

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia

Gonzalo Rodríguez Gómez¹

1) Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Rodríguez, G. (2020). Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 265-288. doi: 10.17583/brac.2020.3956

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3952>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

A study of the works of Miquel Mont and Xavier Escribà through the science-fiction novel by E. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*

Gonzalo Rodríguez Gómez

Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

(Received: 20 December 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

Although some art critics and historians predicted the end of painting during the 20th century, the evidence of the good state in which the medium is found has served to increase the meaning of painting and its expressive possibilities, expanding the limits of this field and combining it with different disciplines without any prejudice. In this article we approach the work of two artists who maintain close ties with the cities of Barcelona and Paris, Xavier Escribà and Miquel Mont. Our spirit is not to reflect the coincidences between the two artists but to claim the innovation of their own professional career.

Keywords: Painting, object, space, three-dimensionality, creative process



Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia

Gonzalo Rodríguez Gómez

Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

(Recibido: 20 diciembre 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

Tot i que alguns crítics i historiadors de l'art vaticinaren la fi de la pintura durant el segle XX, les evidències del bon estat en què es troba el medi han servit per expandir el significat de la pintura i les seves possibilitats expressives, ampliant els límits del medi i conjugant-la amb diferents disciplines sense cap tipus de perjudici. En aquest article ens apropem a l'obra de dos artistes que mantenen llaços estrets amb les ciutats de Barcelona i París, Xavier Escribà i Miquel Mont. El nostre ànim no és reflectir les coincidències entre els dos autors sinó reivindicar l'obertura que han aportat amb les seves pròpies trajectòries.

Palabras clave: Pintura, objecte, espai, tridimensionalitat, procés creatiu

Tot i les diferències que podem trobar entre les obres de Miquel Mont i Xavier Escribà, així com en les seves trajectòries vitals, els dos artistes desenvolupen noves solucions en el camp de les arts plàstiques i especialment en el de la pintura. Potser no han nascut sota el signe de Saturn, condició a la qual es va referir el matrimoni Wittkower i també la novel·lista Susan Sontag (Nova York, 1933), però sí que han trobat en l'evolució de les seves pintures-objectes el caràcter que els distingeix i reconeix com a artistes, una circumstància que bé podria emparar sota el signe d'Abbott.

La influència de Saturn com a condició atribuïda a l'artista ha de ser entesa com una apropiació indemostrable, convertint-se en un estereotip per tal de mitificar la figura del geni creador. Tot i tractar-se d'una fabulació, aquesta percepció que tenim dels artistes podrien servir-nos per assenyalar algunes de les característiques o semblances que sovint es dóna en les arts plàstiques. Algunes de les qualitats especials que es perceben en els artistes poden ser el seu esperit introspectiu i el do màgic que els permet crear, al que hauríem d'afegir el seu caràcter independent i malenconiós, com ja va passar durant el romanticisme. Tot i que avui dia aquesta mitificació del creador es manté amb prou feines, podem observar en l'actualitat a un bon grup d'artistes plàstics que amb tot dret representarien una nova categoria transgressora, en el cas que se'ls pogués mitificar com a èpoques passades, i sent representants d'aquells creadors interessats en renovar el llenguatge visual i destruir les fronteres entre les diferents disciplines. Aquestes inquietuds i semblances els podria acostar sens dubte al pensament gens comú de l'escriptor Edwin A. Abbott (Londres, 1938). Aquest escriptor britànic va publicar l'any 1884 una estranya novel·la titulada *Planilàndia*, completament experimental i exòtica en la seva època, amb la qual inspiraria no sols a escriptors sinó també a matemàtics, físics i astrònoms.

Al aparer nostre, tant Mont com Escribà formen part d'aquest grup d'artistes del nostre temps que, amb el seu esperit creatiu i interès per l'experimentació, reinventen els codis de l'art i aconsegueixen trencar les fórmules convencionals. Més que una condició, partint de la fictícia atribució del signe d'Abbott que fem en aquest escrit, podríem parlar d'un impuls que els porta a reinterpretar la història de l'art per projectar l'obra des de diferents perspectives, sent la supressió del bastidor unes de les seves primeres decisions.

La història d'Abbott no té una única lectura ja que, darrere del plantejament geomètric dels mons que crea, es poden llegir arguments de crítica social o debats més propers a les ciències socials. El personatge principal és A. Square, un joc de paraules en la versió original amb el qual Abbott es refereix a la naturalesa del protagonista, tractant-se d'un element geomètric amb forma de quadrat. Planilàndia és el nom del món on habita A. Square, servint com a títol de la novel·la i al mateix temps com a postulat a partir del qual construir la resta de mons i els diferents nivells de jerarquia. El fonament que converteix Planilàndia en una obra de gran interès és principalment la inquietud que desperta en el lector, capacitant-lo per qüestionar la realitat mateixa o animant-lo almenys, a valorar l'enfocament crític i el pensament divergent. És mitjançant el contacte amb altres mons com el protagonista pren consciència del seu entorn, de la mateixa manera que en el cas dels nostres dos artistes ho permet l'apropament a altres àrees artístiques. Una cosa significativa ocorre quan A. Square, des de l'òptica bidimensional que li confereix el seu món pla, es refereix al lector per admirar algunes de les qualitats "d'Espaciolàndia", un món tridimensional que vindria a ser l'equivalent al nostre.

És des del punt de vista estètic i artístic que enraono, quan dic que la nostra vida és monòtona; estètica i artísticament, és certament molt avorrida.

Com podria ser altrament quan totes les perspectives del planilandès, la totalitat de paisatges, peces històriques, retrats, flors, natures mortes, es limiten a una simple línia sense matisos llevat dels graus de nitidesa i imprecisió? (Abbott, 2011, p. 45).

Aquest sentiment d'inconformisme amb la realitat podria recordar-nos a certs aspectes atribuïbles a l'esperit saturnià. Susan Sontag va dedicar una de les seves extenses reflexions a la figura de Walter Benjamin, a qui va descriure com "nascut melancòlic", i del qual destacava la seva habilitat i coneixement per extraviar-se en les ciutats. No només ho explicava el filòsof en les seves notes biogràfiques, sinó que a més aquesta consciència subtil amb les urbs influenciaria en els seus escrits i es convertiria en tema recurrent, com va passar de forma clara amb *Direcció úniat*. Per a Benjamin, la causa de la seva «profunda tristesa» tenia origen en Saturn, "l'estrella de revolució més lenta, el planeta de les desviacions i demores [...]". Per contra, la característica que atorga néixer sota el signe d'Abbott és la de buscar solucions inesperades i originals on la resta només veiem incerteses i fins i tot impossibilitats. Lucio Muñoz deia a aquest fet "el chispazo" o "los

dientes de sierra" (Muñoz, 2006) i aquesta circumstància és realment destacable perquè permet a l'artista endinsar-se en camins inexplorats. Com a exemple podríem prendre el cas de la novel·la *Rayuela* (1963), una obra cosida i descosida per Cortázar a través de la qual podem analitzar els secrets de la seva construcció i on l'escriptor va experimentar amb el llenguatge mateix oferint noves formes de lectura.

Desarmar una obra de teatre, una pel·lícula, una pintura o una peça conceptual pot resultar realment estimulante per a l'espectador, sobretot pel fet que gràcies a elles poden sorgir noves aportacions formals i estilístiques. Hem d'entendre que una obra com la d'Inma Femenía (Pego, 1985), no sorgeix del no-res d'un dia a un altre, sinó que forma part d'un cúmul d'experiències que l'han influït fins aconseguir que la barrera entre la pintura bidimensional i l'objecte pictòric sigui imperceptible. Són aquestes solucions creatives les que poden portar a transgredir els límits imposats en l'art, encara que es tractin d'imposicions involuntàries.

Un dels grans èxits de l'art modern va ser la reivindicació del medi plàstic i el valor intrínsec de l'art com a mitjà expressiu: "Al fin y al cabo, si algo busca la pintura moderna es remarcar y no ocultar su carácter de pintura" (Barro, 2013, p. 161).

Tornant de nou a *Planilàndia* i sense desvetllar les seves incògnites, podem apreciar que una de les seves principals virtuts i aportacions, l'interès per la consciència de la realitat i l'espai, es torna a interpretar en altres veus com la del pintor Malevich, que va arribar a escriure el següent: "Me he convertido en el cero de la forma y me he rescatado del sucio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza" (Malevich, 1920). Aquesta idea ben podria haver estat recollida de l'inici de la novel·la, en la qual l'autor ens interpel·la amb una inquietant proposició: "Sigues pacient, que el món és llarg i ample" (Abbott, 2011, p. 11).

Durant els anys 70 del segle XX, que coincideix amb els primers anys de Mont i Escrivà, una bona part del món de l'art "decidió declarar la pintura *persona non grata*, ante formas menos convencionales utilizadas por el conceptualismo, el arte antropológico, el minimalismo y un largo etcétera" (De la Nuez, 2009, p. 98).

Aleshores, molts pintors ja feia anys que experimentaven amb el propi llenguatge de la matèria, com era el cas de Tàpies, Auerbach, Kiefer, Cuixart, Schwitters, Millares o Rauschenberg entre d'altres. L'impacte que aquests artistes exercien sobre les noves generacions va permetre que es

desenvolupessin propostes alternatives i noves de la mateixa manera que la Llei Universal dels Colors va impulsar als planilandesos (Abbott, 2011). Una de les projeccions més internacionals va ser la d'Ángela de la Cruz, a la qual podríem considerar com una de les pioneres de l'anomenada pintura expandida, al costat d'altres noms com Lisa Sigal, María Luisa Fernández o Jessica Stockholder. Les incisions de Lucio Fontana han significat en la història de la pintura un punt d'inflexió molt clar, a partir del qual creadors com la gallega Ángela de la Cruz s'han decantat per la via interdisciplinària. La comissària Carolina Grau va escriure el següent amb motiu de la seva exposició “Ángela de la Cruz. Escombros”.

En el cas de l'obra d'Ángela de la Cruz, el seu motor és continuar qüestionant els límits de la pintura i l'escultura, utilitzant-se indistintament l'una o l'altra segons el que vulgui expressar i segons la necessitat de cada obra. Com ella ha dit, “es una escultura utilitzant el llenguatge de la pintura i viceversa, és una pintura i una escultura”. En aquestes últims cinc anys, De la Cruz ha evolucionat en el seu llenguatge; on abans predominava la pintura situada en qualsevol part de l'espai -portes, terra o cantonades- ara ens trobem que l'ús de l'alumini i la seva elasticitat han donat la llibertat a les seves escultures per ser instal·lades en qualsevol part de l'espai. (Grau, 2016)

Clement Greenberg assegurava que “para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura” (Greenberg, 2006, p. 114). Si atenem al transcurs dels esdeveniments, podem donar-li la raó a Greenberg en el fet que els límits entre les diferents disciplines s'han dissolt, almenys en la manera en què s'havien definit fins llavors la pintura o l'escultura, però això no implica que la pintura hagi perdut validesa o autenticitat pel fet compartir algunes de les característiques de l'escultura, com pot haver passat en estendre la matèria a les tres dimensions. D'altra banda, ¿es pot dir que la pintura perdés potestat amb l'aparició de la fotografia? Potser l'única condició que mantingui la pintura vigent sigui la seva capacitat de transformació, després de tot, si el que es pretén és aconseguir l'autonomia de la pintura, hauria de ser suficient si atenguéssim exclusivament al seu poder d'adaptació.

En la línia de Greenberg es troba també el següent comentari de Simón Marchán, en el qual defensa que “la Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del *shaped canvas* en vez del clásico soporte,

no hace más que prolongar su agonía” (Marchán, 2001, p. 92). Si confiem en aquest diagnòstic, encara que la pintura porti morint almenys des de 1915, si considerem com Greenberg que la usurpació de la pintura a altres àrees significaria la seva fi, hauríem de poder veure aquesta realitat també en galeries i fires d'art. Hi ha pintors com Escribà, Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980), Irene Grau (València, 1986), Mont o Silvia Lerín (València, 1975), que seguint el rastre d'Abbott, aposten per vessants inexplorades.

La Pell de la Pintura. Xavier Escribà.

És difícil pensar com i per què Escribà inicià aquesta reflexió (sobre la ruptura entre el bastidor i la tela). Segurament no hi ha cap explicació unívoca i les raons profundes se'ns escapen, però en la seva trajectòria intuïm un punt de partida: el monocrom titulat Barcelona París [Aller-Retour], del ja llunyà 1993. Es tracta d'una peça trepada i amb el bastidor, visible entre els orificis, dislocat. A primera vista, podria passar per un experiment més d'aquells que s'emmagatzemen, oblidats, en els estudis dels artistes. I, no obstant això, per a nosaltres revesteix especial importància, ja que es tracta de la primera vegada – que sapiguem- que el pintor ataca el format, això és, que estripi la pintura. (Vidal, 2011)



Figura 1. Xavier Escribà, 2016. © Xavier Escribà

El taller d'Escribà (París, 1969) no és només l'espai on van germinar moltes de les seves idees i projectes. Significa també un estat de l'art on els ritmes de producció, investigació i reflexió es succeeixen contínuament, sent com és natural el lloc físic on realitzar les seves obres. El procés creatiu per Escribà no és més que una tasca corrent, un exercici diari que mostra al públic amb freqüència sense el menor pudor o recel. "Jo ho visc com una cosa quotidiana perquè per a mi no té misteri fer això. Si fas pintura, escultura, música o cirurgia, és un treball diari... és una pràctica quotidiana" (Collazos, 2008). Aquest tipus de reflexió, amb més o menys efecte, permet al públic en general familiaritzar-se amb el treball del pintor, ajudant a desmitificar aquesta idea saturniana de l'artista malenconiós o ple de rareses. Les seves exposicions en moltes ocasions han anat precedides per l'obertura del seu taller a escoles o públic en general; com el *Taller Obert a Girona* (2008), *Taller a Trànsit* (Tarragona, 2011), *El suport de la pintura* (Cardedeu, 2012) o *Espai + Temps* (Ripoll, 2015).

No sempre els seus projectes parteixen d'idees concebudes en l'estudi, però en qualsevol cas, el lloc en què es troba treballant exerceix un paper transcendental en el procés i, en conseqüència, en el resultat. D'entre tots els seus projectes volem referir-nos a *L'Heure Bleue*, realitzat l'any 2012 al municipi de Sant Martí d'Empúries. Escribà va resultar guanyador de la XIV Edició de la Beca Internacional de Primavera d'Arts Plàstiques de l'Ajuntament de l'Escala (Girona), la qual cosa li va permetre treballar durant tres mesos a l'emblemàtica Casa Forestal, construïda l'any 1910 per Josep Reig i Palau. Segons les seves pròpies paraules, "El paisatge era tan impressionant que vaig haver d'alliberar-me de l'obligació de fer obra tal com l'havia fet fins ara" (Escribà, 2015). L'encert del pintor va ser adaptar-se a les noves i excepcionals condicions que li aportava la terrassa de la residència. "L'objectiu de Xavier Escribà va ser convertir el terrat del seu -apartament vora el mar- en la coberta d'una nau atrapada entre dos grans blaus. Assumit el seu paper d'Ulisses solitari, només li restava a l'artista acotar els períodes de la seva acció" (Camps, 2012).

Per a Cézanne, la muntanya de Sant-Victoire no era en si mateixa un tema en el qual treballar fins a la sacietat, el que li importava en realitat era poder treure conclusions que l'ajudessin a construir una "totalitat" a partir de fragments reals de la muntanya. Més que obtenir una semblança física de la realitat, el que li obsessionava era la pròpia autonomia de la pintura i la manera en què havia de dominar l'espai del quadre. Com en molts dels processos de l'art contemporani, on els artistes s'autoimposen unes normes o pautes a seguir, Escribà va condicionar el seu projecte a alguns dels ritmes

naturals que l'animaven a treballar en moments específics del dia. El fet de portar el seu taller a la terrassa de la Casa Forestal li va permetre alliberar-se d'alguns condicionaments com poden ser el bastidor o els límits fronterers entre l'exterior i l'interior. Tot quedava en *L'Heure Bleue* d'una manera oberta, en un context que se li presentava en completa expansió.

Si bé el seu procés artístic està secundat o condicionat pels ritmes naturals (temps d'assecatge, superposició de capes, referències lumíniques del lloc, etc.), no és menys important la referència del ritme vital que fa l'autor, ja que en les seves obres és habitual trobar aspectes que assenyalen la seva edat. Una de les seves mostres més destacables fins al moment, per emblemàtica i ambiciosa, és la que va portar a terme a la galeria Marc Domènech l'octubre de 2016, el títol va ser *D'on venim, on som*, una qüestió que podria ser resposta amb el lema sacerdotal del planilandès, "Ocupa't de la teva configuració" (Abbott, 2011). Escribà va fer ús dels espais de la galeria amb una sola estructura tridimensional que connectava unes sales amb altres, tornant a explotar les possibilitats de la pintura a través de la seva conjugació sobre fragments de ferro. La mostra va tenir una durada de 47 dies, una voluntat que coincidia amb les diferents fases de l'obra i per descomptat amb l'edat del pintor. Fins aleshores, Escribà havia desenvolupat uns procediments senzills i originals que li permetien gestionar la pintura com un material consistent i flexible, idoni per aconseguir resultats més corporis i tridimensionals. La seva fi, concebre'ls com presències amb autonomia pròpia.

En una entrevista recent amb Mercedes Ros, directora de la galeria Marlborough de Barcelona, l'artista es refereix a la voluntat de suprimir els límits de la pintura amb la intenció de crear objectes independents i autoreferencials. "Si no hay bastidor te llueven las preguntas, si hay bastidor nadie se plantea nada. En mi caso no es un trabajo sobre el color, está presente porque para mí es importante pero el tema de las obras es otro: ¿qué puede ser pintura hoy en día? Para mí es un trabajo pictórico, tenga o no volumen. Todo ello viene del proceso de hacer pintura" (Ros, 2020, p. 3). Aquesta pregunta que planteja el propi artista és molt oportuna tenint en compte que, encara avui en dia, molts especialistes segueixen debatent si la pintura fa temps que va deixar d'existir. Durant el V Congrés Espanyol d'Història de l'Art, celebrat a Barcelona el 1984, hi va haver un interessant col·loqui al voltant de la ponència de l'historiador, crític d'art i professor universitari Ángel González García, que va morir l'any 2014. En la seva comunicació defensava la idea que la pintura havia estat auto-suprimida amb el sorgiment el 1920 de l'avantguarda, i que la seva supervivència va ser "en

cierto modo, simulada o propiamente fantasmal” (González, 1984, p. 379). El repte que els quedava a crítics i historiadors no era altre sinó el d'analitzar “el rendimiento óptico de su auto-supresión” (González, 1984, p. 387). Davant aquell escenari, quin paper podria tenir llavors el pintor de la present? Per a Xavier Escribà serien fonamentals els plantejaments de la pintura monocromàtica, l'Abstracció postpictòrica, la Pintura Radical o les propostes del grup Support-Surface, com també ho seria per autors com Irma Álvarez-Laviada, Elena Alonso, Helen Calder o Miquel Mont. El medi pictòric necessitava reformular les seves bases i deslligar en part de l'herència històrica per travessar els fonaments més bàsics com podien ser el representatiu, el gestual, el discursiu o fins i tot el material, la forma quedava limitava per la bidimensionalitat del suport. Ara bé, ¿hauria la pintura reprendre la tradició de la seva història per salvar-se de la seva auto-supressió o seria possible trobar un espai regenerador on les noves creacions no necessitessin del nostre auxili? Continuant amb l'argument de González García, “ahora tenemos la oportunidad de que, cerrado el ciclo histórico de la pintura, podemos pensarla íntegramente, completa, cerrada desde el principio hasta el fin sin sofocos ni emociones, si durará o no durará o si habrá otra cosa que desmienta lo presente” (González, 1984, p. 388).



Figura 2. Xavier Escribà, “D’on venim, on som”, 2016. © Galeria Marc Domènech

Ens trobem llavors amb una nova conquesta que és la de l'obra essencialment autoreferencial i que és capaç d'aglutinar des del seu propi llenguatge plàstic altres elements que li eren aliens com l'espacialitat o el tecnològic, arribant així fins a l'Abstracció Referencial o el Post-Internet Art. La pintura va quedar apartada per un temps de les principals biennals i els grans aparadors a favor dels New-Media, "sin embargo, este proceso de exclusión de la pintura, que se alimentaba de una fe ingenua y tecnicista en el progreso, parece haber llegado a su fin. A medida que el carácter frío y plano de las imágenes electrónicas iba cansando, crecía el anhelo de la sensualidad directa de la pintura, que hoy en día vuelve a exhibirse en todas partes" (Schreider, 2007, p. 15). Aquesta sensualitat sorgeix de la pròpia "carnositat" de la pintura, la qual es manifesta de diferents formes en l'obra d'Escribà. En ocasions la matèria queda superposada en finíssimes capes de pintura sintètica o làtex, compactada amb la insistència de l'oli o aplicada sobre altres suports com el metall. Des de la seva estada a L'Escala, l'acció que definia el seu procés era el de l'acumulació de capes de pintura sobre la superfície del sòl, tractant-se en el cas de *L'Heure Bleue* de petites variacions entre unes i altres peces. Una vegada que aquestes s'assecaven per complet, com si fossin substrats o epidermis, retallava el material per aprofitar la seva mal-leabilitat. En aquest sentit, la pintura adopta una corporeïtat animada que sembla imitar certs gestos o moviments naturals com la torsió, l'allargament, la flexibilitat, l'estirament o fins i tot el trencament. Aquestes qualitats també són presents en l'obra de Maria Diez Serrat, que va a escriure en la seva tesi doctoral el següent:

Busco aquest limit constantment, en el qual sembla que està a punt de succeir alguna cosa, es percep un moviment latent que no acaba de passar mai: peces que sembla que estiguin a punt de caure, altres a punt de girar-se, altres a punt de desaparèixer, altres a punt de tancar-se, o obrir-se... Això probablement és un dels factors que ajuda a percebre els objectes com a hàbitats de vida, cossos animats.

Amb una altra de les meves peces, *Donar-se la volta* (2018) es percep aquest estat intermedi en el qual cos d'escuma està capgirant-se, a punt per donar-se la volta de manera que l'anvers passi a ser el revers i viceversa. La pell exterior s'atapeïx per ser xuclada cap endins, mentre la pell interior s'està donant la volta cap enfora i de mica en mica guanya terreny per fer d'embolcall. Les formes sinuoses que es creen remetent a interioritats corporals, vísceres, budells, intestins... (Diez, 2019, pp. 151-152)

Resulta igualment interessant l'argument que Diez Serrat utilitza per referir-se a la feina d'una de les artistes que hem destacat en la introducció per la qualitat plàstica de les seves pintures-objectes. “L’artista gallega Àngela de la Cruz (La Coruña, 1965) té moltes obres que es poden inscriure en aquest apartat de *La pell deshabitada*. Comença la seva carrera artística des de la pintura, però des que decideix treure el bastidor dels seus quadres i agredir, trencar o simplement deixar a terra els seus llenços es perd el concepte de pintura; i queda com anecdòtic davant d’allò que ens presenta: una pell agredida violentament que forma una volumetria corpòria” (Diez, 2019, p. 194). Si bé podria discutir sobre la pèrdua o no d’el concepte de pintura, creiem que aquesta descripció formal podria extrapolar d’igual manera a la feina de Xavier Escribà.

A inicios de los años noventa tendía a superponer las imágenes pictóricas en una misma obra. No era tanto un problema de encontrar la imagen en pintura sino más bien de aceptación en su versión definitiva -aquello que nos identifica y acaba definiéndonos-. Esta situación me llevó a plantearme nociones tales como el saber, querer, poder, crear y/o deber hacer en pintura. Decidí pues reconocermé en aquella dificultad de aceptar la versión final y mediante incisiones con cúter que me permitieron acceder a la memoria de la obra pictórica y así rendir homenaje al proceso seguido. A su vez decidí sustituir esa búsqueda de la buena imagen por capas de pintura, tantas como mi edad. Me confronté de esta manera al mismo cuerpo pictórico pero sin la ocupación del simbolismo de la imagen; disfrutaba de una relación con la disciplina pictórica que permitía aproximarme a su vertiente más abstracta y más física a la vez. Nociones como el bastidor quedaban en entredicho pues su función de esqueleto para el lienzo era innecesaria vista la carnosidad que tomaba mi pintura y otras nociones como la tela y la pintura se afianzaban. (Ros, 2020, p. 4)

A diferència d'aquest procediment, l'obra que va exposar a la galeria Marc Domènech es va dur a terme a través de l'acumulació de pintura sobre peces de ferro. Segons Anna-Maria Guasch, l'obra no era “sólo una clara transgresión a la autonomía de lenguajes, sino una búsqueda carnosidad de la pintura, y una alusión al paso del tiempo, que es el suyo” (Guasch, 2016, p. 23).

En certa manera, aquesta obra d'Escribà pot recordar-nos a la que va realitzar Barceló per a la Cúpula de la Sala dels Drets Humans de l'ONU. Mitjançant la superposició de pintura acrílica obtenia una mena de *dripping* tridimensional amb ressonància biogràfica i del qual subratllava Sònia

Hernández el següent: "ha construido una línea de la vida flotante en la que, por el contrario, capas de pintura que funcionan como epidermis van cubriendo la superficie según pasan los años. Así, un tubo de hierro acerado de 95,3 metros que recorre, suspendido, las paredes de la galería sirven como autorretrato abstracto del artista. [...] las capas de acrílico y pigmento se acumulan y forman, en lugar de arrugas, estalactitas" (Hernández, 2016). Sens dubte, hi ha molts aspectes en l'obra d'Escribà que s'han convertit en constants, com la transformació de la pintura o les pròpies lectures biogràfiques que ens deixa entreveure el pintor, però potser el més destacable sigui l'ús que l'ofici artístic ha fet Xavier Escribà per tractar el material com un ens amb forma pròpia i pell mutable.

L'Emancipació de la Pintura: Miquel Font

En una de les publicacions més aplaudides de Carlos Marzal, *El cuaderno del polizón*, trobem un capítol una mica desconcertant dedicat a la natura silent i "animista" del mobiliari. Sota l'epígraf de *Bestiario mueble*, Marzal desenvolupa una reflexió sobre els objectes quotidians i la possibilitat que aquests continguin part de la història del lloc en el qual s'han trobat. Més enllà del lliscament poètic que fa d'alguns dels llocs de confort, l'escriptor desemboca en algunes idees que ens semblen adequades per descriure el treball de Miquel Mont (Barcelona, 1963). "Reducir la materia a su expresión primaria, requiere un esfuerzo esclavo, ya que la Primera Ley de la gravitación objetual indica que las cosas, por sí solas, tienden a su acumulación, acaparan el espacio. Los trastos innecesarios no se crean ni se destruyen, sino que sólo se transforman a nuestro alrededor" (Marzal, 2007, p. 126). El pintor català aconsegueix reduir la pintura a la seva manera, prescindint de tota anècdota per mostrar-nos la forma nua de la matèria pictòrica, reduint les seves primeres composicions a franges monocromes. El doctor en arquitectura i crític d'art Alban Martínez Gueyraud (Asunción, 1963) va explicar la seva visió sobre les primeres obres de Mont de la següent manera: "Aunque las sendas de Mont simulen una sección geológica o las posibles tonalidades de un paisaje, no pretenden por ello simbolizar ningún aspecto referencial del mundo exterior. Las sendas perceptibles en las pinturas *apiladas* son las mismas que las de Stella, son las capas de la pintura" (Martínez, 2000, p. 52).

D'entre totes les avantguardes, la que probablement va influir en major mesura en Miquel Mont va ser la del grup Supports-Surfaces a la fi dels anys 60, moviment francès liderat per Vincent Bioulès. Per als també coneguts

com a *nous reduccionistes* la pintura havia de ser entesa com un fet plàstic amb validesa en si mateixa i desproveïda de qualsevol expressió o projeccions conceptuals. En el context espanyol de llavors, dominat per les propostes neoconcretas dels artistes associats a Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid, sorgeix a finals dels anys 60 la versió castellana de l'support-superfície com a alternativa a la "figuració renovada" de pintors associats a "Nueva Generación", d'entre els que destacarien Carlos Alcolea, Luis Gordillo o Carlos Franco. Segons comenta Hernando Carrasco, “el soporte-superficie español se inspira plásticamente en lo americano y teórica e ideológicamente en lo francés” (Hernando, 1984, p. 689). L'actitud col·lectiva i el compromís ideològic dels moviments d'avantguarda acabarien per dissoldre al llinar de la postmodernitat, encara que molts dels elements formals de l'Support-Surface serien heretats i assumits durant els anys 80 per aquells pintors que reclamarien la pròpia solvència de la obra i el valor equànime de la seva materialitat. En el cas de Miquel Mont, els seus plantejaments el porten a qüestionar la naturalesa de la pintura i la manera en què havia de ser exposada. Més enllà del resultat final, sembla perseguir una acció senzilla o la materialització d'un gest neutral.



Figura 3. Miquel Mont, “Peinture empilées”, 1990. © Miquel Mont

Las pinturas emparedadas son pinturas monocromas que permanecen invisibles, que se niegan a la visión frontal tradicional de la pintura. Este trabajo lo inicié en 1993 y surgió como respuesta a una serie de interrogantes que en esa época me acuciaban. ¿Es posible realizar una pintura que no conlleve una imagen, que escape a su tendencia natural a figurar, de convertirse en imagen?, ¿una expresión pictórica que, sin caer en la mancha o el gesto, reivindique su mera materialidad y que, al mismo tiempo, esa materialidad no se convierta en expresión trascendental de una autonomía del propio espacio pictórico?, ¿que solo sea pintura depositada sobre una superficie?

En estos primeros ensayos mi intención era realizar una pintura sin sujeto, sin calidades, sin emociones ni afectos. Unas obras basadas intrínsecamente en su existencia material y que no tuvieran ninguna voluntad de representación. Además, el hecho de ocultar la pintura, de sustraerla del campo convencional de la visión exigía, por parte del espectador, un esfuerzo mental, y de este modo abrir la posibilidad de otra forma de percepción. (Mont, 2004)

Per aconseguir aquesta finalitat, Mont s'aplica pintura sintètica i monocroma entre dos suports enfrontats, bé de fusta contraxapada, de teles muntades en bastidor o pressionades contra la paret. A l'igual que passa amb aquests sandvitx de gelat que acaben per desbordar les parets de les dues galetes, la pintura es fa visible a l'sobresortir pels cants de el suport. D'alguna manera, aquestes pintures emparedades de Miquel Mont semblen tenir ressò en els últims treballs de Xavier Escribà, en els quals va treballar durant els anys 2018 i 2019 i que van ser exposats al començament de 2020 sota el títol de *Color is lust*. No obstant això, en el cas d'Escribà sembla que el procés hagués estat al contrari, mostrant-nos la part interior de les vores acolorits i prescindint del perímetre de cada suport a què dedica un color diferent. Aquestes obres, realitzades amb acrílic sobre tela i acer, delimiten amb els seus marges pintats l'espai tradicional del quadre, que aquí és negat al convertir-lo en una mena de caixa buida, més d'acord a la sèrie recent de Miquel Mont titulada *Coopérations*, i que ha realitzat mitjançant esprai, metacrilats i bastidors d'alumini. Tots dos processos recorden aquell axioma de Planilàndia en el qual s'assegurava que “la distinció de costats implica la distinció de colors” (Abbott, 2011, p. 47). Durant aquest episodi en el qual gairebé la totalitat dels planilandesos va trobar en el color una forma més evident per distingir-se els uns dels altres, es compta: “La multilateralitat esdevenia un pretext gairebé essencial per als innovadors. «La intenció de la Natura és que la distinció de costats impliqui la distinció de colors», heus

aquí el sofisma que en aquella època corria de boca en boca i convertia ciutats senceres a la nova cultura” (Abbott, 2011, p. 46).

L'únic indicatiu pel qual es feia palesa la pintura abocada per Miquel Mont en les seves obres emparedades li va permetre descobrir la possibilitat de continuar treballant amb la pintura des d'un enfocament propi i allunyat del cànon tradicional. “Emparedar, cortar, agujerear (soportes y la propia pintura) son acciones que cuestionan nuestra relación con el objeto pictórico, con su frontalidad, con la relación que la pintura establece con la mirada. Si no se tienen en cuenta estas acciones y su significado dentro de la elaboración de un discurso a través de la práctica, mi trabajo se convierte en una sucesión incongruente de monocromos” (Mont, 2004).

La neutralitat ha quedat com un pòsit en l'obra de l'artista català, tot i que l'evolució del seu treball ha generat noves direccions en els seus propis projectes. Una de les primeres claus a la que ens hauríem de referir és la pauta, entesa com a proposició. Igual que en la netedat d'artistes com Donald Judd o Lewitt, Mont es va proposar ja des de la seva sèrie *Lapsus* (1998) algunes exigències tècniques i formals que determinarien els resultats posteriors en gran mesura (Peiró, 2008). Totes les seves obres, que s'inscriuen en sèries, es desenvolupen a partir de plantejaments precisos – “proposicions liminars” (Mont, 1998)- com si es tractessin de partitures: “Cada proposta determina el medi, el tipus d'objecte, les seves dimensions, la forma en què el pigment és aplicat, com és presentat i com és sentit i percebut” (Queralt, 2008).

Durant els anys 80 i 90 Mont comença a decantar-se per una pintura molt densa, apropiada en una època i en una ciutat com Barcelona on el Neo-expressionisme i la Transvanguardia estaven en voga, especialment entre els estudiants i en els ambients reivindicatius més propis de la contracultura i la música *punk*. El factor comú que feia convergir a pintors de diversa índole era el descontentament i les seves pretensions per alliberar la pintura, i l'art en general, de tota norma.

En aquestes primeres obres l'accent estava clarament en els processos mateixos de creació, sent visibles les seves connexions amb les avantguardes des de l'Automatisme fins a l'Abstracció-Postpictòrica. “Se trata de pinturas abstractas que se resuelven por sí mismas con una intervención mínima por parte de su creador” (Juncosa, 1993). D'altra banda, ja s'albiraven aleshores els paràmetres que l'autor es marcaria per diferenciar unes sèries pictòriques del treball realitzat amb anterioritat.

Pintar és un acte físic i material. No pots pintar sense material. Pots pintar metafòricament -una cosa que hem vist molt en els últims anys- però això és possible precisament per la sensació física que tenim de la pintura en el nostre subconscient. La materialitat de la pintura sempre m'ha fascinat i sóc incapaç de dissociar-la de la meua experiència amb l'art. D'altra banda, és necessari el territori mental, un camp de treball on el material pot prendre forma i tenir significat. Aquelles primeres pintures ja contenien el substrat d'aquesta idea, la intuïció que la pintura era material i que necessitava buscar altres espais mentals. (Queralt, 2008)

La veritable revelació li arribaria a Mont amb la seva segona exposició a la galeria de Carles Poy, el 1991. Enrique Juncosa advertia “cambios notables en la evolución de su quehacer artístico. Si en su primer contacto con el público, Miquel Mont flirteaba con la escultura desde la pintura misma, al embadurnar de látex y pigmentos construcciones tridimensionales de madera, en esta nueva exposición Mont presenta, sin complejos, pinturas realizadas sobre maderas mucho más delgadas o, y en su mayoría, directamente sobre lienzo” (Juncosa, 1993). L'artista, que ja portava dos anys vivint a París abans d'aquesta mostra, havia aconseguit establir una sèrie de codis que es convertirien a través dels anys en indicadors del seu propi llenguatge artístic. Per a Rosa Olivares, l'exposició a Carles Poy significava “una evolución propia del joven que investiga nuevos caminos, que retoma sus anteriores logros, que, en definitiva, trabaja hacia dentro de su experiencia artística, más interesado en principio en los aspectos formales, en la estructura lingüística de la obra que en el desarrollo de los conceptos más esotéricos” (Olivares, 1991, p. 90).

Un altre dels aspectes recognoscibles en l'obra de Miquel Mont és la dualitat entre el formalisme de les seves obres i la concepció intel·lectual. La pintura com a material li resultava imprescindible, conjugant-la amb materials més o menys convencionals com teles, guix laminat o taulers de fusta, que externament l'ajudaven a treballar amb més volum. La pintura no era només el denominador comú perquè fes ús del làtex o el color, i ho era especialment pel seu formalisme estructural i la seva evocació de conceptes com la simetria, els camps contraris, la tensió o l'equilibri.

D'entre les seves obres murals, podríem assenyalar *Mercado de Visibilidades*, *Réalisme de Marché* i els *Mono-Tonos*, sent cadascuna d'aquestes intervencions un compendi del llenguatge creatiu de Mont, a què va afegint dispositius variats com vitrines, mostradors o safates que separen uns plans de color d'altres. Els espais que l'artista genera amb ajuda dels

diferents materials li resulten fonamentals per transformar la sala d'exposició en un contenidor de "artefactes de la visió" (Mont), a través dels quals desafia la nostra mirada amb la incorporació d'elements com el metacrilat translúcid en *Mercado de Visibilidades*, amb el qual aconsegueix burlar la nostra percepció d'un color difús que des de qualsevol altre angle hauria estat percebut amb més claredat.



Figura 4. Miquel Mont, "Réalisme de Marché", 2004. © Miquel Mont

A la fi dels anys 2000 ens trobem amb diferents sèries en què el denominador comú és el desplaçament del suport. A través de la intervenció en una de les superfícies, genera una trama regular de forats a través de la qual es crea un obertura de l'plànol bidimensional. D'aquesta manera, tant en *Pieles* com en la seva següent obra seriada, la qual dedica als *Poros*, podem advertir la successió de capes pictòriques i la projecció de les seves formes buides sobre la paret. Tot i que per a l'autor l'elecció d'aquestes composicions sigui involuntaria, li permet explorar multitud de resultats depenent del suport, la trama i el color escollits. A través de les diferents

perforacions, l'artista aconsegueix assignar a la color una qualitat espacial que s'estén més enllà de l'àmbit en el qual és aplicada la pintura. Observant aquelles obres amb major nombre d'orificis, és fàcil que vingui a la nostra memòria els antics bitllets de metro que eren perforats cada vegada que accedíem a una estació. El desdoblament produït pels diferents plans no s'adverteix només físicament, sinó que a més és percebut de forma relativa i abstracta, relacionant els elements visibles amb aquells que queden sepultats sota les successives capes de color. En aquest punt podem recordar els últims episodis de la novel·la d'Abbott, on A. Square accedeix a altres mons continguts en dimensions variades.

Presumiu de veure-hi, mentre que l'únic que podeu veure és un punt! Us vaneu de deduir l'existència de línies rectes; però jo en puc veure, de línies rectes, i deduir l'existència d'angles, triangles, quadrats, pentàgons, hexàgons, i fins i tot cercles. De què servirien, més paraules? N'hi ha prou de dir que jo sóc la realització del vostre ésser incomplete. (Abbott, 2011, p. 86)

La seva inclinació pels procediments pictòrics més densos i expressius va seguir intacte a altres nivells de concepció, com veuríem més tard en exposicions com la realitzada el 2016 a la galeria Formato Cómodo de Madrid. Si en la seva mostra de 1991, la que va realitzar a la galeria Carles Poy i a la qual ja ens hem referit, ens adonàvem compte de l'expansió volumètrica de les obres i els seus primers assajos sobre les parets de la sala, anys després els propis murs de les sales d'exposició es convertirien en parts intrínseques de les seves pintures. Les proposicions de Mont, en el moment en què amplia els límits de la pintura fent ús dels paraments, van venir donades pel seu interès en apropar la superfície de les parets amb els materials industrials amb els quals acostuma a treballar.

No ens resulta gens estrany, el que d'altra banda sembla inevitable, que finalment el 2015 coincidissin en una mateixa mostra els treballs de Miquel Mont i Guillermo Mora, sota el títol *El ojo* toca a la galeria Formato Cómodo i evidenciant d'aquesta manera la contínua expansió de la pintura i el relleu amb els joves creadors.

Notes Finals

Les contrastades trajectòries de Xavier Escribà i Miquel Mont ens serveixen per evidenciar la constant obertura del llenguatge pictòric que es dona encara en l'actualitat. La renovació contínua dels codis tradicionals, així com

l'assimilació de les avantguardes que aquests dos artistes han demostrat durant més de dues dècades, fan possible que un medi expressiu com la pintura segueixi expandint els seus límits a través de noves solucions espacials. El coneixement que tenen aquests dos pintors dels discursos més conceptuals i teòrics, units aquests al seu extens coneixement del formalisme pictòric, han deixat una empremta profunda en les noves generacions i especialment en els joves artistes.

Des del començament d'aquest text ens vam proposar situar en un mateix pla analític les obres d'aquests dos pintors costat de la novel·la de ficció d'Abbott per defensar la seva innovadora visió espacial, així com la continuïtat i vigència de la pintura a partir d'una condició a la qual ens obliguen tots dos artistes, la de relacionar de forma simultània la pintura-objecte amb la resta d'artefactes expositius. Si bé hi ha moltíssims altres autors adherits a una pintura mestissa o híbrida amb altres disciplines artístiques, considerem que les aportacions d'aquests autors ens permeten atendre una qualitat menys gastada com és la temporalia la qual apunta sens dubte Abbott en la novel·la, malgrat el desconeixement de l'escriptor anglès de la teoria de la relativitat i altres postulats que li van succeir. Amb motiu de la seva exposició *Color is lust* i entrevistat per Mercedes Ros, Escribà ee referia a el temps como “un aliado, una herramienta que me sirve para compartir, construir y entender. El hecho de pintar el mismo número de capas que mi edad es una anécdota que desvela el gran respeto que me inspira el tiempo” (Ros, 2020, p. 5). D'altra banda, en una de les brillants interpel·lacions que Eva Lootz dirigeix al lector al llarg de les pàgines de *Lo invisible es un metal inestable*, ens pregunta: “¿Se puede acceder a lo que está en el punto ciego?”. El temps és sens dubte un dels punts cecs que ens impossibilita examinar qualsevol esdeveniment des del present, i precisament és aquest desplaçament qual es fa palesa en l'obra d'ambdós artistes. Comentàvem com en algunes de les pintures instal·latives de Miquel Mont dels plans de color poden ser percebuts de manera diferent, bé per situar l'objecte en zones poc comuns o per la intersecció d'algun pla translúcid que difumina un color a fons de la sala.

Si reivindiquem el treball d'aquests dos artistes és perquè ens sembla que en ocasions no són inclosos en aquelles mostres que, a la manera de retrospectiva, resum del que ha significat la pintura a Espanya en els últims vint o trenta anys. Com a exemple proper, podríem referir-nos a l'exposició col·lectiva *La pintura, un reto permanente*, que fins al moment ha itinerat per les seus de la Fundació "La Caixa" des de Barcelona a Madrid. En el catàleg de la mostra comenta David Barro que “la pintura contemporánea ha

sido una suerte de resistencia, aunque, sobre todo, un posicionamiento que ha obligado al artista a estar continuamente (re)pensando su lugar, preguntándose por qué seguir pintando y cómo seguir haciéndolo. De ahí su carácter poliédrico, capaz de sujetar múltiples caras. Porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición” (Antich et al., 2019, p. 21). Tot i la llarga llista de pintors que conformen els sis àmbits de l'exposició, entre els quals trobem algun préstec cedit per galeries i fundacions, crida l'atenció que cap dels dos estigui representat en algun dels espais. Haurien encaixat a la perfecció amb el llenguatge d'altres artistes com Abraham Cruzvillegas, Marepe, Ángela de la Cruz, José Pedro Croft, Jaime Pitarch, Bernat Daviu o Guillermo Mora, amb el qual a més va tornar a exposar Miquel Mont a La Fragua de Tabacalera l'any passat. Tot i que la següent cita la dediqués Fernando Castro a pintor Luis Gordillo, podríem reprendre el context que el crític dibuixa per assenyalar dues de les línies que arriba a la pintura a partir dels anys 80, la qual es treballa des dels límits del bastidor i la tela i influïda per la tecnologia, i una segona que es desplaça i desborda pel suport i l'espai.

Luis Gordillo que asume de forma radical la crisis de la pintura, no deja de pensar en la forma en que podría revitalizarse, se ha producido una crisis de sentido y, por tanto, la pintura está en una situación verdaderamente precaria. De nada sirve hacer como si nada hubiera ocurrido. Gordillo sabe que pintar hoy en día es difícil, cuando se renuncia a seguir las corrientes ya ensayadas, incluso afirma que no le parece desatinada la pretensión de ciertos teóricos “que afirman que la pintura ha muerto. Yo me levanto todos los días con esa idea rondándome la cabeza.” (Castro, 2007, p. 171)

El contacte dels diferents mons geomètrics en Planilàndia propícia en el protagonista un qüestionament de la pròpia realitat i una recerca de la veritat, produint-se un desdoblament entre la realitat que experimenta en el seu món i el que percep i analitza en les altres societats. També parla Didi-Huberman sobre el desdoblament en l'obra de Giacometti, i de la qual escriu: “Diríase que el objeto [el Cubo] ha encerrado en su gran masa valores de significación que deben escapársenos, o que no existen ya, o incluso que jamás habrían existido. Hay que partir, pues, de la paradoja de que, para cada cual, el *Cubo* sería un objeto cuya significación parece bien enterrada” (Didi-Huberman, 2017, p. 9). De la mateixa manera, les *pells* de Xavier Escribà i les *perforacions* de Miquel Mont -com també els seus treballs superpuestos-, ens mostren un desdoblament produït per la presència de la

pintura visible i la que queda sepultada a l'interior i fora dels nostres ulls, la que podria pertànyer a un temps passat.

Referencias

- Abbott, A. (2011). *Planilàndia: Una novel·la de moltes dimensions*. Traducció: Vidal i Tubau, J. Laertes de Ediciones.
- Antich, X., Barro, D., Bisbe, N. (2019). *La pintura, un reto permanente*. Fundación Bancaria “La Caixa”.
- Barro, D. (2013). Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó. En: *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Camps, E. (2012). L' hora blava de Xavier Escribà. *Memòria i descampat*. <https://eudaldcamps.com/2012/06/25/lhora-blava-de-xavier-escriba/>
- Castro, F. (2007). “[Cuatro notas sobre Luis Gordillo que roban un título: “¡Capitán, capitán!, ¡han traído también al obispo!”]”. En: *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Collazos, M. (2008). Taller Obert de Xavier Escribà. <https://vimeo.com/23117880>
- De la Nuez, I. (2009). *Inundaciones. Del muro a Guantánamo: Invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009*. Editorial Debate.
- Didi-Huberman, G. (2017). *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. Abada Editores.
- Diez, M. (2019). *Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI. Noves corporalitats*. (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona.
- Escribà, X. *El Mirall de L'Heure Bleue [Catàleg de l'exposició]: Història d'un procés creatiu*. Figueres (Girona): Museu de l'Empordà, del 12 de desembre al 15 de febrer, 2014-15.
- González, Á. (Oct-Nov, 1984). Recepción del concepto de vanguardia en España. (377-384). En: A. Bonet (Presidencia). *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*. Conferencia llevada a cabo en el V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona. <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-seccion-2.pdf>
- Grau, C. (2016). Àngela de Cruz. Escombros. *Centre d'Art La Panera*. www.lapanera.cat/home.php?op=10&module=programacio&cad=2&item=172

- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela.
- Guasch, A. M. (2016). Barcelona vuelve a la carrera. *ABC Cultural*, 22-23.
- Hernández, S. (2016). Una vida por capas. *La Vanguardia*, <http://www.galeriamarcdomenech.com/es/blog/barcelona-vuelve-la-carrera>
- Hernando, F. J. (Oct-Nov, 1984). Ecos del soporte-superficie en España: una valoración global. (685-691). En: A. Bonet (Presidencia). *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*. Conferencia llevada a cabo en el V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona. <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-seccion-2.pdf>
- Juncosa, E. (1993). Los pigmentos plastificados de Mont. *El País*, https://elpais.com/diario/1993/02/22/cultura/730335607_850215.html
- Malevich, K. (1920). Suprematismo. *Suprematizm*, 37-71.
- Marchán, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Martínez A. (2000). Miquel Mont. El lugar de la pintura o la presencia de lo real. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº4, 46-56.
- Marzal, C. (2007). *El cuaderno del polizón. Apuntes sobre Arte*. Pre-textos.
- Mont, M. (1998). Le travail. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=1318>
- Mont, M. (2004). Emparedar la pintura. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=1273>
- Muñoz, L. (2006). *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Editorial Síntesis.
- Olivares, R. (1991). Miquel Mont. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 90.
- Peiró, J. B. (2008). Los límites de la pintura. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=2437>
- Queralt, R. (2008). Snippets of a Conversation. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=891&lang=en>.
- Ros, M. *Color is Lust*. Barcelona: Galeria Marlborough, del 9 de gener al 8 de febrero, 2020.
- Schreider, C. (2007). Desde el centro de la duda: Luis Gordillo y el “Renacimiento” de la pintura. En: VVAA. *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Vidal, J. (2011). *La Face «au culte» de la peinture*. Galeria D´Art Oriol, del 16 de juny al 28 de juliol, 2011.

Gonzalo Rodríguez Gómez: Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA)

Email address: gonzbelmez@hotmail.com

Contact Address: AECA. C/ Juan de Herrea, 2. 28040-Madrid