

# TFG

---

## **PINTURA CONTEMPORÁNEA.**

**LA PINTURA COMO PRESENCIA FÍSICA, ESCULTÓRICA Y ESPACIAL.**

**Presentado por M<sup>a</sup> Reme Silvestre Linde**

**Tutor: Javier Claramunt Busó**

**Cotutor: Antonio Cucala Félix**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**



## RESUMEN

Partiendo de la tradición del formalismo, este proyecto es una puesta en valor de lo pictórico en cuanto a sus posibilidades objetuales, planteando una ruptura o disolución de límites entre lo pictórico, lo escultórico y la instalación. Asimismo se trata de un trabajo de índole reductiva (hablando en términos formales) que se aleja de la mimesis para producir una pintura pura y autorreferencial en la que la representación se sustituye por la presentación. El resultado son piezas formadas por material sedimentado (pintura) exento de soporte y de marcas personales de autor.

Dedico éstas páginas a mi familia por todo su apoyo y ánimos, en especial a mi padre Antonio Silvestre por su ayuda incondicional, a mis tutores Javier Claramunt y Antonio Cucala por su disponibilidad y complicidad, y a todos aquellos que han estado ahí de un modo u otro y que han hecho que esto fuera posible.

# ÍNDICE

Introducción\_6

Objetivos\_7

1. Metodología.\_9

1.1. Metodología procesual\_10

1.1.1. El procedimiento marco\_10

1.2. Metodología creativa: El fracaso como estrategia.\_12

2. Contenido conceptual de la obra.\_13

2.1. Intenciones discursivas\_13

2.2. Registros formales\_14

2.2.1. Sobre el color\_14

2.2.2. Sobre la epidermis\_14

2.3. Modos de exposición\_15

3. Contextualización y antecedentes.\_18

3.1 Referentes actuales\_19

3.1.1 Steven Parrino\_23

3.1.2 Ángela de la Cruz\_24

3.1.3 Lynda Benglis\_26

3.1.4 José Ramón Amondarain\_27

3.1.5 Miguel Ángel Molina\_28

3.1.6 Guillermo Mora\_29

3.1.7 Carlos Garcia Peláez\_\_32

4. Conclusiones\_32

5. Bibliografía\_33

“Dado que pintar es un juego./Dado que pintar es armonizar o desarmonizar colores./Dado que pintar es aplicar (conscientemente o no) unas reglas de composición./Dado que pintar es valorar el gesto./Dado que pintar es representar el exterior (o interpretarlo, o apropiárselo, o cuestionarlo, o presentarlo)./Dado que pintar es proponer un trampolín para la imaginación./

Dado que pintar es ilustrar la interioridad./ Dado que pintar es una justificación./ Dado que pintar sirve para cualquier cosa./ Dado que pintar es hacerlo en función del esteticismo, de las flores, de las mujeres, del erotismo, del entorno cotidiano, del arte, del capricho, del psicoanálisis, de la Guerra del Vietnam./ NOSOTROS NO SOMOS PINTORES”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ, P. A. *Daniel Buren*, Donostia – San Sebastián, Ed. Nerea, 2006.

<sup>2</sup> ESPINO, R. Guillermo Mora “Hay una gran carga política en el uso de los colores” En:

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como el inicio de un proceso creativo desarrollado a partir de los intereses que fundamentan la práctica artística que hemos llevado a cabo durante el último año. Al mismo tiempo supone también un punto de partida para un futuro trabajo Final de Master. De esta forma, la presente memoria es susceptible de ser ampliada con otros aspectos o materias que se desarrollen posteriormente.

Cabe destacar que este trabajo tiene una doble vertiente: el trabajo práctico (la producción artística) y la parte teórica, una reflexión escrita, ambas partes están íntimamente relacionadas, y entre ellas se lleva a cabo un proceso de retroalimentación.

El principal objetivo perseguido con esta memoria ha sido reflexionar sobre nuestra práctica artística a partir de referentes teóricos, conceptuales y metodológicos al tiempo que intentábamos que dicha reflexión fuera útil para retroalimentar el proceso creativo que la sustenta.

El primer capítulo comienza con el desarrollo de los objetivos de este trabajo, y más adelante hablamos de la metodología empleada.

Consecutivamente se presenta la metodología procedimental llevada a cabo para materializar este trabajo de taller enfocado hacia la renovación de la pintura desde el propio medio.

Esta parte también recoge el contenido conceptual de la obra y sus registros formales, así como un apartado dedicado a los modos de exposición.

Continuamos con el siguiente capítulo donde hacemos una selección de artistas y movimientos relacionados con los aspectos conceptuales y formales este proyecto.

Seguidamente se presentan las conclusiones personales acerca de este trabajo. Más adelante se indica la bibliografía utilizada, y finalmente se incluye en un anexo el índice de obras que componen el proyecto.

La motivación que llevó a realizar este trabajo nace durante tercer curso de este grado en Bellas Artes, en febrero de 2013, cuando me desplazé a Madrid para mantenerme al día de su oferta cultural. En ese viaje visitamos la exposición Generaciones 2013, en la Casa Encendida, donde participaban los premiados en la convocatoria que lleva el mismo nombre que la muestra. En ella descubrí al artista madrileño Guillermo Mora, con su pieza *Penta Pack* formada por capas de pintura sujetas con gomas elásticas.

Esa forma de presentar la pintura en su estado más físico me influyó para comenzar a trabajar. Desde comienzos del cuarto curso de grado he desarrollado un lenguaje cercano al de Mora, en el que investigo las posibilidades escultóricas de la pintura.

## OBJETIVOS

Objetivos generales:

1.- El objetivo principal de este trabajo es el de poner en valor lo pictórico en cuanto a sus posibilidades objetuales y plantear una ruptura, disolución o permeabilidad de límites entre lo pictórico, lo escultórico y la instalación, que permita situar esta práctica artística en el contexto contemporáneo.

Para ello hemos intentado desarrollar un discurso plástico enfocado hacia un acercamiento físico al medio pictórico, a la pintura entendida como materia, a la materia pictórica asumida como esencia de la pintura, como elemento inherente e irreductible de lo pictórico. Un acercamiento a una pintura pura que muestra su esencia, su materialidad, desvinculada de otros de los rasgos tradicionalmente considerados también esenciales e inherentes a lo pictórico por las corrientes formalistas: la bidimensionalidad, la superficie y los límites del soporte. Así hemos mostrado la pintura como un objeto, una pieza pictórica que abandona su disposición en el muro vertical y se sitúa en el espacio tridimensional del espectador, ocupando el suelo o tomando lugares que tradicionalmente no le correspondían.

2.- Realizar una memoria escrita a modo de reflexión.

Las reflexiones que se plantean en esta memoria tienen como objeto nuestra práctica artística y como instrumento un conjunto de referentes teóricos, conceptuales y metodológicos con los que hemos intentado situarla en el contexto contemporáneo.

Objetivos específicos:

De la producción pictórica:

1. -Explorar diferentes materiales en favor de una pintura pura, entendida como materia y asumida como elemento inherente e irreductible de lo pictórico.

2. - Desde el inicio de este trabajo, hemos buscado y depurado nuevas formas y nuevas poéticas que enriquecieran e hicieran más efectivo el discurso de la obra.

De la memoria escrita:

1. -Fundamentalmente, nuestra pretensión ha sido que esta memoria haya sido un medio, antes que un fin, para analizar, comprender y fortalecer o, como ya hemos dicho, para retroalimentar nuestro proceso creativo, nuestra práctica artística.

## 1. METODOLOGIA

Durante este tiempo, la metodología de este trabajo se ha desarrollado en varias direcciones. Una ha sido la propia de la reflexión teórica: recoger y procesar información acerca de referentes artísticos teniendo en cuenta su proceso técnico, su contenido conceptual, y sus soluciones formales.

Igualmente también se ha ido creando paralelamente una red de imágenes extraídas de internet que han ayudado a desarrollar relaciones formales y conceptuales.

En esta exploración de referentes hemos querido estar muy atentos a las posibilidades que nos ha ofrecido la continua visita a ferias y exposiciones. Las soluciones técnicas y formales, y los discursos plásticos de artistas como Miguel Ángel Tornero en *Photophobia*, una instalación para la exposición colectiva *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias* en el espacio Tabacalera en Madrid, la pieza *What does a fish know about the water in which he swims all his life?* de Nicolás Lamas en la colectiva *Principio de Incertidumbre* en la galería The Goma de Madrid y *Towel Sculptures* de Daniel Jacoby en la galería Nogueras Blanchard (ambas a propósito de la 4a edición del festival *A 3 Bandas 2014*), además de la obra del madrileño Ian Waelder en el stand de la galería Louis 21 en JustMad 2014 titulada *Colmena*. Todas ellos nos han sido especialmente valiosos al aportarnos nuevos puntos de vista que han enriquecido nuestros planteamientos iniciales. De hecho, y como ya hemos citado en la introducción, nuestra principal motivación inicial de este trabajo surgió en una de estas visitas, en la que pudimos contemplar una obra de Guillermo Mora.

La otra vía de trabajo se circunscribe a la práctica de taller en la que el proceso creativo ha estado muy vinculado a la exploración de la materia, sus calidades y posibilidades, como ya hemos citado en los objetivos. Por ello, en este capítulo queremos centrarnos en la metodología procedimental, pues está, como veremos, íntimamente interrelacionada con el proceso creativo, con la generación de alternativas técnicas, formales, poéticas y discursivas.



Nicolás Lamas  
*What does a fish know about the water in which he swims all his life?*, 2014  
Vista de la instalación.

Galería The Goma, Madrid.

Miguel Ángel Tornero  
*Photophobia*, 2014  
Vista de la instalación.

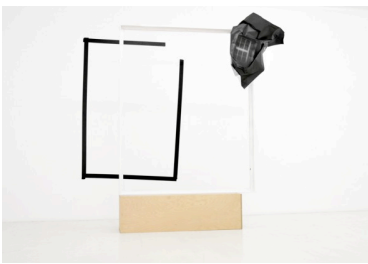
Tabacalera, Madrid.





Ian Waelder  
*Colmena*, 2014  
Impresión de plóter sobre  
papel, madera y cinta  
Americana.

Daniel Jacoby  
*Sin título*, 2012. De la serie  
*Towel Sculptures*.



## 1.1. METODOLOGÍA PROCESUAL

La elaboración de las obras en el taller las llevamos a cabo mediante un proceso acumulativo de pintura donde el propio material guía los pasos en los que van sucediéndose los hallazgos que conducirán a la materia a convertirse en obra. Un proceso que se fundamenta en el método de ensayo y error y en la experimentación causal con la materia.

Trabajamos con pintura acrílica de preparación industrial y emulsión acrílica, así como con elementos que normalmente son considerados sobrantes, como una pieza simple de porexpan, un fragmento de embalaje, un recorte de tela o pintura sobrante.

En el trabajo de taller se diferencian dos modos de actuación: uno en la que se producen piezas meditadas, normalmente como resultado de una exploración previa, como conclusión de un proceso de diferentes ensayos concatenados, y otro en las que el residuo fruto del proceso de construcción (de una obra) termina convirtiéndose también en una pieza. Ya que este último modo de actuación forma una parte esencial en la metodología creativa, la trataremos en el próximo capítulo.

### 1.1.1. El procedimiento marco.

La primera fase de este método es organizada y medida. En ella catalogamos las características de la pintura que se utiliza: color (o colores, según se haga un uso directo de la pintura de fábrica o se altere el color mezclándolo con otro), cantidad de carga pictórica, emulsión y agua que integra cada mezcla, y porcentajes.

Trabajamos sobre superficies impermeables (planchas de Pvc flexible, sacos o bolsas industriales de diferentes tamaños y recipientes de uso cotidiano como cubos o bandejas de plástico).

Sobre estas superficies aplicamos capas pictóricas, unas veces siguiendo una ordenación de densidades: primero, vertidas las capas más densas, y después de secarse estas, se vierten las más diluidas; o viceversa, según los intereses concretos para cada pieza. O bien volcamos directamente un grueso de materia considerable, aumentando los tiempos de secado.

En la fase final, retiramos la materia solidificada de la superficie que ha servido de molde, e intervenimos de tres modos:

1. Alterando la primera forma que adopta la pintura al haberse adaptado al molde: sobre todo en la pintura que ha secado en posición horizontal sobre superficies planas, como es el caso de *Sin título, Cadmio 120*, compuesta por 250 ml de pintura acrílica industrial, 60 ml de agua y 1920 ml de resina acrílica Laicril. Esta pieza se ha dejado secar sobre una bandeja de Polietileno de 35 x 58 cm, y posteriormente se ha manipulado para conseguir una forma con unos pliegues concretos.

Vídeo de la realización de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=9z8YZ0roitY&feature=youtu.be>

Se ha seguido el mismo procedimiento para la pieza *Sin título, Ultramarino 504*, para la que se ha empleado 1 kg de acrílico industrial Amsterdam, 580 ml de agua y 1460 ml de emulsión Laicril. En este caso la pintura seca sobre una superficie de plástico de polietileno de baja densidad, un material que en su origen sirve de saco de aspiración en talleres de carpintería.

Vídeo de la realización de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZIMHXsQ-rfk&feature=youtu.be>

Este es el último ejemplo de obra (*Sin título, Óxido 735*) en la que se interviene con el plegado, en este caso la pintura se ha vertido sobre una plancha de Pvc flexible de 60 x 200 cm y 2 mm de grosor, y una vez seca, se ha retirado y se ha enrollado sobre sí misma, obteniendo una pieza de 3 cm de diámetro y 200 cm de largo.

Vídeo de la realización de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=mRE26r-hdgs&feature=youtu.be>

2. Dejando plegarse sobre sí misma para que genere formas autónomas: en este caso el material seca en estructuras tridimensionales (cubos), y una vez retirado se abandona para que se retuerza según sus propias leyes. La única actuación sobre la pieza es la inclusión de una estructura metálica en su parte posterior con el objetivo de que esa forma que ha generado la pintura misma no se pierda por adherirse con otras zonas de material durante su conservación, traslado o instalación en el espacio.

Vídeo de la realización de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=OzcmJnjc-Ys&feature=youtu.be>

M<sup>a</sup> Reme Silvestre  
*Sin título, Óxido 735*, 2014  
Pintura acrílica



3. Presentando como pieza la forma que ha cogido la pintura sedimentada en objetos cotidianos o estructuras construidas deliberadamente, como es el caso de *Sin título, Naranja 256*, para la que se fabricó un molde de 5 x 5 x 200 cm de madera plastificada y tratada con aceite 3 en 1 para asegurar que la pintura no se adhiriese al molde.

Vídeo de la realización de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=DIANijclQ6k&feature=youtu.be>

### **1.1.2. Metodología creativa: el fracaso como estrategia.**

Durante el proceso de trabajo existen piezas que se alejan de la idea inicial, y terminan siendo trabajos fallidos que pasan a ser fragmentos o restos. Aunque no cumplan con las expectativas planteadas al principio de su materialización, se les da una segunda oportunidad, siendo parte de otra pieza de la instalación. Porque como dice Mora en su entrevista para el periódico *El Cultural* “*Error y fracasar son evolutivos. Uno de los problemas de nuestra sociedad es consideran el fracaso como algo negativo. Sentirse perdido y cometer un fallo no es malo. Lo malo es no ser consciente de ello, no interiorizarlo y no aprender de la experiencia.*”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ESPEJO, B. Guillermo Mora “Hay una gran carga política en el uso de los colores”. En: *Elcultural.es* [en línea] España, 22-02-2014. [consulta: 2014-03-03] Disponible en: < [http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/5938/Guillermo\\_Mora](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/5938/Guillermo_Mora) >

Lejos de considerar que todo objeto artístico producido tenga que ser perfecto o controlado, en este caso se da cabida al hecho de cometer “errores” y por consiguiente, a asumirlos y asimilarlos como un aspecto evolutivo que permite un ejercicio de reflexión que genera alternativas en el proceso creativo.

En el caso de la pieza *Sin título (negro)*, la pintura solidificada sobre una plancha de pvc flexible queda adherida por la falta de desmoldeante entre la capa de pintura y la superficie del plástico. Como consecuencia, la zona de epidermis pictórica que conseguimos desprender no posee la superficie lisa y pulida que esperábamos, sino que presenta desconchones que van alternando zonas de acabado más brillante con zonas mate donde parte de la pintura ha quedado sobre el pvc. Este aspecto irregular de la superficie lo incorporamos al resultado final de la pieza, la cual termina teniendo –eso si- una forma diferente a la idea que habíamos diseñado en un principio.

## 2. CONTENIDO CONCEPTUAL DE LA OBRA

### 2.1. INTENCIONES DISCURSIVAS

En este proyecto hay un concepto de partida: usar la materia pictórica, la pintura tal cual, para crear objetos. Como ya se ha dicho, se pretende experimentar y reflexionar sobre los elementos que constituyen y definen la pintura (haciendo un guiño al ya manido concepto de la pintura *expandida* según los preceptos teóricos de Rosalind Krauss), así como explorar posibles registros formales que favorezcan y refuercen el discurso que planteamos.

Lejos de cuestiones de representación, narrativas lineales, proyección de significados o de la consideración de la pintura como una pantalla donde mirar, se trata de una búsqueda acumulativa acerca de cómo reconstruir la pintura y alejarla de las leyes tradicionales que rigen este género.

*“Esto es lo que soy, no busque más, sólo la pintura, un chorro de color en la vista, nada más.”<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Pascual Castillo, Omar, "Ensayos breves para un desastre... mayor (... o anotaciones sobre cómo Guillermo Mora ejecuta una Pintura Procesual de la Caída)", De un soplo, Alcalá de Henares, Madrid, Casa de la Entrevista, 2009, p. 5-9, Cat. Exp.



M<sup>a</sup> Reme Silvestre  
*Sin título (bolsa II)*, 2014  
 Pintura acrílica

Con esta cita, el crítico Omar Pascual señala un tipo de obra que dirige la atención hacia la materia, su composición, y a las tensiones físicas que se generan en el espacio. Una obra de lectura formalista donde lo que ves, es lo que es.

Esta obra no es una representación pictórica de la realidad, sino de una postura, reflexión o comentario crítico? sobre la historia de la propia pintura, una pintura que ha evolucionado desde su carácter ilusionista hacia la bidimensionalidad hacia la reivindicación de las propiedades físicas del cuadro (soporte, superficie y límite de la misma), el cual ya a partir de los años sesenta gana autonomía como objeto físico. En busca de esa realidad autorreferencial se enfatiza la importancia de la pintura como sustancia, una sustancia que poco a poco va renegando de las fronteras del cuadro para apoderarse de la arquitectura o ser ella misma el soporte de la pieza, sin necesidad de una estructura que la sustente. Y es en éste último aspecto, en el que se centra nuestro trabajo.

## 2.2. REGISTROS FORMALES

### 2.2.1. *Sobre el color.*

De todos estos procesos exploratorios y experimentales surgen piezas monocromas de colores intensos y vibrantes que remarcan el potencial de las obras como presencia con impacto visual.

La elección del color está influenciada por aspectos del día a día: la moda, el diseño industrial, la publicidad, objetos cotidianos (como productos de higiene, objetos como manguitos, pelotas o piscinas hinchables) e imágenes de internet.

La combinación de varias piezas para conformar una obra se lleva a cabo favor de relaciones de colores dispares que en ocasiones pueden alejarse de la idea de buen gusto y generar en el espectador una sensación de incomodidad. Y en otras podemos encontrar conjuntos de bultos de colores armonizados, según la necesidad de la pieza en ese momento y en un espacio y unas condiciones lumínicas concretas.

### 2.2.2. *Sobre la epidermis.*

Las piezas muestran las huellas de objetos cotidianos, en unos casos de manera más reconocible, como en *Sin título (Bolsa rosa II)* extraído de una bolsa de plástico con asas convencional, o *Sin título (cubo azul)* a partir de la tapadera de un cubo de plástico, donde la forma sin alterar de la piel pictórica se encuentra muy próxima al objeto que ha servido de molde, o por el



M<sup>a</sup> Reme Silvestre  
*Sin título (paquete azul)*, 2014  
Pintura acrílica



M<sup>a</sup> Reme Silvestre  
*Sin título Amarillo*, 2014  
Pintura acrílica

contrario, existen otros casos en los que la conexión entre la pieza y el referente es más indefinible, como en *Sin título (Paquete azul)* o en *Sin título (cubo rojo)* porque la capa pictórica, una vez separada del objeto, toma su propia forma, con girones y pliegos que cambian su estructura y la alejan del molde.

Según el modo en que la materia se aplica sobre el objeto, la pieza tiene una superficie texturada, como es el caso de *Sin título, Amarillo I* o por el contrario obtienen un acabado pulido, incluso craquelada por la combinación de varias capas de diferentes espesores (*Sin título, Rosa*).

Mientras el objeto que infiere la primera forma a la pintura es ligero, la piel pictórica resultante tiene presencia, peso y densidad, así como un acabado limpio. Ambos son rasgos que conectan con el tacto y el “erotismo de lo epidérmico, el deseo asociado a la superficie. Como toda piel, estas pinturas parecen hablar más a la mano que al ojo, despertar el tacto o incluso el gusto antes que la mirada o, en todo caso, unir la fascinación de la mirada con el deseo de la caricia, del contacto.”<sup>4</sup>

Los hallazgos formales, a pesar de ser objetos, modifican la idea de perdurabilidad, bien por sus características técnicas, por el estado del material en un momento determinado (volumen, forma, espesor, consistencia), o por estar constituidas a partir de fragmentos de otras obras o restos de material pictórico.

### 2.3. MODOS DE EXPOSICIÓN

Estas obras, a pesar de ser objetos, modifican la idea de obra cerrada, porque, tanto los restos como las piezas terminadas, pueden constituir una obra única e inalterable o ser parte de una que esté compuesta por varias piezas combinadas entre sí. Así, un mismo objeto puede formar parte de dos o más obras-instalaciones diferentes, pero no al mismo tiempo.

También cabe señalar que a parte de la producción de las piezas también es relevante la manera de mostrarlas, es decir, se pone interés en el montaje de las exposiciones. Porque al fin y al cabo la obra la constituye tanto las distintas piezas integrantes como el espacio que las contiene.

<sup>4</sup> SAN MARTIN, FCO. J. Ampliación del campo del icono. En: 65.612 gr. [Catálogo] Bilbao: Fundación Biblaoarte, 2013. P.11



Michael E. Smith  
(vista de la instalación)  
Susanne Hilberry Gallery  
Detroit, 2011



Igualmente consideramos o son importantes las relaciones que se establecen entre obra-espacio-espectados. Así, Se estudian los posibles desplazamientos del espectador por el espacio y los puntos de vista que puede tener. De este modo todas las obras son instaladas de una manera muy concreta y siempre en diálogo con el espacio en que se muestran, aprovechando las particularidades de su estructura, y el espectador. Pueden permanecer en lugares donde habitualmente no les correspondía, como el techo, las esquinas, el suelo o zonas de paso, se puede caminar alrededor de ellas y apreciarlas en toda su extensión, generando un diálogo que modifica la percepción del espacio contenedor.

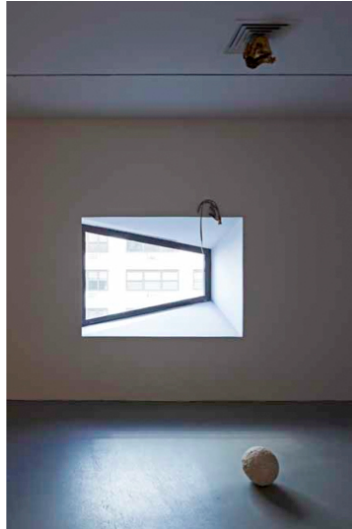
El artista que nos sirve de referente en este aspecto es **Michael E. Smith**, de Nueva Hampshire, EEUU. Trabaja con elementos extrapictóricos, objetos y materiales que podemos encontrar en nuestro entorno doméstico, o materiales orgánicos como corales o plumas de ave, alterando sus formas, privándolos de su función original y presentándolos como residuo. Residuo –en palabras del propio artista- de la cultura de consumo y el sistema capitalista americano.<sup>5</sup> Aunque su obra tiene un discurso alejado del nuestro, existen relaciones de tipo formal como por ejemplo el tamaño reducido de las piezas y el interés por la distribución de los elementos en el espacio.

---

<sup>5</sup> WILLIS A. D., Over the Edge: Michael E. Smith at Clifton Benevento. En: *NY Arts Magazine online*. Nueva York. Junio 2014. [Consulta 2014-07-04] Disponible en: <[http://cliftonbenevento.com/files/2013/10/MES\\_NY-Arts-Mag\\_Jan2014.pdf](http://cliftonbenevento.com/files/2013/10/MES_NY-Arts-Mag_Jan2014.pdf)>

Michael E. Smith  
(vista de la instalación)  
Museum of American Art  
Nueva York, 2012

Michael E. Smith  
*Sin título*, 2012  
Camiseta hawaiana,  
uretano, imán de  
ordenador.



“Las características casi humanas de esculturas de Smith parece provenir tanto del uso de ciertos materiales como de la organización extraña de los elementos en zonas del exterior del espacio de exposición, escondido en las escaleras, en los baños, otros que se arrastran en las esquinas, o cuelgan del techo, sin pedir disculpas que nos enfrentamos con su forma, textura y volumen.”<sup>6</sup>

Un aspecto a destacar de su obra es la teatralidad, basada principalmente en la relación de ésta con el espacio. La sensación de austeridad en la sala suele ser una constante en sus instalaciones, en las que se tiene una sensación de vacío tanto por las dimensiones del objeto y el espacio (demasiado amplio en comparación con las piezas), como por la forma en que las piezas se instalan: en lo alto de las paredes y las estructuras arquitectónicas, inclinándose en las puertas o de pie en medio de las habitaciones, etc.

Todo ello con un juego de iluminaciones en la sala (que en ocasiones consiste paradójicamente en dejar el espacio semi-oscuro) que crea una atmósfera desconcertante, “queriendo aparentar una realidad conocida que puede ser identificada, pero en la que se introduce alguna peculiaridad que pone al espectador en terreno inestable.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> SIMEK, L. Michael E. Smith – The Power Station/Dallas. En: *Flash Art*. Mayo/Junio 2014. [Consulta 2014-07-04] Disponible en: < [http://cliftonbenevento.com/files/2011/08/MES\\_Flash-Art\\_MayJune2014.pdf](http://cliftonbenevento.com/files/2011/08/MES_Flash-Art_MayJune2014.pdf)>

<sup>7</sup> RAPPOLT, M. Michael E. Smith – FutureGreats 2014, selected by Marc Rappolt. En: *ArtReview online*. Marzo 2014. [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <[http://cliftonbenevento.com/files/2011/08/MES\\_artreview\\_March20141.pdf](http://cliftonbenevento.com/files/2011/08/MES_artreview_March20141.pdf)>





Ellsworth Kelly  
*Diagonal* (vista de la instalación)  
Matthew Marks Gallery

Frank Stella  
*Effingham II*, 1966  
Pintura alquídica y resina epoxy  
sobre lienzo

### 3. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANTECEDENTES

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX la pintura formalista, en el intento de autodefinirse, se ha ido reduciendo a sus características más esenciales. Partiendo de la idea Greembergiana de cuadro como soporte y sus límites, a principios de los años sesenta artistas como E. Kelly, K. Noland o F. Stella a través de los *Shaped paintings*, dan lugar a lienzos cuyas formas no eran las del tradicional rectángulo y/o donde la pintura depositada –de mínima carga matérica- (las llamadas pinturas de “borde duro”) dibujaba un diseño geométrico de bandas regulares fruto de repetir la forma del borde del lienzo de manera radial, o directamente mostraba una superficie monocroma.

De este modo el cuadro adquiere una mayor carga objetual, una mayor consideración como objeto, antes que como superficie, pero, a pesar de que “[...] estas primeras experiencias [...] empiezan a reconocer la importancia de las propiedades físicas que corresponden al objeto, [...] al soporte, éste todavía está supeditado a aquello que se quiere pintar sobre la superficie.”<sup>8</sup>

Y como objeto, se relaciona con el espacio que lo contiene y toma relevancia la manera y posibilidades en que son instalados, “[...]tiene una existencia concreta, ocupa un volumen en el espacio y comparte la misma realidad física con el espectador.”<sup>9</sup>

La pintura fluye hacia territorios propios de la escultura, como bien apunta Rosalind Krauss:

“Categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa.”<sup>10</sup>

Paralelamente la pintura ha ido cuestionando el límite del soporte tradicional marcado por el bastidor, ha salido de su concepción como plano y como superficie, formulándose esas posibilidades con el término acuñado por Krauss<sup>11</sup> como *campo expandido*. “Aunque esto no es una novedad. No hay nada más antiguo que la pintura expandida. Seguramente entendida con otro

<sup>8</sup> MUÑOZ, T. *Los límites de la obra pictórica*. [Trabajo Final de Master] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [Consulta 2014-07-02].

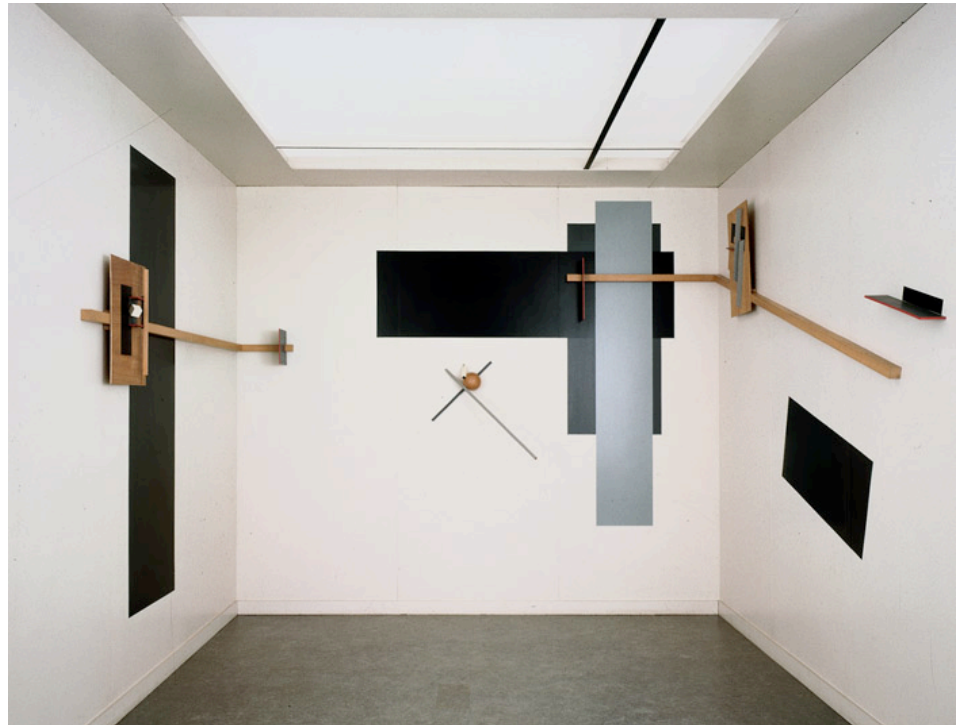
Disponible en: < <http://riunet.upv.es/handle/10251/15256> > P. 24

<sup>9</sup> Íbid. P. 26

<sup>10</sup> KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. En AA.VV., *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998. P. 34

<sup>11</sup> Íbid. P. 41

El Lissitzky  
*Prounenraum (Espacio proun)*,  
 1923



nombre y otros sentidos”<sup>12</sup> si atendemos al hecho de que la pintura ya vivía fuera del cuadro y que no es hasta el siglo XIII cuando se materializa en forma de cuadro.

Para contextualizar este proyecto nos situamos a principios del siglo pasado, dentro del constructivismo, vanguardia rusa donde se encuentra el artista El Lissitzky con un trabajo a medio camino entre la escultura, la arquitectura y la pintura.

De este artista nos interesa concretamente su *Espacio Proun* (1923), en el que dota a la pintura de un carácter objetual, disponiendo objetos con formas geométricas simples a cierta distancia del plano vertical de la pared y yuxtapuestos unos con otros. “Por primera vez se disemina la pintura y se rompe definitivamente con el cuadro para conquistar el espacio arquitectónico.”<sup>13</sup>

Alguno de sus intereses se asemejan a los de este trabajo, los cuales son:

- La experiencia puramente formal de la obra artística.
- La importancia del ejercicio de composición ya no en una superficie pictórica sino en el espacio arquitectónico donde se distribuyen los elementos.
- La idea de una obra que rodea al espectador por estar constituida por el contenido y el contenedor.
- La igual relevancia de los espacios existentes entre las piezas y las piezas por separado o en conjunto.

<sup>12</sup> BARRO, D. Un puñado de razones. En: *On painting. Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá.* [Catálogo] Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 2013. p.165.

<sup>13</sup> *Ibíd.* P. 63.



Supports/Surfaces  
*DSupports/Surfaces* (vista de la  
 instalación)  
 Lower East Side Gallery

Imi Knoebel  
*Genter raum*  
 Instalación, 1980



Marcel Duchamp, también durante la segunda década del siglo XX, supuso un punto de inflexión para la pintura, con sus cuestionamientos acerca de los aspectos convencionales que se tenían en cuenta a la hora de valorar una obra de arte, como la destreza en la ejecución o el buen gusto. Además de su interés acerca de cómo instalar las obras en el espacio, e incluso sacarlas de sus contextos habituales.

Así es como a finales de los años sesenta, -influenciados por las ideas y los *ready mades* Duchampianos-, artistas como los integrantes del Movimiento *Support-Surface* clavaban la tela directamente en la pared, la extendían por el suelo o reconstruían el soporte drásticamente, ampliando las posibilidades del género Pintura y contradiciendo sus sentencias de muerte. Al igual que el colectivo BMPT, formado por Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, abogaba por una pintura que salía de sus límites convencionales:“(...)una pintura desnuda de todo menos de su materialidad, una pintura que, al decir del teórico Marcelin Pleyne, ponía en evidencia el proceso material de su realización, es decir, todo lo que ocurre en la acción puramente física y no mental de cubrir un lienzo, en tanto que soporte y superficie neutra, con color; una pintura sin tema y sin sentimiento.”<sup>14</sup>

Siguiendo con la idea de una pintura que se dirige hacia el campo de lo objetual, podemos hablar del alemán **Imi Knoebel**, con un trabajo influenciado en muchas ocasiones por los principios estéticos de la Bauhaus (la búsqueda de la pureza), y que gira entorno a conceptos de color, de objetividad y de espacio. Knoebel plantea una una pintura plana sobre soportes geométricos, de carácter reduccionista. De esta manera, lo pictórico se acerca a lo objetual y

<sup>14</sup> GUASCH, A M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Ed. Alianza, 2000, p. 221



Daniel Buren  
*Westwind*  
 Instalación, 2010

a lo escultórico, como en *Genter Raum*, donde conviven en un mismo espacio planchas de madera monocromas, de colores ácidos y brillantes dispuestas en la pared junto con otras planchas de madera sin tratar amontonadas en el suelo.

O el artista Daniel Buren, que una vez desaparecido el grupo BMPT sigue trabajando sustituyendo el lienzo tradicional por cualquier tipo de superficie y objetos como soporte válido para pintar.

Interesado en el *site-specific*, como apreciamos en sus palabras: “podría ser interesante intentar vencer a la ilusión en las artes visuales, poner a los espectadores ante hechos en lugar de artificios, trabajar en lo cotidiano, no en una perspectiva de eternidad, sino de aquí y ahora, allí donde el trabajo se hace y se muestra.”<sup>15</sup>

Y por el papel del arte y del artista, realiza una pintura de acción repetitiva, desprovista de gesto expresivo como si no hubiese un autor detrás de su realización.

Este recorrido elaborado desde El Lisstizky a Daniel Buren y expuesto aquí brevemente intenta fijar sucintamente el desarrollo del concepto de pintura como materia y superficie que ocupa el espacio tridimensional en el que nos hemos ubicado como punto de vista sobre el que realizar nuestra obra.

### 3.1. REFERENTES ACTUALES

A continuación se presenta una recogida de propuestas actuales de artistas que trabajan en el marco de la pintura contemporánea, en torno al color, la materialidad de la pintura, y su objetualidad?. Todos ellos tienen rasgos comunes a los intereses de este trabajo tanto a nivel conceptual como formal.

Los artistas que se mencionan a continuación son aquellos que han sido de gran importancia para acotar las soluciones plásticas, discursivas, formales, .... También se adjunta una recogida de archivos fotográficos que han ayudado a definir este discurso.

Artistas como **Steven Parrino**, **Ángela de la Cruz**, **Jason Martin**, **Lynda Benglis**, **José Ramón Amondarain**, **Guillermo Mora** o **Carlos García** son algunos artistas del panorama actual que trabajan la pintura como materia y

<sup>15</sup> DDOOSS. <http://www.ddooss.org> [Consulta 2014-07-04]. Disponible en: <  
[http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Daniel\\_Buren.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Daniel_Buren.htm)>

Miren Doiz  
*Trampantojo*  
Intervención, 2014



como objeto. Y en sus trabajos utilizan los materiales que tradicionalmente acompañan a la pintura y que denotan una tradición (bastidores, telas...), así como materiales industriales (gomas, acero, plástico, plastilina, etc.)

Como señala el comisario David Barro, a propósito de su proyecto editorial y expositivo *2014 / Antes de irse. Ideas sobre la pintura*, “ha perdido la hegemonía de otros tiempos y ha hecho de la contaminación una de sus razones de ser; que se mueve después de la pintura y que ha asumido con naturalidad que ya no es una técnica y sí una tradición, una idea con capacidad de reformulación constante de sí misma”.<sup>16</sup>

Otro referente que es de nuestro interés es **Miren Doiz**. Unas veces opta por invadir el espacio con color, y el espacio arquitectónico deviene superficie pictórica, transformando la obra pictórica en habitable.

Sobre la exposición que realiza Doiz en la sala de exposiciones Canal de Isabel II de Madrid en 2009, Mariano Mayer escribe: “La pulsión colorista y la investigación de nuevos soportes pictóricos, son entendidos por Miren Doiz no sólo como una indagación sobre las cualidades del género, sino también como un modo de experimentación. Miren Doiz pinta tanto los espacios en los que expone como los utensilios, pinceles o brochas que utiliza. Avanzando por estos entornos a través de una suerte de procedimiento expandido, donde el color toma la superficie arquitectónica.

---

<sup>16</sup> BARRO, D. 2014 / *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. A Coruña, Dardo Ediciones. 2014.





Estas intervenciones de carácter efímero son fotografiadas por la artista. Un ejercicio de traducción en el que se traslada cada una de estas experiencias al papel fotográfico, ofreciendo puntos de vista sumamente detallistas y presentando cada fotografía como una pintura.”<sup>17</sup>



En esta intervención específica titulada *Trampantojo* que realiza para la exposición colectiva en la Tabacalera de Madrid titulada *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias*, en marzo de 2014, la artista trabaja con la memoria del espacio arquitectónico y la idea del paso del tiempo en sus paredes. En este caso, Miren le da una vuelta de tuerca a su trabajo al intentar engañar al ojo del espectador interviniendo con sus manchas de pintura, ya no sobre la propia pared del espacio, sino sobre una doble pared que imita los representar, por medio de la pintura, casi un estadio anterior del espacio y para ello voy a usar la mimesis... voy a tratar de devolver al espacio su anterior aspecto... es un lugar al que la degradación y el paso del tiempo han dotado de una pátina muy singular.”<sup>18</sup>

Jessica Stockholder  
*Sailcloth Tears*  
(vista de la instalación)  
2009

Steven Parrino  
*13 Shattered Panels (for Joey Ramone)*  
(vista de la instalación)  
2001

Otro caso de *pintura expandida* es el de **Jessika Stockholder** en el que todo elemento en sus instalaciones es usado o leído como pintura, incluso la propia arquitectura es manipulada como experiencia pictórica, en clave cromática.

En sus obras consigue un impacto visual por el uso que hace del color depositado en paredes, suelos y techo junto con la incorporación de objetos de consumo de colores vibrantes. Pero lo importante no es el objeto en sí, sino su color, el bulto, y sobre todo su ubicación dentro del conjunto y la relación que establece con los restantes objetos que integran una obra.

A otros artistas que nos interesan por su cuestionamiento de lo pictórico y búsqueda de los límites físicos del soporte pictórico y por tanto de la obra pictórica, les dedicamos un subcapítulo.

### 3.1.1. Steven Parrino

Steven Parrino, ha desarrollado su obra que plantea el modo de empleo de los elementos tradicionalmente usados como soporte: la tela y el bastidor, cambiando su cometido y haciéndolos participar en la obra de un modo más activo. Sus telas -cuyo tamaño es varias veces mayor al de su soporte- sobre bastidor se retuercen -unas veces de manera sutil y otras de manera más violenta-, o son agredidas con cortes (como lo hizo en su momento Lucio Fontana).

<sup>17</sup> MAYER, M. Aquí. 4 fotografías desde Madrid. En: Aquí. 4 fotografías desde Madrid. [Catálogo] Madrid: Sala de exposiciones Canal de Isabel II, 2009.

<sup>18</sup> TORRENTE, V. Nuria Fuster: Trome-l’oeil. En: Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias [catálogo] Madrid: Tabacalera. Espacio Promoción del Arte. 2014. p.26.

La obra de Parrino responde a la máxima de "La pintura está muerta." En la década de 1980, comenzó a atacar a sus lienzos, perforarlos,[...] doblarlos, o dejar caer las superficies de manera holgada, lo que él llamaba "pinturas deformes."<sup>19</sup>

Son piezas que de alguna forma "hacen referencia al Minimalismo,[...] criticando las preocupaciones de los pintores abstractos de la década de 1960: la planitud de la pintura y sus superficies de formas geométricas."<sup>20</sup>

Tal y como apunta el propio artista: "La radicalidad viene dada por el contexto y no necesariamente por la forma. Las formas son radicales en la memoria[...]. Este tipo de arte es más un culto a la cultura."<sup>21</sup>

Sus obras adoptan nombres inspirados en la cultura punk, el pop y la baja cultura, tanto en sus piezas monocromas (como *13 Shattered panels (for Joe Ramone)*), como en obras en las que integra fotografía de "figuras iconoclastas como Hells Angels o Johnny Cash, y imágenes, tales como esvásticas y banderas rebeldes en su dibujos y obras sobre papel."<sup>22</sup>

También el uso del color está relacionado con la cultura americana, son colores "fetichizados, en su mayoría negro y plata, los colores de las Harley Davidson, de los amplificadores de guitarra, de las gafas de sol (que Parrino solía llevar incluso por la noche), pero también son colores de las pinturas de Frank Stella o del acero y la pintura industrial utilizada por Donald Judd."<sup>23</sup>

### 3.1.2. Ángela de la Cruz

Otra artista fundamental cuyo trabajo gira también entorno al soporte pictórico es Ángela de la Cruz. Esta artista coruñesa trabaja en distintas líneas de investigación: unas más enfocadas al trabajo con mobiliario cotidiano reciclado que ella llama *Still—life Paintings* (Naturalezas muertas), y otras en las que investiga las posibilidades de elementos propiamente pictóricos como lienzos o bastidores. Éstas últimas son piezas tridimensionales formadas generalmente por lienzos de superficies planas y monocromas de pintura que son sometidas a procesos de deconstrucción.

<sup>19</sup> ARTSY *artsy.net*. Estados Unidos. [Consulta 2014-07-01].

Disponible en: < <https://artsy.net/artwork/steven-parrino-hells-angels>>

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> PALAIS DE TOKYO. *Archives.palaisdetokyo.com* [Consulta 2014-07-03]. Disponible en: < [http://archives.palaisdetokyo.com/upload/docs/dp\\_parrino\\_en.pdf](http://archives.palaisdetokyo.com/upload/docs/dp_parrino_en.pdf)>

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> P.10



Ángela de la Cruz  
*Mini Nothing (Blue/Yellow)*  
Óleo y acrílico sobre lienzo  
2010-2013

Ángela de la Cruz  
*Hybrid (Pink), Burst (Blue),*  
*y Throw VI (Yellow)*, 2013.  
Galería Helga de Alvear,  
ARCO 2014.

“Son telas definidas, en muchos casos, por un gran campo de color en la parte central que es remarcado por un contorno de otro color potenciando el propio marco, el límite de la composición, que atiende a sonidos minimal en reminiscencias de Barnett Newman, Joseph Albers o Imi Knoebel, de mayor proyección.”<sup>24</sup>

De la Cruz Rompe la frontalidad y la bidimensionalidad tradicional del cuadro y le infiere un carácter objetual al convertirlo en un amasijo que después cuelga en la pared, arrincona en la esquina de una habitación o deja en el suelo. Un claro ejemplo es su pieza *Mini Nothing (Blue/yellow)*, un lienzo arrugado donde lo importante no es tanto lo pintado en la superficie de la tela, sino el objeto, que se presenta como un despojo.

“En los últimos años he estado explorando la idea de *Clutter* (Amasijo), y me he dado cuenta del poco interés que llego a tener por la superficie. [...] Ya no me preocupa tengo aquel apego a la imagen, ya no me preocupa tanto ser la mano que pinta”.<sup>25</sup>

Si bien en sus primeras obras usaba tonos “en el límite del feísmo, rozando inquietantemente el desagrado”<sup>26</sup>, y sus piezas sobre tela tenían un acabado más mate, y un aspecto más maltratado o de deshecho reutilizado, ahora su producción es más depurada tanto en formas como en acabados: se ha ido inclinando hacia colores más vivos y ácidos, y las superficies –que ahora también son de aluminio– se han vuelto más “untuosas, terminando por

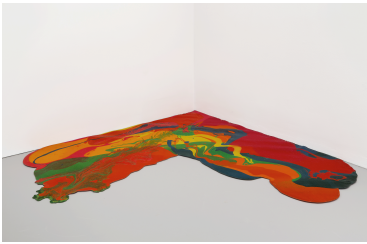
<sup>24</sup> LENS, X.M.: Ángela de la Cruz. Interrogar la vida, en *Arte y parte*, febrero 2011, p44.

<sup>25</sup> ÁLVAREZ C., GRAU, C. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VIGO. *Angela de la Cruz, Espacio Anexo 24.09.04 / 05.12.04* [catálogo]. FUNDACIÓN MARCO. 2005. P. 31.

<sup>26</sup> GALERÍA HELGA DE ALVEAR. *Helgadealvear.com*. Madrid. [Consulta 2014-07-01].

Disponible en: <[http://www.helgadealvear.com/web/wp-content/uploads/2013/02/HdA11\\_angeladelacruz.pdf](http://www.helgadealvear.com/web/wp-content/uploads/2013/02/HdA11_angeladelacruz.pdf)>





Lynda Benglis  
*Corner Piece*  
Látex pigmentado  
1969



Lynda Benglis  
*Phantom*  
Poliuretano pigmentado  
1971

acercar la superficie a la textura y el brillo del plástico.”<sup>27</sup> Un ejemplo de ello son las piezas *Hybrid (Pink)*, *Burst (Blue)*, y *Throw VI (Yellow)* presentadas este año en la feria de ARCO 2014 por la galería Helga de Alvear.

“Mis pinturas eran realmente viscosas y oscuras, usaba colores como ultramarinos y marrones [...] son estéticamente muy agresivos [...] totalmente banales.”<sup>28</sup>

“Mi trabajo ahora es más chillón y está influenciado por los colores que están de moda. Me gusta que la obra aparente ser nueva, no de segunda mano, y estoy experimentando con materiales como el óleo y el acrílico, con la intención de hacerlos más duraderos y lo suficientemente fuertes para que no se destruyan al ser manipulados.

En mis primeras piezas utilizaba los materiales para darles una apariencia más escatológica, porque pensaba mucho en lo sucio, en lo fecal. Mis últimos trabajos se han “fetichizado” y dan la impresión de estar húmedos, recién hechos.

De algún modo tienen algo muy sexual. Ambas ideas, lo sexual y lo escatológico, han estado siempre presentes en mi obra. Ahora y antes.”<sup>29</sup>

### 3.1.3. Lynda Benglis

Todas las piezas nombradas hasta el momento son conscientes del el espacio entre los elementos, como también los son las obras biomorficas de Lynda Benglis: sus vertidos de látex tintado, o sus cuerpos formados por acumulación de capas de pintura de cera que una vez solidificadas separa de la superficie de plástico que ha servido de molde. Las piezas se muestran en interacción con el espacio, formando un todo como una pintura que se expande, donde es el espectador el que activa la obra.

Los límites de sus piezas de látex se definen por la cantidad de material empleado y por el suelo y los muros del espacio donde se esparce, como en el caso de *Corner Piece*. “La materia puede y tiene su propia forma.”<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Op. Cit. ÁLVAREZ C. P. 23, 24.

<sup>29</sup> ESPEJO, B. *Elcultural.es*. [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/27911/Angela\\_de\\_la\\_Cruz](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz)>

<sup>30</sup> LOCKS GALLERY. *Locksgallery.com* [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <[http://www.locksgallery.com/pub\\_images/2013\\_benglis\\_catalog\\_essay.pdf](http://www.locksgallery.com/pub_images/2013_benglis_catalog_essay.pdf)>

José Ramón Amondarain  
*Corner Piece*  
(vista de la instalación).



Sus posteriores trabajos con poliuretano pigmentado le permiten trabajar con volúmenes de espuma que se acercan ya a una concepción más escultórica, y cada color empleado es perfectamente diferenciado en diferentes capas, capas amontonadas que pueden recordar (formalmente hablando) a acumulaciones de lava volcánica, formaciones de rocas o a fluidos corporales.

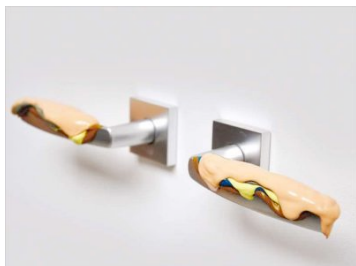
Sean sus trabajos con cera, látex o poliuretano, todos poseen un alto grado de tactilidad por el uso sintético del color, en su mayoría fluorescente o estridente, como *Phantom*, cinco grandes esculturas de poliuretano que brillan en la oscuridad.

### 3.1.4. José Ramón Amondarain

Siguiendo con artistas que investigan acerca del acto pictórico y focalizan el interés en la materialidad física de la pintura, un artista fundamental en este caso es José Ramón Amondarain, con un trabajo de procesualidad acumulativa y residual en el que se invierte un largo tiempo en la solidificación de la pintura.

Fruto de ese procedimiento resultan piezas tridimensionales de formas orgánicas a las que el artista llama “motxos”, y que por superficies de apariencia húmeda impulsan al tacto.

En ocasiones estas piezas de material pictórico sedimentado las presenta como objeto, y en otras las aprovecha como modelo para representarlas en obras bidimensionales figurativas de resultados casi fotográficos, como apunta Mariano Navarro a propósito de la exposición de Amondarain en la galería Max Estrella de Madrid, son “obras que consisten en lienzos enormes pintados al



Miguel Ángel Molina.

*Sin título*. 2004.

óleo que representan literalmente un grumo de pintura [...] sobre una superficie lisa, recortada la imagen y realizada con tal precisión que se finge fotografía.”<sup>31</sup>

Con este ejercicio crea un juego de metalenguaje, a pesar de que sus intereses disten de este tipo de pintura realista, por ser “un artificio que dice comunicarnos cosas que no son lo que aparentan ser, pero que normalmente aceptamos de buen grado como si lo fueran, y nos mostramos encantados con ello si el engaño es lo bastante creíble. A Amondarain le gusta plantear las paradojas que se derivan de este autoengaño, el más antiguo de los cuales sería el de la pintura dentro de la pintura.”<sup>32</sup>

### 3.1.5. Miguel Ángel Molina

Quien también se centra en la exploración de la pintura como materia que sale de los límites del cuadro es Miguel Ángel Molina, con piezas que invitan a asumir la pintura como espacio, una pintura horizontal cuyo soporte es el suelo, como en *Pintura en forma de placa de pintura*, charcos de acrílico solidificado sobre los que el espectador transita, o *Sin título*, capas monocromas de pintura dispuestas en un lugar tan poco convencional como la manivela de una puerta, un emplazamiento que acentúa ese sentido del tacto que nos despierta en general toda su producción. Y potencia la idea de pintura como esencia pura.

Con este planteamiento puramente conceptual, Molina hace una aportación más al análisis de los límites de la pintura que a la conquista de la tridimensionalidad.

El proceso producción de Miguel Ángel incluye el error: “se centra en la exploración de la pintura acrílica como materia y no como género. Valora lo que para un pintor tradicional no serán más que fracasos pictóricos, y rescata los desperdicios, el sentimiento de acoger lo desheredado y lo que generalmente se abandona en pintura.[...] El error y lo incontrolable cobran protagonismo y nos sirve como excusa para repensar el sentido de la pintura, de sus éxitos y de sus fracasos, de cómo la percibimos y de por qué se sigue pintando.”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> NAVARRO, M. *elcultural.com* [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/33334/Jose\\_Ramon\\_Amondarain-pintar\\_el\\_grumo](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/33334/Jose_Ramon_Amondarain-pintar_el_grumo)>

<sup>32</sup> IBERDROLA. *Lapieltranslúcida.com* [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <  
<http://lapieltranslucida.com/portfolio/jose-ramon-amondarain/>>

<sup>33</sup> LOZANO, D. *Intervenir desde la pintura en el entorno*. [Trabajo Final de Master] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [Consulta 2014-07-02].

Guillermo Mora  
*Siempre juntos*, 2013  
Capas de pintura acrílica  
apiladas y sujetas por  
cinturón de cuero.



### 3.1.6. Guillermo Mora

“A veces las obras que más medito son menos interesantes que las que realizo con sus restos. [...] Yo he ido asumiendo que la idea, el error y la revisión de lo que queda están al mismo nivel dentro de mi proceso de trabajo. Mis ideas vienen acompañadas de grietas, y es ahí por donde me permito la licencia de rastrear.”<sup>34</sup>

---

Disponible en:

<<http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/19170/LOZANO%20GÓMEZ,%20DIANA.INTERVENIR%20DESDE%20LA%20PINTURA%20EN%20EL%20ENTORNO.pdf?sequence=1>>

<sup>34</sup>

BLAS, S. Apología del resto. Una conversación con Guillermo Mora. En: De un soplo. [Catálogo] Alcalá de Henares, Madrid: Casa de la Entrevista, 2009, p. 25-32.

Guillermo Mora  
*Gancho*, 2013  
Capas de pintura acrílica  
apiladas y sujetas por  
cinturón de cuero.



Con esta declaración, Guillermo Mora presenta su interés por el error como parte del proceso de materialización plástica. Este artista, -cuyos planteamientos quizás sean los más cercanos a este proyecto-, da una vuelta al modo tradicional de la pintura desde los restos de la misma, restos que se retoman bajo la idea de que desde el fracaso es posible generar nuevas posibilidades.

En ocasiones introduce materiales que componen una obra pictórica tradicional para cuestionar su papel, como en *Garfio*, una instalación o escultura constituida por fragmentos de un bastidor, un lienzo y pintura solidificada, pintura que en todas las obras prescinde de soporte, pintura que se extiende sobre superficies industriales como pvc y que una vez seca se presiona y se dobla.

Otra solución formal que le da a sus piezas es contener las capas de pintura mediante diferentes sistemas de sujeción no convencionales, como por ejemplo con cinturones de cuero en el caso de la pieza *Siempre juntos*.





Carlos García Peláez  
7 kilos de acrílico (*bolsa de plástico*),  
2013

Carlos García Peláez  
15 kilos de acrílico (*Smiley*),  
2011

Carlos García Peláez  
17 kilos de acrílico  
(*paracaidas*),  
2013

### 2.1.7. Carlos García Peláez

Carlos García Peláez es un artista alicantino cuyo trabajo gira también en torno al cuestionamiento del propio lenguaje pictórico. Sus piezas están formadas por pieles de acrílico dejadas secar sobre plástico “nos desvían del mecanismo tradicional de la representación pictórica, de su contenido ficcional [...] para centrarse en el contacto físico con el modelo, una distancia cero entre modelo e imagen cuyo mecanismo ha dejado de ser simbólico para convertirse en índice, en huella.”<sup>35</sup>

Deben su estructura y forma a elementos cotidianos sobre los que se solidifica la pintura, “introduce irónicamente la práctica de un formato de pintura objeto que se centra en la instalación de códigos y signos que forman parte del mundo de la comunicación”<sup>36</sup> como el típico *Smiley* o el clásico flotador salvavidas naranja de bandas reflectantes que encontramos en cualquier piscina, o muestran “la rotundidad de un objeto aislado con el que han mantenido un contacto”, como es el caso de *7 kilos de acrílico (bolsa de basura)*, una pieza que muestra una bolsa de basura a través de su ausencia, a través de su huella registrada en la epidermis pictórica.

Mediante estas estrategias, se provoca en el espectador inquietud por estar ante algo conocido pero a la vez extraño, algo que parece una bolsa de plástico liviana pero tiene un comportamiento propio de un cuerpo pesado, rotundo. Son imágenes cercanas que se nos muestran deformadas por prescindir de soporte, como “una piel que ha perdido el sustento del esqueleto.”<sup>37</sup>

“Nos referimos a una pintura capaz de conformarse a partir de sus propias leyes, de esencia transparente y capaz de esquivar la ficción del espacio pictórico”<sup>38</sup>

<sup>35</sup> SAN MARTIN, FCO. J. Ampliación del campo del icono. En: 65.612 gr. [Catálogo] Bilbao: Fundación Billaarte, 2013. P.11.

<sup>36</sup> REDACCIÓN. La pintura objeto de García Peláez en el Gil-Albert. [consulta 2014-05-13]. Disponible en: < <http://ocio.diarioinformacion.com/agenda/noticias/nws-172639-la-pintura-objeto-garcia-pelaez-gil-albert.html>>

<sup>37</sup> Op Cit. SAN MARTIN, FCO. J P.11.

<sup>38</sup> BARRO, D. Un puñado de razones. On painting... En: On painting. Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá. [Catálogo] Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 2013. p.43.

## 4. CONCLUSIONES

En este último punto, hacemos un ejercicio de reflexión a partir de toda la información que hemos manejado en este proyecto.

La primera parte de la investigación ha servido para acotar los conceptos que vertebran este proyecto. Hemos analizado la producción de artistas que han trabajado la pintura en relación directa con el lugar de exposición y a partir de ellos nos cuestionamos la práctica pictórica en relación al espacio que ocupa.

Mediante este Proyecto Final de Grado hemos podido acotar y consolidar aspectos teóricos y procesuales necesarios para construir una propuesta personal. Hemos podido reflexionar acerca la técnica utilizada y su nivel de plasticidad, así como cuestionar el lenguaje de la pintura atendiendo a las posibilidades tridimensionales de la materia pictórica

El reducido espacio de trabajo ha sido un condicionante muy importante para la manera en que se ha desarrollado el proceso de trabajo, al mismo tiempo que ha permitido abrir otras vías que se materializarán en futuras propuestas.

El hecho de profundizar en el análisis del trabajo de otros artistas con propuestas artísticas cercanas, ha sido de ayuda para tomar conciencia del lugar que ocupa este trabajo y de las posibles aportaciones que puede hacer al panorama actual, si no en este momento, en un futuro desarrollo más profundo dentro de un trabajo final de master, siempre desde la exigencia de encontrar caminos no transitados.

Finalmente, concluimos en que la pintura sigue en continua metamorfosis, que el hecho pictórico se abre a nuevas posibilidades, y es *capaz de desmontar aporías de la Modernidad donde todavía andamos perdidos*.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Gonzalez, J. *Del porvenir de la pintura como superación de la modernidad*. [consulta 2014-05-10]. Disponible en: < <http://www.blogarte.com/search?updated-max=2014-05-15T19:02:00%2B02:00&max-results=7>>

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ C., GRAU, C. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VIGO. *Angela de la Cruz, Espacio Anexo 24.09.04 / 05.12.04* [catálogo]. FUNDACIÓN MARCO. 2005

ARNAL, A.P. *Supports / Surfaces*, Saint-Etienne – Paris, Ed. Musée d'Art Moderne, 1991

BARRO, D. FUNDACIÓN MARCO. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE VIGO. *Pintura mutante* [catálogo]. Vigo, Artedardo, S.L, 2006.

BARRO, D. MACUF. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy* [catálogo]. A Coruña, Dardo Ediciones. 2009.

BARRO, D. *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura* [catálogo]. A Coruña, Dardo Ediciones. 2014.

BLAS, S. *Apología del resto. Una conversación con Guillermo Mora*. En: *De un soplo*. [Catálogo] Alcalá de Henares, Madrid: Casa de la Entrevista, 2009, p. 25-32.

CASTILLO, O. *On painting. Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 2013.

CASTRO, F. Menú degustación. En: *José Ramón Amondarain*. [catálogo] País Vasco: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004.

*DARDOmagazine*. Santiago de Compostela: Dardo, 2014, 24, 1886-0893-23.

DOCTOR, R. (dir.), *Arte Español contemporáneo 1992-2013*, Madrid, La Fábrica, 2013.

GAS NATURAL FENOSA. *Antes de irse, ideas sobre pintura* [catálogo]. A Coruña, Arte Contemporáneo y Energía I.A.E., Dardo Ediciones. 2014

KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. en AA.VV., *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998.

MARZONA, D. CARDINI, E. *Arte Minimalista*, Alemania, Ed. Taschen, 2004.

SÁNCHEZ, P. A. *Daniel Buren*, Donostia – San Sebastián, Ed. Nerea, 2006.



## WEB

ESPACIO DE ARTE 11/03/2010- MIGUEL ÁNGEL MOLINA. En: *You Tube*, 11-03-2010. [consulta: 2014/06/20].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=izi0iZ5E0sQ>>

BILBAOARTE. *Bilbaoarte*. Bilbao. [consulta: 2014/06/30].

Disponible en: <<http://bilbaoarte.org/?p=11079>>

BILBAOARTE. *Bilbaoarte*. Bilbao. [consulta: 2014/06/30].

Disponible en: <<http://bilbaoarte.org/?p=2492461>>

ALICANTEACTUALIDAD. *Alicanteactualidad*. Alicante. [consulta: 2014/06/30].

Disponible en: <<http://www.alicanteactualidad.com/cultura/made-in-alicante-carlos-garcia-pelaez-elx-elche-alacant-alicante-1978/>>

CARPIO, F. El quién es quién de la joven pintura española actual. En: *Abc.es* (La Coruña). 2013. [consulta: 2014/06/30].

Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20131205/abci-m116-arte-antes-irse-201312051916.html>>

LOZANO, D. *Intervenir desde la pintura en el entorno*. [Trabajo Final de Master]

Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [Consulta 2014-07-02].

Disponible en:

<<http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/19170/LOZANO%20GÓMEZ,%20ODIANA.INTERVENIR%20DESDE%20LA%20PINTURA%20EN%20EL%20ENTORN%20O.pdf?sequence=1>>

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA MATADERO. *Archivodecreadores.es* [Consulta 2014-07-02]. Disponible en: <<http://archivodecreadores.es>>

TABACALERA. *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias* [catálogo] Madrid, 2014.

ESPEJO, B. Ángela de la cruz. En: *elcultural.es*. 2010. [consulta: 2014/06/30].

Disponible en:

<[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/27911/Angela\\_de\\_la\\_Cruz](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz)>

