

Pintar con menos pintura: economía en Giorgio Griffa y Ferran Gisbert

Painting with less paint: Economy in Giorgio Griffa and Ferran Gisbert

Juan Sánchez

adondelohago@gmail.com

<http://adondelohago.blogspot.com/>

Breve bio autor: Murcia, 1987. Operando desde el concepto pintura encubierta y desde la figura del agente encubierto, en referencia a la dimensión espacial y temporal de lo pictórico donde tienen cabida actuaciones como cubrir y descubrir, permanecer y desaparecer, pintar sin pintura o en definitiva, hacer sin que parezca que se hace, su práctica se centra en la acción, la instalación y el vídeo.

How to cite: Sánchez, J. (2024). Pintar con menos pintura: economía en Giorgio Griffa y Ferran Gisbert. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024.* <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18250>

Resumen

El objetivo de este artículo es explorar la que consideramos es una de las claves que conecta el trabajo de Giorgio Griffa con el de Ferran Gisbert, en el marco del uso reducido de recursos pictóricos y utilitarios, y en el recorrido progresivo de liberación que tiene lugar cuando se mira a sus prácticas 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— 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, 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 específicos. Estos elementos son las claves de sus procesos que desarrollamos en este artículo, 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.

Palabras clave: *pintura; cuadro; mirada microscópica; economía de medios; herramienta ampliada; performatividad; espacialidad; desmaterialización; Giorgio Griffa; Ferran Gisbert.*

Abstract

The aim of this article is to explore what we consider to be one of the key aspects that connect the work of Giorgio Griffa with that of Ferran Gisbert, within the framework of the reduced use of pictorial and utilitarian resources, and the progressive journey of liberation that occurs when their practices are viewed from the following perspective: by deciding to eliminate the stretcher and

fold the support, Griffa moves a step closer to the dematerialization of the painting. That is to say, there remains a painting (if we understand it as a surface delimited by four sides—whose ends meet to form approximately four ninety-degree angles—upon which actions involving paint commonly take place), but nonetheless, the artist situates himself in a domain more akin to a reflection on space, which impacts the intervention, the modification of the very space of the painting. The process of liberation arises here in the lightness brought about by the dismissal of the dimensions, weight, and monetary cost of the stretcher. This enables the painter to focus on the act of painting, to be present with it, aware that the value of this work can also be defined by not occupying space due to the reduced dimensions of the produced objects. Gisbert manages to not require these spaces for the painting—though he returns to them when he deems fit—and thus only transports his brushes, channels, and paints with which to create pictorial works for specific spaces. These elements are the keys to his processes that we develop in this article, and they are simultaneously ritualistic, in the sense that Gisbert’s act of painting is liberated from costly means, in addition to being subject to the preparation of these elements on-site.

Keywords: *painting; canvas; microscopic gaze; economy of means; performativity; spatiality; dematerialization; Giorgio Griffa; Ferran Gisbert.*

INTRODUCCIÓN

El presente artículo¹ tiene como objetivo explorar y establecer conexiones entre las prácticas pictóricas de Giorgio Griffa y Ferran Gisbert, dos artistas que, a través de la economía de medios y la desmaterialización del cuadro, desarrollan su acercamiento hacia la pintura. La comparación de sus obras nos permitirá entender cómo, a pesar de las diferencias generacionales y contextuales, ambos artistas comparten una visión que prioriza la reducción de los recursos pictóricos y utilitarios, al mismo tiempo que subraya la importancia del proceso y la performatividad en la práctica pictórica.

Este estudio comparativo busca no solo destacar las similitudes y diferencias entre Griffa y Gisbert, sino también profundizar en cómo sus prácticas reflejan una economía de medios y una performatividad que cuestionan y expanden los límites tradicionales de la pintura. Al hacerlo, este artículo pretende ofrecer una nueva perspectiva sobre cómo ambos artistas contribuyen a la evolución de la pintura contemporánea, desmaterializándola y transformándola en un proceso dinámico y en constante diálogo con el espacio y el espectador.

DESARROLLO

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 pintura². 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».

¹ Es una adaptación del primer caso de estudio de mi tesis doctoral titulada *Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma* (2010-2022), defendida el 17 de octubre de 2023 en la Universidad de Murcia.

² Véase el archivo de Giorgio Griffa en su web oficial: <https://www.archiviogiorgiogriffa.it/>

Esos detalles se refieren también a la composición matérica de los pinceles, las brochas y las esponjas³ 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. (Camden Art Centre, 29 marzo de 2022)

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. En combinación con el uso de mínimas cantidades de pintura, Griffa muestra un especial cuidado entre el espacio pintado y no pintado.

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 1):



Fig. 1 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.

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

³ «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).

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 despliega 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 Gisbert⁴, 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 Alcoy, 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).

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 2014⁵ (Figura 2).



Fig. 2 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 3)⁶.



Fig. 3 Brocha extendida, canaleta y listón con vasos de cartón de Ferran Gisbert. La foto es nuestra, tomada en la casa de su familia en Alcoy en julio de 2023.

⁴ 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.

⁵ Véase la acción de pintar con la *herramienta ampliada* en F. Gisbert Carbonell, F. (2014).

⁶ 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»⁷ 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 4).



Fig. 4 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.

Antes de llegar al uso de lo que denominamos *herramienta ampliada*, el artista ya utiliza materiales que nos pueden parecer interesantes en esta investigación: algunos de sus procesos de trabajo incluyen herramientas limpiacristales 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 5). 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.

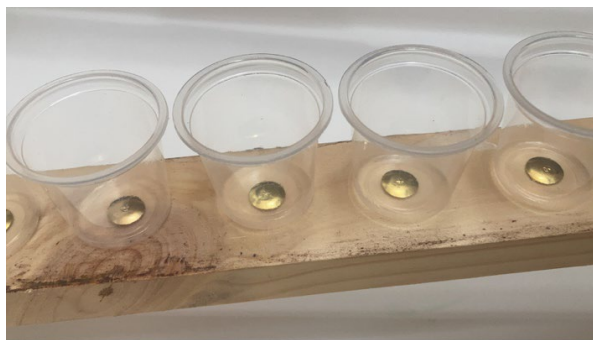


Fig. 5 Vasos sujetos a un listón que Gisbert emplea para depositar tintas de diferentes tonos y en los que empapa sus brochas extendidas. Imagen cortesía del artista.

7 Referencia a las pinturas rupestres de La Sarga. Extraído del portafolio de 2023 de Ferran Gisbert.

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 en 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 cosmovisión⁸.

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 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 presenció 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

⁸ Extraído de la mencionada conversación telefónica con Ferran Gisbert.

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 6):



Fig. 6 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 Gisbert 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».

CONCLUSIONES

A modo de conclusión de este artículo, es significativo el interés de Gisbert 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 *infraleve* 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 podemos ver en el apartado 3.1. *Múnich: 2009-2010* de nuestra tesis doctoral *Pintura encubierta: del cuadro a la forma autónoma (2010-2022)*.

El aspecto decisivo que conecta las cuestiones desarrolladas en este artículo 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 contrario⁹.

La cantidad de elementos que introducimos en nuestro campo visual y nuestra práctica artística, 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 serendipidad¹⁰.

⁹ 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).

¹⁰ 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).

FUENTES REFERENCIALES

Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein*. Nerea.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal/Estudios Visuales.

Camden Art Centre. (2018). Giorgio Griffa. A Continuous Becoming. Camden Art Centre. <https://camdenartcentre.org/whats-on/a-continuous-becoming>

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->

La Vulpes. (2021). El origen textil de la escritura. *La Vulpes*. <https://giovannavolpe.com/el-origen-textil-de-la-escritura/>

Noah Harari, Y. (2017). *Sapiens. De animales a dioses: breve historia de la humanidad* (Trad. Joandomènec Ros i Aragonès). Debate.

Saramago, J. (1999). *Manual de pintura y caligrafía*. Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1977).

Vila-Matas, E. (2016). *Marienbad eléctrico*. Seix Barral.

Warnock, M. (septiembre 2015). Reviews: Giorgio Griffa. *Artforum*, 54(1), 377-378. https://caseykaplangallery.com/wp/wpcontent/uploads/2015/08/2015_ArtforumReview_MollyWarnock_Geneva_September.e1.pdf