirven como patrón a la media docena de gallinas para llevar a cabo sus estampaciones (Figura 57). Con esto, ya tenemos la docena, medida por antonomasia en el negocio de los huevos.

---

<sup>289</sup> Referencia al libro *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* de Pallasmaa (2012).



Figura 57. Seis estampaciones producidas por defecaciones de gallina sobre papel encerado de carniceríatomán formas básicas. Medidas variables.

Esencialmente, lo que el público encontró en el Espacio 5 del Centro Párraga de Murcia fue una instalación compuesta por un dispositivo de producción artística animal, seis estampaciones sobre papel parafinado llevadas a cabo por las seis gallinas —sin ser conscientes del trabajo que desempeñaron—, una fotografía —único modo en que la presencia de las gallinas es aceptada—, dos muros dispuestos en ángulo que hacen referencia a la forma triangular del gallinero, un título producido en vinilo de corte y las ideas necesarias para poner en marcha esta Tesis Doctoral.

En este proyecto, las *formas autónomas* se produjeron como consecuencia de la actividad orgánica de las gallinas, cuyos residuos pasaron por los vanos practicados a la plancha de madera recortada, estampando así los papeles que se situaron debajo y que después serían conservados y expuestos en las paredes del espacio expositivo murciano.



Figura 58. *Forma autónoma sonora n.º 1 y n.º 2*, 2016. Vídeo 4K, 1' 51". Imagen de las obras accionadas por la artista Mar Guerrero en el LAB, Murcia, 2016.

En cambio, en las obras *Forma autónoma sonora n.º 1 y n.º 2* las formas son extraídas de la pared haciendo uso de un compás rudimentario (Figura 58). Para este cometido, se localizaron cuatro puntos en dos superficies arquitectónicas rectangulares. Los puntos sitúan el lugar exacto de apoyo para el compás doméstico que, tomando como radio la altura que comparten las dos paredes, se usó para delimitar dos formas básicas que posteriormente fueron producidas en metal. Las piezas *Forma autónoma sonora n.º 1 y n.º 2*

2 supusieron la introducción del sonido como fin en mi práctica artística, como muestra el vídeo que las documenta<sup>290</sup>.

Además, la activación de esta obra se produce mediante la participación de los públicos. Es mediante la acción del choque entre las plumadas y las formas metálicas que se producen los sonidos, como si de una especie de instrumento asiático de percusión se tratara (el conocido como Gong). En este sentido, *Forma autónoma sonora n.º 1* y *n.º 2* se relaciona con una línea de trabajo que incluyó de manera activa a las personas que visitaron la exposición.

---

<sup>290</sup> Véase dicho vídeo en <https://vimeo.com/167768734>

### 3.3.2. Acciones en Nueva York

Este cuerpo de trabajo se desarrolló durante tres meses —dos financiados con la Beca DKV Grand Tour 2016, uno por nuestra cuenta— con el apoyo del programa Residency Unlimited de Nueva York, durante marzo y abril de 2017. Durante las siguientes líneas recuperamos y desarrollamos las reflexiones<sup>291</sup> que escribimos durante estos meses en el barrio de Park Slope, en Brooklyn. Estas reflexiones fueron elaboradas con el objetivo principal de desarrollar el proyecto analizado a continuación, pero también con el de vislumbrar algunas claves que nos ayudaran a elaborar la estructura de esta tesis.

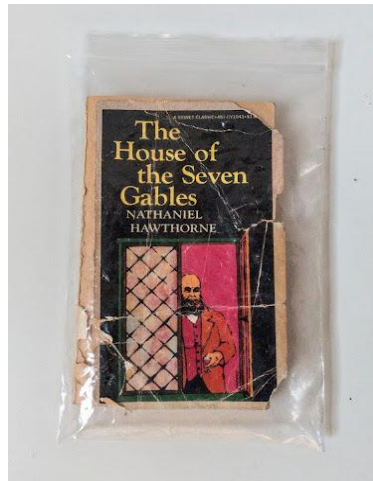


Figura 59. Libro encontrado en Brooklyn. 2017

El origen del trabajo se sitúa en el encuentro fortuito del libro *The House of the Seven Gables* (Figura 59), de Nathaniel Hawthorne, abandonado en el portal de un edificio cualquiera del Lower East Side de Manhattan, quizá a la espera de captar la atención de cualquier paseante. En lugar de eso, es encontrado por nosotros, convirtiéndose en la revelación que hace posible establecer una estructura conceptual. Dicha estructura sustenta los siete apartados que dan cuerpo a este proyecto, que concebimos como dispositivo de dispositivos.

El libro, que fue publicado en 1851 y que es considerado un icono de la literatura de su época y de la cultura de los Estados Unidos de América, contiene en su interior tres párrafos ya subrayados. Cada uno de estos párrafos subraya, a su vez, una idea principal estrechamente relacionada al modo de entender el proceso de creación artístico que

---

<sup>291</sup> El proyecto completo con redacción original se encuentra disponible en el blog, bajo el título *Seven gables, seven ways: Two months in NYC*:  
<https://adondelohago.blogspot.com/search/label/Seven%20gables%20seven%20ways%3A%20two%20months%20in%20NYC%20%282017%29>

mantenemos en desarrollo desde 2012. Este proceso tiene como punto de partida el azar y se despliega a través de mecanismos vinculados a las ideas de espacialidad, temporalidad y performatividad, unidos entre sí por una serie de formas geométricas básicas.

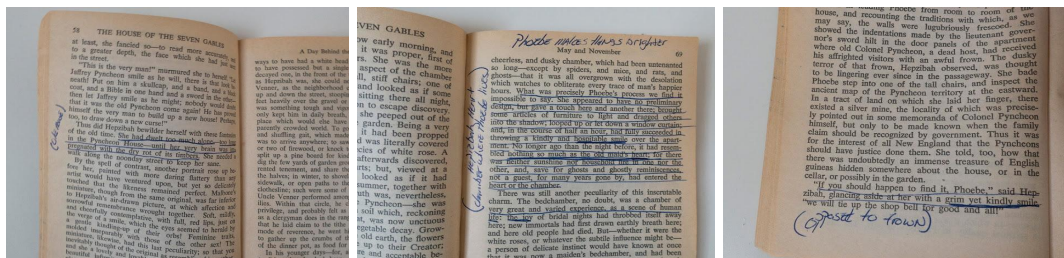


Figura 60. Vistas de los párrafos subrayados de *The House of the Seven Gables*. De izquierda a derecha, se muestran las páginas 58 (1), 69 (2) y 78 (3).

Articuladas las tres ideas de los párrafos (Figura 60) según el orden en el que aparecen en el libro, obtenemos la fórmula que se describe a continuación, haciendo posible la revisión y modificación (o más bien extensión) de este sistema flexible empleado en nuestros proyectos anteriores para producir ahora una nueva obra. Estos tres elementos son:

- Mente como espacio físico. Elemento 1
- +
- Reorganización objetual. Elemento 2
- =
- Cambio de entorno. Elemento 3

Mente como espacio físico. Elemento 1. Los ámbitos mental y espacial son esencialmente los lugares de gestación del proceso artístico que nos ocupa. Por una necesidad de organización, entendemos el espacio mental como un espacio físico. Esta noción sitúa al pensamiento en un lugar imaginable como una estructura, contenedora de los procesos mentales que la constituyen. De este modo, es posible concebir la mente como un lugar delimitado por planos y aristas, también modificable y ampliable, como si de un juego de construcción arquitectónica se tratara. Es en el espacio mental donde se relacionan los estímulos adquiridos a través del ámbito sensorial y emocional, elementos que aquí suponen orígenes en potencia para el desarrollo de proyectos de intervención en el espacio físico. El objetivo último consiste en producir nuevos estímulos a través de mínimos movimientos.

Reorganización objetual. Elemento 2. Los nuevos estímulos desembocan en el deseo de llevar a cabo determinadas actividades. Al ser concebidos como ítems que alcanzarán su materialización mediante acciones vinculadas a la resignificación de objetos generalmente precarios y domésticos, estos estímulos son también susceptibles de ser entendidos y reorganizados dentro del espacio mental como ideas en continua relación. Reorganizar



estas ideas hace posible establecer nuevas relaciones y seleccionar aquellas que mejor encajan en nuestra interacción con el momento presente. Así, es posible desarrollar un cuerpo de trabajo focalizado en la economía de recursos y de medios de expresión artística que aproveche a nuestro favor cualquier cosa a nuestro alcance, convirtiendo nuestras limitaciones y las de nuestras herramientas en ventajas.

Cambio de entorno. Elemento 3. La suma de los dos apartados anteriores es igual a la modificación del espacio circundante. Mediante la relectura de las funciones prácticas de objetos domésticos y de materiales asequibles –económicamente hablando–, es posible realizar pequeños cambios en el ámbito de lo espacial que interfieren en la experiencia cotidiana del entorno. Estos cambios pueden definirse como despliegues de composiciones formalistas adaptadas al estilo de vida de quien los lleva a cabo. Un entretenimiento, en principio, en el que se cambian los juguetes de la infancia por casi cualquier cosa, aparentemente válido para reflexionar sobre el lenguaje y sobre el propio pensamiento. Unas normas de lectura de la experiencia cotidiana en la que no tiene cabida mayor pretensión que, bajo una mirada atenta a lo incontrolable y transitorio, encontrar indicios que posibiliten la comprensión y expresión de unos hechos determinados desde perspectivas alternativas.

Definidas las tres ideas principales que van a ser empleadas como materiales conceptuales, el siguiente paso consiste en continuar explorando el —para nosotros— nuevo ambiente urbano de Nueva York con la predisposición de ser afectado por este. Tras varias derivas a pie y de manera natural, la apetencia de desarrollar ciertas acciones sencillas en la ciudad y varios trabajos tridimensionales comienza a surgir. Esta sobreestimulación y fluidez creativa —provocada, entre otras cuestiones, por el cambio de residencia— podría no tener fin, pero nuestra estancia en la ciudad sí lo tiene. La restricción de tiempo hace necesaria la necesidad de delimitación del número de trabajos que componen el proyecto.

Al reflexionar sobre el título del libro, sobreviene evidente la dimensión espacial y numérica que sugiere: *The House of the Seven Gables* o *La casa de los siete gabletes*, traduciendo literalmente del original al castellano. Una casa, un espacio mental «como casa», es la idea principal que extraemos del primer párrafo subrayado. Aquí surge una relación entre la posibilidad mencionada en el punto (Mente como espacio físico. Elemento 1) de entender la mente humana como un espacio modulable y la correspondiente construcción por módulos de la casa a la que se refiere el libro encontrado: si efectivamente la casa referida tiene siete gabletes —o frontones—, es muy probable que siete espacios diferenciados encuentren cobijo bajo ellos. De esta manera, en cada uno de esos siete espacios pueden ocurrir siete acciones caracterizadas por movimientos mínimos que resignifiquen y reorganicen ciertos elementos, como el punto (Reorganización objetual. Elemento 2) indica, y que ocasionen siete cambios, uno en cada entorno y definido por cada espacio, guardando fidelidad a la norma extraída del punto (Cambio de entorno. Elemento 3).

Así, queda establecido en siete tanto el número de miniproyectos como de nuevas vías de exploración. Y también el título del proyecto:

*Seven gables, seven ways: Two months in NYC*

«*Seven gables*» es una referencia clara a la idea de espacialidad (Mente como espacio físico. Elemento 1). De la idea de reorganizar el entorno se encarga «*seven ways*» (Reorganización objetual. Elemento 2). Sobre la idea de la temporalidad que afecta a toda la fórmula en la que basamos el trabajo nos habla «*two months*». Y finalmente, «*in NYC*» clarifica el lugar donde se desarrolla la idea de espacialidad (Cambio de entorno. Elemento 3).

El cometido de las obras que componen este proyecto consiste en materializar, desde distintas perspectivas, las ideas de espacialidad, performatividad, temporalidad y contexto.

### 3.3.3. Forma geométrica en el entorno urbano

La literatura encontrada en la calle, que contiene tres párrafos subrayados, nos da las claves con las que elaborar la estructura conceptual que nos permite la organización de las acciones desarrolladas durante estos meses. Estas acciones constituyen los siguientes miniproyectos, que concebimos entonces como pequeños ensayos. Estos trabajos son iniciales, porque fueron realizados en el limitado tiempo del que disponíamos y con la posibilidad en mente de ampliarlos posteriormente. Entre otros planos de significado, como es nuestra relación con las actividades cotidianas que realizamos allí, dichos trabajos dan cuenta sobre nuestra lectura de la forma geométrica en el entorno urbano de Nueva York.

Las obras que titulamos *Espacialidad finita n.º 1, n.º 2 y n.º 3* (2017) (Figura 61) son una parte del trabajo que constituye la materialización de una de nuestras reacciones ante uno de los primeros paseos que dimos por las calles de Manhattan. Se caracteriza por su carácter contramonumental y por una reflexión sobre las ideas de temporalidad y espacialidad orientada hacia la desmaterialización de la obra. Aquí se articula la experiencia de pasear sin rumbo entre las imponentes construcciones junto al encuentro del comercio de materiales plásticos Canal Plastic Center, situado en Canal Street<sup>292</sup>. Esto ocurre pocos días después de llegar a la ciudad y de hallar el mencionado libro que da estructura al proyecto completo.

---

<sup>292</sup> La organización de los planos que constituyen las verticales de estas obras tienen como referencia las sensaciones espaciales que experimentamos ante los rascacielos de Manhattan —nos imaginamos sus estructuras internas—, así como el entrar en contacto con la documentación de la obra *Empty Expansions* (2015) de la artista Margarita Sánchez Urdaneta. En un sentido que puede considerarse tanto lo opuesto a la expansión de una práctica artística tridimensional —como un estadio previo de la expansión de esta hacia la instalación en un espacio mayor—, esta obra presenta un armazón realizado en madera y teñido en negro que contiene y da sustento a seis planos rectangulares de vidrio. Estos planos se sitúan en vertical y, desde lo que podemos nombrar el reverso de la obra, encontramos un vídeo proyectado que muestra una sucesión de imágenes de motivos vegetales. La percepción de estas imágenes es todavía más fragmentada al interponerse en la visión del espectador los mencionados planos de vidrio verticales, entre los que se sitúan otras piezas de vidrio obtenidas como resultado de la ruptura de planos de mayor tamaño. Estas parecen presentar restos de tierra negra, que se articula con los motivos vegetales proyectados sobre la obra. Véase más información de la citada obra de Sánchez Urdaneta en <http://www.margaritasanchezurdaneta.com/empty-expansions>

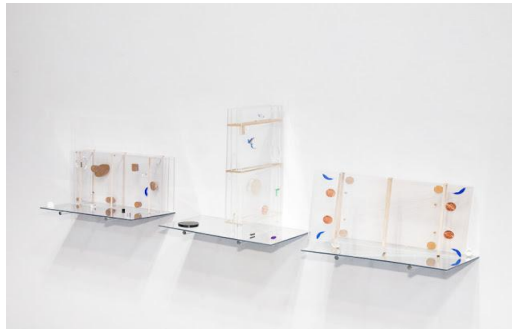


Figura 61. *Espacialidad finita n.º 1, n.º 2 y n.º 3*, 2017. Planos y remanentes de plexiglás y gomas elásticas, 16 x 30 x 16 cm, 30 x 16 x 30 y 16 x 30 x 16 cm. Colección privada.

Intuitivamente, seleccionamos una bolsa con remanentes de plexiglás y varios planos rectangulares del mismo material. La idea inicial era establecer una correspondencia entre las hojas del libro encontrado y los planos de plástico transparente, colocando las formas geométricas entre ellos como si de retazos de texto subrayado se trataran. El hecho de unir estos planos y formas solamente con gomas elásticas encontradas en la calle, les confieren otra dimensión sobre la idea de desmaterialización no solo visual, sino literal, pues con el tiempo estas gomas se romperán desbaratando las esculturas. Por lo tanto, estas obras están situadas en el marco de lo efímero.



Figura 62. *Forma autónoma turista blanca en Nueva York*, 2017. Vídeo Full HD, 12' 22".

Otra obra significativa en referencia a introducir una forma geométrica en el contexto urbano es el miniproyecto *Forma autónoma turista blanca en Nueva York* (2017). Igual que un turista medio, la intención es que la *forma autónoma* sea impermeable al entorno, por eso ese fabricó con lona de PVC. El hecho de que la unión de la lona esté fijada con lo que se conoce en España como «cinta americana» juega aquí como un cliché más, por si fuera poco a los clichés de la *forma autónoma*, en este caso: está poco informada sobre su destino, es turista, blanca y solo visita los lugares más icónicos de Manhattan. El resultado final de esta acción es una serie de fotografías y vídeo digital.

Ambos proyectos fueron mostrados en la exposición *Just Cause*, que realizamos junto a los artistas Maria Argureeva y Benjamin Brett en Black Ball Projects, en 2017, fruto de la

colaboración de dicho espacio con la Residency Unlimited. Esta exposición tuvo repercusiones en diversos medios, entre los que se encuentra *Artforum* (2017). Por otro lado, nos imaginamos que posiblemente existe información sobre el criterio de montaje — sobre el que hoy nos seguimos preguntando, y sobre el que a nosotros nos hubiera gustado recibir una mínima aclaración lógica—, en la página web del espacio, así como acerca de la conceptualización de la exposición, articulada según los curadores Jason Tomme y Anna Wolovick desde un acercamiento «instintivo y motivado por un sentido de azar y juego»<sup>293</sup>.

---

<sup>293</sup> Véase la web del espacio Black Ball Project e información sobre la exposición *Just Cause* de 2017: <https://www.blackballprojects.com/just-cause>

### 3.3.4. Conclusiones prácticas: *forma autónoma* y espacialidad

Una de las conclusiones significativas durante esta parte del desarrollo del proyecto realizado en Nueva York fue la toma de conciencia del potencial que tiene no realizar nosotros mismos todos los pasos que llevan a la configuración de un trabajo. Es decir, cuando se disponen de unas pautas y materiales mínimos que se entregan a otras personas para que realicen la acción, actuando nosotros más como una especie de dirección flexible, se suelta el control. Esto puede tener la consecuencia de que los resultados sean en gran parte sorprendentes, y posiblemente más interesantes de lo que en un principio se nos hubiera ocurrido hacer a nosotros en solitario. Un ejemplo de este posicionamiento es la obra que se muestra en la siguiente imagen (Figura 63)



Figura 63. *Organizador semanal de formas autónomas (Prueba de estampación efímera)*, 2017. Organizador de medicamentos de plástico y moldes de acero, 3 x 15 x 1 cm. Colección privada.

Obra que sintetiza tal proceso de delegación de la autoría en la práctica que opera sobre todo en la obra *Organizador semanal de formas autónomas (Prueba de estampación efímera)*, de 2017<sup>294</sup>. Los aspectos a tener en cuenta en esta serie de estampaciones efímeras o hendidos sobre piel son los siguientes: primero, la intención inicial consiste en organizar un dispositivo para ser usado por otras personas (de este modo, se produce una participación en la obra y una reflexión sobre su autoría), y segundo, esta metodología permite que no haya un control sobre las composiciones formales que se producirán según el deseo de quienes las lleven a cabo. La materialización final del trabajo se produce mediante esta serie de fotografías.

Otro de los miniproyectos realizados parte del sencillo hecho de transformar el aceite de cocina usado en jabón. Esta es una actividad que aprendimos de Ángeles Abellán Martínez, que es mi madre,, poco antes de llegar a EE. UU. Desde que nos enseñó a

---

<sup>294</sup> Esta obra fue llevada a cabo al mostrarles a las curadoras Cloé Angio y Elodie Castaldo los elementos sobre los que estábamos planteando posibilidades de acción. Fue en el momento en que reflexionamos en torno a este proceso cuando espontáneamente las curadoras usaron los pequeños moldes geométricos sobre su piel, realizando composiciones como la mostrada en la imagen, sin recibir indicaciones por nuestra parte.

hacerlo, comenzamos a fantasear con las posibles relaciones que se podían establecer si llevábamos a cabo un proyecto en Nueva York que requiriera de este proceso. En una época en que la llegada de personas inmigrantes y en que la permanencia de estas dentro del país se está dificultando cada vez más —si alguna vez este proceso hubiera sido fácil—, resulta paradójico lo poco probable de encontrar personal de cocina de origen estadounidense. Sin embargo, existe una realidad *under the table* en la que el idioma predominante es el español de Latinoamérica en este ámbito profesional.



Figura 64. *Dispensador de formas autónomas jabonosas en RU, 2017*. Vídeo de YouTube, aceite de cocina usado, pastilla de jabón, sosa cáustica, agua y utensilios de cocina, 23 x 12 x 8 cm. (Esta medida corresponde al dispensador). Imagen de los materiales empleados (izq.) y del dispensador instalado en la Residency Unlimited (dcha.)

Teniendo en cuenta lo anterior, se fijó el objetivo de obtener el aceite usado del restaurante Mama Maria's, conocido entre un amplio público, como Sebastien Sanz de Santamaría —en esta época, uno de los directores y fundadores de Residency Unlimited (RU)—, pues el negocio fue víctima del programa norteamericano de televisión *Kitchen Nightmares*<sup>295</sup>. Una vez obtenido el aceite y producido el jabón, un dispensador es instalado en el cuarto de aseo de RU, de manera que directores, curadores y artistas puedan hacer uso de este.



Figura 65. *Limpieza infraveve del espacio privado de Linda Nagel n.º 1, 2017*. Díptico. Imágenes digitales. Medidas variables.

<sup>295</sup> La participación de Mama Maria's en este programa puede verse en

La serie *Limpieza infraleve del espacio privado de Linda Nagel n.º 1*, también de 2017 (Figura 65), consiste en unas limpiezas parciales furtivas practicadas en el piso compartido en esa época con Linda Nagel, quien también fue nuestra casera. Durante dos meses, convivimos con ella, subarrendando una habitación de su casa sita en la 6th Avenue de Park Slope, Brooklyn. Aprovechamos el tiempo de algunas de las sesiones de terapia psicológica que ella practicaba a sus clientes, 45 minutos por persona, para llevar a cabo una serie de limpiezas *infraleves* dentro del apartamento. Este acercamiento es un antecedente del concepto *pintura encubierta*, en el sentido en que estas acciones las llevamos a cabo sin que nadie tuviera conocimiento.

En esta metodología, una regla era recolocar todos los elementos como se encuentran en la primera fotografía, después de retirarlos y tomar la segunda imagen. De esta manera la situación reorganizada se convierte en una realidad simulada, en una imitación de la situación encontrada que no se muestra en una tercera fotografía. Es decir, al llegar y encontrarnos, por ejemplo, con unas motas de polvo sobre la alfombrilla del baño, tomamos una fotografía. Después, retiramos dichas motas cuidadosamente y las apartamos. Entonces tomamos una segunda fotografía sin estos elementos y sin mover la alfombrilla. Por último, volvemos a colocar dichos elementos retirados en su posición original, usando como referencia la primera fotografía, para tomar una tercera imagen. Por lo tanto, la primera imagen es una imagen no difundida, perteneciente a la intimidad de nuestro hogar transitorio, y que solamente compartimos con una persona al contarle en el momento en que llevábamos esta serie a cabo.



Figura 66. *Una forma (autónoma) de negar la realidad presidencial de EE. UU.*, 2017. Póster, 71 x 101 cm.

*Una forma (autónoma) de negar la realidad presidencial de EE. UU.* (2017) es un miniproyecto que consiste básicamente en el hallazgo, selección y exposición del documento que se muestra en la figura 66. Es importante el potencial expresivo de la composición de presidentes de los EE. UU. inscritos en los óvalos —a los que llamamos *formas autónomas*—. Gracias al desfase del póster, se omite al presidente que acababa de ser elegido en 2017, lo que convierte al objeto en una manera de rechazar el estado



presidencial del país. (Poco más que comentar sobre este estado político, a parte de decir que el presidente elegido fue Donald Trump). Cabe resaltar de la obra que se trata de un póster plegado, que tiene relación —pliegue mediante— con la dimensión portátil de los anteriores *Cuadros plegables* (2014-2015), y que los óvalos en los que quien lo diseñara inscribió los retratos de los anteriores presidentes de EE. UU. podrían perfectamente haber sido extraídos o colocados en nuestras *Espacialidades finitas* (2017).



Figura 67. *Maletín de estampación*, 2017. Embalaje de transporte de un espejo doméstico, asa, tela de lino, ojales y pintura acrílica, 91 x 67 x 10 cm (caja) y 87 x 63 cm (estampaciones).

El último trabajo que realizamos en este periodo de tres meses disfrutado en Nueva York se titula *Maletín de estampación* (2017) (Figura 67). En el proyecto anterior de estampación, *Estampación portátil* (2015-2016), la intención consistía en desarrollar una forma de pintura de gran formato y transportable, hasta el punto de eliminar la tela tradicional del cuadro para intervenir directamente en la pared. En ese caso, se resignifican dos objetos cotidianos —dos esponjas y un rodillo de cocina—, y se atiende a la geometría básica de la arquitectura en la que se inscribe la obra. En un sentido ligeramente diferente, mediante el mencionado maletín encontrado en Brooklyn, se produce también una resignificación con fines portátiles de estampación. No obstante, en este caso centramos la atención en las medidas y la geometría básica de la caja de transporte que es el maletín —que modificamos añadiéndole un asa—. Esta geometría del rectángulo del maletín —que relacionamos con el marco del cuadro— es empleada como referencia para definir las medidas de los papeles que estampamos en ella. Por otro lado, usamos como sustancia *pictórica* el mismo aceite de cocina usado que se ha empleado en el miniproyecto *Dispensador de formas autónomas jabonosas en RU* (2017).

A modo de conclusión de esta etapa, incluimos a continuación el texto que escribimos al término de la residencia —que es una obra, el siguiente texto, y así lo añadimos—, en 2017. Revisado en 2023, le añadimos la imagen de un radiador de pared que tuvimos cerca en ocasiones durante dicha estancia (Figura 68). Consideramos que, tanto esta imagen como el texto siguiente, son elementos significativos de nuestro acercamiento desde las funciones de objetos y espacios cotidianos al ámbito de lo pictórico:

*Color blanco, roto, sucio o hueso* (2018)

Los desconchados en la pintura del radiador que colgaba de la pared al lado izquierdo de la cama —estando acostado boca arriba— le hacían sentir bien.

Es curioso cómo un objeto fácilmente perceptible como amenazante, dado que sus segmentos paralelos y verticales permanecieron en fila junto a su piel, abarcando desde la altura de su codo hasta su cabeza, podía ser tan acogedor.

Un enchufe con transformador USA/EU quedaba cerca, abajo, también a la izquierda pero del aparato de calefacción central. Así que lo usó como soporte para el teléfono mientras lo cargaba las noches que dormía allí. Parecía divertirse la mínima sensación de vértigo que sentía cuando colocaba el celular sobre la horizontal discontinua formada por las fases del calentador en su parte más alta. Puede que de haber vivido en aquella habitación lo hubiera modificado para convertirlo en una mesita de noche sin riesgo de caída al vacío.

Cuando prestaba atención a las partes de la superficie con pérdidas, recorría con la mirada la forma de las faltas de pintura. Eran de varios tamaños e irregulares, pero ninguna de ellas mayor que el retrato de mujer de pelo largo de la moneda de un dólar, y distinguía tres capas.

La más oscura era también la más cercana al agua caliente que circulaba por el interior: olvidada por las propiedades de preservación del esmalte que ya no estaba —y puede que también por la habitual falta de luz en la habitación—, la percibía de color negro.

La capa intermedia era también visible gracias a los mismos accidentes, apenas una línea blanca. Delimitaba la mencionada forma oscura, y funcionaba como un elemento de contraste que sobresale desde atrás, para resaltar en un gesto mínimo las diferencias entre los planos emocionales como los pintados a propósito en algunos cuadros.

Dicen que la piel es el órgano más grande del cuerpo. Es la superficie que nos separa y que a la vez nos mantiene en conexión con nuestro entorno.

La última capa separaba y conectaba la totalidad del calefactor con lo que ocurría en el cuarto, excepto por las formas exentas de la misma sustancia que, al no estar, les permitía ser.

Del denominado color blanco roto, sucio o hueso, por su temporalidad y color, al ser el tono intermedio aplicado en último lugar, organizaba hasta donde él recuerda un degradado ni regresivo ni progresivo de colores neutrales<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> Este texto aparece en el catálogo *DKV Grand Tour 2016 - IX Edición*, publicado con motivo de la exposición en Espai Rambleta, València, en 2018 (Sánchez, 2018).



Figura 68. Fotografía digital del radiador, 2017. Medidas variables. Quizá la memoria no es tan fiable y el radiador en cuestión tampoco era de color blanco roto. (Nota añadida en abril de 2023).

### 3.4. Londres: 2017-2020



Figura 69. Vista general y plano del almacén de DRAF en Park Royal, North Acton.  
Imágenes digitales, medidas variables.

Como comentamos en la obra narrativa que es nuestro *CV Relato Corto* (2022) —comentado y añadido en las conclusiones de este apartado—, llegamos a Londres en diciembre de 2017. La versión oficial de este movimiento da cuenta sobre cómo conseguimos contactar con la ahora renombrada fundación The Roberts Institute of Art —entonces llamada David Roberts Arts Foundation (DRAF)—, según los cauces académicos oficiales, para llevar a cabo una estancia de investigación en el marco de la beca Erasmus + del programa de Doctorado en Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa de la Universidad de Murcia.

Esta vinculación derivó en la formalización de un contrato de trabajo con David Roberts Institute of Art, donde desarrollamos tareas como técnico y gestor de su reconocida colección de arte contemporáneo —que, entre otros, incluye trabajos de artistas como Mona Hatoum o Anselm Kiefer—. Contribuimos a conservar y a proteger las obras de dicha colección con los más altos niveles de profesionalidad (a nivel museo) que aprendimos allí, además de asistir en su estudio y en varios eventos a artistas como Fiona Banner o Martin Creed.

Contada esta versión oficial, la realidad es que contactamos con dicha fundación y conseguimos —sin conocer a nadie en ella o relacionado con ella— ser entrevistados y contratados como técnico de arte (una vez contratados y al ver la oportunidad, aplicamos a la Beca Erasmus +). Llegamos a gestionar el almacén principal (Figura 69), proyectos de conservación y transporte, medios logísticos, y tuvimos personal a nuestro cargo, en cuya contratación participamos, además de ser parte del grupo de trabajo que diseñó y preparó el almacén que unificaría las más de tres mil obras de la colección, repartidas hasta entonces en cinco almacenes en Reino Unido.

Trabajar por un sueldo en esta fundación nos permitió vivir durante tres años en Londres y producir las obras que componen este proyecto: obras que se basan en las ideas que estructuran el presente trabajo artístico, siendo la primera de ellas la que mostramos a continuación, titulada *Un tipo contratado* (2019) (Figura 70<sup>297</sup>). Estos trabajos tienen su origen en diferentes procesos llevados a cabo por artistas cuyo posicionamiento ha contribuido a la integración de las prácticas utilitarias laborales desde la Revolución Industrial en las metodologías propias a la práctica pictórica tradicional.



Figura 70. *Un tipo contratado*, 2019. Acción, imagen apropiada e impresión digital, medidas variables. Foto: Christa Holka. Gracias a David Roberts Art Foundation.

Este apartado —que se relaciona con el punto 2.4. Desplazar la pintura por el entorno— comienza en 2017, cuando tomamos conciencia de que es posible la lectura del entorno cercano y, en concreto, del espacio de trabajo utilitario en términos no utilitarios, con el fin de desarrollar una práctica artística basada en la reorganización de las funciones de los elementos de la realidad. En base a esto, consideramos lo siguiente:

1. A la vuelta de nuestra estancia en Nueva York, decidimos cambiar de ciudad, de país y de trabajo con el objetivo de encontrar un espacio utilitario para leerlo y expresarlo de manera encubierta —idea que surge con las intervenciones en el piso de Linda Nagel—, como estudio temporal de artista. Después de enviar varios currículums en Londres, encontramos, en primer lugar, un almacén de obras de arte —el de DRAF— que da lugar al siguiente apartado 3.4.1. *Pintura encubierta*, y, en segundo lugar, un estudio de artista —Excelsior Studios— que da lugar al punto que le continúa, 3.4.2. @juansanchezstudio. Ambos espacios se situaban en la zona de Park Royal, al oeste de Londres.

---

<sup>297</sup> Al asumir la dirección de la fundación la curadora Fatoş Üstek, una de las importantes mejoras que llevó a cabo consistió en contratar una sesión de fotografía profesional para el equipo de DRAF con la fotógrafa Christa Holo. Nuestros retratos fueron difundidos en la página web de la fundación, y el nuestro —que reproducimos en esta página—, nos lo apropiamos para nuestras redes sociales, estando especialmente agradecidos a David Roberts Art Foundation.

2. A través de lo que consideramos la fisura que permite el tránsito de las prácticas laborales a la práctica pictórica/artística, encontramos una de las vías de exploración y uno de los procesos arquetípicos que ha podido estar permitiendo —hasta la contemporaneidad— la renovación y el desarrollo de prácticas artísticas como la pintura. Nos referimos a las acciones o elementos performativos que son comunes a las prácticas utilitarias y a las prácticas artísticas, como puede ser la articulación de acciones que supone enjabonar y limpiar el escaparate de un comercio con la herramienta limpiacristales. Estas acciones las englobamos en el concepto *pintura encubierta*.

3. Se han tomado como punto de partida postulados pertenecientes a nociones utilitarias occidentales de *labor* y *función* para sugerir que se ha podido contribuir a perpetuar una práctica de resistencia antiutilitaria en arte, cuyo origen se puede encontrar en el acto moderno de pintar. Consideramos que la pintura puede operar, entre otros modos, como el contrapunto que supone realizar una actividad no utilitaria, que requiere, indiscutiblemente —para que ocurra en tanto emisión como recepción de una manifestación cultural—, de la presencia corporal de quien la lleva a cabo. Es decir, la práctica de la pintura puede ser una manera de conectar nuestro pensamiento con nuestras emociones mediante los materiales, herramientas y acciones que intervienen en su realización y en su recepción (ambas en directo) por parte del pintor y del público, respectivamente. Se trata de un proceso que está relacionado con las reacciones corporales que ocurren cuando realizamos ejercicio físico, en las que la dimensión intelectual no está tan presente todo el tiempo.

4. Con lo anterior, el objetivo global de esta parte de la investigación trata de analizar la extensión de la idea de *sustancia-pintura* como terreno fértil en el que cosechar modos fluyentes de pensar, de habitar y de actuar en el entorno para modificar este y al individuo que lo habita. Por lo tanto, en este punto, proponemos estas modificaciones a partir de la interpretación y reorganización de los recursos que tuvimos a nuestro alcance en la mencionada fundación, estando articulado este acercamiento con nuestra actitud basada en lo que el puesto de trabajo requería de nosotros —responsabilidad y seriedad—, así como la creación de un personaje que adaptara su papel a este contexto. Este personaje se sitúa entre el mencionado *Un tipo contratado* (2019) y *Un agente encubierto* (2018), este último mostrado en la figura 71.

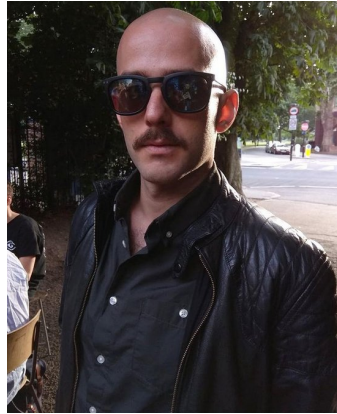


Figura 71. *Un agente encubierto*, 2018, Imagen digital y actitud, medidas variables. Fotografiado por Javier Ochando en Homerton, Londres.

El «personaje contratado» se encarga de llevar a cabo la labor por la que recibe un salario, mientras que el «personaje encubierto» tiene objetivos no obvios. Además de mediante la creación de personajes, el trabajo de este periodo se organiza según la siguiente estructura, que se divide en dos bloques principales —correspondientes con el espacio del almacén en el que trabajamos y con el espacio del estudio que alquilamos, situado en un edificio muy próximo al de la fundación— y un anexo con tres vídeos, que son el resultado de unas acciones que realizamos en el estudio y en los alrededores de Park Royal.

## 1. Espacio A

- Localización: DRAF Warehouse, Park Royal, North Acton

Capítulo I: *Un tipo contratado*

Capítulo II: *Pintura encubierta: habitar en el entorno dentro y fuera del cuadro*

Capítulo III: *Warehouse actions*

Capítulo IV: *Park Royal Patterns*

Capítulo V: *Artworks-specific stencils*

Capítulo VI: *Desde las seis de la mañana creando*

Capítulo VII: *Juan Sánchez en Park Royal*

## 2. Espacio B

- Nota sobre @juansanchezstudio
- Localización: Excelsior Studios, Park Royal, North Acton

Capítulo I: *Primer acercamiento al espacio arquitectónico de Juan Sánchez Studio*

Capítulo II: *Pieces of furniture that folds strangely*

Capítulo III: *Forma autónoma incolora*

Capítulo IV: *@juansanchezstudio minimalist Gym Mat and MDF Fire Retardant floor*

Capítulo V: *Carved wooden mask*

Capítulo VI: *Studio household actions*

Capítulo VII: *Contravention de Juan Sánchez en Park Royal conduciendo la furgoneta del trabajo*

### **3. Anexo**

*How to use a hoe*, 2020. Vídeo 4K, 1' 24"

*Palo amarillo con tapón rojo*, 2020. Vídeo 4K, 1' 53"

*Professor Sánchez*, 2020. Vídeo 4K, 1' 13"

En el «Espacio A», el primero, llevamos a cabo una serie de trabajos —todos realizados entre 2017 y 2020— englobados en el marco de la acción, que nos permiten establecer el concepto *pintura encubierta* desde la situación de ser contratados. Estos proyectos son materializados mediante dos amplias series de pinturas, que son *Pintura encubierta: habitar en el entorno dentro y fuera del cuadro* y *Park Royal Patterns*, a las que se añaden acciones registradas en vídeo y obras sobre papel, producidas a partir de obras de arte de la colección de artistas como, entre otros, Lawrence Weiner o Pierre Huyghe.

En el «Espacio B», el segundo, llevamos a cabo un acercamiento a la solución espacial de nuestro estudio (casi contiguo al almacén) mediante el diseño y producción de una serie de muebles que se despliegan para convertirse en lo que podemos llamar *esculturas de suelo*. Esta es la llamada serie *Pieces of furniture that folds strangely*, a la que se suman las producciones de suelo del estudio, que no dejan de ser unos planos monocromos pintados, además de una máscara tallada sobre un tronco encontrado en las inmediaciones, una serie de acciones que terminan en el análisis de una multa —que nos pusieron mientras conducimos la furgoneta del trabajo— con su correspondiente aclaración razonada (que entregamos a nuestra jefa).

Por último, incluimos un anexo en el que encontramos tres vídeos que registran acciones llevadas a cabo en el escenario, que son el estudio y sus alrededores, como el Park Royal. En estos vídeos desarrollamos unas acciones intuitivas que titulamos *How to use a hoe*, *Palo amarillo con tapón rojo* y *Professor Sánchez* (2020). Estos trabajos posiblemente anuncian lo que estaba gestándose en nuestro subconsciente, como continuación de nuestra práctica artística.

A continuación y de manera capitular, se estructura la selección de los trabajos artísticos realizados desde nuestra llegada a Londres en diciembre de 2017 hasta 2020, en el área de Park Royal, al oeste de la ciudad (el área en la que trabajamos entonces como técnico de arte y gestor para David Roberts Art Foundation).



### 3.4.1. *Pintura encubierta*

El concepto *pintura encubierta* fue conscientemente explorado mediante el siguiente trabajo, que titulamos *Pintura encubierta: habitar en el entorno dentro y fuera del cuadro* (2018-2020). Como analizaremos a continuación, este trabajo consiste en la realización de una serie de pinturas materializadas mediante el uso de pintura en *spray* sobre loneta cruda, realizadas a escondidas en el almacén de DRAF. Las telas que componen este proyecto son de gran formato, estando las medidas exactas en el pie de foto de la figura 72 y en el enlace al proyecto completo que se titula *London Park Royal Series 2020*<sup>298</sup>.

*Despliegue conceptual del proyecto Pintura encubierta: habitar en el entorno dentro y fuera del cuadro (2018-2020)*

Si tomamos como punto de partida postulados pertenecientes a nociones utilitarias occidentales de *labor* y *función*, podemos decir que se ha podido contribuir a perpetuar una práctica de resistencia antiutilitaria en arte, cuyo origen se puede encontrar en el acto moderno de pintar. Analizar la extensión de la idea de *sustancia-pintura* como terreno fértil en el que cosechar modos fluyentes de pensar, de habitar y de actuar en el entorno hoy es objetivo de la investigación que se despliega este proyecto.

Relacionadas con el concepto de *habitar* de Martin Heidegger, con el concepto de *sincronicidad* de Carl Gustav Jung, con la teoría del valor-trabajo de Karl Marx y con nuestra experiencia laboral al ser contratados como técnico de arte en David Roberts Art Foundation un mes después de llegar a Londres, esta serie de telas registra un modo alternativo de entender, habitar y expresar un espacio de trabajo concreto. La serie se compone de pinturas en *spray* sobre loneta cruda, que dan la espalda y a la vez se anclan en grandes figuras de la historia de la pintura para concluir en un proyecto artístico focalizado en la exploración del medio pictórico.

---

<sup>298</sup> Véase más información del proyecto en nuestro blog <https://adondelohago.blogspot.com/search/label/London%20Park%20Royal%20Series%20%282017-2021%29>



Figura 72. Tres pasos de la elaboración de *Pintura encubierta n.º 5* (Después de Martin Kippenberger), 2020. Pintura en *spray* sobre loneta cruda, 350 x 280 cm.

El proyecto documentado en este apartado forma parte de un proceso de trabajo compuesto por varias series en las que se relacionan acciones y situaciones registradas mediante dibujos, pinturas, vídeos, fotografías y objetos encontrados. Conceptualmente, el proyecto está asentado sobre nuestra percepción subjetiva de uno de los espacios de trabajo donde se almacenan las obras de la colección DRAF y es fruto del sistema de trabajo que hemos estado desarrollando desde 2010, basado en reflexionar sobre la práctica pictórica contemporánea desde otros ámbitos de acción, mediante el uso básico<sup>299</sup> de la pintura y de la deconstrucción conceptual del entorno, a través de formas geométricas básicas.

Los laterales de las cajas protectoras de las obras de Damien Hirst, Anselm Kiefer, Neo Rauch, Gerald Laing, Martin Kippenberger, Charles Avery, Peter Blake, Sir Terry Frost y Matthew Day Jackson han sido usadas a modo de bastidor improvisado en el que grapar las telas antes de ser rociadas con *spray* de pintura negra. No es casual el hecho de que sean

---

<sup>299</sup> En referencia a las posibilidades de acción en el ámbito pictórico, atendiendo al comportamiento de sus materiales, lo que podemos llamar *la primera mancha*. Estos comportamientos los exploramos sobre todo en el apartado 2.1. Pintar con menos pintura.

todos grandes nombres de la historia de la pintura, como tampoco lo es que sean todos hombres o que sus pinturas en sí mismas sean ignoradas y que se dirija la atención a la caja que las contiene.

La representación en *Pintura encubierta* ocurre como un evento circunstancial al ser la presentación o el cómo se despliega la sustancia-pintura sobre la superficie de la tela, afectada por el entorno, la motivación del proyecto. Es por eso, por lo tanto, que cabe su lectura en términos de representación. En esta serie, la repetición de una forma rectangular en posición vertical —además de desplazarse de manera casi mecánica de tela a tela— puede entenderse como un elemento sobre el que descansa la composición de cada cuadro: un elemento vertical y alargado cuyo cometido es principalmente estructural, pues es el signo pictórico de mayor pregnancia y cuya función puede ser la de apuntalar la imagen.

Esta forma básica puede entenderse como la representación del alzado de una columna o de la huella que ha dejado la misma al pasar de cuadro en cuadro, hasta fracturarse por la acción del movimiento y del tiempo. Al mismo tiempo, dicha forma parece sostener, y estar envuelta por la sensación visual de pliegues de tela<sup>300</sup> representados sobre la misma tela. Esta disposición de la pintura establece una referencia clara con la técnica del claroscuro —desarrollada durante el Barroco— y con el icónico tratamiento de los paños en la escultura clásica griega y romana. Además, se establece un paralelismo con el proceso temporal de desgaste y de fragmentación material que afecta al estado en el que algunos documentos culturales llegan hasta nuestros días<sup>301</sup>, como las ruinas de la arquitectura clásica o la Sábana Santa.

En definitiva, consideramos adecuado el título *Pintura encubierta* porque habita de manera subyacente en nuestro entorno inmediato, por estar aquí producida sin testigos y por no parecer pintura. Por otro lado, como posible estrategia expositiva de este proyecto, se producirá una caja hecha a medida para cada pintura plegada, similar a la imagen que se muestra a continuación (Figura 73).

---

<sup>300</sup> A colación de los anteriores *Cuadros plegables* (2014-2015), hemos mencionado más arriba la noción del pliegue de Deleuze en *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (1989).

<sup>301</sup> Además de otras referencias bibliográficas en torno al uso de remanentes —como el mencionado libro *El uso de las ruinas* de Jean Yves Jouannais—, encontramos significativa la obra de Fernández-Mallo (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*.

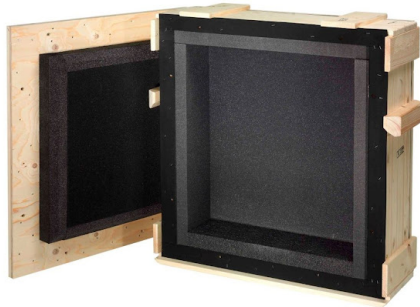


Figura 73. Caja de transporte de obras de arte, conocida como *crate* en inglés, en el ámbito del *art handling*. Imagen digital, medidas variables.

Además de un medio de protección durante el transporte y almacenamiento de las obras, estas cajas constituyen los elementos que completarán esta estrategia de exposición, a modo de peanas *ready-made*. Es decir, estas pinturas serán desplegadas en los muros del espacio expositivo junto a otras plegadas sobre y dentro de las cajas: las telas y las cajas protectoras convivirán con la documentación fotográfica del proceso de trabajo expuesta en el interior de una mesa-vitrina.

*Despliegue conceptual del proyecto Park Royal Patterns (2018-2020)*

La serie de cuadros *Park Royal Patterns* —realizados con lápiz de grafito, acuarela y pintura acrílica sobre lino belga— está formalmente vinculada al proyecto que le precede, *Pintura encubierta: habitar el entorno dentro y fuera del cuadro*, ambas producidas entre 2018 y 2020. En *Pintura encubierta*, una forma negra rectangular, pintada con *spray*, parece pasar de un lienzo a otro. Dicha forma es transportada hasta la presente serie como un recurso que hace referencia a la geometría que organiza el entorno urbano del polígono donde está realizada mediante el proceso de encintado que describimos a continuación. Mientras que esta forma surge del contacto directo entre las lonetas de algodón y las cajas contenedoras de otros cuadros en un almacén localizado en Park Royal, al oeste de Londres, la presente serie, *Park Royal Patterns*, focaliza la atención en la percepción subjetiva del entorno industrial donde se ha llevado a cabo.



Figura 74. *Park Royal Pattern No. 5*, 2020. Lápiz de grafito, acuarela y acrílico sobre lino, 170 x 150 x 3,5 cm. Cuadro ganador del primer premio en el XXIII Premio de Pintura-Universidad de Murcia.

La actividad utilitaria de este polígono —del mismo modo que la maquinaria que rueda sobre el asfalto, que dejan restos en forma de manchas oscuras u olores a químicos— tiene ecos en las formas que encuentran su espacio en esta serie de cuadros. Se trata de pinturas cuya materialización comienza con la medición y el trazado de dos líneas horizontales, realizadas con lápiz de grafito —una a pocos centímetros del margen superior y otra a la misma distancia del margen inferior—, y que continúa con el manchado del espacio entre estas líneas, aplicado con acuarela para crear un leve velo. Sobre este, se efectúa una serie de acciones que consiste en cubrir parte de la superficie del cuadro con cinta para disponer la pintura acrílica negra sobre las áreas no cubiertas. La cinta es retirada descuidadamente, estando la pintura todavía fresca, con el objetivo de provocar signos pictóricos no controlados.

De esta forma encontramos, por un lado, el nexo entre la cuidadosa selección de los materiales y la calidad de estos (como el lino belga, el lápiz de grafito, la acuarela y la pintura acrílica, organizados sobre la superficie de los cuadros), y, por otro, la meticulosa

disposición del encintado —previa medición y división de la superficie mediante operaciones matemáticas sencillas, como el uso de ejes de simetría— con la tosca aplicación de pintura. Esto se articula finalmente con la retirada de las cintas de carroceros manchadas con pintura sin secar. Estos hechos son los que constituyen la performatividad de un proyecto en el que se disponen formas sobre la superficie de los cuadros con la expectativa de encontrar uno o varios recursos pictóricos para acometer la siguiente pintura.

Además de las dos series pictóricas comentadas, tenemos *Artworks-specific stencils* (2018-2020), serie realizada con lápiz de grafito sobre papel, cuyas medidas por obra son de 42 x 31 cm. Para la elaboración de estos dibujos, hemos tomado como referencias —literalmente pusimos las obras sobre los papeles y dibujamos alrededor de ellas, como si fueran plantillas— los trabajos presentes en la colección DRAF de Mauro Perucchetti, Pierre Huyghe, Helmut Newton, Nigel Cooke, Alex Dordoy, Tom Phillips, Simon Linke, Anish Kapoor, Franz West, Martin Creed y Lawrence Weiner. Las obras de estos artistas fueron empleadas —a modo de *stencils*— sobre veinte páginas de un cuaderno para producir una serie de dibujos a lápiz de grafito, como el de la figura 75.



Figura 75. *Artwork-specific stencil No. 2 (After Pierre Huyghe)*, 2021. Lápiz de grafito sobre papel, 42 x 31 cm.

Por otra parte, la combinación de objetos se trabajó en la serie titulada *Desde las seis de la mañana creando* (2017-2020), que fue realizada de manera impulsiva y sin pretensiones, y subida a una *story* de Instagram como si inconscientemente se tratara de contenido para lo que después conoceríamos como Tik Tok. Para nuestra sorpresa, a través de este medio de difusión, fue seleccionado como una de las obras incluidas en la exposición *La sociedad del rendimiento*, que tuvo lugar entre 2019 y 2020 en la sede de Alcoi del IVAM<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> En la figura 76 se muestra la obra objetual, a la izquierda, y la instalación de esta a la derecha. La pieza compartía sala con proyecciones de dos vídeos nuestros: *Foreign white working class autonomous form in a British warehouse*, de 2019 (4K Video, 2' 05"), y *Climb up to the top on Louise Bourgeois, Mona Hatoum and Anish Kapoor*, de 2018 (4K Video, 1' 43").

La contextualización de esta obra tiene su sentido en que, debido al frío y a la humedad del almacén —y a un periodo prolongado al que estuvimos sometidos a un elevado estrés—, estuvimos varios meses resfriados. Entre otras medidas, para intentar contraatacar el resfriado, estuvimos tomando tabletas efervescentes de vitamina C. Una mañana, a las seis de la mañana, sin pensar, metimos el tubo contenedor de las tabletas redondas y efervescentes por el orificio de una pieza de maquinaria pesada que encontramos en las inmediaciones de Park Royal. Lo grabamos y lo subimos como *story* a Instagram. Diríamos entonces que la escultura junto con el vídeo es un resumen de lo que estábamos pasando en esa época.



Figura 76. *Desde las seis de la mañana creando*, 2019. Componente industrial y tubo de pastillas de vitamina C (dcha.) y vista de la instalación (izq.). Foto 2019 Irene Grau.

La obra *Juan Sánchez en Park Royal* (2019), por su parte, la concebimos como una acción, imagen apropiada e impresión digital. Durante una época en la que fuimos responsables del almacén principal de DRAF —mis personajes y yo—, fue posible que José Carlos Naranjo entrara a trabajar con nosotros. Esto supuso un gran apoyo para esta investigación, así como en lo que se refiere al trabajo técnico y de gestión en la fundación, porque entre los dos conseguimos llevar adelante varios proyectos de gran envergadura. La fotografía de la figura 77 fue tomada por él mismo delante del almacén donde trabajamos. Poco después, Naranjo dejó su puesto de trabajo y llegó una pandemia. Fue entonces cuando el planteamiento sobre abandonar este puesto de trabajo y la ciudad de Londres estuvo más presente, aunque todavía había algunas acciones por hacer, como las analizadas a continuación.



Figura 77. *Juan Sánchez en Park Royal*, 2019. Acción, imagen apropiada e impresión digital, medidas variables. Imagen 2019 José Carlos Naranjo.

### 3.4.2. @juansanchezstudio

Como muestra la documentación arriba, hemos trabajado durante dos años y cuatro meses bajo la figura de técnico y gestor del almacén principal de David Roberts Art Foundation, en Londres, y, entre tanto, a escondidas de jefes y compañeros, hemos desarrollado un cuerpo de trabajo en paralelo, utilizando dicho almacén como estudio de artista.

Cerca de dos años después de comenzar a trabajar como *art handler* en dicha institución, descubrimos que el almacén de la calle siguiente al del DRAF había sido habilitado y dividido en estudios dedicados al uso de artistas. Después de hablar con el encargado, Johnny Brewin, alquilamos el número 24 en enero de 2020 y, en este, haciendo uso del espacio y de la maquinaria del almacén de DRAF, solucionamos —desde una perspectiva artística— un problema de habitabilidad vinculado a la arquitectura interior.

Este apartado está dedicado a analizar los proyectos que fueron realizados entre el almacén del DRAF—tuvimos la oportunidad de usar, además de su maquinaria, los materiales remanentes que se encontraban en el mencionado espacio de trabajo utilitario— y el estudio en el que trabajamos y vivimos durante aproximadamente un año, cuyas vistas muestra la figura 78 y al que llamamos aquí *@juansanchezstudio*, en referencia al perfil de Instagram que usamos para difundir algunas de las obras producidas en dicho espacio.



Figura 78. Vistas del estudio de Juan Sánchez en Park Royal, North Acton.  
A la derecha, JS y Johnny Brewin. Imagen 2019 José Carlos Naranjo.

*Primer acercamiento al espacio arquitectónico de Juan Sánchez Studio (2020)* (Figura 79) es la serie de obras —realizadas con papel, lino belga, lápiz de grafito y pintura en *spray*— mediante la que comenzamos a reflexionar sobre el espacio que sería nuestro estudio. El objetivo, en parte inconsciente, fue tratar de deconstruir en formas básicas ese estudio para trabajar sobre los mencionados soportes en los que dichos rectángulos interactúan con ellos, dejando trazas de sus siluetas y cortes sobre sus superficies, que contribuyen como pistas a definir la siguiente obra. Se trata de un ensayo previo sobre la solución espacial, que vendría después, en forma de muebles despleables, del diseño y producción



de dos capas aislantes sobre el suelo —dividido en seis planos de MDF pintados con pintura industrial—, y de una intervención realizada directamente sobre la arquitectura.



Figura 79. Boceto a lápiz de grafito sobre A4, diferentes recortes sobre A2, intervención con pintura en *spray* sobre suelo de concreto y pintura en *spray* sobre lino embastillado, 20 x 15 cm (el lienzo), 2019.

La cama que se pliega de manera extraña y que se muestra en la figura 80, es el primero de los muebles que construimos en el almacén de DRAF, con ayuda de José Carlos Naranjo y usando la maquinaria de la que disponíamos. Está realizada con planos de contrachapado, bisagras, ruedas y tornillos, y es la primera de la serie que lleva por título *Pieces of furniture that folds strangely* (2020). Esta serie nos permitió amueblar el recién estrenado estudio-apartamento mientras que aprendíamos a usar dos herramientas que nos dieron una independencia de gran valor, en función a las posibilidades de acción que permiten: la sierra circular con riel y la sierra ingletadora. Entre esas posibilidades se encuentra cortar planos longitudinalmente y crear listones en diferentes ángulos de manera precisa, acciones que permiten modificar estos materiales para ensamblar obras como las siguientes.



Figura 80. *Piece of furniture that folds strangely No. 1*, 2020. Madera contrachapada, bisagras y tornillos, 22,4 x 150 x 200 cm (dimensiones como escultura minimalista de suelo/marco de cama).

La idea, en principio, consistió en hacer una cama elevada, algo a medio camino entre un Tatami japonés y una cama occidental, pero que se pudiera plegar de manera que se convirtiera en un sofá. Una vez terminada, fuimos conscientes de que podría ser una de nuestras obras y que, de hecho, puede tener relación con trabajos anteriores como el gallinero portátil de *Las auténticas protagonistas son las gallinas* (2016) o los *Cuadros plegables* (2014-2015). Posteriormente a esta obra, continuamos trabajando en esta serie de muebles, que oscilan entre la funcionalidad dirigida hacia hacer habitable un espacio arquitectónico interior y la inutilidad propia de un objeto de arte al desplegarse, de manera extraña, para convertirse en esculturas sin pedestal.



Figura 81. *Piece of furniture that folds strangely No. 5 aka 'Silla Sánchez'*, 2020. Madera contrachapada, bisagras, ruedas industriales y tornillos, 98 x 49 x 49 cm (dimensiones como silla).

Una cuestión que consideramos importante es cómo pasamos de reorganizar elementos mediante recursos como catalogar obras de arte o inventariar herramientas —para dar lugar a un entorno más funcional en el almacén de DRAF— y cómo, en nuestro estudio contiguo, realizamos una operación similar de mejora del entorno. La diferencia es que, en el caso del estudio, no movemos de sitio el contenido del espacio, sino que lo creamos como una estructura que incide sobre su habitabilidad al hacer nosotros los muebles y al añadir dos capas de aislamiento sobre el suelo. En este sentido, esta operación de reestructuración interna del espacio se corresponde con un trabajo de reestructuración personal interior. Como nos indicó la arquitecta María Inés Quirarte-León en una de nuestras conversaciones de WhatsApp:

[14:43, 09/03/2020] M. I. Q. L.: Es que creo que hay mucho más que me has estado contando. Cómo nos movemos para generar situaciones tanto incómodas como cómodas. Tal vez te moviste a un estudio, que al final es algo incómodo, algo temporal, que estoy segura de que te molestaría en algún momento, para cerrar tu estancia en Londres, y al final todo gira alrededor del espacio, del moverte

de un espacio a otro. Creo que va más allá de una serie de piezas de arte/mobiliario y de una exposición final en Londres, ¿no?

[14:45, 09/03/2020] J. S.: Sí, totalmente. Hice lo mismo cuando volví a casa de mis padres después de 12 años. Mejoré el espacio y me fui.

[14:46, 09/03/2020] M. I. Q. L.: Eso me parece mucho más profundo. Creo que tiene que ver con tu vida y con cómo te has desplazado de un sitio a otro. Más que solo un mobiliario que cambia el espacio. Te podría dar un montón de referencias de mobiliario plegable que cambia el espacio, pero no de cómo alguien crea situaciones en el espacio para generar un contexto en el que puede construirse a sí mismo internamente<sup>303</sup>.



Figura 82. *Silla Sánchez forma autónoma incolora dance*, 2020. Vídeo Full HD, 49". Las imágenes corresponden a fotos digitales hechas al vídeo reproducido en la pantalla del ordenador.

*Silla Sánchez forma autónoma incolora dance* (2020) (Figura 82) es una obra que se acaba materializando en fotografías digitales y vídeo 4K. Se trata de una práctica menos estructurada y más intuitiva, en el marco de la reorganización en curso del mencionado espacio arquitectónico-estudio, que realizamos mayormente mediante la manipulación de planos de contrachapado. Inmersos en la incertidumbre de una recién estrenada pandemia por el COVID-19—en un estado de soledad y aislamiento en el estudio—, a decir verdad, no teníamos ni idea de cómo afrontarla, y una de las cosas que hicimos fue un traje transparente de *forma autónoma*. Este traje fue realizado con material plástico transparente y lo vestimos como una manera de aislarnos, todavía más —como si se

---

<sup>303</sup> La conversación mantenida con Quirarte-León en 2020, entre Madrid y Londres, se conserva en el blog: Quirarte-León, M. I., Sánchez, J. Conversación mantenida online entre Madrid y Londres, 2020.

<http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Conversaci%C3%B3n%20de%20WhatsApp%20entr>

tratara de una máscara sanitaria para todo el cuerpo—, que articulamos con una serie de acciones en relación la obra *Silla Sánchez* (2020).

El proyecto que titulamos *@juansanchezstudio Minimalist Gym Mat* y *MDF Fire Retardant floor* (2020) consiste en seis planos de madera ignífuga de 469 x 348,9 cm. Aprovechando otra vez la maquinaria del almacén donde trabajábamos, una buena superficie, compuesta por esterillas azules de gimnasio y unos planos de MDF Fire Retardant (Figura 83 y 84)—que sobraron de un evento de *performance* anterior—, diseñamos, en un proceso de flirteo con las esculturas minimalistas de suelo de Donald Judd, una solución para aislarnos, en la medida de lo posible, del frío del piso de concreto del estudio. Una vez cortada la esterilla a medida de la superficie y cortados los tableros de MDF en 6 planos de las mismas medidas, imprimamos estos tableros con líquido tapaporos y los pintamos con pintura especial de suelos —rescatada también del almacén— con el objetivo de prevenir manchas y de facilitar el fregado.

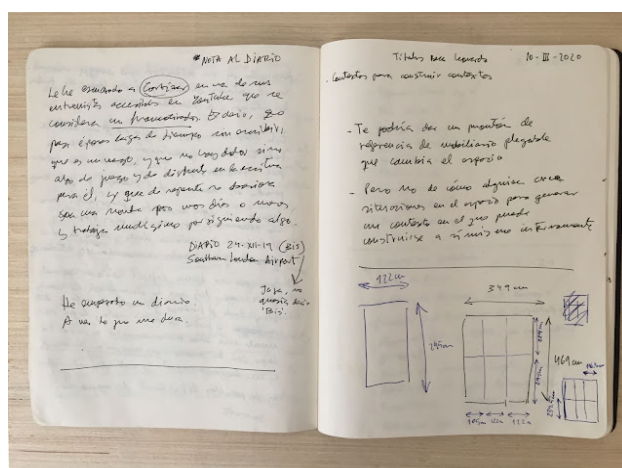


Figura 83. Uno de los cuadernos de Londres (2019-2020).  
Medidas para el suelo en la página inferior derecha.

Al mover los muebles sobre el suelo y desarrollar diferentes trabajos, en los tableros pintados se producen marcas como rayajos, realizándose de manera no intencionada una serie de dibujos. Exponerlos como obras de arte sería cambiando estos muebles de contexto: colocarlos como están, pero en un espacio expositivo —en horizontal o en vertical—, con una estructura que los sujetara o directamente atornillados a una pared, o quizá dejando un buen espacio en relación a esta obra y las paredes de la sala, con el resto de muebles alrededor, de manera que los muebles desplegados funcionarían como esculturas exentas alrededor de la obra pictórica que es el dicho suelo.

Sobre estos seis planos, a causa de otros trabajos pictóricos que realizamos en el estudio, también goteó pintura, de manera que estos planos pintados funcionan como cuadros monocromos tanto por su misma imprimación y pintura de suelos —aplicadas con fines

funcionales— como por las trazas en forma de líneas que produjimos al arrastrar muebles y otros objetos sobre ellos, y por los signos pictóricos que son los *drippings* involuntarios que dejamos caer encima de esta capa de suelo, mientras nos dedicamos a la práctica de la pintura.

El proceso de montaje de suelo en nuestro estudio se muestra en las imágenes siguientes, en las que se aprecian las piezas azules de gimnasio —en la capa más cercana al cemento del suelo— y, sobre ella, los tableros de MDF sin pintar. En la última imagen se muestran los tableros ya pintados.



Figura 84. Vistas del suelo siendo instalado y ya pintado en el estudio de Juan Sánchez, 2019.

En este suelo a medio instalar, usado como superficie de apoyo, comenzamos a tallar sobre un tronco la obra *Carved wooden mask* (2020), que consiste en una talla y en la documentación de esta mediante fotografías y vídeos digitales. Durante el periodo de pandemia, una de las pocas actividades que estaban permitidas era salir a hacer deporte, lo que aprovechamos para salir a caminar por los alrededores de Park Royal con el objetivo de encontrar un tarugo de madera. Encontramos uno, lo llevamos al estudio y comenzamos a tallar sin saber lo que iba a resultar. Las características del tronco facilitaban la talla de una forma ovalada, por lo que continuamos en esa dirección hasta la realización de la máscara de la figura 85.

Para nosotros, el objeto final producido puede no ser tan relevante como el contexto de aislamiento en el estudio en el que nos encontrábamos —que ni romantizamos ni deseamos a nadie—, el contexto de crisis sanitaria mundial o las mencionadas acciones que dan lugar a esta obra. Estas acciones están relacionadas con actividades utilitarias ancestrales que el ser humano ha llevado prehistóricamente a cabo con el objetivo de mejorar su entorno. En este sentido, encontramos otra clave que sitúa esta práctica entre la realización de actividades pertenecientes a la moderna idea de bricolaje y las prácticas artísticas contemporáneas. Por otro lado, nuestra intención es que la obra final no sea el objeto-máscara, sino que esta sea usada en acciones posteriores que pueden involucrar a otras personas para su realización, como exploramos con anterioridad mediante la obra *Organizador semanal de formas autónomas (Prueba de estampación efímera)*, realizada en 2017 en Nueva York.



Figura 85. *Máscara n.º 1*, 2020. Madera de pino encontrada en Park Royal, 31 x 20 x 10 cm.

Otra manera de articular una serie de actividades domésticas con el fin de producir una obra artística son las que dan lugar al vídeo *Studio-household actions* (2020) (Figura 86). En este trabajo hemos documentado una serie de acciones de *andar por casa*, como cocinar, comer, poner la lavadora, tender o ver una película en la cama que nosotros mismos fabricamos, que fueron llevadas a cabo en el estudio durante la cuarentena por el COVID-19. Mediante esta obra nos interesaba, sobre todo, señalar cómo la función de los espacios y los objetos se puede modificar en base a las necesidades, bajo unas determinadas circunstancias. Es decir, la intención de este vídeo es mostrar algunas posibles dinámicas de uso del espacio del estudio, que modificamos con el mencionado mobiliario —que a su vez consiste en una serie de obras escultóricas al desplegarse— para ser usado como lugar de trabajo y como vivienda temporal.



Figura 86. *Studio-household actions*, 2020. Vídeo 4K, 1' 24". Juan Sánchez cocinando y comiendo sobre dos de los muebles que se despliegan de manera extraña para convertirse en esculturas.

### 3.4.3. Forma geométrica como indicador

A continuación, comentaremos dos de los últimos trabajos que realizamos en este contexto: *Contravention de Juan Sánchez en Park Royal conduciendo la furgoneta del trabajo* (2020) y *Studio 24 Partial Demolition* (2020). Ambos proyectos fueron concebidos como obras en las que las formas visuales que las determinan nos han indicado el camino a seguir tanto en nuestra práctica artística como en nuestra vida diaria, así como en nuestro proyecto de vida. Estos trabajos suponen uno de los últimos intercambios con The Roberts Institute of Art —una obra realizada a partir de una multa de tráfico— y con el estudio contiguo que alquilamos a Excelsior Studios —la demolición de un vano en una de sus paredes para obtener la claridad de la luz natural—, respectivamente.

Durante estos últimos meses de trabajo y vida doméstica en dicho estudio modificado, continuamos cumpliendo simultáneamente con el trabajo diario como técnicos y gestores de la colección David Roberts. Otro de los eventos que ocurrieron durante este periodo fue el que dio lugar a la obra *Contravention de Juan Sánchez en Park Royal conduciendo la furgoneta del trabajo* (2020), que consiste en la articulación del material visual obtenido de una grabación de una cámara de vigilancia de tráfico del Ealing Council tras la multa que nos hicieron llegar desde dicho departamento y el *e-mail* de trabajo que enviamos a nuestra jefa en DRAF. Lo que ocurrió fue que, de manera inconsciente, entramos con la furgoneta del trabajo por una carretera señalizada como dirección prohibida y —aunque pudimos dar la vuelta antes de entrar totalmente gracias a un conductor que salía por la misma calle y nos lo indicó— una cámara de tráfico registró este movimiento ilegal, por lo que recibimos una multa.



Figura 87. Captura de pantalla de la grabación de la cámara de vigilancia del Ealing Council. Juan Sánchez cometiendo inconscientemente una infracción, en la furgoneta blanca, 2020.

Después de lo ocurrido, fuimos conscientes de que el material visual producido con relación a esta situación —el vídeo de la cámara de tráfico (Figura 87) y el email que enviamos a nuestra jefa junto al recurso que enviamos a tráfico (Figura 88), en el que nos hacemos responsables y ofrecemos varias formas de solucionar lo acontecido— podían ser articulados como parte de esta investigación, en el sentido en que fue una forma



geométrica indicadora la que obviamos (la señal o señales de tráfico), convirtiéndose en una clave que dio lugar a esta obra. Sobre los modos operacionales de las formas geométricas con las que trabajamos —*pintura encubierta y forma autónoma*—, hemos dado cuenta en las páginas anteriores, así como del potencial de estas formas y conceptos para producir cambios en nuestra realidad. En este caso, las circunstancias de este acontecimiento las recibimos como una pista más de que nuestra motivación para continuar resolviendo problemas en este contexto había decrecido, por lo que era tiempo de comenzar a pensar en marcharse.

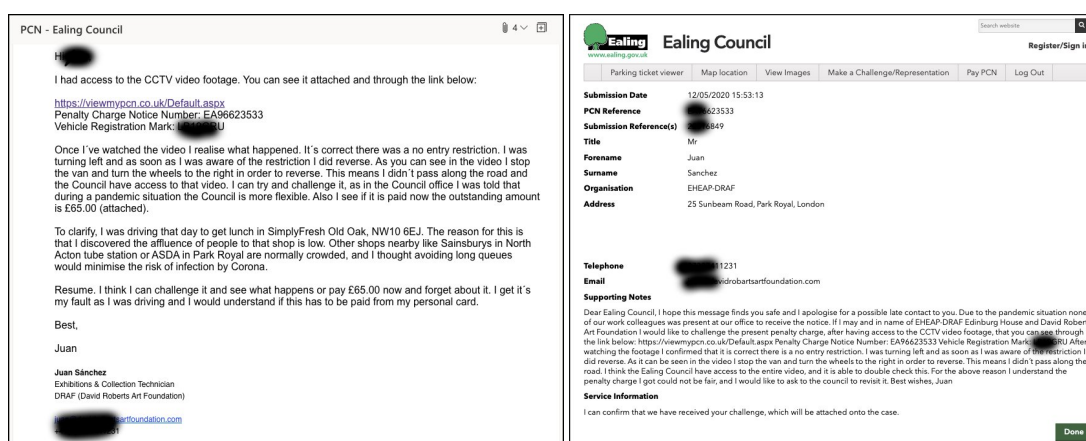


Figura 88. Captura de pantalla del e-mail a nuestra jefa en DRAF en el que explicamos lo acontecido y damos opciones para solucionarlo, y el resguardo al recurrir ante el Ealing Council, 2020.

La indicación definitiva sobre que nuestra etapa en Londres estaba acabando la recibimos durante el proceso de realización de la siguiente obra: *Studio 24 Partial Demolition* (2020) (Figura 89). Esta acción surge de la necesidad de obtener luz natural en el interior del estudio, una necesidad que abordamos comprando un marro<sup>304</sup> en el B & Q más cercano —un establecimiento equivalente al Leroy Merlin de Reino Unido— para comenzar a demoler un vano en la pared de nuestro estudio. Se trataba de la pared más cercana a la ventana y a la puerta de la calle. Esta operación fue posible porque, sobre el lugar donde abrimos el hueco, se encontraba una viga que continuaría sosteniendo la arquitectura, aun con la falta de materia.

Es esta falta de materia la que da lugar a una forma que —como se aprecia en las imágenes captadas con cámara de vigilancia interior que dispusimos en el estudio (Figura 89)— comienza siendo cercana a medio óvalo para progresar hasta una forma aproximadamente rectangular. En dicha forma hubiera sido colocada una ventana, si no fuera porque este vano funcionaba como una barra que dividía el espacio de la entrada y el interior.

<sup>304</sup> Se le conoce así en la huerta de Murcia al mazo, que es la una barra de madera con una gran cabeza de hierro situada en uno de sus extremos y que se emplea. Comúnmente empleada, entre otras posibilidades, para demoler tabiques y clavar barras de hierro en la tierra.

Además, el vano sin ventana ofrecía la posibilidad de ser utilizada como paso de bebidas y alimentos, entre la zona de la cocina y el espacio de trabajo. En el sentido primero en que fue concebido (operar como un nexo entre los dos espacios que permite la entrada de luz natural), la demolición de este hueco nos hizo ser conscientes de que es en otro lugar donde deberíamos estar llevando a cabo esta mejora: la mencionada casa familiar de la huerta de Murcia.



Figura 89. Proceso de demolición de una parte de nuestro estudio londinense, 2020.

En consecuencia, establecimos una relación entre la pulsión que nos estaba llevando a aplicar la fuerza sobre la materia —para transformar el espacio— y las notables variaciones que podrían producirse en nuestra vida si esta operación la realizáramos en un lugar que estuviera más conectado con nuestra historia personal y familiar, en lugar de en un estudio cuyo propietario puede pagar sobradamente esta mejora y al que nos unía solamente una relación de negocios. Por otra parte, relacionamos esta revelación con el puesto de trabajo que ocupábamos entonces en la fundación —con otro propietario que tampoco iba a pasar por problemas económicos—, y supimos que nos sentiríamos más realizados al dejar tanto este estudio como este puesto de trabajo.

Las renunciaciones fueron llevadas a cabo para dedicar nuestra energía a contribuir al bienestar de nuestra familia cercana, primero, y al de otras personas que lo necesitaran, después. Posiblemente, esto lo haríamos desde un trabajo más intelectual —que relacionamos con acciones como las que se encuentran, por ejemplo, en *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*, de Mariano Mayer (2019)<sup>305</sup>— que nos permitiera continuar con nuestra práctica artística de la pintura y que tuviera repercusión directa en la sociedad, como impartir talleres, gestionar recursos y trabajar en docencia<sup>306</sup>.

En otra capa de significado, las dos situaciones-obras anteriores desvelan habilidades que tienen el potencial de cambiar el entorno cercano desde dos ámbitos diferenciados y conectados entre sí, como son la resolución de problemas, por un lado, mediante el pensamiento, la escritura de un *e-mail* y de un recurso ante tráfico —gestión—, y, por otro lado, a través del trabajo que venimos explorando, relacionado con las acciones y las herramientas sencillas del bricolaje. Estos ámbitos operacionales se desvelan también ante nosotros como el resultado de la progresión que hemos realizado con la práctica y que elaboramos teóricamente en esta tesis, que va desde la bidimensionalidad del plano hasta la tridimensionalidad de la arquitectura. Esto ocurre también si recorremos los trabajos expuestos en este apartado, desde el dibujo y la pintura sobre soportes planos hasta la realización de elementos tridimensionales —los muebles— que modifican el espacio, para llegar a la intervención y modificación directa de la arquitectura mediante el mencionado vano.

---

<sup>305</sup> En este sentido, simultáneamente a la demolición de nuestro estudio, realizamos acciones intuitivas como *How to use a hoe*, 2020, (vVídeo 4K, 1' 24"00:01:24) y *Palo amarillo con tapón rojo*, 2020 (v, Vídeo 4K, 1' 53")00:01:53.

<sup>306</sup> En parte recordando la labor docente del mencionado Joseph Beuys, también llevamos a cabo en este tiempo la obra *Professor Sánchez*, 2020 (v, Vídeo 4K, 1' 13")00:01:13. Esta redirección de nuestra práctica busca salir de un ámbito que podemos definir como más egoico para dirigirse hacia modos operacionales enfocados a servir de manera directa en sociedad, lo que supone la antesala para uno de los últimos personajes (progresión de *tipo contratable* a *contratado*, etc.... ) que adoptamos y que abordamos en uno de los puntos del apartado siguiente: 3.5.2. *Un tipo a su servicio*.

#### 3.4.4. Conclusiones prácticas: *forma autónoma* y resignificación

Con el fin de contextualizar nuestra manera de entender estas obras, continuaremos su análisis estableciendo una serie de posibles relaciones entre la semiótica de las formas en el espacio urbano y arquitectónico y la importancia de estas en nuestra comunicación y experiencia con el entorno. Consideramos dichas formas como elementos que juegan un papel fundamental en referencia a la transmisión de información y a la modulación de la experiencia en el entorno cercano. Algunos ejemplos de estas formas en el contexto urbano son las propias de las marcas en el asfalto —que indican patrones de comportamiento respecto a los movimientos permitidos en la calle (Müller, 2018)—, las señales viales verticales —que operan de manera similar mediante la forma y el color que las distinguen—, y las que definen las mismas plazas, parques o edificios icónicos.

En el marco del espacio arquitectónico interior, las formas de las paredes tienen consecuencias respecto a cómo leemos el espacio al que dan lugar, delimitándolo, de manera que unas paredes cóncavas o convexas pueden transmitir sensaciones de flujo y de movimiento, y otras levantadas siguiendo líneas rectas y ángulos definidos son capaces de ser percibidas como elementos que ordenan y estructuran de manera sólida —en el sentido de *estabilidad serena*— el espacio. A estos elementos se suman, como formas que significan y resignifican el espacio, elementos como puertas y ventanas (Rapoport, 2005) o la falta de ellas. Su falta puede ser percibida como propia de espacios que confieren ambientes íntimos, privados y aislados, lo que es beneficioso en estudios de grabación o salas de reuniones (espacios concebidos para llevar al mínimo las distracciones sonoras y visuales [Seidel & Escher, 2015]).

Otros elementos significativos de los espacios urbanos y arquitectónicos en los que operan los trabajos de esta investigación son las escaleras y los pasillos —cuyas formas y sentidos son indicadores del recorrido y del flujo del movimiento—, así como la iluminación natural —que, mediante su propia presencia, tiene un papel decisivo en la percepción de las formas arquitectónicas—. Respecto a la luz natural, los vanos altos y estrechos, por ejemplo, pueden crear proyecciones de luz dramáticas, mientras que otros, como ventanales anchos, pueden producir ambientes calmos de luz suave. En este último punto influye también la altura de techo, de manera que los techos altos pueden dar lugar a espacios de formas amplias y grandiosas, mientras que los bajos producen ambientes acogedores y cercanos (Augustin et al., 2013).

En consecuencia, podemos convenir que las formas visuales que encontramos en nuestro entorno cercano tienen una profunda influencia en la comunicación de información desde el exterior hacia nuestro interior, así como en la modulación de nuestra experiencia del entorno arquitectónico y urbano. Los elementos anteriormente comentados —como, entre otros, marcas viales y ventanas— operan del mismo modo que los aquí estudiados *signos indiciarios*, que señalan hacia determinadas situaciones —como la señal de prohibido el paso que ignoramos en la anteriormente comentada obra y que, a su vez,

señala a las consecuencias de ello en forma de multa— y generan significados —como la conexión entre espacios de nuestro vano demolido en Londres—.

Mediante un acercamiento a estas situaciones desde la semiótica, es posible analizar la manera en que estas formas son portadoras de información, entre otras cuestiones, sobre el estado del tráfico en una ciudad, las normas de circulación y, en el marco de la arquitectura interior, podemos explorar cómo estos elementos son configuradores de ambientes y de relatos espaciales. Este enfoque es capaz de aportar conocimiento sobre la manera en que el diseño de dichos elementos influye en nuestra percepción, para construir la experiencia en nuestra conciencia.

Hemos comentado cómo una multa de tráfico ocasionada por una señal no vista y una pared que nos impedía ver la claridad de la luz natural en nuestro antiguo estudio han operado en nosotros como formas visuales, que son indicadoras de los siguientes posibles pasos a realizar en una época concreta de nuestra vida. El ámbito semiótico aporta aquí un marco teórico en referencia al modo en que las formas visuales actúan como signos significantes, que portan información en entornos como el arquitectónico y el urbano según afirma Peirce (1955).

Como conclusión previa de este apartado, este último acercamiento es relevante sobre la presunta autonomía de la forma y su capacidad de significar y resignificarse a sí misma. En referencia a cómo los signos y los símbolos operan interactuando con el pensamiento y la comunicación, Peirce establece una clasificación mediante la que diferenciamos los íconos —signos que son semejantes a los elementos que representan—, los índices —signos que se conectan de manera causal con los elementos representados— y los símbolos —signos portadores de relaciones convencionales con lo que representan—. La definición del símbolo se traduce en que el signo y el elemento al que se refiere no es inherente ni se basa en el parecido o en la causa, sino que su vinculación se fundamenta en una convención o acuerdo social.

### 3.5. Murcia: 2020-2022

Después de dejar nuestra posición en el ámbito de la gestión de obras de arte en Londres y una vez en Murcia —movimientos realizados en plena pandemia—, dirigimos el foco del trabajo hacia la renovación de la casa familiar y, simultáneamente, retomamos esta tesis doctoral, matriculada en la Universidad de Murcia.

Este proceso de cambio de país, de inicio de las mejoras en la casa donde crecimos y de retomar nuestro trabajo académico —del que nos ha salvado la motivación de escribir como una manera más de poner orden a nuestra experiencia, nuestra práctica artística y nuestra vida presente— fue realizado sin dejar de lado la clave que da término a la anterior etapa londinense: el hecho de haber transformando, literalmente y desde varios planos de acción —mediante la metodología que articula la pintura en trabajos visuales, la madera contrachapada en obras objetuales y el cemento como parte de remodelación arquitectónica—, la estructura interior de nuestro mencionado estudio, situado en Park Royal. Este hecho fue el puente hacia la presenta etapa.

En el marco de la vuelta a nuestro lugar de origen, comenzamos dos labores de remodelación interior: por un lado, la que concierne al cambio de estructura de la mencionada casa, situada en la huerta (cambio que a su vez tiene consecuencias de reestructuración profunda en nuestro interior y en las relaciones de nuestra familia), y, por otro, la que da organización a este documento académico.

La primera reestructuración comenzó con el vaciado de los espacios que constituyen la casa familiar: muebles y otros objetos fueron sacados a la calle para aprovechamiento ajeno, y algunos elementos poco funcionales —como un tinajero empotrado y una chimenea de obra— fueron demolidos para hacer el espacio más amplio y habitable. Como comentaremos en el siguiente punto, esta casa forma parte de un conjunto arquitectónico, cuyos edificios son propiedad de varios familiares entre los que había, desde hace dos generaciones, una notable falta de comunicación y, en consecuencia, varias cuestiones que abordar con el fin de aclarar cuáles son los límites del espacio. Estas cuestiones o conflictos no hablados con anterioridad comenzaron a hacerse visibles en el momento en que comenzamos a modificar partes de nuestra casa, como si el sonido de los golpes del marro demoliendo elementos de la arquitectura interior hubiesen operado en tanto señal de alarma. Es decir, estos golpes provocaron reuniones entre los miembros de la familia, que acabaron con la inclusión de profesionales como peritos y abogados, los que nos ayudaron a aclarar a quién corresponde cada porción de tierra<sup>307</sup>. En

---

<sup>307</sup> Salvando las distancias, podemos establecer un paralelismo entre la voluntad de uno de estos clanes familiares de hacerse con parte de territorio, que no le corresponde, con los procesos de ocupación entre países invasores e invadidos alrededor del mundo, e. Excepto que, aquí el caso que comentamos en estas páginas, el proceso de apropiación indebida fue detenido y zanjado con un

consecuencia, podemos afirmar que, literalmente, manipular la materialidad de la arquitectura en el mencionado contexto es el inicio de un cambio en las relaciones que afectan a varios pequeños grupos sociales que son clanes de familias (y a la vez familia entre sí), que concluye en el alcance de un equilibrio justo entre tales relaciones mediante un acuerdo —mediado por dos letrados— en el que los límites de la materia habitable han determinado el terreno de acción<sup>308</sup>.

Reestructurar la casa familiar desde su materialidad nos permite el cambio de su sintaxis espacial y del orden de las relaciones sociales que giran en torno a ella —añadiendo unas páginas a la narrativa de nuestra familia—, al mismo tiempo que advertimos la presencia de acciones propias del bricolaje y de la albañilería que presentan correspondencias con las acciones que dan lugar a la práctica tradicional occidental de la pintura. En nuestro caso, estas acciones se presentan no solo en lo relativo a la similitud entre la manipulación del cemento y de la pintura, sino en referencia a los procesos de gestión que anteceden y suceden a dichos actos de notable presencia corporal. Se trata de actividades intelectuales, como la reflexión y la escritura después del hacer manual —que son clave en este proceso de detección de relaciones entre la albañilería y la pintura—, como la escritura lógica, propia del trabajo de los letrados, o la reflexión teórica y filosófica, que se despliega en torno a la práctica pictórica.

---

acuerdo entre las partes.

<sup>308</sup> Existe una correspondencia entre la realización de acciones performativas sobre el plano del territorio, organizado por formas geométricas —como las propias de los planos del catastro en referencia a los huertos y a las casas—, y la realización de acciones performativas sobre la superficie del cuadro. En el sentido en que Es decir, se manipula una materia en un espacio delimitado, y, en que esta modificación, de lo matérico es un objeto de discusión, insertado en una red de relaciones sociales.

### 3.5.1. Proyecto *DES*

El proyecto *DES* es el resultado de la detección y posterior articulación de algunos recursos artísticos encontrados en la práctica del bricolaje que realizamos con motivo de la renovación de la mencionada casa familiar, que nos han permitido elaborar una serie de obras que configuran este proyecto y que da título (des-hacer, des-mentir, des-pintar... ) a nuestra exposición individual inaugurada el 16 de junio de 2022 en Espacio Incógnita, Murcia. Esta exposición fue posible gracias al equipo que gestionaba este espacio —cuyos miembros eran Diego Lobenal, Aurora Rodríguez y Laura Turpín—, a la escritura de la arquitecta María Inés Quirarte León, al comisariado de Juan Peiró y a la obtención de una de las becas de producción del ICA, en 2021.

En este proyecto, es significativo el uso básico de los materiales, como es la inclusión de un trépano casero que realizó Soledad Sánchez Alcaraz (que es mi tía) con materiales de bricolaje alrededor de 1990. Este objeto convive con otras obras audiovisuales, instalativas y pictóricas. Estas últimas fueron mostradas en potencia, en el sentido de que son elementos como el cemento (en alusión al pigmento), la imprimación alquídica (en alusión al aglutinante), una impresión digital, dos libros sobre teoría del arte, dos vídeos, una escalera cortada y soldada en hierro, un rollo de lino, tres traviesas-colañas de madera, varios bastidores y un texto —que presentamos como hoja de sala— los objetos mediante los que el ámbito de la pintura aparece en la muestra.

Las obras que componen la exposición *DES* hacen referencia a la historia en torno a la casa familiar —esbozada en el punto anterior— y al intercambio entre la albañilería y el ámbito pictórico. Estas vinculaciones fueron expuestas en el texto que escribimos, y que concebimos como la obra que aglutina este proyecto: *Todo lo que te moleste, abajo* (2022). Este texto —que hemos revisado aquí y al que le hemos añadido las imágenes de las obras— es el que reproducimos a continuación<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> Incluidas las fichas técnicas de las obras, una extensión de la documentación de este trabajo en la que estamos trabajando se encuentra en <http://adondelohago.blogspot.com/>



*Todo lo que te moleste, abajo*<sup>310 311</sup>

Dos vídeos reproducidos en bucle en dos pantallas de televisión, una negra y otra blanca, acotan temporalmente este proyecto, ideado de manera específica para el espacio arquitectónico donde se instala.

En el más antiguo, de 2020, se registra mediante una cámara de videovigilancia cómo un hombre joven —que soy yo— abre a mazazos un vano sobre una de las paredes de su estudio en esa época, al oeste de Londres<sup>312</sup> [Figura 90]. El objetivo, dar acceso a algo de luz natural al interior del espacio. Su visualización en este proyecto, ya que la pantalla plana que muestra el vídeo se encuentra en el atillo del espacio expositivo, la facilita una escalera de cuatro peldaños hecha con barras de hierro corrugadas, cortadas y soldadas.



Figura 90. Fotograma de la acción *Demolición-apertura de ventana en mi antiguo estudio de Londres, 2020*. Vídeo HD, 3' 05".

En el vídeo más reciente, de este año y grabado con un móvil en la huerta de Murcia [Figura 91], se puede observar a un hombre mayor, que es mi padre, que está fratasando el cemento de una pared cuyas dos ventanas y puerta han sido tapiadas y revocadas por él, por mi hermana mayor y por mí<sup>313</sup>. El objetivo de esta acción, del fratasado<sup>314</sup>, es doble:

---

<sup>310</sup> Florentino Sánchez Alcaraz [que fue mi tío y padrino] me dijo en diciembre de 2020: «“Todo lo que te moleste, abajo»”.

<sup>311</sup> El color rojo de la tipografía indica que es un texto relevante para esta tesis, por contener las ideas iniciales que ahora desarrollamos, y que fue utilizado anteriormente y/o durante esta redacción en publicaciones o proyectos expositivos con el fin de ampliar el contenido de este trabajo.

<sup>312</sup> Este proceso de intervención en el espacio comenzó al gestionar la organización del almacén donde en el que trabajaba en esa época. Después, solucioné la habitabilidad de mi antiguo estudio montando una cocina e ideando y produciendo unos muebles que se despliegan de manera extraña. Finalmente, intervino la propia arquitectura del estudio derribando parte del mismode este.

<sup>313</sup> El tapiado de estas dos ventanas y una la puerta fue realizado en una de las paredes de la cuadra, que es parte de la casa familiar y que, —aunque dicha pared no es medianera—, opera como delimitación

busca el suavizado de la superficie y, al mismo tiempo, minimizar la aparición de grietas una vez seco el revoco.

Dos vídeos que registran dos acciones, aunque no todas sus consecuencias. En primer lugar, demoler parte de mi antiguo estudio londinense operó en mi conciencia de forma similar al sabor de la magdalena en Proust.



Figura 91. Fotografía del vídeo instalado *Juan Antonio Sánchez Alcaraz arremolinando la pared de la cuadra*, 2022. Vídeo HD, 42'.

El esfuerzo de manipular una parte de la arquitectura, a golpe de maza, me llevó a ciertos momentos de la infancia en los que fui testigo de cómo mi padre, mi tía y mi padrino — quien fue constructor— renovaban o ampliaban sus cuadras con las herramientas justas, convirtiéndolas en viviendas. Supe, al disponer de los escombros, pandemia mediante y habiendo renunciado a mi puesto de trabajo como técnico y gestor, que era el momento de dejar Londres y volver a Murcia.

La pulsión que me llevó a intervenir sobre la arquitectura del estudio dejó al descubierto una posible vía de acción: intervenir sobre la casa familiar. Puede que, subconscientemente, con la intención de no hacer arte para acabar haciéndolo, de no

---

del espacio entre dos clanes. Esta es una muestra sobre cómo el diálogo y la escritura de un acuerdo sobre la modificación de la arquitectura influye en las relaciones sociales: al tapar dichos vanos como parte de lo acordado, la intimidad de ambas partes es preservada.

<sup>314</sup> La importancia de esta acción en referencia a la relación entre la albañilería y la práctica pictórica es su similitud con la aplicación de pintura con esponja sobre el cuadro.

hacer política —en el sentido en que algunas pensadoras la entienden<sup>315</sup>— para acabar incidiendo sobre lo político.

La casa donde crecí forma parte de un conjunto arquitectónico que iniciaron mis abuelos, a quienes los padres de él cedieron una construcción situada en un terreno arrendado. Una cuadra que ellos habilitaron para vivir, entre otras cosas, una guerra civil. En una tierra que después, no sin sacrificio, podrían comprar.

Una tierra donde *construir, habitar*<sup>316</sup> y progresar. Donde sus descendientes pudieran desarrollar sus proyectos de vida y sobrellevar las desfavorables condiciones que los intereses del ya inaugurado estado fascista español habían legado a la población con menos medios, entre la que se encontraban.

*DES*-de el amor, priorizando el bien común, la colaboración y el apoyo mutuo. Todo lo que en teoría sería estupendo, si no fuera porque la condición humana es inevitable. Sobre todo cuando durante años se ha ido haciendo (construyendo, dividiendo el espacio) en este grupo de personas de manera desequilibrada, en base al interés individual, a la codicia y a la falta absoluta de empatía de una de las partes.

Afortunadamente, en la actualidad, el acceso a la información y a la asesoría profesional es relativamente sencillo. A diferencia de mis antepasados, hemos tenido la opción de formarnos intelectualmente, lo cual facilita la resolución de los conflictos que han afectado a dicho conjunto arquitectónico. Uno de los principales, el de la división del terreno.

Por ello, en el espacio expositivo conviven, junto a los mencionados dos vídeos y escalera, varios documentos. Sujeta a la pared con pequeños imanes cúbicos, una captura impresa de *Google Maps* del área donde se ubican las casas [Figura 92], que cuentan con un patio común y con un acceso rodado desde el Camino Hondo de la pedanía de Nonduermas, Murcia.

---

<sup>315</sup> «*Lo político*» puede ser abordado por las prácticas artísticas de manera explícita, sin que estas participen realmente de ello, y también pueden operar como lo político y participar de ello, sin que tales prácticas muestren referencias temáticas obvias. Según Bal, existe una distinción entre la política como la organización que media ante un conflicto y lo político, que es donde este «acaee». (Bal, 2016, p. 88). En BAL, M. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2016. Página 88.

<sup>316</sup> Guiño a *Construir, habitar, pensar* de Heidegger (2015). HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2015.

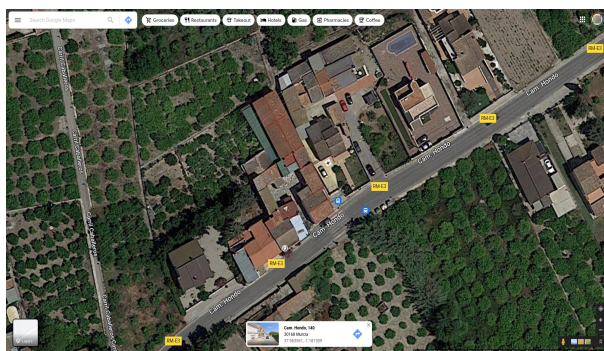


Figura 92. *Captura de Google Maps del conjunto arquitectónico en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia, 2022.* Impresión digital en papel Hahnemühle de 300 gr, 32 x 59 cm.

Detrás de estas casas, se aprecia —en la captura— un terreno dividido por vallas instaladas desde hace más de treinta años. También sobre la pared, debajo, se encuentran cuatro documentos originales, de la misma edad que las vallas, protegidos por fundas de plástico y colgados de la pared con clavos ligeramente oxidados, de la misma época, y encontrados en el interior de la cuadra de pared revocada. Se trata de un dibujo —en el que aparece el trazado, con medidas, de un rectángulo dividido en otros cuatro<sup>317</sup>— y de tres documentos más: tres recibos que son testigos de lo que se acordó y, de ser necesario, pruebas en un hipotético juicio que no hubo de ser celebrado.

Elementos, los anteriores, que no son fines, sino consecuencias naturales de procesos vitales, porque manipular la materia por necesidad, modificar el entorno, está detrás de ellos. Elementos constructivos reorganizados, registros en vídeo de acciones... Restos, en definitiva, de actividades humanas que, sacados de su contexto y en base a lo siguiente, sí tienen un nuevo fin.

Dos núcleos conceptuales estructuran esta exposición. Por un lado, la toma de conciencia sobre la relación entre el cemento y la pintura, y, por otro, la toma de conciencia sobre el siguiente hecho: la manipulación de la materia presente en el entorno cercano puede tener no solo consecuencias espaciales, sino también sociales y jurídicas.

---

<sup>317</sup> El croquis simplifica el terreno sobre el papel mediante un rectángulo dividido en otros cuatro rectángulos. Este es otro ejemplo sobre cómo se puede seguir el rastro a los acontecimientos mediante la geometría: por un lado, en dicho documento, un rectángulo dividido en cuatro, —que da cuenta de la forma y división acordada del terreno— y, por otro lado, recordando a la mencionada pared revocada, tres rectángulos —que fueron dos ventanas y una puerta— tapiados, para influir sobre las relaciones de las personas que habitan el espacio. Esta geometría básica sirve como referencia de espacios que son también geométricos y, sobre los que se llevan a cabo acciones performativas. Es decirn definitiva, estos elementos operan como muestras sobre los modos operacionales de los conceptos *forma autónoma y pintura encubierta*.

Intervenir sobre la arquitectura de una casa prácticamente abandonada ha provocado un impacto sobre un grupo social reducido como es mi familia. Del mismo modo que en mi antiguo estudio londinense, demoler parte de la arquitectura cambió el modo de habitarla. Como en la película *La chica y la araña*<sup>318</sup>, arreglar la casa hace visibles los conflictos, poniéndoles fin mediante la separación de los individuos<sup>319</sup>. Estas acciones han tenido como consecuencia una redefinición de los límites físicos de lo material y de las relaciones *zombie*<sup>320</sup> entre dos núcleos familiares. Así como una modificación del *status quo* que las rige.

En la exposición, inaugurada en Espacio Incógnita el 16 de junio de 2022, se propone el cemento como elemento de renovación: un elemento propio de la albañilería —como en el vídeo en el que Juan Antonio Sánchez Alcaraz fratasca una medianera—, y en el mismo espacio —al rellenar los desperfectos del suelo producidos por la exposición anterior a *DES*—.

El cemento también se utiliza como componente de una ligera herramienta llamada trépano [Figura 93], que cuelga de un cable de acero del techo del espacio expositivo y que Soledad Sánchez Alcaraz fabricó a mano hacia 1990. Finalmente, este material aparece en potencia como pigmento (en polvo) sobre una balda de hierro soldado, que contiene una pequeña cantidad de cemento, junto a un frasco lleno de imprimación alquídica<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> Zürcher, R., Zürcher, S. (Directores). (2021). *Das Mädchen und die Spinne* [La chica y la araña ] es una película dirigida por R. Zürcher y S. Zürcher en 2021 [Película]. (Beauvoir Films,; Schweizer Radio und Fernsehen,; Zürcher Film).

<sup>319</sup> Por qué habría que mantener algunos vínculos de familia que solo están orientados hacia el beneficio de la otra parte y al control de ella sobre nosotros o, en definitiva, a interacciones no saludables.

<sup>320</sup> Algunas relaciones de familia son susceptibles de ser incluídas/incluidas dentro de las “categorías *zombies*”: a. Algunas familias dentro de pueden ser «“instituciones *zombies*»”, que «“están muertas y todavía vivas»”. Rech, Ulrich Rech citado en Bauman (2002, p. 12). , *Z. Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 2002. Página 12.

<sup>321</sup> La sustancia de la pintura se compone por pigmento y aglutinante. En este caso, se propone el cemento como pigmento y el alquídico como aglutinante.



Figura 93. *Trépano hecho por Soledad Sánchez Alcaraz, 1990* (Fecha aproximada). Aluminio, madera, cordel, bridas, tapón de plástico, tacos de madera y yeso, 92 x 46 x 7 cm. Foto: Laura Turpín.

A la izquierda de esta leja<sup>322</sup> cuelga un bastidor holandés de aluminio, de gran formato, cuyo sistema de unión de sus componentes y de tensado, una vez entelado, es mecánico. A esta obra no concluida —como la exposición—, le preceden otras que sí lo están, como los dos vídeos, la escalera, los documentos o el trépano de Soledad Sánchez Alcaraz, así como los dos libros estudiados y subrayados. En uno de ellos, se habla de la pintura como el registro de los restos de una actividad, que se hacen visibles a través de las marcas producidas por los movimientos de las pinceladas, sobre una superficie lisa<sup>323</sup>. En el otro, se pone de manifiesto el hecho desde el arte de que los cambios legales tienen consecuencias en la materia<sup>324</sup>. Esto añade otra capa de significado a este trabajo, pues lleva a tener en cuenta que no solo desde la materia se influye sobre la legalidad, sino que también ocurre de manera inversa. Si se afirma que la legislación es un conjunto de constructos sociales, esto puede recordar a acuerdos que sirven como pautas de convivencia en sociedad (que han tenido que ser previamente pensados).

Por lo tanto, el pensamiento tiene un papel importante en el proceso. Más que una línea de tiempo que sitúe primero al pensamiento y después a la materia, sería más eficaz —en este territorio cambiante— si se concibiera un proceso de movimiento oval entre pensamiento y materia. Estaríamos hablando de una forma oval ligeramente abierta que

---

<sup>322</sup> Sinónimo de balda en algunas zonas de la huerta de Murcia.

<sup>323</sup> Isabelle Graw (en VV. AA., 2016, p. 79)

<sup>324</sup> Bodenmann-Ritter, 2005, p. 42.

describe una espiral<sup>325</sup> para concebirla en su naturaleza irregular, imperfecta, como un movimiento de apertura inconstante, con altos y bajos.

Otra forma curvilínea [Figura 94] de movimiento —cuyo eco aparecía una vez más en la instalación que dio la bienvenida al público de la exposición (y a tres policías locales) el día de la inauguración en Espacio Incógnita— colgaba, en paralelo a la fachada del espacio expositivo, a modo de media forma autónoma reciclada de la instalación *Forma autónoma sonora n.º 1* y *n.º 2* (expuesta en el LAB de Murcia, en 2016). Sobre ella está reproducido a rotulador permanente el dibujo de la división del terreno, extraído de uno de los documentos antiguos. El cual me sirvió de guía para, protegido con un mono azul de trabajo y guantes, cortar la forma básica con una radial, y extraer de la pieza de hierro una de las cuatro divisiones rectangulares<sup>326</sup>.

Al otro lado del escaparate, detrás nuestro en el momento de cortar la forma con la sierra radial, se sitúan tres antiguas traviesas de madera: una en el suelo y dos en vertical, apoyadas una sobre otra (y esta última en la horizontal del espacio arquitectónico). Estas traviesas constituyen una instalación que acoge otros cuatro bastidores de aluminio de gran formato, como si del soporte de unos bastidores listos para entelar se tratase. [Figura 95]



Figura 94. *Media forma autónoma cortada según el dibujo de la división de la tierra de 1988 en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia, 2022.* Plancha de hierro, 77 x 147 x 0,2 cm. Foto: Laura Turpín. El estado de la pieza es anterior a la acción realizada el 16 de junio de 2022, el día de la inauguración de la exposición en Espacio Incógnita.

El tres —tres traviesas, tres hermanos (una hermana y dos hermanos, quienes más tienen que ver en estos acontecimientos)— es el número mínimo con el que estructurar. El cuatro —cuatro bastidores, cuatro peldaños, en la escalera— corresponde a las cuatro

<sup>325</sup> Hacer puede tener un movimiento curvilíneo, en el sentido en que se parte de un punto y se vuelve cerca del punto de inicio, no hacia el mismo punto, porque lo aprendido por el camino nos hace evolucionar. En este sentido Así, una forma en espiral puede ser un símbolo de progresión.

<sup>326</sup> Acción realizada en directo ante el público el día de la inauguración.

paredes de la estabilidad. El cinco —el quinto bastidor, más grande que los otros cuatro, expuesto en la pared, que se podría haber pintado con cemento— es el número del movimiento.



Figura 95. Vistas sobre la exposición *DES*<sup>327</sup>.

Finalmente, un rollo de lino belga esquinado de manera disimulada y en vertical, junto a los dos libros. Durante el mes que duró la exposición, se produjeron dos acontecimientos que merece la pena mencionar. Uno, el entelado del quinto bastidor de gran formato. Otro, mi decisión de no pintar y de delegar esta labor artística en las personas asistentes al *TALLER DES*. En esta ocasión, este gesto de delegar está relacionado con la voluntad de disponer del espacio, de los materiales y de las herramientas físicas y conceptuales para compartir una experiencia en común. Durante el taller —llevado a cabo en el mismo espacio de la exposición, el 29 de julio de 2022—, se exploraron las posibilidades expresivas del cemento sobre distintos soportes pictóricos como el papel de acuarela, la loneta de algodón o el lino belga.

Como resultado, una exposición en la que el artista cierra una etapa y declara el inicio de otra, en la que opera como gestor del presupuesto y de los recursos conceptuales que ha ido integrando en su psique durante los últimos cuatro años. Y, en adición, se ha llevado a cabo, en grupo, una actividad estrechamente vinculada con la *DES*-pintura y con la performatividad en la que la noción de autoría se dispersa.

Demoler para renovar. «*Todo lo que te moleste, abajo*»<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> *Cemento en polvo y bote de alquídico sobre balda de hierro soldada*, 2022 (madera, aluminio, tornillos, cemento, bote de cristal, alquídico y hierro, 11 x 39 x 24 cm [balda]); *Documentos sobre la tierra en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia*, 2022 (conjunto de documentos notariales de entre 1979 y 1988, medidas variables); *Escalera de cuatro peldaños*, 2022 (barras de hierro lisas, corrugadas y pletinas de sujeción, soldadas, 300 x 58 x 21 cm) y *Tres traviesas/colañas unidas por un alambre y cuatro bastidores de aluminio*, 2022 (madera, aluminio, tornillos, alambre, 259 x 200 x 177 cm). Vistas de las obras instaladas en la exposición *DES*, realizada en 2022. Fotos: de Laura Turpín.

<sup>328</sup> Texto escrito por Juan Sánchez para la exposición individual *DES*, Espacio Incógnita, Murcia, 2022.



### 3.5.2. *Un tipo a su servicio*

El trabajo de renovación de la casa familiar sirvió para poner en práctica nuestras habilidades de producción y de gestión de elementos técnicos, así como la coordinación de recursos humanos que aprendimos durante dos etapas laborales. La primera etapa fue desarrollada cuando trabajamos con una beca de colaboración, en la sección de cultura del vicedecanato de la Facultat de Belles Arts de la UPV, en València (2012-2015). La segunda etapa, en la que se nos requirieron tareas de producción y gestión, fue durante nuestra estancia en la mencionada fundación The Roberts Institute of Art, en Londres (2017-2020).

La serie de acciones performativas que nos sirvieron para pasar de un rol a otro durante estas etapas es la que progresa desde la analizada creación de personajes, entre los que contamos, hasta la fecha: *un tipo contratable, un tipo fashionable, un tipo contratado, un agente encubierto, un tipo contratista y un agente inmobiliario*. Esta progresión se encuentra hoy en la fase a la que llamamos *un tipo doctorando y curatorial*, y que acaba en esta tesis como *un tipo a su servicio*. Mientras todos estos personajes están articulados por actitudes, acciones e imágenes digitales —que han sido impresas o difundidas en internet—, este último personaje —cuya imagen no se difunde— es el resultado de la evolución por la que han pasado sus anteriores versiones, que han sido mejoradas con cada personaje, como si se trataran de nuevas versiones de un mismo sistema operativo<sup>329</sup>.

Por lo tanto, simultáneamente a la evolución de los personajes, hemos aumentado nuestra conciencia. Este hecho nos ha permitido discernir en qué ámbitos de trabajo podemos desarrollarnos de manera profunda y aplicar nuestras habilidades (en el mejor de los casos, con el objetivo de que nuestro foco se sitúe en contextos en los que podamos contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, a una mejora social).

Este proceso es el resultado de la interpretación y reflexión que hemos realizado sobre varias experiencias pasadas: 1. vernos requeridos para pintar (sin espacio suficiente de reflexión) series de cuadros, para ser vendidos a precios elevados, 2. vernos contribuyendo desde la instalación, conservación y gestión de obras de arte al bienestar de una institución presuntamente sin ánimo de lucro, 3. pasar por una notable desmotivación respecto al circuito artístico al interpretar negativamente las dos anteriores, 4. movernos por impulsos

---

<sup>329</sup> Esta evolución ha sido posible gracias a la combinación de nuestra práctica artística y de la asistencia a sesiones de terapia humanista. Ambos medios de conocimiento operan en paralelo, no siendo la práctica artística un espacio donde verter a modo ilustrativo el contenido de las sesiones psicológicas, sino siendo estos dos recursos con los que elaborar el mencionado concepto que proponemos como *bricolaje mental*. Este concepto se basa en el aumento de nuestra capacidad para percibir la realidad desde distintas perspectivas: un, proceso en el que, —como articulamos en páginas anteriores,— está inscrito nuestro aprendizaje sobre el funcionamiento del código en los sistemas operativos que operan en el kernel Linux.

y realizar lo que consideramos mejoras en el entorno, como la realizada al querer trabajar la casa familiar, y 5. tener una de las más enriquecedoras experiencias cuando nos pidieron dar un taller de pintura a personas con otras capacidades.

Lo positivo es que estas experiencias nos han brindado las oportunidades de conocer el ámbito artístico nacional e internacional desde diferentes ángulos y en correspondencia con los anteriores puntos: 1. el trabajo como artista en varias galerías, 2. el trabajo de gestión con obras de arte a nivel museo, 3. aprender a interpretar la realidad desde una posición más madura, 4. tomar conciencia del potencial interior con el que contamos para cambiar situaciones que nos parecen injustas, y 5. sentir cómo de inmediata es la vuelta de lo que se envía a los otros, en el sentido que, desde un bienestar personal, tenemos la capacidad de mejorar —aunque sea en una pequeña parcela— la vida de los demás. Todo ello sin olvidar que todo lo anterior ha ocurrido desde nuestro acercamiento a la práctica y la teoría de la pintura.

El recorrido de nuestro viaje iniciático —enmarcado entre 2010 y 2023— nos permite ahora saber que nuestro camino está delimitado por el marco de lo pictórico, y que en cada etapa nos hemos visto en situaciones en función de la energía que hemos proyectado, lo que se traduce en que el contexto nos ha devuelto encargos similares al ámbito en el que nos estábamos enfocando. Por ejemplo, en la época de trabajo con galerías, estuvimos centrados en la producción de obra para exposiciones, y una muestra nos llevaba a la siguiente. En la época en la que estuvimos haciendo un trabajo más cercano a la organización de elementos y a la escritura, varios artistas nos llamaron para escribir sobre su trabajo, recibimos el encargo desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia de impartir una conferencia y un taller (acompañado de una exposición individual), y realizamos el proyecto curatorial *Relación par* de Jorge Julve (2022).

Con esta tesis doctoral, hemos conseguido mantener una constancia energética en nuestro trabajo que se relaciona con las actividades repetitivas que llevan a estados de concentración profunda, similares a los que se abordan en el analizado concepto «luz negra» (Cuesta y Juncosa, 16 de mayo de 2018). Este es un ejemplo sobre cómo la energía puede ser proyectada en una dirección concreta. Es decir, la perseverancia que requiere este trabajo académico tiene consecuencias de cambio directo, como la concreción de nuestra práctica en el ámbito pictórico, el establecimiento de su dirección y la apertura de posibilidades. Entre estas posibilidades se encuentran las propias del medio pictórico para servir en sociedad, como la comunicación visual de temas sociales, su potencial inspirador y reflexivo en el público, la colaboración a través de talleres, la recaudación de fondos desde la venta de la pintura para destinarlos a causas sociales, la mejora de espacios públicos, la documentación histórica mediante la representación en los cuadros y el impulso de artistas jóvenes mediante la gestión cultural.

Para llevar a cabo las anteriores actividades, adoptamos la actitud de *un tipo a su servicio*: nos presentamos vestidos con la ropa normativa de un oficinista que podría votar a

partidos políticos conservadores, aunque sus intenciones son creativas y progresistas, en el sentido en que su intención es mejorar el sistema desde dentro. Así, este personaje lleva a cabo y es en sí mismo las formas visuales —su *buena presentación*— propias de las maneras de hacer del formalismo que se inscribe en el concepto *forma autónoma*, y las acciones performativas no obvias —acciones que parecen utilitarias, pero que son creativas— que incluimos en el concepto *pintura encubierta*.

### 3.5.3. Forma geométrica como herramienta

La forma geométrica básica es aquí una herramienta en el sentido de que funciona como una manera de cercar y de organizar el espacio para llevar a cabo acciones concretas sobre este, como las mencionadas en el punto anterior acerca del tabicado de las ventanas y la puerta de la cuadra (Figura 96). Hemos analizado estos elementos en referencia a la relación entre la aplicación de la forma geométrica y su efecto en el entorno, así como a la relación entre albañilería y pintura. Como muestran las imágenes siguientes, la relación entre esta remodelación y la vinculación con la construcción por planos emocionales de un cuadro monocromo son notables, sobre todo si pensamos en el rectángulo de pared que queda una vez los vanos han sido tapados y el plano vertical revocado.



Figura 96. *Tabicado de dos ventanas y una puerta*, 2021. Tríptico. Fotografías digitales, 40 x 60 cm. (c. u.). La pared mide 320 x 600 cm. Se han utilizado diferentes ladrillos extraídos de partes demolidas de la casa.

Más arriba se ha señalado que la pintura resulta de la mezcla del pigmento y del aglutinante, elementos que pueden enumerarse simplíficadamente como dos componentes: uno en polvo y otro líquido. Desde esta perspectiva, podemos relacionar el pigmento y el aglutinante de la pintura con el cemento en polvo y el agua usada en su mezcla.

Aunque sabemos que intervienen otros factores en torno a la composición y al comportamiento de este material —como la necesidad de añadir arena a la masa o la reacción química por la que el cemento se hace sólido—, es posible imaginar desde el cemento el potencial y la antigüedad de trabajar con dos componentes tan cercanos al medio ambiente como el polvo y el agua. Por otro lado, es conocido que en la elaboración de pinturas rupestres se empleaban, entre otros, materiales de origen vegetal (como el carbón) y de origen mineral (como la arcilla), que eran mezclados con aglutinantes como resinas o grasas animales. Este hecho refuerza la perspectiva sobre el origen de la pintura ligado al de la construcción.

En consecuencia, podemos considerar —además de la referencia al origen de la pintura en el libro *Breve historia de la sombra* (Stoichita, 1999) al principio de esta tesis (I.I.I.a)— que la práctica de la pintura y la albañilería comparten rasgos en tanto procesos compuestos

por acciones que manipulan la materia. Estos procesos se pueden estudiar desde las posibilidades del trabajo bidimensional pictórico que se proyecta hacia la espacialidad de la arquitectura, y viceversa. En el marco de la forma geométrica como herramienta, nuestra reciente acción de tapiado nos lleva a reflexionar sobre los ladrillos de adobe con los que nuestros antepasados remodelaron sus cuadras para convertirlas en espacios habitables: ladrillos que ellos mismos hicieron, buscando en su entorno cercano la tierra más arcillosa, es decir, elementos constructivos realizados mezclados en ocasiones con paja, y dejados secar al sol para que endurecieran.

Estos ladrillos de adobe son volúmenes rectangulares que han sido producidos artesanalmente, haciendo uso de moldes como los de la figura 97. El uso de estos moldes es una manera de cercar la materia o, en términos heideggerianos, de habitar la materia. Del mismo modo, se trata de una práctica vinculada con lo pictórico, en el sentido en que la forma de esta materia es resultado de una acción performativa, que ocurre en un marco de madera similar al marco del cuadro moderno. Este es uno de los sentidos en los que entendemos a la forma geométrica como herramienta: un espacio donde se realizan acciones que cambian una pequeña parte de la materia y que tienen el potencial de cambiar el entorno.



Figura 97. Ladrillos de adobe y moldes de madera. Impresión digital, 7,5 x 9,5 cm.  
Foto realizada en la Feria de Medio Ambiente de València en 2015.

La acción basada en introducir tierra sobre un marco de madera rectangular tiene una correspondencia —podemos decir que ampliada— en la antigua técnica de construcción llamada *tapial*, también conocida como *muro de piedra apisonada* o *pisé*. No obstante, en esta técnica, aunque no es tan visible, la mencionada relación entre el polvo y el agua también se da, en el sentido que el tapial consiste en apisonar tierra húmeda en el interior de un encofrado o molde de madera resistente (Figura 98). Esta operación da lugar a un bloque compacto en forma de muro o tapia, que tiene las ventajas similares al adobe, como su capacidad de aislamiento térmico y su producción sostenible, en la que se emplean materiales abundantes del propio entorno, como tierra, elementos vegetales y piedras.

El encofrado comúnmente usado en esta técnica —que aparece en la imagen anterior— produce las formas rectangulares que serían el perfil, el alzado y la planta del bloque. Además, su uso describe un movimiento vertical, al ir depositándose en la base de la tapia la arena apisonada e ir colocando el encofrado a mayor altura para continuar el trabajo. De esta manera, podemos imaginar este proceso constructivo como una rudimentaria impresora 3D, en el sentido en que, según asciende el tapiado, este deja a su paso un bloque de materia cuya forma depende de la propia del encofrado.



Figura 98. Ejemplo de construcción tapial. Imagen digital en la página web Verne Arquitectura, 2020. (<https://www.vernearquitectura.com/blog/tecnica-tapial-rammed-earth-buildings>)

En el marco de esta construcción arquitectónica, encontramos referencias bibliográficas como *Architecture for the poor* de Hassan Fathy (1973<sup>330</sup>) y obras como los espacios abovedados del diseñador Donald Rael (Figura 99), realizadas desde el suelo hasta la cubierta mediante impresión 3D.

En este ejemplo de Donald Rael, es de nuevo notable el uso de formas básicas como solución de la arquitectura, por lo que estas pueden ser entendidas como herramientas que contribuyen al cambio de una parte del entorno cercano. En este caso, no obstante, la forma no depende de un marco cuya delimitación es única, sino que la manguera de la impresora en tres dimensiones es operada mediante unos parámetros que han sido programados desde un ordenador. En este sentido, podemos afirmar que dicha impresora 3D opera como un marco dinámico que tiene la capacidad de producir multitud de formas previamente diseñadas mediante la tecnología actual. En esta rama de investigación interdisciplinaria se articulan los ámbitos de la arquitectura, la ingeniería, la investigación sobre los materiales y los procesos de fabricación por adición (procesos en los que es posible el uso de materiales sostenibles, como el lodo en el mencionado caso de Rael).

---

<sup>330</sup> Publicado originalmente en 1969.



Figura 99. Cámara abovedada levantada mediante lodo impreso en 3D. 300 x 800 x 230 cm.  
Obra e imagen del diseñador Donald Rael en colaboración con estudiantes de UC Berkeley, 2019.  
([https://www.instagram.com/p/CvsUeuxe7A/?utm\\_source](https://www.instagram.com/p/CvsUeuxe7A/?utm_source))

En consecuencia, las técnicas constructivas que hemos señalado en este apartado tienen su origen en la antigüedad y han evolucionado con el paso del tiempo, desde los métodos ancestrales hasta los ladrillos modernos y los procesos de impresión 3D. Estas técnicas constructivas están relacionadas con la práctica de la pintura desde una perspectiva matérica y performativa, y comparten modalidades de relación con la espacialidad circundante, al desplazar sus procesos entre el plano bidimensional y las posibilidades de la construcción tridimensional. Además, estas técnicas no entran en conflicto con el respeto al medio ambiente, al menos en lo referido a los materiales que dan forma a los volúmenes por adición, como el lodo. El impacto medioambiental derivado de la construcción de los equipos empleados es otra cuestión, como ocurre con algunas de las actuales llamadas energías renovables.

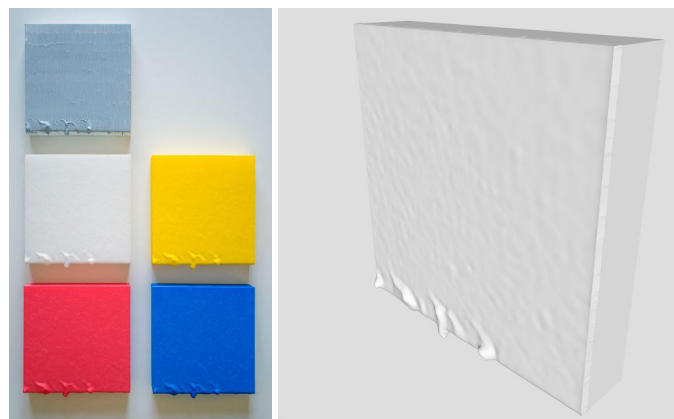


Figura 100. Izquierda: *Monocromos impresos*, 2016. Acrílico sobre lienzo (x1) e impresiones 3D (PLA) (x4), 20 x 20 x 5 cm (c. u.). Derecha: Vista del archivo .stl: imagen digital generada del proceso de escaneado, 2016.

En referencia al uso de materiales no plásticos y a la vuelta hacia el cuadro desde la comentada construcción arquitectónica, recordamos la obra *Monocromos impresos*, que

realizamos en 2016 (Figura 100). En este proyecto es visible la relación entre el trabajo manual tradicional pictórico y su articulación con las nuevas tecnologías, lo que es notable por el hecho de que reproducir un cuadro tradicional mediante el escaneado y la impresión 3D es el proceso que da lugar a este proyecto, en el que el fin es explorar las variaciones acontecidas entre un objeto manufacturado y su reproducción técnica. Para ello, en primer lugar, pintamos un cuadro de 20 x 20 cm con un pincel del n.º 6, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, pensando en ser una especie de impresora defectuosa; en segundo lugar, escaneamos en 3D esta pintura acrílica sobre lienzo para, en tercer lugar, ser reproducida mediante impresión 3D en filamento de PLA (ácido poliláctico). Las cuatro reproducciones impresas de este escaneo hacen referencia a los colores mezclados para pintar el original.



### 3.5.4. Conclusiones prácticas: *forma autónoma* y redistribución

El proceso de cambio del analizado proyecto *DES* (apartado 3.5.1) tiene como una de sus consecuencias la redistribución de un terreno rural, a efectos oficiales del catastro y del registro de la propiedad correspondiente. Esta redistribución ocurre solo sobre documentos institucionales, y no sobre los elementos físicos a los que se refiere como una estructura de *signos indiciales*, porque los espacios ya estaban divididos previo acuerdo de las partes. Este acuerdo se llevó a cabo unos treinta y cuatro años atrás —entre los padres y los hermanos que recientemente han abordado el conflicto—, del que quedan documentos que lo prueban, como el recibo del perito que midió la tierra o el mencionado croquis (Figura 101).

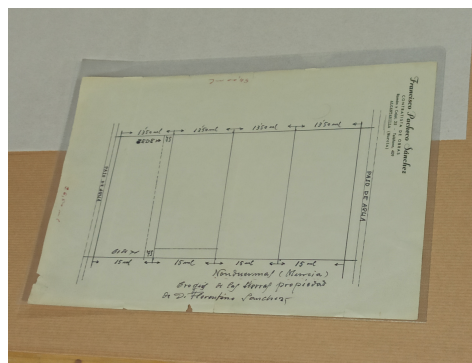


Figura 101. Croquis de la división del terreno de 1979. Bolígrafo sobre papel, 210 x 297 cm.

Como se aprecia en esta imagen, la representación espacial dibujada con bolígrafo sobre el papel funciona como un recurso que sirve para aclarar la cuestión práctica de la división del terreno, pero también como una expresión gráfica que otorga una estructura compositiva al documento. En este sentido, podemos verlo inscrito (el croquis) en un proceso en el que se producen acciones performativas que van desde el mencionado dibujo hasta la gestión por parte de profesionales jurídicos, cuya labor tiene efectos en las relaciones de las personas afectadas. Es decir, la bidimensionalidad de la representación visual del croquis produce cambios efectivos en la vida de las personas, porque, al ser compartido con nuestro letrado como uno más de los recursos que demuestran el antiguo reparto de la tierra, tal documento previno a la parte contraria a hacerse con una porción del terreno que no le correspondía. Así, la acción de dibujar en su momento unas formas básicas ha sido determinante en el mencionado cambio de *status quo*, más de tres décadas después.

Por otro lado, dicho croquis nos ayuda a cerrar este capítulo tercero al recordarnos la importancia de la estructura en la práctica artística propia, que hemos organizado y analizado aquí. Este proceso de exploración visual tiene su origen al trabajar con la estructura que obtuvimos al fotografiar la casa, con la que comenzamos este capítulo: una estructura que, como la mencionada nave Argos, es transportada de una disciplina a otra,

sustituyendo sus elementos sin que por ello —aunque se someta a variaciones organizativas— deje de ser la misma estructura. Es decir, existe una similitud formal entre la fotografía tomada en Murcia en 2010 (apartado 3.1.1), el cuadro de la figura 102, pintado en la misma fecha en Múnich (que mostramos en el apartado 3.5.4.), y el mencionado croquis del terreno. En definitiva, todas ellas son manifestaciones visuales relacionadas con la casa.



Figura 102. *Interior casa vieja*, 2010. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm.  
Obra pintada a partir de la vista de una habitación de la casa vieja de la huerta.

En esta línea, existe una relación entre la manera en que comenzamos haciendo fotografías en la casa de la huerta para pintar cuadros y el descubrimiento de la acción de extraer de estas imágenes estructuras compuestas por formas geométricas básicas —circulares y rectangulares—. Esto ocurre, por ejemplo, en el cuadro anterior: la forma diagonal de la izquierda y la aproximadamente circular de la derecha provienen, respectivamente, de la forma rectangular del marco de la puerta y de la forma circular del espejo vistos de frente. Por lo tanto, se trata, en definitiva, de *formas autónomas* con las que hemos operado en el marco del concepto *pintura encubierta*.

En este sentido, una vez detectadas y exploradas mediante la fotografía, el dibujo y la pintura, hemos proyectado estas formas para realizar —con ellas y dentro de ellas— acciones en el entorno circundante en el que nos hemos encontrado en cada una de las etapas analizadas. La extracción de dichas formas para trabajar con ellas fuera del cuadro puede verse en proyectos instalativos como *Espacialidad finita n.º 1*, *n.º 2* y *n.º 3*, en los que formas básicas similares a las mencionadas, producidas en plexiglás, son sostenidas entre planos transparentes del mismo material. Estas y otras acciones configuran un proceso que nos ha llevado de vuelta a la mencionada casa, para intervenir sobre su arquitectura. Es decir, la composición que hemos encontrado en dichos medios de expresión nos ha dado claves sobre cómo vemos y organizamos la realidad según nuestra sensibilidad y, en consecuencia, cómo podemos actuar sobre ella desde los medios que están a nuestro alcance.

Esto ha sido posible en nuestra práctica al prestar atención a dichas divisiones estructurales de las imágenes mediante formas geométricas, en concreto a la posibilidad de

descomponerlas, sintetizándolas como líneas, masas o proporciones. Este proceso ha sido determinante para identificar direcciones guía, formas básicas predominantes y patrones visuales: recursos que nos han hecho conscientes sobre algunas de nuestras tendencias inconscientes que empleamos para seleccionar elementos de la realidad —imágenes, objetos y acciones— con los que realizar nuestra práctica artística. En este sentido, la fotografía analógica fue un recurso que nos ayudó en la búsqueda de la cohesión visual de nuestra obra.

Tratamos de dirigir esta cohesión visual desde la fotografía hasta la pintura, un medio que amplía la capacidad operacional que tenemos sobre la composición: al manipular directamente la sustancia-pintura, obtenemos un mayor nivel de control sobre cómo se elaboran y estructuran dichas formas. Este control es debido a la posibilidad de decidir qué recursos —como el color, la textura o la cantidad de materia (el volumen)— serán los empleados en configurar los signos pictóricos, realizados mediante acciones desarrolladas en un marco de contacto directo con los materiales (sobre todo en la etapa inicial a la que nos referimos).

En este marco, el contacto con los materiales y con las herramientas nos permite también encontrar correspondencias entre la práctica de la pintura y de otras actividades. Y, en concreto, la correspondencia que resulta de actuar entre lo pictórico y lo doméstico es una de las vías mediante la que la pintura y otras prácticas artísticas operan como procesos que podemos llamar de *mímesis*<sup>331</sup>, pero no en el sentido de representar mediante la pintura una actividad utilitaria —buscando el parecido de lo representado con la realidad—, sino en el sentido de descomponerla —leyéndola a través del filtro de la composición visual y en tanto que las actividades humanas se pueden explicar como la articulación de acciones performativas— para extraer de ella las acciones que son válidas para contribuir a renovar nuestra práctica de la pintura. En otras palabras, mediante la disección de acciones menores que componen tareas mayores destinadas a labores utilitarias y su *mímesis* por repetición (digamos pervertida) o su imitación —siguiendo una intención que no es la obvia—, es posible parecer que no estamos realizando una acción artística mientras la hacemos. Para nombrar esta posibilidad, proponemos el concepto *mímesis no*

---

<sup>331</sup> El concepto estético de la *mímesis* se refiere a la imitación, entre otras acepciones. La imitación de la naturaleza es el fin esencial del arte, —según Aristóteles— y, por lo tanto, una tarea que se ha realizado desde siglos mediante la pintura.

*representacional* <sup>332</sup>: una *forma autónoma* de redistribución de los recursos artísticos y utilitarios a nuestro alcance.

---

<sup>332</sup> Un ejemplo de este concepto puede ser explicado mediante el espacio intermedio que detectamos entre la acción utilitaria de Barthes, quien dispone de los mismos elementos —usados en su sistema de escritura— en sus dos estudios, uno «en París y el otro en el campo», como el propio. Lo que el autor cuenta en *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barthes, 1978). Esta es una acción utilitaria, la de disponer de los mismos objetos en dos espacios diferentes, para desarrollar en cada uno de ellos la misma actividad mediante el mismo sistema (el autor explica con este ejemplo el estructuralismo). Por otro lado, esta acción puede ser leída como la realización de dos instalaciones, es decir,, o que puede ser reproducida como dos acciones desde una perspectiva artística. Es decirEn otras palabras, la obra artística puede consistir en el hecho de distribuir los mismos elementos de un sistema en dos espacios diferentes.

## Conclusiones

*En un conocido pasaje de la Introducción a la Crítica de la razón pura, afirma Kant que «no existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia». Nada hay, pues, en el orden del tiempo que pueda aportar conocimiento alguno, sin el elemental principio que establece la primacía de la naturaleza y que, en la experiencia, marca la frontera donde la subjetividad, «medida de todas las cosas», tiene que aceptar el saludable sometimiento a las cosas que mide, y sin las cuales ese conocimiento es vacío e insustancial.*

Emilio Lledó

El filósofo Emilio Lledó (1991) afirma en *El silencio de la escritura* —a partir de una cita sobre la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant— que solo en la temporalmente limitada naturaleza de las cosas es donde podemos elaborar nuestra experiencia como seres subjetivos, y así obtener conocimiento. La relevancia de este planteamiento se corresponde con el hecho de que la elaboración teórica de nuestra investigación es producto, en buena medida, de nuestra experiencia, que depende del comportamiento de los materiales pictóricos, de nuestras acciones en torno a ello y de cómo percibimos estos procesos mediante los sentidos. Por lo tanto, a la teoría que analizamos en esta tesis en el marco teórico del capítulo primero y a la práctica en los casos de estudio del capítulo segundo, le precede nuestra propia práctica, que opera como las conclusiones previas —materializadas como obras vinculadas con lo pictórico— en el capítulo tercero. Estas conclusiones, por lo tanto, constituyen algunas de las experiencias significativas de las que procede nuestro conocimiento, estableciéndose así un paralelismo con la cita de Lledó.

Dada la interacción constante entre los estudios teóricos, la práctica artística y la experiencia vivida y adquirida, así como su inevitable evolución en el tiempo, estas conclusiones finales están precedidas por las conclusiones prácticas y teóricas de cada apartado del capítulo tercero, y marcadas por la provisionalidad, por no decir su carácter inconcluso. En este marco, aunque quisiéramos, estamos lejos como para tratar de percibir y de reaccionar ante la realidad mediante sistemas de organización y gestión de los elementos presentes en el entorno que nos rodea que no estén vinculados con nuestra aquí explorada idea sobre lo pictórico. Idea que nos condiciona a estructurar nuestra experiencia en el mundo desde la pulsión interna que mueve nuestras manos a no dejar las cosas como están, empezando años atrás por la modificación de nuestra idea inicial de cuadro. Nuestra actitud de entonces nos limitaba a la concepción de obra pictórica como el registro bidimensional de la habilidad técnica en el campo de los materiales y herramientas tradicionales de lo pictórico, concepción que hemos dejado atrás, porque nuestra idea de pintura ha experimentado un cambio radical.

Este abandono de nuestra concepción previa de la práctica de la pintura como una actividad propia de personas que tienen capacidades manuales e intelectuales por encima de otras, ha sido posible gracias al privilegio que supone habernos podido dedicar a la exploración del medio, a través de programas artísticos inscritos en las facultades que dependen de la UCLM (Cuenca), ADBK (Múnich), UAEM (Morelos), UPV (València) y UMU (Murcia), así como los inscritos en centros especializados como RU (Residency Unlimited, Brooklyn) y RIA (The Roberts Institute of Art, Londres). Estos cambios contextuales nos han proporcionado dinámicas de intercambio entre nuestro bagaje previo y nuestros rasgos de personalidad con los propios de las personas con las que nos hemos relacionado, hecho que nos hace todavía más conscientes sobre el valor de las relaciones humanas en los procesos de aprendizaje y evolución interna. Mediante esta relación se manifiesta una tendencia hacia la preferencia por la reducción de los materiales, de las herramientas y de las relaciones sociales que consideramos poco significativas.

Las vías de exploración que hemos detectado durante el transcurso de dicho recorrido son la relación entre pintura y performatividad, es decir, sustancia-pintura (materia y acciones sobre ella inscritas entre las consecuencias del arte de acción de mediados del siglo XX y los materiales y métodos del bricolaje), la desmaterialización de la pintura (pintar sin pintura) y la relación con el espacio-casa (la proyección de materiales y acciones vinculadas con lo pictórico desde el cuadro hacia el entorno). Tales vías de investigación nos han permitido detectar las posibilidades de exploración del medio pictórico desde la sustancia-pintura, tratándola como la materia que nos podemos encontrar, por ejemplo, en el entorno de la huerta de Murcia —donde crecí—, para comprender que es una cosa más de la realidad tangible, que es un elemento que puede operar y ser expresado mediante materiales y acciones que en principio diríamos que no son propios de su tradición. Esta toma de conciencia nos llevó a posicionarnos de manera más libre a la hora de acercarnos a su práctica, aportando claridad sobre la perspectiva que nos ha permitido realizar proyecciones formales desde nuestras primeras representaciones, alrededor de 2006, sobre lienzos hacia objetos tridimensionales de bulto redondo y, posteriormente, hacia la arquitectura, para acabar interviniendo sobre esta y sobre algunas relaciones sociales que se dan en torno a ella entre 2020 y 2023.

Estas tres vías de investigación a partir de nuestra propia práctica sobre el cuadro tradicional y sus posibles intercambios con los ámbitos matéricos del entorno circundante —que sitúan nuestra metodología en el intercambio entre actividades estéticas y utilitarias—, nos han permitido detectar las claves mediante las que hoy estructuramos nuestra práctica artística, que es también nuestro posicionamiento ante la realidad. La clave principal sobre la que tomamos conciencia es el hecho de que la pintura, más que un objeto terminado y tangible, está compuesta por articulaciones de acciones que determinan sus procesos: acciones que son comunes a determinadas prácticas utilitarias, entre las que seleccionamos aquellas que destinamos a cubrir nuestras necesidades básicas y a mejorar nuestro bienestar cotidiano, como las labores de limpieza en casa o el bricolaje

doméstico. Estos intercambios actúan como el marco que nos permite delimitar lo que entendemos por prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico: pintar con menos pintura, pintar sin pintura, encontrar la pintura, desplazar la pintura por el entorno y transformar el entorno. Estas claves nos han llevado a delimitar las áreas de trabajo que inconscientemente se encontraban latentes desde el inicio en nuestra práctica artística y que, en consecuencia, nos han permitido tanto elaborar el marco teórico del capítulo primero como las áreas de trabajo de los artistas estudiados en los casos de estudio del capítulo segundo. Las prácticas artísticas referidas a las dimensiones encubiertas del medio pictórico y la estructura del capítulo tercero, dedicado a nuestra práctica, está compuesto por proyectos realizados como derivas en las ciudades en las que hemos desarrollado esta investigación. Este capítulo, aunque situado en último lugar a modo de conclusiones previas, constituye el comienzo de esta tesis, en tanto que la práctica que se registra en el mismo —organizada por etapas de investigación y por nuestros viajes entre disciplinas y por el mundo— nos ha permitido llegar a la teoría, y en tanto que nuestra práctica artística nos da las claves de su estructura y de toda la estructura del presente documento.

Por lo tanto —como Lledó afirma recordando a Kant—, es desde la propia experiencia, con curiosidad, y a menudo con la ayuda de incalculable valor de las personas que nos han acompañado durante estos años, con esfuerzo y perseverancia, que unas actividades realizadas en nuestra infancia tienen consecuencias hoy. Se trata de unos experimentos realizados por un niño más de treinta años atrás, basados en jugar con herramientas sencillas y materiales precarios —entre los que se encontraba algún bote empezado de pintura para exteriores— en espacios de la casa familiar como el huerto, el patio y la cuadra, y los alrededores. Desde entonces, hemos podido dar espacio y tiempo a tal pulsión inicial de hacer con las manos para desplegar este y otros modos de manipulación de la materia. Modos de hacer en los lienzos y en nuestro entorno inmediato, con los recursos a nuestro alcance, que articulamos para expresar nuestra voluntad de mejorar un poco las cosas, empezando por nosotros mismos al darnos el placer que nos produce pintar y al encontrar, en esta actividad, tácticas que podemos llevar a nuestro entorno cercano, materializadas a veces como obras de arte y, otras, como acciones utilitarias en el contexto inmediato.

Una de estas acciones, utilitaria y doméstica, está relacionada estrechamente —por la performatividad de sus acciones y por la dimensión *ready-made* de sus materiales— con la práctica artística de la pintura que exploramos: el bricolaje. Las acciones presentes en la noción de bricolaje que hemos explorado son entendidas como la manipulación de materiales y de herramientas sencillas, mediante procesos performativos que encuadramos en el ámbito del objeto que aparece en nuestro campo visual inmediato (de fabricación casera o industrial). Este recorrido, cuyo inicio hemos situado entre las prácticas pictóricas formalistas y las más conceptuales y performativas de mediados del siglo XX, o entre la pintura sobre el cuadro y las acciones utilitarias de la limpieza o el bricolaje, nos ha permitido proponer, contextualizar y ampliar —como objetivo principal de esta

investigación— nuestra noción sobre los conceptos *pintura encubierta* y *forma autónoma*, así como los conceptos que hemos elaborado y que también proponemos al desplegar los anteriores: *agente encubierto*, *herramienta ampliada*, *bricolaje mental*, nuestra idea sobre los conceptos *intervención arquitectónica* e *intervención social*, y el concepto *mimesis no representacional*.

Teniendo presente dicha elaboración teórica, los casos de estudio y la propia práctica que recogemos en esta investigación, podemos afirmar que la pintura —entendida como una cosa más que opera en lo que llamamos *realidad*— tiene el potencial de cambiar nuestro entorno. Esta capacidad de la pintura tiene su origen en el comportamiento de su materialidad y en las acciones que, desde la antigüedad, se han desarrollado en torno a ella: procesos que comprenden la posibilidad de su proyección como material, desde el cuadro —por la cual lo pictórico puede intervenir en la configuración y experiencia de los espacios en los que desarrollamos nuestras actividades—, así como la influencia de los signos pictóricos —que, con anterioridad a la escritura, han contribuido a la expresión y comprensión del entorno circundante, mediante procesos de codificación no verbales que influyen en nuestra visión y, por lo tanto, en nuestra percepción—. Esta influencia de lo pictórico se ha desplegado hasta llegar a nuestros días de manera masiva mediante medios visuales como, entre otros, la imprenta, la fotografía y el cine. Se trata de medios difundidos en red cuyos signos visuales —relacionados con los signos pictóricos— no requieren de la presencia física de la materia pictórica ni de las personas, hecho sobre el que consideramos posible tomar distancia (y hasta hacer lo contrario) para estar presentes con el trabajo sobre la materia y las relaciones sociales, enmarcadas en la continuación de nuestra práctica de la pintura.



## Conclusions

*In a well-known passage from the introduction to the Critique of Pure Reason, Kant states that «there is no doubt about the fact that all our knowledge comes from experience». There is, therefore, nothing in the order of time that can provide any knowledge, without the elementary principle that establishes the primacy of nature and that, in experience, marks the border where subjectivity, the «measure of all things», has than accepting healthy submission to the things it measures, and without which that knowledge is empty and insubstantial.*

Emilio Lledó

The philosopher Emilio Lledó (1991) states in *The Silence of Writing* —based on a quote from Kant's *Critique of Pure Reason* (1781)— that only in the temporally limited nature of things is where we can elaborate our experience as subjective beings, and thus obtain knowledge. The relevance of this approach corresponds to the fact that the theoretical elaboration of our research is a product, to a large extent, of our experience, which depends on the behavior of the pictorial materials, our actions around it, and how we perceive these processes through the senses. Therefore, the theory that we analyse in this thesis in the theoretical framework of the first chapter and the practice in the case studies of the second chapter, is preceded by our practice, which operates as the previous conclusions —materialized as works linked to what pictorial— in the third chapter. These conclusions, therefore, constitute some of the significant experiences from which our knowledge comes, thus establishing a parallel with Lledó's quote.

Given the constant interaction between theoretical studies, artistic practice, and lived and acquired experience, as well as their inevitable evolution over time, these final conclusions are preceded by the practical and theoretical conclusions of each section of the third chapter, and marked by provisionality, not to say their inconclusive nature. In this framework, even if we wanted to, we are far from trying to perceive and react to reality through systems of organization and management of the elements present in the environment that surrounds us that are not linked to our idea about the pictorial explored here. An idea that conditions us to structure our experience in the world from the internal drive that moves our hands not to leave things as they are, starting years ago by modifying our initial idea of a painting. Our attitude at that time limited us to the conception of a pictorial work as the two-dimensional record of technical skill in the field of traditional pictorial materials and tools, a conception that we have left behind, because our idea of painting has undergone a radical change.

This abandonment of our previous conception of the practice of painting as an activity typical of people who have manual and intellectual abilities above others, has been possible thanks to the privilege of having been able to dedicate ourselves to the exploration of the medium, through programs artistic students enrolled in the faculties that depend on the UCLM (Cuenca), ADBK (Munich), UAEM (Morelos), UPV (València) and UMU (Murcia), as well as those enrolled in specialized centers such as RU (Residency Unlimited, Brooklyn) and RIA (The Roberts Institute of Art, London). These contextual changes have provided us with exchange dynamics between our previous background and our personality traits with those of the people with whom we have interacted, a fact that makes us even more aware of the value of human relationships in learning processes. and internal evolution. Through this relationship, a tendency is manifested towards a preference for the reduction of materials, tools and social relationships that we consider to be of little significance.

The avenues of exploration that we have detected during the course of said exploration are the relationship between painting and performativity, that is, substance-painting (matter and actions on it inscribed between the consequences of action art of the mid-20th century and the materials and DIY methods), the dematerialization of painting (painting without paint) and the relationship with the space-house (the projection of materials and actions linked to the pictorial from the painting to the environment). Such avenues of research have allowed us to detect the possibilities of exploring the pictorial medium from the paint substance, treating it as the material that we can find, for example, in the surroundings of the Murcia orchard - where I grew up -, to understand what it is. one more thing of tangible reality, which is an element that can operate and be expressed through materials and actions that in principle we would say are not typical of its tradition. This awareness led us to position ourselves more freely when approaching his practice, providing clarity about the perspective that has allowed us to make formal projections since our first representations, around 2006, on canvas towards three-dimensional round objects. and, subsequently, towards architecture, to end up intervening on it and on some social relations that exist around it between 2020 and 2023.

These three avenues of research based on our own practice on traditional painting and its possible exchanges with the material spheres of the surrounding environment - which place our methodology in the exchange between aesthetic and utilitarian activities - have allowed us to detect the keys through which Today we structure our artistic practice, which is also our positioning before reality. The main key that we become aware of is the fact that painting, more than a finished and tangible object, is composed of articulations of actions that determine its processes: actions that are common to certain utilitarian practices, among which we select those that We allocate to cover our basic needs and improve our daily well-being, such as cleaning work at home or domestic DIY. These exchanges act as the framework that allows us to delimit what we understand by artistic practices referring to the covert dimensions of the pictorial medium: painting with less paint, painting without paint, finding the paint, moving the paint around the

environment and transforming the environment. These keys have led us to delimit the areas of work that were unconsciously latent from the beginning in our artistic practice and that, consequently, have allowed us to both develop the theoretical framework of the first chapter and the areas of work of the artists studied in the case studies of the second chapter. The artistic practices referring to the covert dimensions of the pictorial medium and the structure of the third chapter, dedicated to our practice, is composed of projects carried out as drifts in the cities in which we have developed this research. This chapter, although placed last as a preliminary conclusion, constitutes the beginning of this thesis, as the practice recorded in it —organized by research stages and by our travels between disciplines and around the world— gives us It has allowed us to reach the theory, and while our artistic practice gives us the keys to its structure and the entire structure of this document.

Therefore —as Lledó states, remembering Kant— it is from one's own experience, with curiosity, and often with the help of incalculable value from the people who have accompanied us during these years, with effort and perseverance, that some activities carried out in our childhood have consequences today. These are experiments carried out by a child more than thirty years ago, based on playing with simple tools and precarious materials - among which was a started can of paint for exteriors - in spaces of the family home such as the orchard, the patio and the block, and the surrounding area. Since then, we have been able to give space and time to such an initial impulse to do things with our hands to deploy this and other modes of manipulation of matter. Ways of doing on the canvases and in our immediate environment, with the resources at our disposal, which we articulate to express our desire to improve things a little, starting with ourselves by giving ourselves the pleasure that painting gives us and by finding, in this activity, tactics that we can bring to our immediate environment, sometimes materialized as works of art and, other times, as utilitarian actions in the immediate context.

One of these actions, utilitarian and domestic, is closely related —due to the performativity of its actions and the ready-made dimension of its materials— to the artistic practice of painting that we explore: DIY. The actions present in the notion of DIY that we have explored are understood as the manipulation of materials and simple tools, through performative processes that we frame in the scope of the object that appears in our immediate field of vision (homemade or industrial). This journey, whose beginning we have located between the formalist pictorial practices and the more conceptual and performative ones of the mid-20th century, or between painting on the painting and the utilitarian actions of cleaning or DIY, has allowed us to propose, contextualize and expand —as the main objective of this research— our notion of the concepts *undercover painting* and *autonomous form*, as well as the concepts that we have developed and that we also propose when deploying the previous ones: *undercover agent*, *extended tool*, *mental bricolage*, our idea about the concepts *architectural intervention* and *social intervention*, and the concept of *non-representational mimesis*.

Taking into account this theoretical elaboration, the case studies and the practice itself that we collect in this research, we can affirm that painting—understood as one more thing that operates in what we call reality—has the potential to change our environment. This capacity of painting has its origin in the behavior of its materiality and in the actions that, since ancient times, have developed around it: processes that include the possibility of its projection as a material, from the painting —by which the pictorial can intervene in the configuration and experience of the spaces in which we carry out our activities— as well as the influence of pictorial signs— which, prior to writing, have contributed to the expression and understanding of the surrounding environment, through processes of non-verbal coding that influence our vision and, therefore, our perception. This influence of the pictorial has been massively deployed to the present day through visual media such as, among others, printing, photography and cinema. These are media disseminated online whose visual signs —related to pictorial signs— do not require the physical presence of the pictorial material or people, a fact from which we consider it possible to distance ourselves (and even do the opposite) to be present. with work on matter and social relations, framed in the continuation of our painting practice.

## Agradecimientos

Desde un acercamiento evolutivo, el ser humano se ha desarrollado al amparo de organizaciones sociales durante la mayor parte de su existencia. Cooperar, dar y recibir ayuda han sido procesos fundamentales para la supervivencia y el bien común del grupo. En estas dinámicas relacionales, las manifestaciones de agradecimiento han sido desarrolladas como maneras de fortalecer las relaciones sociales y promover la reciprocidad. La expresión de la gratitud hacia los miembros del grupo que compartían ayuda y recursos puede ser realizada como signo de voluntad de devolver lo recibido en el futuro.

Desde la antigüedad, los agradecimientos han podido desempeñar una función mediadora entre las personas de un mismo grupo, en el sentido en que agradecer supone señalar y dar valor a las acciones de otros que contribuyen a nuestro bienestar. Este hecho puede ayudar a incrementar el entendimiento, promoviendo el ambiente armónico y la unión del grupo.

Actualmente, el sentimiento y la expresión de agradecer siguen siendo aspectos de notable relevancia en las interacciones sociales: mejora los vínculos entre las personas, además de producir consecuencias saludables en quienes lo expresan y lo reciben. Desde una perspectiva espiritual —que hemos experimentado—, la expresión cotidiana de la gratitud contribuye a mejorar el estado de ánimo, a minimizar el estrés y al aumento de la satisfacción en la vida.

El origen de la palabra «gracias» se sitúa en el latín «*gratias*» o «*gratiam*», que proviene de «*gratus*» y que significa «agradable» o «grato». Del latín «*gratias*», acusativo plural de «*gratia*», tomo y expreso la forma actual en castellano «gracias», en referencia a todas las personas y experiencias —algunas mencionadas en páginas anteriores— que han contribuido al desarrollo de esta investigación. Consciente del valor de su confianza y ayuda, les estoy agradecido. Gracias a Jesús Segura y Joan Peiró por la guía que ha hecho posible definir las claves no solo conceptuales de este trabajo, a Paloma Zamora por las conversaciones, a Margarita Sánchez por la diferencia de perspectiva, a Gabi Jara por recordarme que también es necesario desconectar, a Sam Hickson por mostrarme el valor de las pequeñas tareas que cambian otras más amplias, a Marlies Augustijn por ser un ejemplo al seguir su propósito, a Kate Davies por su capacidad asertiva y respeto al trabajo, a Ricardo Forriols por compartir su conocimiento sobre el cuadro, a Jerry Zeniuk por su sencillez, a Magali Lara por su carta escrita en Cuernavaca, a Javier Baldeón por ver las formas, a Mar Guerrero por enseñarme a tomármelo sin prisa y con constancia, a Gonzalo Puch por las posibilidades, a Jorge Julve por subirme de rango, a Gil Antonio Munuera por invitarme a iniciar diálogos, a Michael Urrea por los *tips* sobre diseño, a Julia Castelló por su capacidad de análisis, a Joaquín Ruiz por su tacto y resolución, a Alberto Cánovas y a Héctor Ramos por la amistad, a Josefa Sánchez por los cuidados, a Joaquina Sánchez por enseñarme a aceptar, a Juan Antonio Sánchez y Ángeles Abellán por los valores, a Soledad Sánchez y Catalina García por más valores y, finalmente, por la cantidad de gestión que me permitió retomar este doctorado, a Juan Manuel Hernández, Javier Campillo y José Antonio Cutillas, personal de la Universidad de Murcia.

## Índice de imágenes

Figura 1. Vejiga de origen animal que contiene pintura al óleo, S. XIX. © Victoria and Albert Museum, Londres. (<https://collections.vam.ac.uk/item/O118157/paintbox-unknown/>)

Figura 2. El *Gran vidrio* de Duchamp (1915-1923) en Philadelphia Museum. © Artists Rights Society (ARS), New York. (<https://philamuseum.org/collection/object/54149>)

Figura 3. Dora García, *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years*, 2017. © Dora García, photograph by Clémence Bellisson and Isabelle Arthuis. Museo Reina Sofía. (<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/dora-garcia>)

Figura 4. Esquema *Conceptos fundamentales*, 2022, Rotulador sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Figura 5. Esquema *Etapas*, 2022, , Rotulador sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Figura 6. *Ladermann Ukeles realizando Washing/Tracks/Maintenance* (1973). Imagen: Ronald Feldman Fine Arts. (<https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>)

Figura 7. Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915, Óleo sobre lienzo, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Gallery, Moscú. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>)

Figura 8. Esquema sobre el doble sentido de la imagen de Lacan. Extraído de «Seminario II, Clase 9: ¿Qué es un cuadro?» (1964) (<https://www.psicopsi.com/seminario-ii-clase-9-que-es-un-cuadro-ii-marzo-1964/>)

Figura 9. Jackson Pollock vertiendo pintura en su estudio. Fotografía de Martha Holmes/The LIFE Premium Collection/Getty Images. Fuente: Tate. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>)

Figura 10. Jonh Cage introduciendo tornillos en uno de sus pianos preparados. Fotografía tomada en 1947 por Irving Penn. Fuente: Rialta. (<https://rialta.org/john-cage-como-llego-el-piano-a-estar-preparado/>)

Figura 11. *Pont de Maincy*, 1879, Óleo sobre lienzo, 58,4 x 72,4 cm. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_c%C3%A9zanne,\\_ponte\\_di\\_maincy,\\_1879\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_c%C3%A9zanne,_ponte_di_maincy,_1879_ca.JPG))

Figura 12. Richard Serra vertiendo plomo fundido, con su equipo en la instalación de *Gutter Corner Splash: Night Shift*, en San Francisco Museum of Modern Art en 1995. Fotografía de John Weber.

(<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2003/11/23/arts/23BLUM.ready.html>)

Figura 13. Kurt Schwitters, *Merzbau*. Imagen: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. Fuente: Tate.

(<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>)

Figura 14. Giorgio Griffa realiza marcas de pintura con una esponja. La fotografía es nuestra, tomada en el Camden Arts Centre en 2018.

Figura 15. Ferran Gisbert trabajando en *Puño y Letra* en 2014. Fuente: archivo visual de la UPV, València. (<https://vimeo.com/97667635>)

Figura 16. Brocha *extendida*, canaleta y listón con vasos de cartón de Ferran Gisbert. La foto es nuestra, tomada en la casa de su familia en Alcoi en julio de 2023.

Figura 17. Ferran Gisbert, *Cinco cuadrados*, 2006. Acrílico sobre lienzo, 185 x 185 cm. Imagen cortesía del artista.

Figura 18. Vasos sujetos a un listón que Gisbert emplea para depositar tintas de diferentes tonos y en los que empapa sus brochas extendidas. Imagen cortesía del artista.

Figura 19. Ferran Gisbert, *Textil*, 2023. Acrílico sobre lienzo, 195 x 195 cm. Imagen cortesía del artista.

Figura 20. El rincón de los pinceles, brochas y cuencos de Griffa. Imagen tomada de la cuenta oficial de Instagram de Griffa (@gcaresio), 11 de marzo de 2019.

(<https://www.instagram.com/griffa>)

Figura 21. James Turrell, *Raethro II, Magenta (Corner Shallow Space)*, 1970. © James Turrell, Photo by Florian Holzherr ( [www.architekturfoto.net](http://www.architekturfoto.net) )

Figura 22. Juan López, la obra *CONTRA* (izq.) y las plantillas usadas para darle forma (dcha.), 2015, capa de pared erosionada y planchas de hierro, medidas variables.

([https://www.artit.asia/en/u/admin\\_expht\\_e/r8bakelbemgdshg9p7xf/](https://www.artit.asia/en/u/admin_expht_e/r8bakelbemgdshg9p7xf/))

Figura 23. Juan López, *Groundshot V*, Barra metálica y silicona, 125 x 100 cm.

(<https://juansilio.com/exposiciones/juan-lopez-ultimos-recursos/>)

Figura 24. Representación de algunas proyecciones posibles en el sistema diédrico según N. Martín Gulias, 7 de noviembre de 2010.

(<http://sistemadiedrico.blogspot.com/2010/11/fundamento.html>)

Figura 25. Ann Veronica Janssens, *Untitled (White Glitter)*, 2016, purpurina C 21 1/64, dimensiones variables. (<https://www.artsy.net/artwork/ann-veronica-janssens-untitled-white-glitter>)

Figura 26. Miquel Mont, *Cooperation XL*, 2014, 220 x 150 cm. Imagen y ficha técnica cortesía del artista.

Figura 27. Oscar Tuazon, *False Wall*, 2013. Acero y yeso, 165,1 × 165,1 × 5,1 cm. Imagen de The Roberts Institute of Art, s. f.

(<https://www.therobertsinstituteofart.com/collection/false-wall>)

Figura 28. Francis Alÿs, *Color Matching*, 2016, Mosul, Iraq; 5:01 min. © Francis Alÿs and David Zwirner. (<https://francisalys.com/color-matching/>)

Figura 29. Francis Alÿs, *The Fabiola Project*, 1994-2011. Imagen Menil Collection/Paul Hester.

(<https://www.houstoniamag.com/arts-and-culture/2016/06/the-menil-collections-newest-exhibit-francis-aly-the-fabiola-project-is-a-collectors-dream>)

Figura 30. Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, *Celda 201. Proyecto para cárcel abandonada*, 2009. Arranque mural sobre tela, 155 x 155 x 22 cm.

(<https://www.artsy.net/artwork/patricia-gomez-y-maria-jesus-gonzalez-celda-201-proyecto-para-carcel-abandonada>)

Figura 31. Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008. Arranque mural sobre tela, 2,30 x 340 m. Obra expuesta en el Centre del Carme, València.

(<https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>)

Figura 32. Objeto punzante elaborado con pedernal. Imagen extraída del artículo de Y. Maldonado, 25 de octubre de 2021, Geología Web

(<https://geologiaweb.com/rocas/pedernal/>).

Figura 33. Theaster Gates, *Red City*, 2020. Esmalte industrial a base de aceite, goma aislante de tejados, betún, madera y cobre, 182 cm x 274 cm. Foto: Jacob Hand.

(<http://artobserved.com/2020/11/new-york-theaster-gates-black-vessel-at-gagosian-gallery-through/>)



Figura 34. Una fase del montaje de *Situación Urbana 09/ "El Labo en el Exilio"/ Artista de reconocimiento internacional que malversa una programación cultural ampliándola/*. (<https://recetasurbanas.net/>)

Figura 35. Módulo sujeto de un árbol, perteneciente al proyecto *Casa Insecto* de Recetas Urbanas, Sevilla, 2001. (<https://recetasurbanas.net/>)

Figura 36. Vista del proyecto *Casa Rompecabezas*, realizado por Recetas Urbanas en Sevilla en 2002. (<https://recetasurbanas.net/>)

Figura 37. Vista del cuaderno con imágenes tomadas en Múnich (izq.) y en Murcia (dcha.), 2009-2010.

Figura 38. Vista del cuaderno con bocetos para cuadros geométricos, 2009-2010.

Figura 39. Escaneo de fotografía analógica de 35 mm realizada en nuestra habitación situada en la Schleißheimer Straße de Múnich, 2009-2010.

Figura 40. *Noche y día*, 2008. Díptico. Óleo sobre lienzo imprimado con pigmento azul ultramar (izq.) y amarillo limón (dcha.), 65 x 90 cm.

Figura 41. *Mamá, ¿cómo lo hago para pintar con todo el color y que aun así te cueste verlo?*, 2011. Díptico. Óleo sobre lienzo, 228 x 146 cm.

Figura 42. *Indicios del origen de la forma autónoma en México n.º 1 y n.º 2 (Cuernavaca)*, 2011. Fotografía analógica, 20 x 20 cm c. u.

Figura 43. *Indicios del origen de la Forma Autónoma n.º 1 (Cuenca)*, 2012. Díptico. Óleo sobre lienzo, 46 x 92 cm.

Figura 44. Julia Calvo, *Bubalú*, 2012. Acrílico sobre lienzo, 78 x 63 cm. Una de las pinturas de la exposición *Back to Black* en la Galería Art Nueve, 2012. (<http://artnueve.blogspot.com/2012/06/back-to-black-julia-calvo.html>)

Figura 45. *Formas autónomas sobre composición parecida a las de los bodegones de Juan Sánchez Cotán al revés*, 2012. Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm.

Figura 46. *Pensando la forma autónoma*, 2012. Imagen digital, medidas variables.

Figura 47. *Forma autónoma sobre estructura autónoma*, 2012. Imagen digital, medidas variables.

Figura 48. Juan Sánchez vestido de comuniante. Obra: *¿Qué es la forma autónoma?*, 2013. Fotografía analógica escaneada, medidas variables.

Figura 49. *Sobre la objetualización de la gallina n.º 2*, 2012. Imagen digital, medidas variables.

Figura 50. *Pintura encontrada n.º 3*, 2012. Impresión digital, 45 x 65 cm.

Figura 51. *A veces confundir la Historia ayuda n.º 7*, 2013. Pintura acrílica, látex, loneta, bastidor de madera, 42 x 42 cm; tablas de madera, 30 x 8 x 1 cm; luz eléctrica. Colección privada.

Figura 52. *Cuadro plegable n.º 1*, 2014. Acrílico e imprimación vinílica sobre loneta, 105 x 230 cm (plegado, 17 x 29 x 5 cm).

Figura 53. *Estampación portátil n.º 1*, 2015. Pintura acrílica, esponjas, rodillo de cocina, hilo y un clavo, Ø 260 cm. Proyecto ABC Cultural.  
(<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150129/abci-proyecto-cultural-juan-sanchez-201501291737.html>)

Figura 54. *Limpeza parcial de un espacio público en València*, 2014. Vídeo HD, 7' 27".

Figura 55. *Patata cósmica n.º 2*, 2014. Impresión digital, 60 x 81,5 cm.

Figura 56. *Las auténticas protagonistas son las gallinas*, 2016. Gallinero, una impresión ultrachrome en papel Baryta y seis impresiones en papel encerado, medidas variables.

Figura 57. Seis estampaciones producidas por defecaciones de gallina sobre papel encerado de carnicerías toman formas básicas. Medidas variables.

Figura 58. *Forma autónoma sonora n.º 1 y n.º 2*, 2016. Vídeo 4K, 1' 51". Imagen de las obras accionadas por la artista Mar Guerrero en el LAB, Murcia, 2016.

Figura 59. Libro encontrado en Brooklyn. 2017

Figura 60. Vistas de los párrafos subrayados de *The House of the Seven Gables*. De izquierda a derecha, se muestran las páginas 58 (1), 69 (2) y 78 (3).

Figura 61. *Espacialidad finita n.º 1, n.º 2 y n.º 3*, 2017. Planos y remanentes de plexiglás y gomas elásticas, 16 x 30 x 16 cm, 30 x 16 x 30 y 16 x 30 x 16 cm. Colección privada.

Figura 62. *Forma autónoma turista blanca en Nueva York*, 2017. Vídeo Full HD, 12' 22".

Figura 63. *Organizador semanal de formas autónomas (Prueba de estampación efímera)*, 2017. Organizador de medicamentos de plástico y moldes de acero, 3 x 15 x 1 cm. Colección privada.

Figura 64. *Dispensador de formas autónomas jabonosas en RU*, 2017. Vídeo de YouTube, aceite de cocina usado, pastilla de jabón, sosa cáustica, agua y utensilios de cocina, 23 x 12 x 8 cm. (Esta medida corresponde al dispensador). Imagen de los materiales empleados (izq.) y del dispensador instalado en la Residency Unlimited (dcha.)

Figura 65. *Limpieza infraleve del espacio privado de Linda Nagel n.º 1*, 2017. Díptico. Imágenes digitales. Medidas variables.

Figura 66. *Una forma (autónoma) de negar la realidad presidencial de EE. UU.*, 2017. Póster, 71 x 101 cm.

Figura 67. *Maletín de estampación*, 2017. Embalaje de transporte de un espejo doméstico, asa, tela de lino, ojales y pintura acrílica, 91 x 67 x 10 cm (caja) y 87 x 63 cm (estampaciones).

Figura 68. Fotografía digital del radiador, 2017. Medidas variables. *Quizá la memoria no es tan fiable y el radiador en cuestión tampoco era de color blanco roto.* (Nota añadida en abril de 2023).

Figura 69. Vista general y plano del almacén de DRAF en Park Royal, North Acton. Imágenes digitales, medidas variables.

Figura 70. *Un tipo contratado*, 2019. Acción, imagen apropiada e impresión digital, medidas variables. Foto: Christa Holka. Gracias a David Roberts Art Foundation.

Figura 71. *Un agente encubierto*, 2018, Imagen digital y actitud, medidas variables. Fotografiado por Javier Ochando en Homerton, Londres.

Figura 72. Tres pasos de la elaboración de *Pintura encubierta n.º 5 (Después de Martin Kippenberger)*, 2020. Pintura en *spray* sobre loneta cruda, 350 x 280 cm.

Figura 73. Caja de transporte de obras de arte, conocida como *crate* en inglés, en el ámbito del *art handling*. Imagen digital, medidas variables.

Figura 74. *Park Royal Pattern No. 5*, 2020. Lápiz de grafito, acuarela y acrílico sobre lino, 170 x 150 x 3,5 cm. Cuadro ganador del primer premio en el XXIII Premio de Pintura-Universidad de Murcia.

Figura 75. *Artwork-specific stencil No. 2 (After Pierre Huyghe)*, 2021. Lápiz de grafito sobre papel, 42 x 31 cm.

Figura 76. *Desde las seis de la mañana creando*, 2019. Componente industrial y tubo de pastillas de vitamina C (dcha.) y vista de la instalación (izq.). Foto 2019 Irene Grau.

Figura 77. *Juan Sánchez en Park Royal*, 2019. Acción, imagen apropiada e impresión digital, medidas variables. Imagen 2019 José Carlos Naranjo.

Figura 78. Vistas del estudio de Juan Sánchez en Park Royal, North Acton. A la derecha, JS y Johnny Brewin. Imagen 2019 José Carlos Naranjo.

Figura 79. Boceto a lápiz de grafito sobre A4, diferentes recortes sobre A2, intervención con pintura en *spray* sobre suelo de concreto y pintura en *spray* sobre lino embastillado, 20 x 15 cm (el lienzo). 2019

Figura 80. *Piece of furniture that folds strangely No. 1*, 2020. Madera contrachapada, bisagras y tornillos, 22,4 x 150 x 200 cm (dimensiones como escultura minimalista de suelo/marco de cama).

Figura 81. *Piece of furniture that folds strangely No. 5 aka 'Silla Sánchez'*, 2020. Madera contrachapada, bisagras, ruedas industriales y tornillos, 98 x 49 x 49 cm (dimensiones como silla).

Figura 82. *Silla Sánchez forma autónoma incolora dance*, 2020. Vídeo Full HD, 49". Las imágenes corresponden a fotos digitales hechas al vídeo reproducido en la pantalla del ordenador.

Figura 83. Uno de los cuadernos de Londres (2019-2020). Medidas para el suelo en la página inferior derecha.

Figura 84. Vistas del suelo siendo instalado y ya pintado en el estudio de Juan Sánchez, 2019.

Figura 85. *Máscara n.º 1*, 2020. Madera de pino encontrada en Park Royal, 31 x 20 x 10 cm.

Figura 86. *Studio-household actions*, 2020. Vídeo 4K, 1' 24". Juan Sánchez cocinando y comiendo sobre dos de los muebles que se despliegan de manera extraña para convertirse en esculturas.

Figura 87. Captura de pantalla de la grabación de la cámara de vigilancia del Ealing Council. Juan Sánchez cometiendo inconscientemente una infracción, en la furgoneta blanca, 2020.

Figura 88. Captura de pantalla del *e-mail* a nuestra jefa en DRAF en el que explicamos lo acontecido y damos opciones para solucionarlo, y el resguardo al recurrir ante el Ealing Council, 2020.

Figura 89. Proceso de demolición de una parte de nuestro estudio londinense, 2020.

Figura 90. Fotograma de la acción *Demolición-apertura de ventana en mi antiguo estudio de Londres*, 2020. Vídeo HD, 3' 05".

Figura 91. Fotografía del vídeo instalado *Juan Antonio Sánchez Alcaraz arremolinando la pared de la cuadra*, 2022. Vídeo HD, 42'.

Figura 92. *Captura de Google Maps del conjunto arquitectónico en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia*, 2022. Impresión digital en papel Hahnemühle de 300 gr, 32 x 59 cm.

Figura 93. *Trépano hecho por Soledad Sánchez Alcaraz*, 1990 (Fecha aproximada). Aluminio, madera, cordel, bridas, tapón de plástico, tacos de madera y yeso, 92 x 46 x 7 cm. Foto: Laura Turpín.

Figura 94. *Media forma autónoma cortada según el dibujo de la división de la tierra de 1988 en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia*, 2022. Plancha de hierro, 77 x 147 x 0,2 cm. Foto: Laura Turpín. El estado de la pieza es anterior a la acción realizada el 16 de junio de 2022, el día de la inauguración de la exposición en Espacio Incógnita.

Figura 95. Vistas sobre la exposición *DES. Cemento en polvo y bote de alquídico sobre balda de hierro soldada*, 2022 (madera, aluminio, tornillos, cemento, bote de cristal, alquídico y hierro, 11 x 39 x 24 cm [balda]); *Documentos sobre la tierra en Camino Hondo, Nonduermas, Murcia*, 2022 (conjunto de documentos notariales de entre 1979 y 1988, medidas variables); *Escalera de cuatro peldaños*, 2022 (barras de hierro lisas, corrugadas y pletinas de sujeción, soldadas, 300 x 58 x 21 cm) y *Tres traviesas/colañas unidas por un alambre y cuatro bastidores de aluminio*, 2022 (madera, aluminio, tornillos, alambre, 259 x 200 x 177 cm). Vistas de las obras instaladas en la exposición *DES*, realizada en 2022. Fotos: de Laura Turpín.

Figura 96. *Tabicado de dos ventanas y una puerta*, 2021. Tríptico. Fotografías digitales, 40 x 60 cm. (c. u.). La pared mide 320 x 600 cm. Se han utilizado diferentes ladrillos extraídos de partes demolidas de la casa.

Figura 97. Ladrillos de adobe y moldes de madera. Impresión digital, 7,5 x 9,5 cm. Foto realizada en la Feria de Medio Ambiente de València en 2015.

Figura 98. Ejemplo de construcción tapial. Imagen digital en la página web Verne Arquitectura, 2020. (<https://www.vernearquitectura.com/blog/tecnica-tapial-rammed-earth-buildings>)

Figura 99. Cámara abovedada levantada mediante lodo impreso en 3D. 300 x 800 x 230 cm. Obra e imagen del diseñador Donald Rael en colaboración con estudiantes de UC Berkeley, 2019. ([https://www.instagram.com/p/CvsUeuxe7A/?utm\\_source](https://www.instagram.com/p/CvsUeuxe7A/?utm_source))

Figura 100. Izquierda: *Monocromos impresos*, 2016. Acrílico sobre lienzo (x1) e impresiones 3D (PLA) (x4), 20 x 20 x 5 cm (c. u.). Derecha: Vista del archivo *.stl*: imagen digital generada del proceso de escaneado.2016

Figura 101. Croquis de la división del terreno de 1979. Bolígrafo sobre papel, 210 x 297 cm.

Figura 102. *Interior casa vieja*, 2010. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Obra pintada a partir de la vista de una habitación de la casa vieja de la huerta.

Figura 103. *Esquema proyecto fin de licenciatura n.º 1*, 2012, rotulador, bolígrafo y subrayador sobre papel, 64 x 49 cm.

Figura 104. *Esquema proyecto fin de máster*, 2015, pintura acrílica, rotulador, bolígrafo, subrayador, *post-its* y cinta de carroceros, 70 x 100 cm.

Figura 105. *Esquema práctica durante el doctorado*, 2018, pintura acrílica, rotulador cinta de carroceros sobre papel encerado, 109 x 53,5 cm.

Figura 106. *Posible mapa conceptual de la forma autónoma*, 2019, imagen digital, medidas variables.

## Referencias bibliográficas y audiovisuales

- 1 Mira Madrid. (s. f.). *Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González*. 1 Mira Madrid.  
<https://imiramadrid.com/artists/patricia-gomez-y-ma-jesus-gonzalez>
- Adorno, T. W. (1984). *Dialéctica Negativa*. Taurus. (Trabajo original publicado en 1975).  
[https://proletarios.org/books/Adorno-Dialectica\\_Negativa.pdf](https://proletarios.org/books/Adorno-Dialectica_Negativa.pdf)
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2005).
- Aguilar Sahagún, G. (2007). *El hombre y los materiales. La Ciencia para Todos*. Fondo de Cultura Económica de México. (Trabajo original publicado en 1988).
- Ahora, C. (1 de junio de 2023). De Gotham a Gran Canaria: el Batman de La Isleta borra líneas amarillas del suelo y recupera zonas de aparcamiento para los vecinos. *elDiario.es*.  
[https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/gotham-gran-canaria-batman-isleta-borra-lineas-amarillas-suelo-recupera-zonas-aparcamiento-vecinos\\_1\\_10258768.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/gotham-gran-canaria-batman-isleta-borra-lineas-amarillas-suelo-recupera-zonas-aparcamiento-vecinos_1_10258768.html)
- Augé, M. (2009). *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1993).
- Álvarez Cáccamo, B. (2015). *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen* [Tesis Doctoral]. Universidad de Vigo.
- Álvarez González, D. (2021). *Privacidad es poder: Datos, vigilancia y libertad en la era digital*. Carissa Veliz.
- Amón, S. (30 de julio de 1977). Historia del "collage" en forma de "collage". *El País*  
[https://elpais.com/diario/1977/07/31/cultura/239148020\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/07/31/cultura/239148020_850215.html)
- Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein*. Nerea.
- Arnheim, R. (2011). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 1982).
- Artaud, A. (2013). *El teatro y su doble*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1938).
- Augustin, S., Wagemans, J. y D'Ydewalle, G. (2013). The Influence of Spatial Contiguity and Levels of Processing on Memory for Architectural and Urban Scenes. *Journal of Environmental Psychology*, 35, 21-30.
- Auster, P. (2006). *A salto de mata: Crónica de un fracaso precoz*. Anagrama. (Trabajo original publicado en 1998).
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1962).
- Ávila, A. (2019). El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (31), 161-191. [https://revistas.uam.es/anuario/article/download/anuario2019\\_31\\_008/12518/34292](https://revistas.uam.es/anuario/article/download/anuario2019_31_008/12518/34292)

- Azaovagh de la Rosa, A. (2010). H el ene Cixous: La escritura del cuerpo. *Universidad de La Laguna*.  
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/94862/1/H%C3%A9l%C3%A8ne%20Cixous...pdf>
- Bachelard, G. (1965). *La po etica del espacio*. Fondo de Cultura Económica de España. (Trabajo original publicado en 1957).
- Badía Fumaz, R. (2012). Muerte del autor y literatura digital. *Revista de Filosofía Eikasia*, (113).
- Badillo Delgado, M. (10 de junio de 2022). Juan López explora los signos de la cueva de Altamira como origen de la comunicación en una exposición. *Europa Press*.  
<https://www.europapress.es/cantabria/noticia-juan-lopez-explora-signos-cueva-altamira-origen-comunicacion-exposicion-20220610191700.html>
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Ad Litteram.
- Bal, M. (2011). *Ann Veronica Janssens. Serendipity*. Idea Books.
- Bal, M. (2013). *Endless Andness. The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Bloomsbury Academic.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Bal, M. y Llorente, B. R. (2020). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada (Estudios visuales n.   11)* (1.  ed.). Ediciones Akal.
- Baldeón, J. (2009). *A propósito del problema del arte plástico: la desarticulación del signo en la pintura postcubista* [Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha].  
<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/2775>
- Ballester, L. [libertad.ballester]. (2020-2023)    [Imagen/Serie de historias de Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17900526235646643/>
- Balzarini, M. M. (2019). La mirada y el atractivo de una obra de arte. *El Artista*, (16).  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7277662.pdf>
- Barcaglioni, A. (4 de junio de 2017). El enfoque atomizado de la inteligencia. *Cognitio*.  
<http://cognitio.com.ar/2017/06/04/el-enfoque-atomizado-de-la-inteligencia/>
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. Dardo.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1967).
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. (Trabajo original publicado en 1893).
- Baudelaire, Ch. (2000). *Las flores del mal*. Edimat Libros. (Trabajo original publicado en 1857).



- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Kairós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- BBC News Mundo. (8 de julio de 2018). ¿Realmente el urinario de Marcel Duchamp fue obra del padre del arte conceptual? *BBC News Mundo*.  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>
- Benedetti, M. (1998). Táctica y estrategia. En «*Los personajes*», *Poemas de otros (1973-74)*. Universidad de Alicante.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro. (Trabajo original publicado en 1935).
- Benjamin, W. (2018). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Centellas. (Trabajo original publicado en 1931).
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Berger, J. (2009). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Expres. (Trabajo original publicado en 1962).
- Berger, J., (2010). Si las paredes hablaran. En P. Gómez y M. J. González, *Proyecto para cárcel abandonada* [Catálogo]. Explorafoto/DA2.
- Berger, J. (2018). Volver a trazar los mapas. En *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*. Gustavo Gili.
- Berger, J. y Álvarez, P. V. (2006). *El sentido de la vista*. Alianza Editorial.
- Berger, P. L. (1998). *Risa redentora*. Kairós.
- Bisbe, N. (2006). *La Espiral del Artificio*. San Telmo Museoa.  
<https://www.santelmomuseoa.eus/exposiciones/espiral/es/presentacion-completa.php?act=1>
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. Whitechapel Gallery y The MIT Press.
- Blazwick, I., Af Petersens, M., Mckinlay, S., Fer, B., Barson, T., Mcdonough, T. y Jiehong, J. (2015). *Adventures of the Black Square. Abstract Art and Society 1915-2015*. Whitechapel Gallery.
- Bodenmann-Ritter, C. (2005). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista*. Antonio Machado. (Trabajo original publicado en 1995).
- Bolaño, R. (2022). *Los sinsabores del verdadero policía*. Debolsillo. (Primera edición de 2018).
- Bollnow, O. F. (2014). *Hombre y espacio*. Create Space Independent Publishing Platform. (Trabajo original publicado en 1969).
- Boltanski, L. y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Boon, M. y Levine, G. (Ed.). (2018). *Practice*. Whitechapel Gallery y The MIT Press.

- Borges, J. L. (1984). *El Aleph*. Alianza. (Trabajo original publicado en 1949).
- Brea, J. L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *Arte, Proyectos e Ideas*, I(4).
- Brea, J. L. (2006). Las auras frías. Anagrama. (Trabajo original publicado en 1991).
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal/Estudios Visuales.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Writing Architecture.
- Bryan-Wilson, J., Morris, C., Brooklyn Museum, Bonin, V. y Lippard, L. R. (2012). *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Brooklyn Museum.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. This Side Up.
- Calvino, I. (2007). *Las ciudades invisibles*. Siruela. (Trabajo original publicado en 1972).
- Calvino, I. (2010). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. (Trabajo original publicado en 1988).
- Calvo Ulloa, Á. (2015). Una pintura nómada: Arte español en los límites de lo generacional. En SCAN. (s. f.), *Saturation/Saturación*. SCAN. <https://www.scan-arte.com/saturation>
- Camden Art Centre. (2018). *Giorgio Griffa. A Continuous Becoming*. Camden Art Centre. <https://camdenartcentre.org/whats-on/a-continuous-becoming>
- Cartier-Bresson, H. (1952). *The Decisive Moment*. Simon & Schuster.
- Celis, B. (14 de octubre de 2013). El artista que nunca vendió una obra. *El Confidencial*. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra\\_40752/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/)
- Centro Guerrero. (17 mayo de 2016). *Cabañas para pensar*. Centro Guerrero. <https://centroguerrero.es/expos/caban-as-para-pensar/>
- Chevreul, M. E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, etc*. Pitois-Levrault.
- Christian, G. (4 agosto de 2014). *Slavoj Žižek on «They Live» (The Pervert's Guide to Ideology)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TVwKjGbZ6ok>
- Cirugeda, S. (2014). *Situaciones urbanas*. Editorial Tenov.
- Claramonte Arrufat, J. (2011). *Arte de contexto*. Nerea.

- Clemente, J. L. (2019). *Exposición individual Indicios del origen de la forma autónoma* [Catálogo]. UMU. <https://drive.google.com/file/d/14okzmZh4ZuaIJQmYJOG5UaYemETerxOd/view>
- Collado, G. (1994). *Miquel Mont* [Catálogo]. Centre D'Art Contemporain de Rueil-Malmaison.
- Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Cortázar, J. (2005). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI de España Editores. (Trabajo original publicado en 1967).
- Creed, M. (1993). *Work No. 79*. Martin Creed. <http://www.martincreed.com/site/works/work-no-79>
- Crespillo Marí, L. (2019). Repensando "States of Mind" de Ann Veronica Janssens. Entornos en realidad virtual para una mejor aproximación al fenómeno estético-experiencial del sujeto espectador. Luz y color como entidades físicas y conscientes del registro neurocognitivo individual. *ArtyHum*, (66). [https://www.academia.edu/40806550/repensando\\_states\\_of\\_mind\\_de\\_ann\\_veronica\\_janssens\\_entornos\\_en\\_realidad\\_virtual\\_para\\_una\\_mejor\\_aproximacion\\_al\\_fenomeno\\_estetico\\_experiencial\\_del\\_sujeto\\_espectador\\_luz\\_y\\_color\\_como\\_entidades\\_fisicas\\_y\\_conscientes\\_del\\_registro\\_neurocognitivo\\_individual](https://www.academia.edu/40806550/repensando_states_of_mind_de_ann_veronica_janssens_entornos_en_realidad_virtual_para_una_mejor_aproximacion_al_fenomeno_estetico_experiencial_del_sujeto_espectador_luz_y_color_como_entidades_fisicas_y_conscientes_del_registro_neurocognitivo_individual)
- Cruz Sánchez, P. A. (2005). *La muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Tabularium.
- Cruz Sánchez, P. A. (2022). *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Akal.
- Cuesta, M. y Juncosa, E. (16 de mayo de 2018). *Radio Éter #1. Enrique Juncosa. Comisario de «La luz negra»* [Vídeo]. CCCB. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/radio-eter-1-enrique-juncosa/229146>
- Da Vinci, L. (2019). *Tratado de Pintura*. Alianza editorial. (Trabajo original publicado en 1498).
- Damisch, H. (2005). *Im Zugzwang: Delacroix, Malerei, Photographie*. Diaphanes Verlag.
- Danto, A. C. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, (61).
- Danto, A. C. (1995). El final del arte. *El Paseante*, (22-23).
- Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Espasa Libros. (Trabajo original publicado en 1996).
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. (Trabajo original publicado en 1980).
- De Gracia, F. (2012). *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura*. Nerea.
- De Saussure, F. (2008). *Curso de lingüística general*. Losada. (Trabajo original publicado en 1916).

- De Silos, A. D. S. D., Sofía, C. D. A. R., Aljys, F. y Cooke, L. (2009). *Fabiola: Francis Aljys*. Abadía de Santo Domingo de Silos y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1967).
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).
- Deleuze, G. (17 de mayo de 1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Conferencia en congreso]. FEMIS.  
[https://www.academia.edu/5192898/Qu%C3%A9\\_es\\_el\\_acto\\_de\\_creaci%C3%B3n\\_de\\_Gilles\\_Deleuze](https://www.academia.edu/5192898/Qu%C3%A9_es_el_acto_de_creaci%C3%B3n_de_Gilles_Deleuze)
- Deleuze, G. (1994). *Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1972).
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1995).  
<https://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/geopolitica.iiec.unam.mx/files/2018-10/Deleuze%2C%20Gilles%20-%20Post-scriptum%20sobre%20las%20sociedades%20de%20%20control.pdf>
- Delgado Mayordomo, C. (18 de diciembre de 2018). La solución colectiva de Equipo 57. *ABC Cultural*. [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-solucion-colectiva-equipo-57-201812180222\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-solucion-colectiva-equipo-57-201812180222_noticia.html)
- Delot, S. (2021). *Giorgio Griffa: Merveilles de l'inconnu*. Fonds Mercator.
- Delot, S. (2022). *Giorgio Griffa: Il tempo è memoria*. Fonds Mercator y Chambéry Musées.
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena*. Northwestern University Press. (Trabajo original publicado en 1967).  
[https://monoskop.org/images/f/f6/Derrida\\_Jacques\\_Speech\\_and\\_Phenomena\\_and\\_Other\\_Essays\\_on\\_Husserl%27s\\_Theory\\_of\\_Signs\\_1973.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Derrida_Jacques_Speech_and_Phenomena_and_Other_Essays_on_Husserl%27s_Theory_of_Signs_1973.pdf)
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Dessau, O. (22 de junio de 2015). Gregor Schneider. *ArtReview*.  
<https://artreview.com/april-2015-feature-gregor-schneider/>
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Pre-Textos.
- Diferenciador. (2 diciembre de 2020). *Diferencia entre materia y energía*. Diferenciador. Recuperado el 6 de diciembre de 2022 de <https://www.diferenciador.com/materia-y-energia/>
- Dios, M. M. (2013). *Entre cuerpo y pantalla, el objeto*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Acta Académica.  
<http://www.aacademica.org/000-054/693.pdf>
- Doherty, C. (Ed.). (2009). *Situation*. Whitechapel Gallery y The MIT Press.

- Donati, M. (2004). Beyond synchronicity: the worldview of Carl Gustav Jung and Wolfgang Pauli. *Journal of Analytical Psychology*, 49(5), 707-728.  
<https://doi.org/10.1111/j.0021-8774.2004.00496.x>
- Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1973).
- Duchamp, M. (1957). El acto creativo. *Art News*, 56(4).  
<https://www.scribd.com/document/465432482/El-acto-creativo-Marcel-Duchamp-1957>
- Ehninger, E. y Krause-Wahl, A. (Eds.) (2016). *In Terms of Painting*. Van Haren Publishing.
- El País. (2 de enero de 2023). «El nuevo año traerá más subidas de precios pese a las medidas sociales del Gobierno». *El País*. <https://elpais.com/economia/2023-01-02/el-nuevo-ano-traera-mas-subidas-de-precios-pese-a-las-medidas-sociales-del-gobierno.html>
- elDiario.es. (2 de marzo de 2013). La CIA y la guerra fría cultural. *elDiario.es*.  
[https://www.eldiario.es/internacional/eeuu-cia-propaganda\\_1\\_5598726.html](https://www.eldiario.es/internacional/eeuu-cia-propaganda_1_5598726.html)
- Ergino, N. (2004). 8' 26". En VV. AA., *Ann Veronica Janssens 8' 26"* [Catálogo]. Musée d'art Contemporain (mac).
- Espejo, B. (15 de marzo de 2016). Francis Alys. *El Mundo*.  
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Francis-Alys/28336>
- Espinoza Lolas, R. (enero-junio 2009). DELEUZE: Leibniz... en torno a los pliegues. *Rev. Filos. Aurora*, 21(28), 125-139.
- Escoubas, E. (2004). *Estética y fenomenología del espacio pictórico*. CEF-PUCP.
- Etimologías de Chile. (s. f.a). *Bricolaje*. Diccionario Etimológico Castellano En Línea.  
<http://etimologias.dechile.net/?bricolaje>
- Etimologías de Chile. (s. f.b). *Ingeniero*. Diccionario Etimológico Castellano En Línea.  
<http://etimologias.dechile.net/?ingeniero>
- Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Málaga. (27 marzo de 2022). *Conferencia SANTIAGO CIRUGEDA. Energía social* [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Zjscopy2mWWHA>
- Europa Press. (10 de junio de 2022). Juan López explora los signos de la cueva de Altamira como origen de la comunicación en una exposición. *Europa Press*.  
<https://www.europapress.es/cantabria/noticia-juan-lopez-explora-signos-cueva-altamira-origen-comunicacion-exposicion-20220610191700.html>
- Evens, J. (4 de marzo de 2018). *Giorgio Griffa: The Golden Ratio And Inexplicable knowledge*. Artlyst. <https://artlyst.com/features/giorgio-griffa-golden-ratio-inexplicable-knowledge-revd-jonathan-evens/>
- Fanjul, S. C. (13 octubre de 2020). El arte abre una ventanilla para resolver angustias. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2020-10-12/el-arte-abre-una-ventanilla-para-resolver-angustias.html?event\\_log=go](https://elpais.com/cultura/2020-10-12/el-arte-abre-una-ventanilla-para-resolver-angustias.html?event_log=go)

- Fatti, H. (1973). *Architecture for the poor*. The University of Chicago. (Trabajo original publicado en 1969).  
<https://archive.org/details/architectureforpoorofath/page/n7/mode/2up>
- Fernández Fariña, A. (2009). *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura* [Tesis Doctoral]. Universidad de Vigo.
- Fernández Fariña, A. (2019). *Bernard Brunon pintor de paredes. Is that painting?* [Comunicación en congreso]. International Congress on Contemporary European Painting, Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Oporto.  
[https://www.academia.edu/42974215/Bernard\\_Brunon\\_pintor\\_de\\_paredes\\_Is\\_that\\_painting?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/42974215/Bernard_Brunon_pintor_de_paredes_Is_that_painting?email_work_card=view-paper)
- Fernández-Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg.
- Ferreño, E. O., Olmedo, A., De Samaniego, A. R. y Seoane, F. L. (2011). *Cabañas para pensar*. Maia Ediciones.
- Ferrero, J. F. (3 de abril de 2023). La romantización de la pobreza. *Spanish Revolution*.  
<https://spanishrevolution.net/la-romantizacion-de-la-pobreza/>
- Feyerabend, P. (2003). *Filosofía de la naturaleza*. Gedisa.
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista: ¿no hay alternativa?* Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2009).
- Fiz, S. M. (2006). Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno. *Arte y parte*, (61), 18-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2500021>
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Herder.
- Fonseca, C. (2017). *Museo animal*. Anagrama.
- Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Akal. (Trabajo original publicado en 1996.)
- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Turner Publicaciones. (Trabajo original publicado en 2011).
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1975). <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- Fried, M. (1965). *Three American Painters*. Fogg Art Museum.
- Fundació Antoni Tàpies. (1995). *Hans Haacke. 'Obra Social'*. Fundació Antoni Tàpies.  
<https://fundaciotapies.org/es/exposicio/hans-haacke-obra-social/>
- Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Anagrama.
- Galería Ángeles Baños. (2023). *Yaima Carrazana. Liveability* [Dosier de exposición].  
 Galería Ángeles Baños. <https://galeriaangelesb.com/artistas/yaima-carrazana/>

- Galería Juan Silió. (2021). *Juan López «Surco»*. Galería Juan Silió. <https://juansilio.com/exposiciones/juan-lopez-surco/>
- García, G. (2013). Merz, o el arte del todo. *Jotdown*. <https://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/>
- Gisbert Carbonell, F. (2014). “Puño” y “Letra”. *Universitat Politècnica de València, Poliniza 2014. Grabación y edición por Rafa Andrés* [Vídeo]. Vimeo. [https://vimeo.com/97667635?login=true#\\_=\\_](https://vimeo.com/97667635?login=true#_=_)
- Goethe, J.W. (2019). *Teoría de los colores: las láminas comentadas*. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1810).
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames & Hudson (Trabajo original publicado en 1979).
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Akal.
- González García, Á. (edición y prólogo de M. Á. García Hernández) (2001). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González García, Á. (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán.
- González Torres, D. (diciembre de 2000). Entrevista a Francis Alÿs, un paseante. *Art Press*, (263). <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174>
- Graafland, A. (2000). *The Socius of Architecture: Amsterdam, Tokyo, New York*. oio Publishers.
- Greenberg, C. (1993). *The Collected Essays and Criticism*. University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (2002). La crisis de la pintura de caballete. En G. Planeta (Ed.), *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1948).
- Griffa, G. (2021). *Griffa undici cicli di pittura. Eleven cycles of paintings*. Allemandi.
- Gris, J. (1957). *Las posibilidades de la pintura*. Alessandri.
- Grover, K. (8 de marzo de 2022). Janet Sobel: The woman written out of history. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20220307-janet-sobel-the-woman-written-out-of-history>
- Guthrie, A. (14 de agosto de 2000). *National Gallery of Art Acquisition of Four 1960's "Projection Pieces" by James Turrell Made Possible by the Brown Foundation, Inc., of Houston; Artist to Give Fifth Installation Piece* [Nota de prensa]. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/press/archive/james-turrell.html>
- Halley, P. (junio 1984). Crisis de la Geometría por Peter Halley. *Arts Magazine*, 58(10). <https://www.scribd.com/document/2318471/Crisis-de-la-Geometria-Peter-Halley>
- Halley, P. (2020). *Escritos sobre arte*. Elba.
- Harman, G. (2019). The canvas is the message. En *Art and Objects*. Wiley.

- Haskell, B. (1984). *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance. 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, New York in association with W. W. Norton & Company, New York.
- Hawking, S. (2016). *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. Penguin Random House. (Trabajo original publicado en 1988).
- Hegel, G. W. F. (2017). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Abada. (Trabajo original publicado en 1830).
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Oficina de Arte y Ediciones. (Trabajo original publicado en 1951).
- Helguera, P. (1998). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona.
- Henckmann, W., Lotter, K., Gamper, D., Martínez, C., Sáez, B. y Vilar, G. (1998). *Diccionario de estética*. Crítica.
- Hernández Navarro, M. Á. (2008). El cero de las formas. El «Cuadrado negro» y la reducción de lo visible. *Imafronte*, (19-20), 119-140.
- Hernández Navarro, M. Á. (2012a). Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, (19). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4469297>
- Hernández Navarro, M. Á. (2012b). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas.
- Hevia, E. (14 de marzo de 2017). Oulipo: la escritura como juego. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170314/oulipo-percec-queneau-5897204>
- Hoffman, D. (2000). *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*. Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1998).
- Hondal, R. (28 febrero de 2023). John Cage: “Cómo llegó el piano a estar preparado”. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/john-cage-como-llego-el-piano-a-estar-preparado/>
- Hontoria, J. (25 de mayo de 2012). Gabriel Orozco, ficción de la luz y de las sombras. *El Cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/arte\\_internacional/20120525/gabriel-orozco-ficcion-luz-sombras/1750298\\_o.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/arte_internacional/20120525/gabriel-orozco-ficcion-luz-sombras/1750298_o.html)
- Houellebecq, M. (2011). *El mapa y el territorio*. Anagrama.
- Hoyesarte. (6 noviembre de 2017). *Esther Ferrer, todas las variaciones son válidas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=flfwo2QpfZo>
- Huertas, C. (2 de febrero de 2021). *Ingeniería lingüística*. [Video]. Brighteon. <https://www.brighteon.com/a31615c5-af43-4a79-935f-dfca5db59a7f>
- Hugnet, G. (1989). VIII. The Dada Spirit in Painting. En R. Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (2ª ed. revisada). Belknap Press.



- Jakobson, R. (1957). *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*. Harvard University Press.
- Jankowski, M. (2016). *James Turrell: The level of illumination. Appreciating art and nature* [Tesis de master]. Universiteit van Amsterdam.  
[https://www.academia.edu/28618713/James\\_Turrell\\_The\\_level\\_of\\_illumination\\_Appreciating\\_art\\_and\\_nature](https://www.academia.edu/28618713/James_Turrell_The_level_of_illumination_Appreciating_art_and_nature)
- Jarque, F. (5 de abril de 2018). Entrevista a Ángel González García: Las ideas estropean la pintura. *El País*. [https://elpais.com/diario/2008/04/05/babelia/1207350367\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/04/05/babelia/1207350367_850215.html)
- Jean-Luc, N. (2022). *Las musas: ¿por qué hablar de varias artes y no de un arte?* Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1996).
- Jiménez, J. A. (2018). Y. N. Harari.: Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad. *eXtoikos*, (20), 115-118.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6407664.pdf>
- Joselit, D. (2003). *American Art Since 1945*. Thames & Hudson.
- Joselit, D. (2009). Painting Beside Itself. *October*, (130), 125-134.  
<https://doi.org/10.1162/OCTO.2009.130.1.125>
- Joselit, D. (2016). Reassembling Painting. En VV. AA., *Painting 2.0: Expression in the Information Age*. Museum Branhorst.  
[https://www.academia.edu/22693005/Reassembling\\_Painting](https://www.academia.edu/22693005/Reassembling_Painting)
- Jouannais, J-Y. (2014). *Artistas sin obras*. Acantilado.
- Jouannais, J-Y. (2017). *El uso de las ruinas*. Acantilado.
- Jung, C. G. (1988). *Sincronicidad*. Sirio. (Trabajo original publicado en 1950).  
<https://www.formarse.com.ar/libros/libros-Jung/JungCarlGustavSincronicidad.PDF>
- Jung, C. G. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1969).
- Jung, C. G (2012). *El libro rojo*. El Hilo de Ariadna. (Trabajo original publicado en 2009).
- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. Cocom Press.  
[https://monoskop.org/images/c/c9/Kabakov\\_Ilia\\_Sobre\\_la\\_instalacion\\_total\\_2014.pdf](https://monoskop.org/images/c/c9/Kabakov_Ilia_Sobre_la_instalacion_total_2014.pdf)
- Kandinsky, V. (1926). *Punto y línea sobre el plano*. Andrómeda.
- Kandinsky, V. (2002). *Mirada retrospectiva*. Emece. (Trabajo original publicado en 1918).
- Kaprow, A. (2016). *El legado de Jackson Pollock en Entre el arte y la vida: ensayos sobre el happening*. Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 1958).
- Kinlorber. (2012). Gerhard Richter Painting (Trailer) [Vídeo]. Vimeo.  
<https://vimeo.com/36088557>
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson et al., *La posmodernidad*. Kairós. (Trabajo original publicado en 1979).

- Krauss, R. (2015). Notas sobre el índice. En *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1ª ed., pp. 205-221). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1986).
- Krauss, R. (2016). La crisis de la pintura de caballete. En J. Lebrero Stals (Ed.), *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología* (pp. 433-451). Antonio Machado. (Trabajo original publicado en 1999). [(Este fragmento de Krauss aparece originalmente en el catálogo *Jackson Pollock: New Approaches* (VV. AA., 1999) como parte del artículo «The Crisis of the Easel Picture» (pp. 155-179)]
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.
- Lacan, J. (2003). De la mirada como objeto a minúscula. En *El Seminario de Jacques Lacan, libro XI*. Paidós. (Trabajo publicado originalmente en 1964).
- La ventana del arte. (2015). *Juan López. TEXT Y TURA. Galería Nogueras Blanchard. Barcelona* [Nota de prensa]. La ventana del arte.  
<https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-nogueras-blanchard-barcelona/catalunya/l-hospitalet-de-llobregat/juan-lopez/3721>
- La Vulpes. (2021). *El origen textil de la escritura*. La Vulpes.  
<https://giovanavolpe.com/el-origen-textil-de-la-escritura/>
- Lampert, C. (2003). *Francis Alys: el profeta y la mosca* [Catálogo]. Turner y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2012). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1986).
- Lautréamont, C. (2006). *Los cantos de Maldoror*. Sed de Belleza. (Trabajo original publicado en 1869). [https://proletarios.org/books/Lautreamont-Los\\_cantos\\_de\\_Maldoror.pdf](https://proletarios.org/books/Lautreamont-Los_cantos_de_Maldoror.pdf)
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Ediciones Península. (Trabajo original publicado en 1968).  
[https://www.academia.edu/28645905/H\\_LEFEBVRE\\_El\\_derecho\\_a\\_la\\_ciudad](https://www.academia.edu/28645905/H_LEFEBVRE_El_derecho_a_la_ciudad)
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford.
- Lippard, L. y Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), 31-36.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal. (Trabajo original publicado en 1973).
- Lledó, E. (1991). *El silencio de la escritura*. Austral.
- Locke, P. M. (1999). *Bachelard, arquitectura y la poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. (Trabajo original publicado en 1957)  
[https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard\\_Gaston\\_La\\_poetica\\_del\\_espacio.pdf](https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf)

- Lutereau, L. (2012). *El objeto a como mirada: La "función cuadro". Lacan y la obra de arte en el seminario II. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*. Acta Académica. <http://www.academica.org/ooo-072/828.pdf>
- Lytard, J. F. (2006). *La condición posmoderna*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1979).
- Madrid, M. (24 de octubre de 2022). Así será 'La puerta del Alma' de Jaume Plensa para la Basílica de la Vera Cruz de Caravaca. *La Verdad*. <https://www.laverdad.es/culturas/puerta-alma-jaume-20221024130252-nt.html>
- Malévich, K. (1996). Suprematismo. En Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal.
- Manzanera, L. (2008). *Mujeres espías*. Debate.
- Manzoni, P. (1991). *Hoy, el concepto de cuadro. En Piero Manzoni* [Catálogo]. Arnoldo Mondadori Arte y Fundació la Caixa. (Trabajo original publicado en 1957).
- Martínez Gueyraud, A. (2000). Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real. *DC PAPERS*, (4), 46-56. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4017570.pdf>
- Martins, M. Â. (2012). *Sedimento* [Libro de artista]. Autoedición. <http://librosdeartista.upv.es/portfolio/sedimento/>
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal. (Trabajo original publicado en 1986).
- Marchán Fiz, S. (2006). Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno. *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, (61), 18-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2500021>
- Marchán Fiz, S. (11 de septiembre de 2009). La muerte del autor, de Roland Barthes. 1967: La crisis de la autoría. *El Cultural*. [https://www.academia.edu/29759221/La\\_muerte\\_del\\_autor\\_de\\_Roland\\_Barthés](https://www.academia.edu/29759221/La_muerte_del_autor_de_Roland_Barthés)
- Matisse, H. (2010). *Escritos y consideraciones sobre arte*. Paidós Ibérica. (Trabajo original escrito entre 1971 y 1984)
- Mayer, M. (Ed.). (2019). *Fluxus escrito: actos textuales antes y después de Fluxus*. Caja Negra.
- McCarthy, T. (2011). *Residuos*. Lengua de Trapo.
- McCarthy, T. (2016). *Satin Island*. Pálido Fuego.
- McEville, T. y Muñoz, A. B. (2007). *De la ruptura al cul de sac*. Akal.
- McLuhan, M. (1969). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1967) [https://monoskop.org/images/9/9a/McLuhan\\_Marshall\\_Fiore\\_Quentin\\_El\\_medio\\_es\\_el\\_masaje\\_Un\\_inventario\\_de\\_efectos.pdf](https://monoskop.org/images/9/9a/McLuhan_Marshall_Fiore_Quentin_El_medio_es_el_masaje_Un_inventario_de_efectos.pdf)

- Melville, H. y Piñero, E. (2012). *Bartleby, el escribiente*. Austral.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Fenomenología de la percepción*. Planeta. (Trabajo original publicado en 1945).
- Merleau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne*. Casimiro. (Trabajo original publicado en 1945).
- Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1961).
- Michaux, H. (2000). *Escritos sobre pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Michelli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. (Trabajo original publicado en 1959).
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Gredos
- Mondrian, P. (2020). *La pureza de la pintura. Nuevo realismo y arte abstracto*. Archivos Vola. (Trabajo original publicado en 1956).
- Mont, M. (s. f.). *Coopérations 15/16*. Miquel Mont. <http://miquelmont.net/cooperations-1516/?lang=en>
- Moraza, J. L. (1992). Desfile Imperial (La Empresa y su doble) a propósito de Allan McCollum. *Zehar - Boletín de Arteleku*.
- Morgan, R. C. (diciembre 2020-enero 2021). Theaster Gates: Black Vassel. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2020/12/artseen/Theaster-Gates-Black-Vessel>
- Morgenstern, O. y Von Neuman, L. M. (2007). *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton University Press.
- Moriente, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Ediciones Cátedra.
- Motherwell, R. (Ed.). (1989). *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (2ª ed. revisada). Belknap Press.
- Müller, K. (2018). Traffic Signs as Metacommunicative Signs: On Multimodal Elements in a Semiotic Perspective. *Visual Communication*, 17(2), 253-268.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.a). *CVA, Límite (implosión), Bilbao, España, 1979 - 1985*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/limite-implosion>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.b). *Equipo 57*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-57>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.c). *Esther Ferrer*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/esther-ferrer>

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.d). *Juan Luis Moraza, república, octubre 2014*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/juan-luis-moraza-republica>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.e). *Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, Brooklyn, Nueva York, EE. UU., 1943*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/semiotics-kitchen>
- Museo Carmen Thyssen de Málaga. (s. f.). *Actividad Co-laborario. Hacer con lo que hay: Taller de Arte-acción con los Torreznos. Del 16 al 17 de junio de 2016*. Museo Carmen Thyssen de Málaga. <https://www.carmenthysseomalaga.org/visita-educativa/hacer-con-lo-que-hay-taller-de-arte-acci%C3%B3n-con-los-torreznos>
- Musso, C., Dricas, D. y González-Torres, H. (2018). Aplicación del arte a la investigación científica: fundamentos de un método original para su utilización. *Arch Argent Pediatr*, 116(5), 353-358.  
<https://www.sap.org.ar/docs/publicaciones/archivosarg/2018/vii6n5a10.pdf>
- Navarrete, S. y García, M. M. (2 de diciembre de 2016). *Arquitectura y Fenomenología*. Unidiversidad - sitio de noticias UNCUYO.  
<https://www.unidiversidad.com.ar/arquitectura-y-fenomenologia>
- Noah Harari, Y. (2017). *Sapiens. De animales a dioses: breve historia de la humanidad* (Trad. Joandomènec Ros i Aragonès). Debate.
- Ogden, C. K. y Richards, I. A. (1954). *El significado del significado: una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*. Paidós.
- Orchard, K. (otoño 2007). Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. *Tate Papers no.8*. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/o8/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (2018). Meditación del marco. *Revista de Occidente*, (441), 5-15. (Trabajo original publicado en 1921).  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6298906>
- Oyarzún, L. (1955). El vitalismo del color en Henri Matisse. *Anales de la Universidad de Chile*, (100), 69-71.  
<https://revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/download/18936/20065>
- Panera Cuevas, J. (2010). Consideraciones sobre “Proyecto para cárcel abandonada” de Patricia Gómez y M<sup>a</sup>Jesús González. Explorafoto/DA2.  
<https://es.scribd.com/document/61455314/Consideraciones-sobre-Proyecto-para-carcel-abandonada-de-Patricia-Gomez-y-Ma-Jesus-Gonzalez#>
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 2009).
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.

- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. El serbal.
- Pastoreau, M. (2009). *Negro. Historia de un color*. 451 Editores. (Trabajo original publicado en 2000).
- Passmore, J. A. (1979). *El concepto de naturaleza*. Herder.
- Pedruelo Marcos, S. (2011). *El nihilismo de las Doce reglas para una Nueva Academia (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo*. Universidad de Granada. <https://www.scribd.com/document/141116424/Doce-Reglas-Para-Una-Nueva-Academia-Versic3b3n-Corregidaz#>
- Peirce, C. S. (1955). *Philosophical Writings of Peirce*. Courier Corporation. (Trabajo original publicado en 1839).
- Peirce, C. S. (1992). *Logic of Things: The Cambridge Conferences Lectures of 1898*. Harvard University Press. (Trabajo original publicado en 1898).
- Perec, G. (1985). *Pensar/Clasificar* (1ª ed.). Editorial Gedisa.
- Pfeiffer, N. (2018). Georg Simmel, la puissance du flou: Le statut de la forme impressionniste dans *Le Cadre, un essai esthétique. Poésie*, (165-166), 207-219. <https://doi.org/10.3917/poesi.165.0207>
- Philadelphia Museum of Art. (s. f.). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). 1915-1923. Marcel Duchamp (American (born France), 1887-1968)*. Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/54149>
- Piglia, R. (2013). *La ciudad ausente*. Anagrama.
- Planas, O. (11 octubre de 2020). *¿Qué es la teoría atómica? Características y definición*. Energía Nuclear. <https://energia-nuclear.net/que-es-la-energia-nuclear/atomo/teoria-atmica>
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Ediciones Akal.
- Prinzhorn, H. (1922). *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Springer. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/prinzhorn1922>
- Ramírez, J.A. (1992). *Papel marmolado*. Ediciones Libertarias.
- Ramírez Torres, J. L. (2006). Rito y ritmo indígenas. Dos ejemplos mesoamericanos. *Gazeta de Antropología*, (22). [https://www.ugr.es/~pwlac/G22\\_03JuanLuis\\_Ramirez\\_Torres.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G22_03JuanLuis_Ramirez_Torres.html)
- Rapoport, A. (2005). *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. Routledge.
- Recetas Urbanas. (s. f.a) *Casa Insecto. Sevilla, 2001*. Recetas Urbanas. <https://recetasurbanas.net/proyecto/casa-insecto/>

- Recetas Urbanas. (s. f.b). *Casa Rompecabezas. Sevilla, 2002.* Recetas Urbanas.  
<https://recetasurbanas.net/proyecto/casa-rompecabezas/>
- Retamal, L. (26 de enero de 2012). *Linux contra la obsolescencia programada.* El Ciudadano. <https://www.elciudadano.com/ciencia-tecnologia/linux-contra-la-obsolescencia-programada/01/26/>
- Riveros Aedo, E. (2014). La psicología humanista: sus orígenes y su significado en el mundo de la psicoterapia a medio siglo de existencia. *AJAYU Departamento de Psicología UC BSP*, 12(2). <http://www.scielo.org.bo/pdf/rap/v12n2/v12n2a1.pdf>
- Robertson, P. (2011). *Printing the past: Gómez + González Monoprints.* Scribd. <https://es.scribd.com/document/109822206/Printing-the-Past#fullscreen>
- Roca Jusmet, L. (2011). Budismo zen, psicoanálisis y filosofía. Un encuentro desde la ética. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, (47), 241-251. <https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn47/0211402Xn47p241.pdf>
- Ros García, S. (s. f.). *La experiencia del «deseo abisal» en San Juan de la Cruz: «Qué bien sé yo la fonte que mana y corre».* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-o/html/021b8cd6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-o/html/021b8cd6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html)
- Rose, B. (1977). *Rauschenberg.* The Museum of Modern Art, New York.
- Rovelli, C. y Mena, F. J. R. (2018). *El orden del tiempo.* Anagrama.
- Roy, J. M. C. (22 de mayo de 2004). Nuevas imágenes de torturas agravan el escándalo de la cárcel de Abu Ghraib. *El País*. [https://elpais.com/diario/2004/05/22/internacional/1085176803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/05/22/internacional/1085176803_850215.html)
- Rubio Hancock, J. (20 de enero de 2016). Luces sobre un fondo verde: ¿recuerdas la primera guerra televisada en directo, hace 25 años? *Verne (El País)*. [https://verne.elpais.com/verne/2016/01/18/articulo/1453120855\\_449836.html](https://verne.elpais.com/verne/2016/01/18/articulo/1453120855_449836.html)
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, K. (2005). *Arte del siglo XX.* Taschen.
- Ruiz, M. D. (2007). *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles.* Anagrama.
- Rybczynski, W. (2015). *La casa. Historia de una idea.* Nerea. (Trabajo original publicado en 1989).
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte.* Ediciones Akal.
- Sánchez, J. (2010). Camino Hondo 138-140. *A donde lo hago.* [http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Camino+Hondo+140-138+\(2012\)](http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Camino+Hondo+140-138+(2012))
- Sánchez, J. (2011). Indicios del origen de la forma autónoma en México. *A donde lo hago.* <http://adondelohago.blogspot.com/search/label/Indicios%20del%20origen%20de%20la%20forma%20aut%C3%B3noma%20en%20M%C3%A9xico%20%282011%29>

- Sánchez, J. (2015). *Accidente y excentricidad como herramientas para la producción artística: un sistema flexible* [Trabajo final de máster]. UPV.
- Sánchez, J. (29 de enero de 2015). «Cuadros» de usar tras llevar, de Juan Sánchez, nuevo Proyecto ABC Cultural. *ABC Cultural*.  
<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150129/abci-proyecto-cultural-juan-sanchez-201501291737.html>
- Sánchez, J. (2018). *DKV Grand Tour 2016 - IX Edición* [Catálogo]. Cátedra DKV Arte y Salud BBAA-UPV.
- Saramago, J. (1999). *Manual de pintura y caligrafía*. Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1977).
- Satie, E. (2003). *Piège de Meduse*. Castor Astral. (Trabajo original publicado en 1913).
- Saxbe, D. E. y Repetti, R. L. (2010). No Place Like Home: Home Tours Correlate With Daily Patterns of Mood and Cortisol. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 36(1), 71-81. <https://doi.org/10.1177/0146167209352864>
- Schmalenbach, W. (1982). Arte y Política. En VV. AA., *Kurt Schwitters* [Catálogo]. Fundación Juan March. [https://monoskop.org/images/c/c4/Kurt\\_Schwitters\\_1982.pdf](https://monoskop.org/images/c/c4/Kurt_Schwitters_1982.pdf)
- Schütz, T. (2014). Bricolaje urbano - Tomar y enlazar lo que está. Investigación artística de las apropiaciones, los cambios de uso y los cambios de significado del espacio público. *Gestión y Ambiente*, (17), 95-106.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/gestion/article/view/41232/50061>
- Schwabsky, B. (2004). La pintura en modo interrogative. En *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Amsterdam University Press. (Trabajo original publicado en 2002).  
[https://studiopainting.files.wordpress.com/2014/09/vitamin\\_p\\_schwabsky.pdf](https://studiopainting.files.wordpress.com/2014/09/vitamin_p_schwabsky.pdf)
- Searle, J. (2005). *Lo natural: Una investigación filosófica*. Paidós.
- Secretaría de Cultura. (28 de diciembre de 2016). *David Alfaro Siqueiros, artista que renovó los cánones de la pintura* [Comunicado]. Gobierno de México.  
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/david-alfaro-siqueiros-artista-que-renovo-los-canonos-de-la-pintura>
- Seidel, J. C. y Escher, A. (2015). Windowless Spaces: The Psychological and Emotional Effect of Disconnection from Nature. *Frontiers in Psychology*, 6, 1389.
- Seife, C. (2000). *Zero: The Biography of a Dangerous Idea*. Van Haren Publishing.
- Segura Cabañero, J. (2019). *Cronotopías liminales en Ursula Biemann*. Contra Narrativas, (#0), 68-81. <http://www.cendeac.net/es/editorial/catalogo/3701>
- Sennet, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Serra, C. (22 de septiembre de 2006). Un pintor de brocha fina. *El País*.  
[https://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007\\_850215.html?event\\_log=fa](https://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007_850215.html?event_log=fa)
- Sesé, T. (6 de noviembre de 2022). Entrevista a Francesc Torres: «Si todos dijésemos lo que sabemos, al mundo del arte le quedaban dos telediarios». *La Vanguardia*.



<https://www.lavanguardia.com/cultura/20221106/8595450/esta-disenado-destruir-artista.amp.html?fbclid=IwAR3EOSXDUobaUKPxALogxrIW6ghjUxbm44pbi-4pk-YMJtta-14DiIAipCU>

Sfera, E. (6 de diciembre de 2022). *Ordenar la mente ordenando la casa: el simple consejo de un monje zen*. Ecoosfera. <https://ecoosfera.com/wellness/ordenar-la-mente-ordenando-la-casa-el-simple-consejo-de-un-monje-zen/>

SFMOMA. (s. f.). *Robert Rauschenberg discusses White Painting [three panel] at , May 6, 1999*. SFMOMA. [https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT\\_98.308\\_005/](https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/)

Shaked, N. (2022). *Museums and Wealth. The Politics of Contemporary Art Collections*. Bloomsbury Academics.

Sharr, A. (2016). *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Gustavo Gili.

Shiff, R. (2008). *Doubt*. Routledge.

Siéntate y observa. (22 noviembre de 2014). *Smoke. Escena álbum de fotos. (Subtitulada)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cdSqCQ8A3TY&feature=youtu.be>

Sinc, A. (3 de agosto de 2021). Confirmado el origen humano de las pinturas más antiguas del mundo. *elDiario.es*. [https://www.eldiario.es/sociedad/confirmado-origen-humano-pinturas-antiguas-mundo\\_1\\_8192900.html](https://www.eldiario.es/sociedad/confirmado-origen-humano-pinturas-antiguas-mundo_1_8192900.html)

Snyder, L. J. (2021). *El club de los desayunos filosóficos. Cuatro notables amigos que transformaron la ciencia y cambiaron el mundo*. Acantilado. <https://www.acantilado.es/wp-content/uploads/Extracto-El-Club-de-los-desayunos-filosoficos.pdf>

Solés i Coll, G. (2 de marzo de 2015). Recetas urbanas de un arquitecto guerrillero. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2015/03/02/seres\\_urbanos/1425279600\\_142527.html](https://elpais.com/elpais/2015/03/02/seres_urbanos/1425279600_142527.html)

Somerville, M. (1846). *On the connection of the physical sciences*. Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/52869>

Sontag, S. (2005). Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical. En L. N. Alem (Ed.), *Contra la interpretación* (pp. 340-354). Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1962).

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.

Speranza, G. (2017). *Cronografías*. Anagrama.

Stalin, J. (2018). *Sobre el Materialismo Dialéctico y el Materialismo Histórico*. Fondo documental EHK. (Trabajo original publicado en 1938). [https://abertzalekomunista.net/images/Liburu\\_PDF/Internacionales/Stalin/Sobre-el-materialismo-dialectico-y-el-materialismo-historico-K.pdf](https://abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/Internacionales/Stalin/Sobre-el-materialismo-dialectico-y-el-materialismo-historico-K.pdf)

Sternberg, R. J. y Mio, J. S. (2012). *Cognitive psychology*. Wadsworth/Cengage Learning. (Trabajo original publicado en 1954).

- Stoichita, V. I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Siruela. (Trabajo original publicado en 1997).
- Stoichita, V. I. y Coderch, A. M. (2011). *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Cátedra.
- Stonor Saunders, F. (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate. (Trabajo original publicado en 1999).
- Tanizaki, J. (2003). *El elogio de la sombra*. Siruela. (Trabajo original publicado en 1933).
- Tegmark, M. (2014). *Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality*. Vintage Books.
- Tesla News. (23 diciembre de 2010). *Película AIRBAG «Lo mismo que le digo una cosa le digo la otra.»* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rVh2wnE-xoM>
- The Roberts Institute of Art. (30 enero de 2019). *The Human Element: Conversation with Mirosław Balka at Walmer Yard* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Io45alW91-E>
- Thompson, J. y Foradas, A. (201X). *James Turrell. Into the Light*. Mass MoCA. [https://massmoca.org/wp-content/uploads/2019/05/James\\_Turrell\\_gallery\\_guide.pdf](https://massmoca.org/wp-content/uploads/2019/05/James_Turrell_gallery_guide.pdf)
- Thorne, H. (11 de mayo de 2015). *Theaster Gates: 'How do you get people to see things that to them are invisible?'*. Studio International. <https://www.studiointernational.com/theaster-gates-freedom-of-assembly-white-cube-review-interview>
- Thornton, S. (2014). *33 artists in 3 acts*. Granta Publications.
- Todorov, T. (2012). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1957).
- V., P. (5 de abril de 2022). *Consejos para ordenar tu hogar: tu mente te lo agradecerá. El Mundo*. <https://www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2022/04/05/62446b83fc6c8351618b45e8.html>
- Vergara, L. (2021). *El comisariado frente, sobre, para, con, por o desde el contexto: 2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco* [Material docente]. Universitat Oberta de Catalunya. <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/comissariat-context/es/2-2-6-exposicion-internacional-surrealista-1938/>
- Vidal, C. (2018). *Invisibilidad de la pintura*. Brumaria.
- Vik Muniz. (s. f.). *Vik Muniz: Verso*. Vik Muniz. <http://vikmuniz.net/news/vik-muniz-verso>
- Vila-Matas, E. (2006). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama. (Trabajo original publicado en 1985).
- Vila-Matas, E. (2016). *Marienbad eléctrico*. Seix Barral.
- Villa-Lobos, H. (2001). *Choros No. 8*. Editions Max Eschig.

- Virilio, P. (1998) *Estética de la desaparición*. Anagrama. (Trabajo original publicado en 1980).
- VV. AA. (1978). «*Revue d'esthétique*» *La práctica de la pintura*. Gustavo Gili.
- VV. AA. (1999). *Jackson Pollock: New Approaches*. The Museum of Modern Art, New York. [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_226\\_300198616.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198616.pdf)
- VV. AA. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- VV. AA. (2008). *Graffiti. Brassai* [Catálogo]. Editorial Círculo de Bellas Artes.
- VV. AA. (2016). *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*. Sternberg Press.
- VV. AA. (20 de octubre de 2020). *Entrevista a Heiner Müller. El teatro es crisis*. Nexo Teatro. (Trabajo original publicado en 1996). <https://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm>
- Wagensberg, J. (2007). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Fábula Tusquets Editores. (Trabajo original publicado en 1998).
- Walser, R. (2009). *Ante la pintura. Narraciones y poemas*. Ediciones Siruela.
- Warhol, A. (1998). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets Editores. (Trabajo original publicado en 1975).
- Warnock, M. (septiembre 2015). Reviews: Giorgio Griffa. *Artforum*, 54(1), 377-378. [https://caseykaplangallery.com/wp/wp-content/uploads/2015/08/2015\\_ArtforumReview\\_MollyWarnock\\_Geneva\\_September.ei.pdf](https://caseykaplangallery.com/wp/wp-content/uploads/2015/08/2015_ArtforumReview_MollyWarnock_Geneva_September.ei.pdf)
- Watts, Allan. (1997). *Zen and the Beat Way*. Tuttle Publishing.
- We Collect. (2021). *Alan Sastre «Empty Sea and Cavern»*. WE COLLECT. <https://wecollect.gallery/en/portfolio/alan-sastre-empty-sea-and-cavern/>
- Wescher, H. (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1968).
- Wilde, O. (2013). *La decadencia de la mentira*. Ediciones Siruela. (Trabajo original publicado en 1891).
- Wirth, J. (2013). *Qu'es-ce qu'une image?* Droz.
- Wollheim, R. (1998). *La pintura como arte*. Visor. (Trabajo original publicado en 1987).
- Woodward, R. B., Mendelsohn, M., Warhol, A. y Golden, R. (2017). *Andy Warhol. Polaroids*. Taschen.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: entornos arquitectónicos, objetos circundantes*. Gustavo Gili.

# Anexo

## Currículum 2023

Juan Sánchez. Murcia, 1987  
[adondelohago.blogspot.com](http://adondelohago.blogspot.com)  
adondelohago@gmail.com

### PREMIOS, BECAS Y RESIDENCIAS (Selección)

- 2023 - Primer premio [XXIII Premio de Pintura](#). Universidad de Murcia.
- 2022 - ICA. Beca de producción, Murcia.
- 2021 - Excelsior Studios. Residencia en Londres.
- 2020 - Ealing Council. Beca de producción, Londres.
- 2017 - Residency Unlimited. [Residencia en Nueva York](#).
- 2016 - DKV Grand Tour. Primer premio. Estancia en Nueva York.
- 2015 - Poliniza, Encuentro de Arte Urbano. Universitat Politècnica de València.
- 2014
  - Mardel, II Convocatoria de Pintura. Primer premio, València.
  - ART<30 BS\_2014, Sala Parés – Galería Trama, Barcelona.
  - LAB. Beca de producción, Murcia.

### COLABORACIONES

- 2021 - *The Prophets*. Como performer en el proyecto individual *Futurama* de Dora García en Juana de Aizpuru, Madrid.
- 2020 - *Juan Sánchez Presents*. Entrevistas a Juan Crespo, Araceli Gómez Castro y Mar Guerrero. Producidas con el apoyo de la UMU, Murcia.

### GESTIÓN

- 2020-2023 - Codirector y cofundador de Camino Hondo, Murcia.
- 2017-2020 - Encargado de técnicos y gestor en [The Roberts Institute of Art](#), Londres.
- 2012-2015 - Beca de Colaboración, Vicedecanato de Cultura en UPV, València.

### CURADURÍA

- 2022 - [Proyecto Relación dual](#) de Jorge Julve en la Fundación Caja Castellón.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

- 2022 - [DES](#), Espacio Incógnita, Murcia. Comisariada por Juan Peiró.
- 2019 - *Indicios del origen de la forma autónoma*, UMU, Murcia. Comisariada por Toni Simó.
- 2016 - [Las auténticas protagonistas son las gallinas](#), Centro Párraga, Murcia.
- 2015 - *Pintura encontrada*, LAB, Murcia.
- 2014 - *A veces confundir la Historia ayuda*, Galería T20, Murcia.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS (Selección)

- 2022 - *Piece of furniture that folds strangely No. 5 aka Silla Sánchez. Mapa, Territorio, Región*, Palacio de San Esteban, Murcia.
- 2021 - *Estampación Coleccionable. Una Historia del Arte Reciente*, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
- 2020 - [\*London Park Royal Series. La Sociedad del Rendimiento\*](#), IVAM, Alcoi.
- 2018 - *7 gables 7 ways: two months in NYC*, DKV Grand Tour 2016, Espai Rambleta, València.
- 2017
- [\*7 gables 7 ways: two months in NYC\*](#). En *Just Cause*. Black Ball Projects, Nueva York.
  - *White tourist autonomous form in NYC*. En *Brooklyn's Finest*. H. Studio, Nueva York.

## FERIAS

- 2016 - *Monocromos impresos*, ARCO 2016, IFEMA, Galería T20.
- 2015 - *Estampación n.º 3*, SUMMA Art Fair 2015, Matadero Madrid, Galería T20.
- 2015 - *Cuadros plegables*, ART LIMA 2015, ESGE, Galería T20.
- 2014
- *Cuadros plegables*, SUMMA Art Fair 2014, Matadero Madrid, Galería T20.
  - *A veces confundir la Historia ayuda*, ARCO 2014, IFEMA, Galería T20.

## OBRA EN COLECCIONES

Colección Fundación DKV, València, España.  
Colecciones privadas nacionales e internacionales.

## PUBLICACIONES (Selección)

- 2022 - *Mapa, Territorio, Región*, Palacio de San Esteban, Murcia. Catálogo.
- 2020 - *La Sociedad del Rendimiento*, IVAM Alcoi, Alcoi. Catálogo.
- 2019 - *Indicios del origen de la Forma Autónoma*, UMU, Murcia. Catálogo.
- 2018 - DKV Grand Tour 2016, Espai Rambleta, València. Catálogo.
- 2017 - *Brooklyn's Finest*, Holyrad Studio, Nueva York. Catálogo.
- 2016 - *Respiración Artificial, Performance, Eco Oscuro*, de Dora García y Peio Aguirre, IVAM, València. Libro.

## CONFERENCIAS Y TALLERES IMPARTIDOS (Selección)

- 2022 - Conferencia/Taller: [\*Pintura encubierta\*](#), UCLM, Cuenca.
- 2021 - Conferencia/Taller: *Pintura: Sustancia - Función (Intente hacer esto en su casa)*, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

## FORMACIÓN ACADÉMICA

- 2023 - Candidato a Doctor en Bellas Artes, UMU, Murcia.
- 2015 - Máster Oficial en Producción Artística, UPV, València.
- 2012 - Licenciado en Bellas Artes, UCLM, Cuenca.
- 2011 - Beca Bilateral, UAEM, Cuernavaca (México)
- 2010 - Beca Erasmus, ABDK, Múnich (Alemania)

## Textos 2012-2013<sup>333</sup>

### *Sobre el Autorretrato húmedo (2012)*

Encuentras un melón en un brazal con el agua cubriéndolo casi por completo. No sabes por qué pero te atrae, y una pulsión te lleva a capturar la escena. En seguida, la archivas en una carpeta del ordenador sin tener ni idea de qué va pasar con ella, haces un par de combinaciones con otras fotos, algunos collages y comprendes que a esa imagen no le hace falta ningún añadido, si acaso, le sobra. Hay demasiado espacio rodeando al melón que no aporta información relevante, así que encuadras de nuevo, cortas la foto y adviertes que la forma ovalada gana importancia. Pensando poco, lo titulas Autorretrato húmedo y tres cosas distintas comienzan a dialogar: la geometría, la fruta y la figura humana. Te das cuenta de la insignificancia de los elementos que contiene la imagen en relación al entorno, de lo fácil y rápido del trabajo descrito en estas líneas y piensas que el arte no está en el melón. Tampoco en su textura, ni en el agua y sus reflejos. No está en la cámara ni en la foto. No se hace en el taller ni se exhibe en las galerías y los museos. El arte es ese espacio imposible de representar, que se sitúa entre las cosas y los procesos mentales que les dan forma. Es mirar hacia un sitio e ir a otro. Es permitirte, una vez más, seguir dudando.

\*\*\*

### *Sobre la forma autónoma (2012)*

En uno de los pasillos de la Universitat Politècnica de València, dentro de la Facultad de Bellas Artes y sobre una vitrina de pared, alguien ha fijado un huevo de gallina. Un impulso automático, casi un acto reflejo, me mueve a tocarlo y a llevármelo. Qué le voy a hacer, en los últimos años me doy cuenta de que he adquirido una cierta fijación por los huevos, de gallina, o más bien por cierta forma elíptica, que contienen algunos objetos presentes en el día a día y que a su vez contiene al huevo. Pienso en la posibilidad de que el huevo pegado sobre la vitrina albergue las sustancias proteínicas que por naturaleza le corresponden. No lo fuerzo. Lo dejo ahí y me voy, consciente de la efectividad de una estructura natural, de la armonía de las formas, de cómo ha llevado dicha estructura a resolver una serie de problemas en la arquitectura, en la solución del espacio. Experimento cómo un elemento mínimo puede causar una experiencia máxima, y vivo directamente el desequilibrio creado por una forma que ordena perfectamente una geometría dentro de sí, y que produce un desorden inmenso dentro de mí.

---

<sup>333</sup> Este apartado está dedicado a una selección de textos iniciales propios escritos (y no modificados) en torno a los conceptos *forma autónoma* y a lo que hoy conocemos como *pintura encubierta*, en València entre 2012 y 2013. Véase el apartado «Escritos» en <https://adondelohago.blogspot.com/>

\*\*\*

*Sobre la Intervención plástica de la Policía Nacional en la esfera pública el 14 de Noviembre en València (2012)*

Nada más llegar al centro de la ciudad lo noté. Esa calma intranquila, solemne. El aire parece espesarse, la vista se me nubla. Nunca grito consignas ni hago ruido. En estas situaciones no me salen las palabras. Me acuerdo de mi abuelo, quien se libró de ir a la guerra por falta de personal en otro frente mucho menos violento: la red ferroviaria, que por aquel entonces era pública. Me acuerdo de los relatos que cuenta mi tía sobre los disparos que se escucharon cerca de la casa donde yo, más tarde me crié. Me acuerdo de mi padre, que fue policía y que también pasó lo suyo. Me acuerdo de las típicas, y también contradictorias, «Con Franco no pasaba esto» o «Todo ha cambiado mucho con la democracia». Me quedo en silencio y camino junto a la masa. Encuentro a Joaquín, un buen amigo, y a Nieves, su compañera de piso. A pie, llegamos hasta casi el final de la Calle de Colón, por donde avanzamos con dificultad. Desde Colón hasta Guillem de Castro, desde el ángulo que delimitan Barón de Cárcer y San Vicente, hasta la estación de ferrocarriles, Marqués de Sotelo, Ribera, Passeig de Russafa, Félix Pizcueta, en incluso alrededor de la plaza de toros, la inconformidad lo cubre todo. Los políticos españoles lo han logrado, han conseguido tener a la gran mayoría en contra, en la *calle*, y no solo entre comillas, sino literalmente. El juego sigue, ¿por tradición?, disputándose entre dos: quien oprime y quien es oprimido. Ese espacio me atrae, el que existe entre las cosas, entre las mentes, entre la gente. El de los significados complejos que tímidamente asoman de lo banal. Miro al suelo, el 14 de noviembre, en Valencia, y veo el charco de sangre que brota del cuerpo de un manifestante, al ser golpeado por un agente de policía. Tomo conciencia de que queda un signo, una huella, un indicador de lo que está pasando en un tiempo y en unas circunstancias sociales concretas, o un signo pictórico resuelto por un miembro de la Policía Nacional.

\*\*\*

*Sobre la forma autónoma n.º 2 (2013)*

La *forma autónoma* puede ser una herramienta versátil que surge como consecuencia natural de la depuración de las representaciones de objetos y de espacios arquitectónicos presentes en las fotografías, en los dibujos y en los cuadros que he llevado a cabo durante varios años, hasta desligarse de las estructuras figurativas construidas con dichos medios de expresión para cumplir distintas funciones.

Esta forma y esta manera de hacer surge de lo inesperado en la práctica artística, y es precisamente su carácter adaptable lo que le confiere la validez que, desde el momento de su detección, no ha hecho sino facilitar mi práctica artística, llegando a convertirse en un medio adecuado para tratar unas inquietudes vinculadas a la habitabilidad del entorno más inmediato.

Una de las posibilidades en que se puede explicar el repertorio formal que supone es la siguiente: desde el óvalo que se aprecia si se mira un cilindro de cartón en perspectiva, hasta otras formas básicas como el rectángulo o el círculo, que se hacen visibles variando la orientación del mismo. La interacción de estos últimos elementos geométricos aislados y modificados con otras imágenes u objetos de la realidad es lo que ha dado lugar al presente cuerpo de trabajo.

Es un dispositivo que ante todo surge de mi relación con la pintura, y que me ha llevado desde una preocupación formal en la práctica artística, a una comprensión distinta de la realidad mediante su deconstrucción conceptual en planos emocionales.

\*\*\*

#### *Sobre La clavija y el ladrón (2013)*

Salgo a dar un paseo. No estoy especialmente animado, pero son las 11 de la noche de un miércoles y mi cuarto me come. Al día siguiente es festivo y unos amigos han organizado una cena en su piso de estudiantes. De camino, junto a los contenedores de basura que hay al lado de mi casa, veo un multiconector con una clavija enchufada y aunque me atrae, sigo caminando. Hoy no se trabaja, tengo lo suficiente para comprar unas cervezas y estoy dispuesto a olvidarme de todo. Sin poder evitarlo, pienso en que alguien ha decidido cortar el cable del enchufe macho al no conseguir extraerlo del ladrón. Algo ocurre, automáticamente se establece una conexión entre este acontecimiento y una escena que vi y fotografié hace unos años: dos perros apareándose. Los perros, cuando follan, pueden estar varias horas sujetos por sus órganos reproductores, enganchados, sin saber qué pasa y cómo desligarse. Por otro lado, alguien fue incapaz de desconectar la clavija del ladrón y cortó el cable.

\*\*\*

#### *Sobre un sistema (2013)*

El descuido, la despreocupación al hacer o al estar –en un cuadro, en el mundo– favorece la incursión del azar. La mirada creativa hacia el error y hacia el accidente –lo precario– los convierte en hallazgos, en posibles signos que indican la dirección y el sentido del proceso



de trabajo, aceptando el devenir de las cosas para ser usados después, a conciencia, como elementos de creación. Olvidar un cable, maltratar un lienzo, dar una ojeada a un contenedor de basura, hacer gala de una falta total de respeto a los materiales y a las técnicas para descubrir algo que trasciende, que articula una serie de normas, algo que configura un sistema de trabajo al que se obedece estrictamente y cuya vida dura hasta que sus posibilidades se agotan, o hasta que otro hecho interviene –lo incierto, lo incontrolable– y quiebra el sistema. Entonces deja de funcionar e indica hacia otra posibilidad, o hacia muchas. Una infinidad de opciones surgen. Y no deja de pasar. Se baila entre la más perezosa despreocupación hacia las cosas y su más absoluto dominio –lo incongruente–, y esto último es lo que le confiere validez en todos los ámbitos: su propia naturaleza adaptable y flexible.

\*\*\*

*Sobre una estrategia artística* (2013)

### Qué

Mezclar lenguajes. El inherente a los materiales precarios encontrados por azar, que tienen que ver con el paso del tiempo, la huella y la memoria (entorno inmediato, situado en la época actual), y el lenguaje abstracto de lo que he empezado a llamar *forma autónoma* (más allá de la forma, posible hilo conductor), que está contenida en multitud de objetos y que paulatinamente ha ido surgiendo de las construcciones presentes en mis cuadros hasta desligarse de ellas.

### Cómo

Empleando la intervención, la fotografía, el collage y la pintura. Diluyendo posibles barreras conceptuales entre los medios de expresión y la experiencia de vivir.

### Para qué

Para dar lugar a imágenes desconcertantes y poéticas que trasciendan, y en las que se advierta un proceso de trabajo alimentado por la duda, por la incertidumbre ante la propia práctica artística y ante la existencia humana.

### Dónde

Sobre soportes físicos y digitales, evitando en la medida de lo posible la necesidad de trabajar en un taller al uso.

### Cuándo

En cualquier momento.





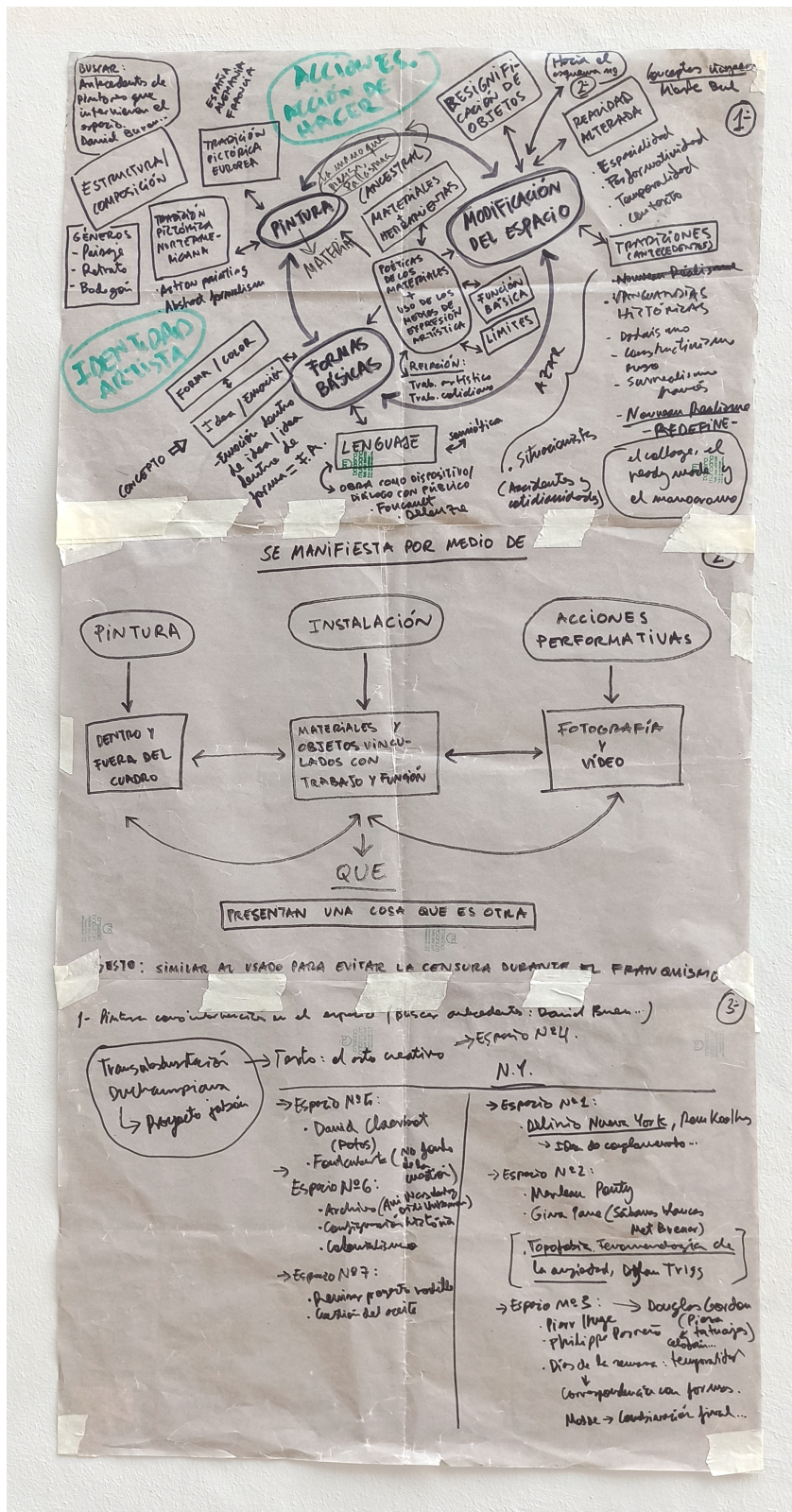


Figura 105. Esquema práctica durante el doctorado, 2018, pintura acrílica, rotulador cinta de carroceros sobre papel encerado, 109 x 53,5 cm.



Figura 106. Posible mapa conceptual de la forma autónoma, 2019, imagen digital, medidas variables.



Esta tesis se  
ha finalizado en  
València el cinco  
de septiembre de dos  
mil veintitrés, ochenta  
y siete años después de  
que fuera tomada la  
fotografía atribuída a  
Robert Capa *Muerte de  
un miliciano*. Imagen  
icónica de rasgos  
*encubiertos*, y una  
*forma autónoma*  
más de la  
realidad.