

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

INTERVENIR DESDE LA PINTURA EN EL ENTORNO

Diana Lozano Gómez

Dirigido por **Ricardo Forriols**

Valencia, septiembre de 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Me gustaría agradecer este trabajo a mi tutor y director por la comprensión y paciencia que ha tenido conmigo. A mi familia y a Álvaro por la complicidad y las ayudas que siempre me ha brindado. Y a toda esa gente que de un modo u otro siempre han estado ahí.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. INTERVENIR DESDE LA PINTURA EN EL ENTORNO	11
2.1. Definición de conceptos	12
2.2. El concepto site específico	16
3. LA REFLEXIÓN SURGE A PARTIR DEL CONTEXTO	27
3.1. El diálogo con la arquitectura	29
3.2. La especificidad del lugar	31
3.3. La forma y el color	36
4. ARTISTAS: OBJETOS DE ESTUDIO	43
4.1. Referentes	50
5. PRÁCTICA. PROPUESTA INTERVENCIÓN:	63
<i>PINTURA, ABERTURA A LA MEDIDA DEL ESPACIO</i>	
5.1. Introducción	67
5.2. Ubicación	67
5.3. Estudio técnico	72
5.4. Temática	73
5.5. Realización práctica	75
5.6. Simulaciones	77
5.7. Proceso de trabajo	81
5.8. Presupuesto	81
6. CONCLUSIONES	83
CURRICULUM	107
BIBLIOGRAFÍA	111

1. INTRODUCCIÓN

Intervenir desde la pintura en el entorno es el título del trabajo que exponemos a continuación y que presentamos como Trabajo Final de Máster dentro del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

Este proyecto es el resultado de la investigación y las prácticas pictóricas que hemos llevado a cabo durante los últimos meses. Nace por la necesidad de encontrar otras concepciones en la práctica pictórica que vayan más allá de la mirada monofocal del cuadro y de la bidimensionalidad del soporte, en busca de la expansión de la pintura.

En el desarrollo histórico de la pintura hemos señalado algunas intervenciones pictóricas en el espacio arquitectónico y los trabajos de artistas contemporáneos que llevan la pintura al espacio tridimensional, en ocasiones desde el contexto. A partir de aquí, nos planteamos intervenir desde la pintura en el entorno. Encontrando las motivaciones en el espacio tridimensional, en las diferencias que existen de un lugar a otro y en la relación que se produce entre el espacio y la pintura. Pero, para ello, debemos encontrar unos parámetros de intervención que contextualicen la obra en el espacio para el que se destina y marcar una estructura de trabajo que nos permita a partir de unos objetivos y una metodología desarrollar este proyecto.

Por lo tanto, primero definiremos los objetivos de este proyecto, que se pueden resumir en:

1. Realizar una investigación donde los objetos de estudio que hemos seleccionado sean artistas que intervienen con pintura en el espacio arquitectónico.
2. Analizar cómo intervienen los artistas en el espacio, cuáles son sus pretextos y premisas. Y, paralelamente, indagar en los cuerpos teóricos de críticos y

artistas del siglo XX que escribieron acerca de los términos de espacio y pintura.

3. Adquirir conocimientos para intervenir en el espacio arquitectónico involucrando el entorno y el contexto.

4. Intervenir en espacios desde la práctica pictórica aplicando lo aprendido y desarrollar una propuesta propia de intervención desde la pintura para un espacio específico.

A continuación, definimos la metodología que emplearemos para el desarrollo del proyecto, que se dividirá básicamente en dos partes, una etapa de investigación y una segunda parte práctica donde aplicaremos los conocimientos adquiridos, que nos permitirá comprobar y corroborar lo aprendido.

Primero, definiremos los términos en los cuales se apoya el eje conceptual de este proyecto, nos formaremos en torno al concepto *site specific* y analizaremos la obra de artistas que trabajan la pintura en el entorno, en el espacio. Además, meditaremos a partir de los cuerpos teóricos donde tratan conceptos como espacio, lugar, especificidad o pintura, entre otros.

Después, en la segunda parte, pondremos en práctica los conocimientos adquiridos en la primera etapa, realizando intervenciones en diferentes espacios y contextos, lo que nos permitirá aplicar los conocimientos adquiridos y experimentar las relaciones entre la pintura y los espacios.

Para atender a las diversas consideraciones que hay que tener en cuenta para desarrollar una intervención específica en un espacio concreto prestaremos atención a la ubicación, desarrollando las características de la arquitectura y la personalidad estética además del carácter y la funcionalidad del espacio, el ambiente humano donde observaremos las consideraciones sociológicas del entorno y la localización, que es importante, porque a partir de ella atenderemos a las cuestiones físicas ambientales del lugar. A partir de la información que

extraemos de estos puntos podemos desarrollar el estudio técnico, donde analizaremos cual es el procedimiento más adecuado dependiendo de las condiciones físicas ambientales y de las características de los materiales del espacio. Seguido de esto, atenderemos a la temática dónde aclararemos el concepto visual, el carácter y la función social de la obra así como las posibles combinaciones con elementos arquitectónicos o la vinculación con el entorno. Con toda esta información, además de las medidas y proporciones del espacio, pero sobre todo por pasar tiempo habitando el lugar, analizando el espacio, realizaremos la práctica desde los pre-bocetos, bocetos y simulaciones hasta finalizar en la realización del trabajo proyectado y su registro fotográfico.

Este esquema de trabajo que empleamos para proyectar cualquier intervención específica, lo desarrollaron los profesores del Máster Juan Bta. Peiró y Juan A. Canales, que imparten la asignatura *Pintura y Entorno* en la Licenciatura en Bellas Artes y la de *Contextos del Arte Urbano* en el Máster de Producción Artística.

La parte práctica del Trabajo Final de Máster la planteamos con la propuesta de intervención pictórica *4D, abertura a la medida del espacio* para un espacio específico situado en la cuarta planta del edificio D de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, que surgió a raíz del curso *El espacio a medida del cuerpo* impartido por el artista Miquel Mont en la Facultad.

Se presenta como propuesta de intervención debido a que no se ha llegado a materializar en el espacio aunque, antes de continuar, me gustaría decir que me encantaría poder realizarla algún día.

2. INTERVENIR DESDE LA PINTURA EN EL ENTORNO

Al conocer la obra de determinados artistas nos cuestionamos los límites de la pintura como no habíamos hecho hasta ahora, el handicap que suponía para la pintura los bordes del rectángulo como ya anunciaba Donald Judd en el sentido de frontera, de impedimento para continuar ante la inminencia de sus propios límites¹. Estos artistas nos han llevado a conocer a otros artistas que también hacen intervenciones pictóricas. Trabajan con la pintura como materia, como objeto o bien, la relacionan con el espacio, el entorno o el contexto, todos de diferente manera.

Intervenir en el espacio arquitectónico con las formas y el color. Nos seduce la idea de intervenir de una manera pictórica en el espacio, de generar espacios poéticos, modificar visualmente el espacio a partir de la pintura, expandir los límites de la misma.

El intervenir pictóricamente en el espacio y convertirlo en obra obedeció, posiblemente, a una idea de trayecto perceptivo en el que la visión frontal cambiaba de orientación tanto estática como dinámicamente. De esta manera, en lugar de forzar al espectador a que mire una o varias obras perfectamente definidas, se deja que defina la obra de acuerdo con su uso del espacio y del tiempo, a su manera de habitarlo, vivirlo y experimentarlo.

En 1951, Siqueiros ya adelantaba en su libro *Cómo se pinta un mural*:

[...] la necesidad de una plástica unitaria, a lo que hoy llamamos integración de la plástica ²

1. Donald Judd decía que «el principal handicap de la pintura venía del hecho que ésta se organizaba sobre una superficie rectangular colgada en una pared... y que los bordes de ese rectángulo constituían una frontera, los límites del cuadro».JUDD, Donald. citado por Miguel Ángel Molina. et al. catálogo *Afinidades electivas*. Lleida. Centre d'Art la Panera.2008. Pág. 80

2. SIQUEIROS, David A. *Cómo se pinta un mural*. México. Taller de Siqueiros. 1951. Pág.14

Naturalmente, Siqueiros afirmó desde entonces que esta integración no puede constituir un hecho de simple impulso estético, que inclusive los cuadros de caballete y la pintura mural sólo servían para abrir ventanas, romper unidades espaciales en los edificios modernos, ya que la arquitectura, con sus propias formas, con sus naturales luces y sombras, engloban ya una plástica integral e, incluso, tenían su propio color.

2.1. Definición de conceptos

Para empezar debemos definir los conceptos que rigen el eje de este proyecto, cómo: intervenir, involucrar, espacio, sitio, entorno, contexto, mural, muro o pintura.

Comenzaremos con el término *intervenir* que procede del latín *intervenīre*, y de las catorce acepciones que nos ofrece el diccionario de la RAE, hemos seleccionado las tres que mejor definen la acción de intervenir (en el campo de las artes):

1. intr. Tomar parte en un asunto
2. intr. Interceder o mediar por alguien
3. intr. Sobrevenir, ocurrir, acontecer

También podríamos añadir que el término parte de la unión de *inter-* (*Del lat. inter*) que significa: entre, en medio o entre varios; y de *venir* (*Del lat. venīre*) define la acción de caminar, llegar a, aproximarse, acomodarse, avanzar o entrar, entre algunas de las definiciones que hemos encontrado en el diccionario acerca del término.

A partir de que las definiciones del término intervenir no terminan de concretar conceptualmente el eje del proyecto, el concepto *involucrar*, que deriva del latín *involūcrum*, envoltura, nos ofrece tres acepciones de las cuales hemos seleccionado dos que son las que más se adaptan a la intención del proyecto:

1. tr. Abarcar, incluir, comprender
2. tr. Injerir en los discursos o escritos cuestiones o asuntos extraños al principal objeto de ellos

Una vez definidos los verbos que determinan la acción del proyecto, pasamos a aclarar qué entendemos por los términos que indican dónde ocurre esta acción y las diferencias entre ellos, como espacio, entorno o sitio.

A pesar de la generalidad que encierra en español el término *espacio* (Del lat. *spatium*), hemos seleccionado tres definiciones de las quince que nos ofrece el diccionario, que más se ciñen a lo que entendemos acerca del término *espacio* en el contexto señalado:

1. m. Extensión que contiene toda la materia existente
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible
3. m. Capacidad de terreno, sitio o lugar

En alemán, el término *raum* se refiere al espacio que puede llegar a ser *lugar*, a un espacio cuyos límites visuales son fronteras que acotan unas distancias. En este sentido, señala Félix Duque: «la voz alemana [*raum*] está más cercana del latín *situs* que de *spatium*³. En cierto sentido la palabra alemana *raum* tiene la misma raíz y contenido semántico que la palabra sajona *room*, que tras el significado de *habitación* posee por extensión los significados de lugar, paraje y espacio, pero con la particularidad de expresar siempre la idea de cabida.

El término *espacio* en sí mismo es más abstracto que el de *lugar*, y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento, a un mito o una historia. Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos o una dimensión temporal. Es algo eminentemente abstracto y es significativo

3. DUQUE, Félix. *Notas a Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*. En Martin Heidegger, *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum, Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 2003.

que hoy se haga de él un uso sistemático.

Otro concepto a desarrollar que va en cierta manera unido al de *espacio*, es el término *entorno* (de *en-* y *torno*). *En-* del latín *in-*. Frecuentemente forma verbos y adjetivos parasintéticos, y significa dentro de o sobre; y *torno*, del latín *tornus*, y éste, a su vez, del griego *τόρνος*, significa giro o vuelta. De las cinco acepciones que encontramos en el diccionario, hemos seleccionado las dos que más se aproximan a lo que entendemos acerca del término:

1. m. Ambiente, lo que rodea
2. m. ant. Contorno

Definido como territorio o conjunto de parajes que rodean un lugar o una población, la idea de entorno viene complementada por la idea de contorno, es decir, todo entorno posee unas líneas virtuales o reales, visuales o físicas, que determinan su límite, su contorno, su forma.

Este término, está relacionado con la idea de *lugar* que proviene de *logar*, del latín *locālis*; hemos seleccionado tres de las nueve definiciones que podemos extraer del diccionario:

1. m. Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera
2. m. Sitio o paraje
3. m. Tiempo, ocasión, oportunidad

A continuación concretamos el término *sitio*, que ha aparecido en la definición del término anterior. Proviene del latín *situs* y de las seis acepciones que localizamos en el diccionario, seleccionamos las siguientes:

1. m. Espacio que es ocupado o puede serlo por algo
2. m. Lugar o terreno determinado que es a propósito para algo

Una vez definidos los términos que determinan el dónde del proyecto pasamos a concretar el término *contexto*, procede del latín *contextus*, extraemos del

diccionario las siguientes acepciones:

1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados
2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho
3. m.p.us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc
4. m. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan

A partir de aquí, podemos entender la continua relación que el término *contexto* tiene con términos anteriormente definidos, como: *involucrar*, *espacio* o *entorno*. Por otra parte, concretamos lo que entendemos por *mural*, proviene del latín *murālis*; a partir del diccionario que nos ofrece las siguientes acepciones:

1. adj. Perteneciente o relativo al muro
2. adj. Dicho de una cosa: Que, extendida, ocupa una buena parte de pared o muro
3. m. Pintura o decoración mural

Pero la diferencia principal entre mural y muro es que un mural es una imagen que usa de soporte el muro o la pared, siendo uno de los soportes más usuales en la historia del arte. La definición de *muro*, del latín *murus*, que obtenemos del diccionario, lo puntualiza como:

1. m. Pared o tapia
2. m. Muralla

Otra definición, más técnica, que obtenemos a partir del diccionario *Vocabulario básico de construcción arquitectónica*⁴, señala que un *muro* es: un elemento constructivo superficial en el que las dimensiones de largo y ancho son mucho mayores que su espesor. Puede estar construido de ladrillos, de piedra, tapial, argamasa, hormigón armado, o combinar algunos de estos materiales. Su grosor

4. VV.AA. *Vocabulario básico de construcción arquitectónica*. Valencia. Ed. UPV. 2005.

debe ser a partir de medio pie o media asta. Puede tener misión de cerramiento, de distribución o estructural.

Por último, el término *pared* del latín *paries,-ētis*, seleccionamos dos de las seis acepciones que ofrece el diccionario:

1. f. Obra de albañilería vertical, que cierra o limita un espacio
2. f. Placa de cualquier material con que se divide o cierra un espacio

Otra definición, más técnica, que obtenemos a partir del diccionario⁵ donde especifica que una *pared* es una fábrica vertical construida de forma continua y levantada a plomo para distribuir o cerrar espacios.

2.2. El concepto *site specific*

Para abordar este apartado hemos recurrido, en un principio, al libro *Un arte contextual*⁶ para entender el concepto de contexto, de lugar específico en el arte, para comprender cuando una obra es contextual. Y en segundo lugar, pero no menos importante, hemos querido recuperar la tesis doctoral defendida por A. Fernández *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*⁷. Dado que, en este libro se desarrolla una teoría en torno a las que podrían ser las claves para un campo expandido desde la lógica interna de la pintura; a partir de cuestionar el texto de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido*⁸.

También, hemos consultado los artículos: de Donald Judd: *Specific Objects*; de Robert Morris: *Notes on Sculpture*, publicados en la revista *Artforum* entre 1966

5. IVV.AA. *Vocabulario básico de construcción arquitectónica*, op.cit.

6. ARDENNE, Paul. *Arte contextual*. Murcia. CENDEAC. 2006.

7. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra. Ed. Diputación de Pontevedra. 2010.

8. KRAUSS, Rosalind. E., *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster (Ed.). Barcelona. Editorial Cairós. 2002.

y 1969; los textos conceptuales de Sol Lewitt; o algunos textos de *Writings* de Robert Smithson, editado por su viuda Nancy Holt, donde se recogen los más de cincuenta artículos que publicó⁹. Estos textos forman parte de la teoría sobre arte y estética más interesante de la segunda mitad del siglo XX.

En la década de 1960, los artistas del minimal art se decantaron por el trabajo conceptual y la reflexión intelectual. Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt o Robert Smithson, entre otros, artistas dotados de una sólida formación en Historia y teoría del arte y también en filosofía, han reflexionado y publicado una buena cantidad de escritos con ideas novedosas sobre el espacio, la escala, la composición, la percepción, acerca del campo de la escultura.

Debemos mencionar que, entre todos ellos, en este momento nos interesa recuperar el pensamiento teórico de Robert Smithson, en especial la idea que propone integrar los conceptos de tiempo y lugar en el discurso de la obra de arte. Entendemos que, cuando Smithson propone atender, prestar atención al concepto de lugar, de sitio, no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que la ubicación, el emplazamiento concreto era el medio para establecer nuevas relaciones.

A partir de esta idea de lugar, de site, Smithson elaboró una dialéctica con su contrario, el nonsite que es la obra (extraída de un emplazamiento concreto) expuesta (diferentes medios) en un espacio expositivo — emplazamiento ajeno a la obra pero inscrito dentro de los circuitos del arte —. El site y el nonsite se reflejan como espejos y centran la atención en lo que evidencian más que en lo que ellos mismos son. Es decir, es más importante lo que presentan que el medio por el cual se presentan.

9. JUDD, Donald: «*Specific Objets*», Op. cit; MORRIS. Robert: «*Notes on Sculpture*», Artforum, Nueva York, Febrero 1966, Octubre 1966, Verano 1967 y Abril 1969; SMITHSON. Robert: HOLT, Nancy (Ed.): *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York. New York University Press. 1979.

Como veremos más adelante, cada emplazamiento concreto, lugar, sitio o localización tiene un contexto particular. Y en él, podemos encontrar las claves para intervenir en el espacio. A partir de esto, nos planteamos desde la pintura cómo estos conceptos pueden afectar en nuestra práctica artística si atendemos a ellos como otros factores influyentes.

Por otra parte, en nuestra búsqueda de información del término específico en el arte, encontramos que Donald Judd en el artículo *Specific Objects* que publicó en 1965, expone:

“la mitad o más de los mejores trabajos en los últimos años no ha sido ni pintura ni escultura. Por lo general, se ha relacionado, de cerca o de lejos, a uno u otro. [...] Pero hay algunas de las cosas que ocurren casi en común. [...] La tridimensionalidad no está tan cerca de parecer ser un simple contenedor de la pintura y la escultura, sino que tiende a eso. Pero ahora, la pintura y la escultura son menos neutrales, menos contenedores, más específicas.”¹⁰

A raíz de esto, entendemos que los objetos específicos empiezan a definirse en términos de lugar, del espacio donde se ubican. La tridimensionalidad del objeto artístico pasa a requerir del espacio del espectador, inscribiéndose en un entorno perceptivo, que permite ampliar la experiencia visual de éste. Se establece una relación entre el espectador (a partir de su ubicación en el espacio) con el cuerpo de la obra y el espacio en sí.

Estas cuestiones nos llevan a replantearnos que, aunque el concepto *site specific* surge en los años sesenta referido a la categoría de escultura, de la misma manera, a partir del artículo de Donald Judd podemos entender que el término define aquellas obras vinculadas a la especificidad, a las obras concebidas a

10. JUDD, Donald. *Specific Objects. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*, op. cit.

partir de factores específicos; independientemente de si son pintura o escultura.

A través de lo específico de los espacios y de reflexionar en torno a ellos, podemos observar como éste deja de ser contenedor de la obra para ser también contenido y formar parte de la misma. Para entender el término de *contexto*¹¹ en el arte, como avanzábamos al principio del apartado, recurrimos al libro *Un arte contextual*. Del que nos interesa, las diferencias que el autor traza entre las obras contextuales (específicas para un espacio) y las obras que, aunque ubicadas en un espacio concreto, no son específicas. No nacen de la reflexión del lugar.

En la concepción de las obras site specific, se debe atender al contexto como un factor influyente en la percepción de la misma. Que la obra se integre mejor o peor en el espacio repercutirá en la relación que, más tarde, trazará con el espectador. Como adelantábamos en el apartado anterior, el contexto lo podemos entender como: un entorno físico, o de situación, como el orden de composición o tramado de un discurso, o bien, como la unión de cosas que se enlazan y entretajan.

Como dice P. Ardenne, cuándo atendemos al contexto debemos considerar: las cualidades físicas y/o visuales, los aspectos formales, los aspectos históricos, políticos, económicos, sociales e institucionales. Todos estos aspectos definen el espacio. Sin embargo, no sólo son estas particularidades las que aseguran que una obra acabe siendo contextual¹². En este sentido, debemos puntualizar que a partir de esta revisión del concepto, observamos que buena parte de las obras de land art acaban teniendo más vinculación con su ubicación que la mayoría de los monumentos urbanos. Al tratarse de obras creadas para generar una experiencia única en un lugar concreto, generalmente, las obras de land art se quedan en el lugar para el que han sido creadas. Perteneciendo desde

11. ARDENNE, Paul. *Arte contextual*, op. cit. Pág. 15.

12. *Ibidem*. Pág. 93

entonces a él. Diferenciamos así las obras transportables y móviles de aquellas obras que pueden ser colocadas en cualquier lugar — o al menos en más de uno — sin que sufran alteración, ya que no han sido pensadas ni realizadas para un lugar concreto.

Llegados a este punto, no podemos obviar el artículo que en 1979 Rosalind Krauss¹³ publica en la revista *October*, *La escultura en el campo expandido*¹⁴. Donde plantea, a partir de las prácticas artísticas de finales de los años sesenta como el minimal art o el site specific, una transformación en la noción de espacialidad. Con esta teoría, Krauss destruye las reglas de pureza y fidelidad del modernismo clásico, que definen cada disciplina y acotan su área de competencia. A la vez, reconstruye la lógica de la escultura. A partir de abrir una estructura que le permite interpretar el cambio de actitud que se produce en los artistas de finales de siglo a partir de aplicar: la lógica estructuralista¹⁵, la lógica inversa¹⁶ y el cuadro semiótico de Greimas¹⁷.

En esta teoría, Krauss positiva los términos del opuesto por dos elementos no

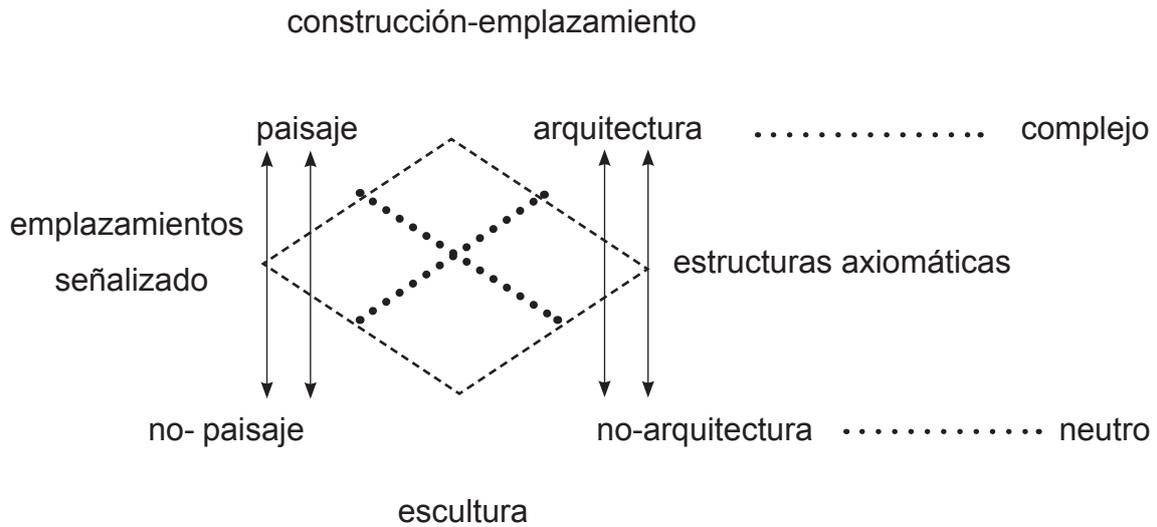
13. Rosalind E. Krauss fue alumna de Clement Greenberg, y en los comienzos de su carrera protegida del mismo. A principios de los sesenta, también, defendía la metodología formalista, que le permitían distanciarse de una crítica existencialista, romántica y subjetivista practicada por los críticos, como Harold Rosenberg, durante los años cincuenta. A finales de los sesenta empezó a cuestionarse el método formalista.

14. KRAUSS. Rosalind. E., *La escultura en el campo expandido*, op. cit. Pág.60.

15. El estructuralismo analiza las relaciones internas entre los elementos, sean signos u personas, que conforman un sistema. Lo que otorga un significado a esos elementos es la relación con los otros elementos de ese sistema, no su valor intrínseco. La oposición de elementos produce oposiciones y contradicciones. Diferencia y relación son conceptos clave en el pensamiento estructuralista.

16. Cuando en la Modernidad, la escultura pierde el lugar y entra en el espacio de la “condición negativa” empieza a ser difícil de definir; sólo es posible localizar su valor por la relación de oposición y contradicción, por la diferencia con los otros elementos del sistema, no por su valor intrínseco. Se define por aquello que no es. Y a estas negaciones aplicamos la lógica inversa y aparece el opuesto polar expresado en positivo.

17. En 1966, Greimas publica *Semántica Estructural*, sus referentes son Saussure y Hjelmslev, de ellos toma la teoría desarrollada a partir de conceptos binarios: diacronía/sincronía, significante/significado. Su concepción de estructura se basa en esa concepción dicotómica y en la idea de que todo sistema de significación es de naturaleza racional. El cuadro semántico de Greimas propone construir una teoría de la significación sobre la base de una configuración de rasgos lo más simples posibles. El cuadro semiótico es la estructura elemental de la significación. La estructura abre nuevos ejes semánticos.



[Esquema de Rosalind Krauss] Representación gráfica del campo expandido.

marcados, transformando la relación binaria en un campo cuaternario en el que son posibles otras relaciones. Esta estructura abre nuevos ejes semánticos a partir de la estructura de Greimas. Por ende, la relación se articula en dos niveles: en un nivel la relación se da por la negación del mismo término y en otro nivel la relación se da por oposición entre dos términos.

“Una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario dentro del cual cada valor se asigna por oposición, no sólo a su contrario sino también al término contradictorio que también implica.”¹⁸

A partir de esta teoría, Krauss desencadena una concepción del arte desde la estructura, no desde el medio. En ella, justifica la necesidad de utilizar y explorar diferentes medios junto a la necesidad de resituar la postura en función del proyecto. Así, la obra parecería liberarse de su autonomía formal y entraría en diálogo abierto con el mundo.

Llegados a este punto, como avanzábamos al principio, nos interesa recuperar la teoría que plantea y desarrolla A. Fernández en su tesis doctoral *Lo que la*

18. KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Colección: Metrópolis. Madrid. Ed. Tecnos. 1997. Pág. 204.

pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura. Donde explica una posible expansión del campo pictórico a partir de aplicar la lógica inversa¹⁹. Dado que, la pintura como medio, también tiene su propia lógica interna y unas reglas que, durante siglos, no se abrieron a demasiados cambios

Nos preguntamos, al igual que la autora en su tesis, ¿por qué R. Krauss sólo dedica cinco líneas para reflexionar acerca de la pintura y plantear su expansión alrededor de la oposición: carácter único / reproductibilidad?. Como no señala A. Fernández, Krauss propone que el espejo y la ventana se multipliquen siguiendo el análisis de Walter Benjamin en la década de 1930. Evidentemente, el texto es acerca de la escultura pero ¿por qué no aplica la lógica inversa, la combinación de exclusiones y el pensamiento estructuralista, para definir la pintura a partir de las relaciones que la constituyen? ¿por qué no realiza un análisis en pintura de la misma manera que lo realizó en escultura?

En primer lugar, y en respuesta a esto, nos interesa plantear dos ejemplos que A. Fernández relata en su tesis. El primero, el momento en el que se presenta al público la intervención site specific *Spiral Jetty*²⁰ de Smithson. Esta intervención se califica dentro del campo de la escultura. Pero en el espacio expositivo (nonsite) la intervención se presentó como



Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970. Gran Lago Salado. Utah .

19. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, op. cit. [Ver La lógica inversa. Cap.1].

20. *Spiral Jetty* se realizó en 1970 en el Gran Lago Salado, Utah. Construida enteramente de barro, cristales de sal, rocas de basalto, tierra y el agua de la costa noreste del lago. Forma una bobina que sobresalía de la orilla del lago, cuando disminuía el nivel del lago.

fotografía²¹. Ahora bien, como plantea la autora “desde un análisis historicista²², la obra, también podría enmarcarse dentro de uno de los géneros pictóricos como es el paisaje; o quizás, desde un análisis formal, la podríamos afirmar como un planteamiento espacial pictórico, de relación figura - fondo”.

En segundo lugar, rescatamos como ejemplo: la obra de Lucio Pozzi²³. Este caso, nos interesa, por dos cuestiones. La primera, la perspectiva del planteamiento que Krauss realiza en el texto de la exposición *Rooms* (1976, Nueva York, EE.UU.). La segunda, la observación que realiza A. Fernández en su tesis. En vez de relacionarla al lugar, al contexto, hace una lectura de la pintura desde la mimesis. Como un signo conectado a un referente. Describe la obra del artista en clave estructuralista²⁴ al percibir esa relación entre significante y significado. La obra tendría ese carácter fotográfico,



Lucio Pozzi. *Untitled*. 1974.

21. Para Douglas Crimp, Smithson entre otros artistas, “tratan de corromper un medio por medio de otro”. CRIMP, Douglas. *Imágenes*. En: *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*. op.cit.. Pág.176.

22. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, op. cit. [Ver *La lógica inversa*. Cap.1].

23. “Distribuyó una serie de paneles bicromáticos a lo largo del edificio, coincidiendo con los lugares, por razones institucionales, las paredes de la escuela mostraban superficies diferenciadas por un repentino cambio de color en la pintura. Los paneles de Pozzi se adecuaban a este fenómeno, el color de cada mitad de un determinado panel reproducía el color de la pared subyacente; la línea de cambio entre dos colores reiteraba la discontinuidad de la superficie original”. KRAUSS, Rosalind E. *Notas sobre el Índice: Parte 2*. En: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. 1977. Trad. Adolfo Gómez. Madrid. Ed. Alianza. Pág.227.

24. *Ibidem*. [Ver *La lógica inversa*. Cap.1].

la capacidad de registrar el mundo, de transferir la superficie bicolor de la pared al soporte:

“Pozzi, está reduciendo el objeto pictórico abstracto a la categoría de una impresión, una huella”²⁵.

Sin embargo, entendemos que la obra de Pozzi va más allá. Suponemos que realiza una lectura del lugar y proyecta su obra para un emplazamiento concreto. Trata de integrarse con el espacio, con su marco, a través de los paneles bicolors que proceden de la especificidad de las paredes del edificio. En conclusión, esta obra reuniría todas las características para ser calificada como obra site specific, al estar enlazada con el emplazamiento en concreto.

En el desarrollo de su tesis, A. Fernández formula una teoría a partir de las contradicciones que podemos observar en el artículo de Krauss de La escultura en el campo expandido. Por ejemplo, cuando la autora dice:

“este pensamiento parece sometido a las convenciones del pensamiento binario que, en determinado momento, Krauss rechaza para poder articular la Teoría de la escultura en el campo expandido. En lo que respecta a la pintura, Krauss parece encerrada en una visión histórica en la que no pueden acomodarse esas nuevas prácticas artísticas.”²⁶

Como apunta A. Fernández, son: las secuelas de las teorías de la modernidad, del historicismo y los imperativos del pensamiento binario, los mismos que impiden a Krauss plantear una teoría del campo expandido en la pintura al igual que lo realizó con la escultura. Debemos recordar la afirmación de Krauss de que los artistas no tienen porque posicionarse en un medio particular, cuando destruye

25. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, op. cit. [Ver Cap.II, *Del marco del cuadro al marco de la arquitectura: la pared como soporte*].

26. Ibidem. [Ver Cap.I, *La pintura no se expande*].

las reglas de pureza y fidelidad del modernismo clásico, que definen cada disciplina y acotan su área de competencia.

Ahora bien, una vez puntualizado esto, si atendemos al análisis que realiza A. Fernández a partir de las vanguardias europeas observamos que en él propone otras aperturas, para expandir el campo de la pintura, más allá del binomio unicidad / reproductibilidad que proponía Krauss:

*"(...) si en esa mirada al pasado hubiera mirado hacia Europa, hubiera podido encontrar pautas para deducir que estos paradigmas empiezan a quebrarse con la pintura de la vanguardias."*²⁷

A día de hoy, sabemos que los dos paradigmas que han dominado la historia de la pintura occidental son: el espejo y la ventana. El espejo cómo la convención de la representación mimética, donde la pintura como reflejo de la realidad ha definido la producción pictórica desde las pinturas rupestres. Y el cuadro como ventana²⁸, hace referencia a los sistemas de ordenamiento espacial y visual que definen la



(Arriba) Pablo Picasso. *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla*. 1912. París.

(Centro) Kurt Schwitters. *Merzbau*. Original de 1930-37, destruido en 1943.

(Abajo) Reconstrucción de Peter Bissegger, 1981-83. Hannover.

27. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, op. cit. [Ver Cap.I, La pintura no se expande].

28. ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Ed. Fernando Torres. 1976.

práctica pictórica desde el Renacimiento.

Como ejemplos, recordemos el collage cubista en 1912, las pinturas *Merz* de Kurt Schwitters en 1919 o las pinturas indéxicas de Yves Klein en 1960. Estos pintores se cuestionaron, desde la pintura, las premisas del paradigma moderno. No sólo renunciando al substrato material sino también cuestionando la organización espacial y la percepción de la pintura por parte del espectador. Por tanto, como nos adelanta la autora en su tesis, los artistas europeos de las vanguardias (entre los que también contaría algún artista americano) afrontaron la práctica pictórica por territorios inexplorados que podrían clasificarse dentro del campo expandido de la pintura.

Por otro lado, como apunta A. Fernández en su tesis. Greenberg en el texto *La nueva escultura* (1948) ya apunta hacia lo que, de no haber pasado desapercibidos en la revisión de Krauss, podrían haber sido las claves para desarrollar una teoría del campo expandido de la pintura:

Es significativo que la sensibilidad modernista, aunque rechace la pintura escultórica de cualquier clase, permite que la escultura sea tan pictórica como quiera [...] la escultura puede confinarse a la bidimensionalidad, sin que se piense que viola las limitaciones de su medio; pues el ojo asume que lo que se le presenta en dos dimensiones, en realidad está hecho de tres.²⁹

En suma, Greenberg ya apuntaba que el medio de la pintura vendría dado por unas convenciones técnicas ligadas al substrato material y otra convención heredada de la lógica espacial del cuadro, que vincula la pintura a un soporte físico plano, delimitado por un marco y en cuya superficie se representan imágenes:

29. GREENBERG, Clement. *La nueva escultura*. [1948-1958]. En: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona. Ed. Paidós. 2002. Págs.135-136.

Hacer la sustancia enteramente óptica y la forma –sea pictórica, escultórica o arquitectónica– parte integrante del espacio ambiente son dos objetivos que cierran el círculo del anti-ilusionismo [...] Esta clase de ilusionismo se formula en cuadros cuyas superficies pintadas y rectángulos penetran en el espacio circundante.³⁰

No obstante, el espacio circundante al que hace referencia Greenberg, no implica el lugar o el contexto. Alude al espacio del cuadro y a las posibilidades que encontramos en él desde el plano. Como apunta A. Fernández³¹ en los detalles, se vislumbran los indicios de lo que será la pintura expandida.

A partir de esta recopilación de planteamientos y teorías, podemos pensar en una idea de pintura consciente de sus tres dimensiones. Y, por consiguiente, plantearnos una pintura que se traslade de los límites físicos del soporte a los límites de marco arquitectónico y se integre en el espacio circundante, aunque sólo fuese de manera óptica.

30. *Ibidem*. Pág.137.

31. FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, op. cit. [Ver Cap.1, Clement Greenberg versus Rosalind Krauss].

3. LA REFLEXIÓN SURGE A PARTIR DEL CONTEXTO

*El carácter sustantivo que atribuimos al arte por antonomasia
no requiere su separación de los lugares en los que transcurre
la prosa de la vida.³²*

La cita de Douglas Crimp, extraída del artículo *La redefinición de la especificidad espacial*³³ con la comenzamos este apartado, deja entrever la posible relación existente entre la obra independiente del espacio que ocupa en oposición a las obras dependientes del espacio en el que se sitúan o localizan, destacando la relación existente entre espacio-obra y contenedor-contenido. Douglas Crimp describe los límites y las cuestiones que deja abiertas esta ruptura espacial tal como se proyecta desde la tradición artística modernista, al enfrentarse con las coordenadas sociales y políticas de un espacio público concreto; pone de manifiesto la naturaleza política de todo espacio y de toda intervención proyectada sobre él, incluidas aquellas que pretendan reinterpretar su especificidad desde un aparente e inocuo punto de vista estético.

El concepto de *contexto*, del latín *contextus*, de *contextere*, significa *tejer con*; el *contexto*, etimológicamente, es la *fusión*. El *contexto* designa el conjunto de circunstancias en las cuales se asigna un hecho, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción. Un arte llamado *contextual* opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad.

La especificidad espacial fue introducida por los minimalistas en el arte contemporáneo a mediados de 1960. Se partía de que la percepción de las

32. CRIMP, Douglas. *La redefinición de la especificidad espacial*. En: AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca. 2001. Nota del editor. Este texto es una traducción de "Redefining Site Specificity" incluido en *On the Museum's Ruins*, MIT, Cambridge Mass. 1993. Trad. Jesús Carrillo. Pág. 150-199.

33. *Ibidem*.

obras no residía exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar que ambos habitaban. Dicho de otro modo, el objeto pertenecía a su espacio, si éste cambia también lo haría la interrelación entre objeto, espacio y espectador. Hasta entonces, el lugar se entendía como específico, exclusivamente, desde el punto de vista formal, dado que era un espacio abstracto, estetizado.

Marc Augé plantea en el libro *Los «No lugares» espacios del anonimato*, cuestiones que me resultan interesantes para la reflexión a partir del contexto.

*¿Acaso en los lugares superpoblados no era donde se cruzaban ignorándose miles de itinerarios individuales en los que subsistía algo del incierto encanto de los solares, de los terrenos baldíos y de las obras en construcción, de los andenes y de las salas de espera en donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro en donde se puede experimentar furtivamente la posibilidad sostenida de la aventura, el sentimiento de que no queda más que “ver venir”?*³⁴

En el mundo contemporáneo el hecho de las transformaciones aceleradas que describe Marc Augé tratan de caracterizar la situación de sobremodernidad. Debidas primero al *tiempo*, a nuestra percepción del tiempo, pero también al uso que hacemos de él. Luego al *espacio*, debido a que estamos en una era de cambios de escala, en lo que se refiere a la conquista espacial y por tanto de parámetros. Y por último, a la figura del ego, del *individuo*, los sistemas de representación permiten dar forma a las categorías de la identidad y de la alteridad. Mas allá del acento importante que hoy se pone sobre la referencia individual o, si se quiere, sobre la individualización de las referencias, a lo que habría que prestar atención es a los hechos de singularidad: de los

34. AUGÉ, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona . Ed. Gedisa. 2000. Pág.10

objetos, de los grupos o pertenencias, la recomposición de los lugares, las singularidades de todos los órdenes que constituyen el contrapunto paradójico de los procedimientos de puesta en relación, de aceleración y de deslocalización reducidos y resumidos a veces por expresiones como *homogenización* de la cultura.

Cada lugar es diferente dependiendo del contexto, por tanto, hay que tener en cuenta: el espacio, el tiempo, la ubicación, el ambiente arquitectónico, el ambiente humano, el carácter y la función. Como cita Paul Ardenne en *Un arte contextual*:

*[...] si el arte es experiencia, experimentarse uno mismo como sujeto, confrontándose al espacio y al tiempo, es un gesto primordial.*³⁵

3.1. El diálogo con el contexto

El diálogo con el contexto surge a partir del estudio formal del espacio, del lugar, del ambiente arquitectónico, del ambiente humano y del entorno, el cual nos aporta información. Primero hay que considerarlo como un simple *espacio geométrico*³⁶, dentro de las particularidades de la correspondiente estructura. La relación interespatial entre los elementos arquitectónicos nos entregará el juego interespatial existente; el juego arquitectónico rítmico nos servirá como armazón estático y activo para toda la estructura de orden pictórico que realizaremos. Pero también hay que habitar el espacio de una manera menos matérica, atender a las sensaciones que nos produce y observar los diferentes desplazamientos posibles por el espacio y los diferentes puntos de vista posibles.

La interpretación del lugar debe integrar no solamente el conjunto de los aspectos discontinuos (familiar, técnico, económico), sino también la tentación

35. ARDENNE, Paul. *Un arte contextual*. Murcia. CENDEAC. 2006. Pág. 89

36. SIQUEIROS, David A. *Como se pinta un mural*. México. Taller de Siqueirós. 1951. Cap.6

de aprenderlo en sus diferentes dimensiones individuales (física, fisiológica, psíquica y sociológica). Además de tener en cuenta la visión que puede tener cualquiera que habite el lugar y lo experimente.

Para esta investigación nos han interesado los artistas que intervienen con pintura, sobre todo aquellos que entrelazan la pintura al lugar que las acoge, ya sea con pintura objetual, pintura mural o con pintura expandida en el espacio, pero siempre contextual, tejida a la realidad, al espacio y al entorno. Por ejemplo, en la obra de Blinky Palermo, los elementos arquitectónicos independientes -las paredes y el espacio- dictan la forma en la pieza. Sin embargo, para Georges Rouse, la primera y previa condición en su trabajo es la arquitectura, vínculo del hombre con el espacio que ocupa. La arquitectura le permite abrir el espacio.

Las intervenciones pictóricas contextualizadas en el espacio que las acoge, acaban de una manera u otra modificando visualmente la percepción de ese espacio, del entorno. Acaban incidiendo en la experiencia del espectador o del usuario del lugar.

Entendemos la percepción como el proceso psicológico por el cual el individuo organiza, interpreta y agrupa los estímulos o sensaciones recibidas para darles un significado coherente y, el estímulo, en materia de psicología, es cualquier tipo de factor físico capaz de activar o excitar un receptor sensitivo del individuo.

Paul Ardenne, en el libro *Un arte contextual* distingue entre artistas decoradores que utilizan la naturaleza como cuadro o como espacio de instalación y auténticos artistas contextuales que se apropian del lugar por sí mismos y no pretenden instrumentalizarlo con el único fin de obtener un efecto estético³⁷.

Muchas obras Land art o Earthwork no son nada contextuales, utilizan la naturaleza de manera muy arbitraria, autoritaria, que le imponen un artefacto

37. A partir de estudiar el lugar, el contexto sugiere el concepto y las cualidades morfológicas de la obra.

antes que operar conjuntamente con ella. Por ejemplo, diferenciamos las intervenciones de Smithson: Asphalt Rundown³⁸ que no es contextual, el único efecto producido por la obra es la suciedad y la contaminación mientras que Spiral Jetty es una obra contextual, relacionada con el espacio, el entorno y con la historia del lugar que ocupa.



Robert Smithson. Asphalt Rundown. 1969

3.2. La especificidad del lugar

La especificidad del lugar determina lo que es propio de algo, en este caso lo que caracteriza un lugar y, por ello, se distinguen unos espacios de otros. Según el diccionario de la RAE del que extraemos las siguientes definiciones, la especificidad es:

1. f. *Cualidad y condición de específico (□ propio de algo).*
2. f. *Adecuación de algo al fin al que se destina.*

Ahora, lo específico de cada lugar lo encontramos en el mismo espacio, en su historia, en la ubicación, en las diferentes posibilidades de habitar el espacio por parte de los usuarios del mismo y de la ideología del espacio, todo contribuye al desarrollo de la ideología de la obra.

A partir de la definición que Hegel daba de lugar³⁹, diferenciamos entre una

38. En 1969, en las afueras de Roma, Smithson, mediante un camión cisterna, deposita alquitrán caliente sobre una pendiente muy inclinada. El material resiste la gravedad y agarra a la superficie.

39. Hegel define el concepto de lugar como tiempo depositado en el espacio, citado en: MUNTAÑOLA, Joseph. *Topos y logos. Acotaciones epistemológicas a la semiótica de los lugares*. Barcelona. Ed. Kairós. 1978

apropiación del espacio y una apropiación del lugar. Es decir, no es lo mismo intervenir en un espacio sin atender a sus cualidades propias, a su entorno, que intervenir a partir de hacer una lectura del mismo, atendiendo al análisis sincrónico⁴⁰ y diacrónico⁴¹ del espacio.

En el libro *Topos y logos. Acotaciones epistemológicas a la semiótica de los lugares*, Joseph Muntañola alude a un estudio de David Canter donde se trata la complejidad de la noción de apropiación del lugar mediante el análisis de las interrelaciones entre la organización de los comportamientos de los usuarios del lugar y las construcciones mentales de los usuarios sobre ese mismo lugar. Por un lado, la contraposición de las relaciones reales observadas y las relaciones ideales construidas y, por otro lado, la contraposición entre la forma y las funciones del espacio o lugar. Canter descubre un paralelismo estructural entre *comportamiento y conocimiento*:

*En un lugar habitado se produce un equilibrio entre acciones y representaciones en el que cada tipo de usuario encuentra su pertenencia específica con un balance diferente entre las dos contraposiciones fundamentales definidas.*⁴²

En la apropiación de los lugares, los umbrales entre lo ideal y lo real, la accesibilidad funcional y la envoltura figurativa, se mezclan en los usuarios y en las relaciones mutuas. Por ejemplo, los desplazamientos de los usuarios por el lugar desde la perspectiva del arquitecto varían de los desplazamientos que los usuarios realizan por el lugar según las necesidades de cada individuo. En este caso, la medida de su transcripción en el espacio le da la apariencia de su

40. El análisis sincrónico estudia la estructura sin atender a su evolución, a la parte histórica.

41. El análisis diacrónico se encarga de analizar los fenómenos que ocurren a lo largo del tiempo, en oposición a los sincrónicos.

42. CANTER, David, citado en: MUNTAÑOLA, Joseph. *Topos y Logos. Acotaciones epistemológicas a la semiótica de los lugares*. Barcelona. 1978. Cáp.1.

segunda naturaleza, le dan forma, construyen su historia e incluso la multiplicidad del espacio y la fluctuación de sus límites.

El tratamiento del espacio es un medio. Por tanto, se puede efectuar el recorrido en sentido inverso, del espacio a lo social. Este recorrido es cultural esencialmente, puesto que, pasando por los signos más visibles, más establecidos y más reconocidos del orden social, delinea simultáneamente el lugar, por eso mismo definido como lugar común. Reservaremos el término *lugar antropológico* para la construcción concreta y simbólica del espacio, que no podría dar por sí sólo cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social de un lugar por modesto o humilde que sea. Justamente porque toda antropología es una antropología de los otros, es por lo que el *lugar antropológico* es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquellos que lo observan.

Estos lugares tienen al menos tres rasgos comunes: primero se consideran identificatorios por los datos que obtenemos que le hacen ser reconocibles, en segundo lugar relacionales por las conexiones o enlaces que llevamos a cabo entre los términos y por último, históricos por su pertenencia a la historia. Los planos, las reglas, las delimitaciones, etc., corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social.

Michel de Certeau⁴³ ve en el lugar el orden según el cual los elementos son distribuidos en sus relaciones de coexistencia y, si bien descarta que dos cosas ocupen el mismo lugar, si admite que cada elemento esté al lado de otro, en

43. Para Michel de Certeau el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento, los caminantes son los que transforman en espacio de la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo. CERTEAU, Michel citado en: BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires. Ed. Biblos. 2000. Pág.216.

un sitio propio, definiendo el lugar como una *configuración instantánea de posiciones*, lo que equivale a decir que en un mismo lugar pueden coexistir elementos distintos y singulares, ciertamente, pero de los cuales nada impide pensar las relaciones ni la identidad común que les confiere la ocupación del lugar común.

La identidad del espacio y la relaciones espaciales constituyen el núcleo de todos los dispositivos espaciales estudiados por la antropología. Pues todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración y las formas espaciales simples que hemos mencionado, se concretan en y por el tiempo. Curiosamente, una serie de rupturas y de discontinuidades en el espacio es lo que representa la continuidad temporal. Sin duda, se puede atribuir este efecto de la construcción espacial al hecho de que el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos.

A partir de formas espaciales simples, que se cruzan, se combina la temática individual y la temática colectiva. Las nociones de itinerario, de intersección, de centro y de monumento no son simplemente útiles para la descripción de los lugares antropológicos tradicionales. También dan cuenta parcial del espacio contemporáneo, en especial del espacio urbano, que permite caracterizarlo como un espacio específico mientras que, por definición, dichas nociones constituyen otros tantos criterios de comparación. Uno de los reproches que se le hacen con frecuencia a las ciudades nuevas, surgidas de proyectos de urbanización tecnicista y voluntaristas, es el de no ofrecer el equivalente de esos lugares, una historia, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad. Esta explicitación del contexto histórico coincide con una reestructuración del espacio.

Jean Starobinski encuentra la esencia de la modernidad en la conciliación de

la presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica⁴⁴. Fija puntos de referencia en medio de un aparente desorden. “*Detrás de la ronda de las horas y los puntos del paisaje se encuentran, en efecto, palabras y lenguajes*”; comparte y define un territorio *retórico* con todos aquellos que son capaces de entrar en sus razones, con todos aquellos cuyo vocabulario y tipos de argumentación componen una cosmología⁴⁵.

Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción* distingue el *espacio geométrico*, del *lugar antropológico* y, a su vez, del *espacio existencial*, lugar de experiencia, de vínculo, de relación con el mundo, esencialmente vinculado con un medio:

*El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas.*⁴⁶

El lugar no es lo que se opone al espacio como la figura geométrica al movimiento o la palabra muda a la palabra hablada. Es el lugar del sentido inscrito y simbolizado, es el *lugar antropológico*. Pero no es éste nuestro propósito, comprendemos en la noción de *lugar antropológico* la posibilidad de los recorridos que se pueden realizar, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza.

*El espacio es la lectura producida por la práctica del lugar, que constituye un sistema de signos: un relato.*⁴⁷

Todo lugar posee un relato, por ello, Michel de Certeau propone habitar el espacio

44. STAROBINSKI, Jean, citado en: AUGÉ, Marc. op. cit. Pág.81

45. Conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico.

46. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Ed. Planeta-Agostini. 1985. Pág. 215

47. AUGÉ, Marc. op. cit., 2000. Pág.173

reiterando la marcha como primera práctica del lugar desde la experiencia alegre y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro.

3.3. La forma y el color

Tanto la forma como el color son cualidades inherentes de la pintura, en cualquiera de los estados de la misma. Pero, ¿qué entendemos exactamente cuando hablamos de color o de forma? Por un lado desarrollaremos primero el concepto de forma, para después pasar a definir el concepto de color.

El concepto de *forma* proviene del latín *forma*, en el diccionario de la RAE encontramos la definición del concepto en varios contextos, de donde extraigo las acepciones que entiendo, que mejor definen el término:

1. f. Configuración externa de algo.
2. f. Modo de proceder en algo.
3. f. Formato.
4. f. Estilo o modo de expresar las ideas, a diferencia de lo que constituye el contenido de la obra literaria.
5. f. Fil. Principio activo que determina la materia para que sea algo concreto.
6. f. Fil. Principio activo que con la materia prima constituye la esencia de los cuerpos.
7. f. Fil. Principio activo que da a algo su entidad, ya sustancial, ya accidental.

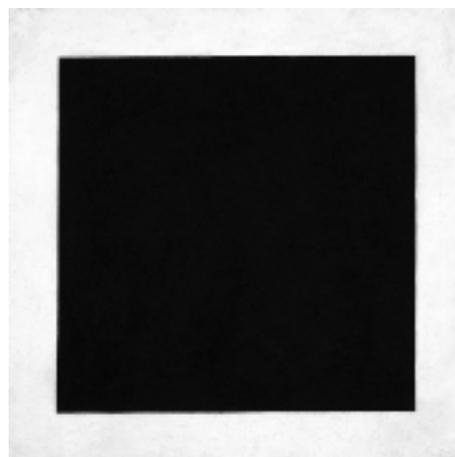
La forma visual viene determinada en gran medida por los límites exteriores de los cuerpos, aunque no se puede decir que esos límites sean la forma; sólo en aras del análisis extrínseco se puede separar la forma de aquello que representa. Como cita Rudolf Arheim en *Arte y percepción visual*, la forma va siempre más allá de la función práctica de las cosas al hallar en su forma

cualidades⁴⁸.

Nuestra noción sobre el mundo, es creada por las percepciones que tenemos de las cosas y hechos que observamos a diario, no por los objetos en sí. Cuanto más simple sean y menos información contengan los estímulos, la percepción resultante será más aproximada al hecho real, esto se produce por la tendencia que tiene la mente a simplificar y a geometrizar, este principio de simplificación hoy lo conocemos como *Ley de Prägnanz*⁴⁹. Ante una cantidad de elementos disonantes nuestro sistema perceptivo tiende a unificar y organizar los elementos de la imagen en unidades simples. Primero percibe el conjunto y después pasa a identificar las partes. Para conseguir simplificar y dar forma a las imágenes que recibe, la percepción trabaja a partir una serie de leyes, cómo por ejemplo: la ley de proximidad, de la forma cerrada, de la similitud, la constancia de la forma, de las dimensiones, de la luz y del color o la separación de la figura y fondo entre otras.

En la obra *Cuadrado negro* Kasimir Malevich subraya la supremacía del sentimiento puro que encuentra su equivalente pictórico en las formas que son puras, vaciadas de toda significación. El vocabulario formal de Malevich se limitaría al cuadrado, el círculo, y la cruz.

Michael Fried llamó al *Cuadrado negro una*



Kasimir Malevich. *Cuadrado negro*. 1914-1915

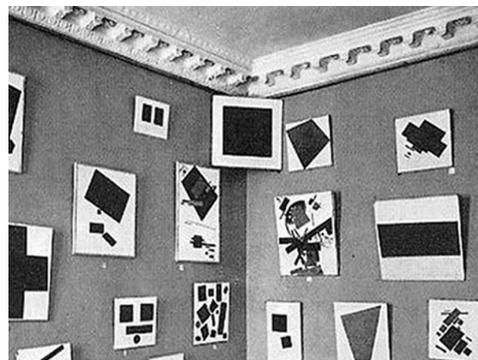
48. ARHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. La forma*. Madrid. Ed. Alianza forma. 2002. Pág.71.

49. Prägnanz es una palabra alemana de difícil traducción. Quiere decir algo así como "forma que transporta la esencia de algo". La ley de Prägnanz la usan los psicólogos de la Gestalt para definir la tendencia de una forma a ser más regular, simple, simétrica, ordenada, comprensible, memorizable, etc. Por eso nosotros la asociamos a la expresión de "buena forma" o "formas con destino común". Lo que los psicólogos están esclareciendo durante el último siglo, los artistas visuales lo venían practicando desde siempre; hasta en las épocas de gran realismo mimético el artista entorna los ojos ante el modelo con la finalidad de captar lo esencial de las formas. GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensación y percepción*. Madrid. Ed. Cengage Learning. 2005. Pag. 148.

“estructura deductiva⁵⁰” en la que las formas en el interior del cuadro se deducen de la estructura física del soporte. Pero, por otra parte, no menos importante, en la colocación de *Cuadrado negro* en la exposición *La última exposición futurista 0.10* en 1915 en Petrogrado, lo emplazó en la intersección entre dos paredes, en la esquina, lugar tradicionalmente reservado para la colocación de los iconos religiosos en la tradición ortodoxa rusa. Con un giro espacial, aborda todo el cúmulo de posibilidades que abre la independencia del plano coloreado y el muro, empujando el plano hacia el espacio.

Daniel Buren interviene en el espacio con su trabajo, parte de la relación con la realidad externa, con el espacio circundante, el entorno relacionado a la forma. El formato del material lo determinan los factores externos, haciendo referencia a la idea de dominación del espacio, de la mirada y de la percepción.

Blinky Palermo, a diferencia de Buren, opta por la liberación de la forma y del color, subordinándolos a un



(Arriba)

Kazimir Malevich. *La última exposición futurista 0.10*. 1915

(Centro)

Daniel Buren. *Dominant- Dominé, Coin pour un espace*. Trabajo in situ. Capc Musée d'art contemporain Bordeaux. Bordeaux

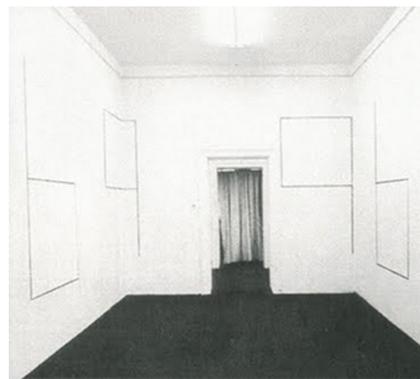
(Francia)

(Abajo)

Blinky Palermo. *Treppenhaus*. 1970

50. FRIED, Michael, citado en: AA.VV. *Arte desde 1900 modernismo antimodernismo posmodernismo*. Londres. Ed. Akal. 2006. Pág. 132

todo compositivo. Se preocupa por la delineación y la descripción de las formas independientes. La forma se libera de su inclusión en los límites de lo rectilíneo y/o a la superficie de la tela, concediendo a la forma pintada una existencia independiente en el espacio tridimensional; en cambio se aproxima a algunos rasgos seleccionados



Blinky Palermo. *Wall Drawing*, Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1968

de la realidad arquitectónica. Las formas están construidas para reforzar su realidad concreta como superficies pintadas. La calidad de la pintura aplicada y su uso en la creación se articulan en el contexto; en vez de contener la forma en una superficie bidimensional, el formato de la pintura es una forma en si misma. Las contraposiciones que Palermo lleva a cabo entre contenedor y contenido, materia y color, objeto y superficie, forma y espacio, comportan cierto énfasis a modo de reto perceptivo, pues son manifiestos que requieren una reacción intuitiva por parte del espectador.

El concepto de *color*, proviene del latín *color* o *colōris*. A partir del diccionario de la RAE, hemos seleccionado los significados que mejor pueden definir el término:

1. *m. Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda. U. t. c. f.*
2. *m. Sustancia preparada para pintar o teñir.*
3. *m. colorido (□ de una pintura).*
4. *m. Carácter peculiar de algunas cosas.*
5. *m. Calidad especial que distingue el estilo.*
6. *m. Matiz de opinión o fracción política.*
7. *m. Fís. Propiedad de la luz transmitida, reflejada o emitida por un objeto, que depende de su longitud de onda.*

Debemos añadir que es nuestra retina la que nos permite ver colores. Aunque no sea directamente, se encarga de actuar como receptáculo de imágenes y de transmitir las a la corteza; es a partir de la retina, que contiene cerca de 125 millones de células receptoras, los conos y los bastoncillos, donde tiene lugar el verdadero tratamiento e interpretación. Sin la retina, nuestra visión no sería lo que creemos que es o tal como la experimentamos con colores, formas, texturas, brillantesces... Por tanto, éstos son aprehendidos según la fisiología de nuestro ojo. Si nuestros ojos fueran cortados en facetitas, no podrían captar ciertas longitudes de ondas, lo que sería algo parecido a la ceguera. Esto explica que no podamos hablar y a la vez entendernos cuando hablamos de un color, porque dependiendo del ojo, el color varía.

Desde la teoría de Isaac Newton publicada en 1704, *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*⁵¹, sabemos que el color es cuantificable y la tripartición clásica se divide entre el aspecto físico, fisiológico y psicológico del color, en él está el fundamento de la mayoría de las reflexiones de los artistas, historiadores del arte, incluso filósofos. Con el fin de evitar toda elevación metafísica, es fundamental subrayar que nuestra visión depende de parámetros precisos y que la constitución del sistema rétino-cortical condiciona totalmente lo que percibimos.

En este proyecto, el color, en cierta medida, lo dicta y lo determina el entorno, el espacio circundante, sin olvidar la temática o la psicología del color así como la capacidad que tiene el color para generar sensaciones, ya sea contrastando, equilibrando o neutralizando. Como cita Eva Heller en el libro de *Psicología del color*:

La perspectiva produce la ilusión de espacio. Los colores también pueden crear perspectivas, si se observa una composición de azul-verde-rojo, el rojo aparece en el primer plano, y el azul muy atrás, en el fondo. Por norma,

51. NEWTON, Isaac. *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Madrid. Ed. Alfaguara. 1977

*un color parece tanto más cercano cuanto más cálido es; un color parece tanto más lejano cuanto más frío es. Asociamos colores a las distancias porque los colores cambian con la distancia.*⁵²

No solo la apariencia de un color depende de su contexto en el espacio y en el tiempo, sería también necesario saber a qué color preciso se hace referencia, a que valor de claridad, y a que grado de saturación. A todos nos gusta algún color y cada uno tiene sus propias ideas sobre antipatías o simpatías, gusto o desagrado sobre aquel o este color, pero de manera general todos percibimos una reacción física ante la sensación que produce un color frío o uno cálido. La psicología de los colores están basadas en ciertas relaciones de los colores con formas geométricas y símbolos. Los colores cálidos se consideran como estimulantes, alegres y hasta excitantes y los fríos como tranquilos, sedantes y en algunos casos deprimentes.

Aunque estas determinaciones son subjetivas y debidas a la interpretación personal, todas las investigaciones han demostrado que son corrientes en la mayoría de los individuos, están determinadas por reacciones inconscientes de estos y, sobre todo, por las diversas asociaciones que tienen en relación con la naturaleza, por ejemplo:

- *el amarillo es el color que se relaciona con el sol y significa luz radiante, alegría y estímulo*
- *el rojo esta relacionado con el fuego y sugiere calor y excitación*
- *el azul es el color del cielo*
- *el verde es el color de los prados húmedos, es fresco, tranquilo y reconfortante*

52. HELLER, Eva. Psicología del color. *Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona. Gustavo Gili. 2008. Pág. 24.

- *el violeta es madurez y en un matiz claro expresa delicadeza*

Estos cinco colores básicos comprenden toda la enorme variedad de matices que pueden ser obtenidos por las mezclas entre ellos y por la de cada uno con blanco o con negro.

En este proyecto, la relación entre contenedor y contenido, entre forma y color, están relacionados con el lugar, con el espacio. Como citábamos en el apartado *El diálogo con la arquitectura*, para estudiar el lugar hay que considerarlo como un simple espacio geométrico, la relación interespacial entre los elementos arquitectónicos nos entregarán el juego interespacial existente. El juego rítmico de la arquitectura nos servirá como armazón estático y activo para la estructura que contendrá las formas. En los colores circundantes al espacio a intervenir o bien en la temática, encontraremos los colores.

4. ARTISTAS: OBJETOS DE ESTUDIO

La pintura existió durante milenios antes de materializarse en forma de cuadro; al menos en Occidente, desde el Paleolítico superior hasta aproximadamente el s.XIII. El cuadro nace en un contexto histórico determinado, durante el Renacimiento y comienza a cuestionarse cuando ciertos elementos estructurales del mismo entran en crisis durante el s.XX. La historia del cuadro, ocupa tan sólo un corto recorrido que abarca desde la Edad Media hasta la época de las vanguardias históricas, dónde se podría decir que comienza su disolución. Esta disolución no implica decadencia o desaparición del impulso pictórico sino, al contrario, una nueva vida bajo otro régimen de referencias, también para el cuadro como soporte de la pintura.

Nos referimos al cuadro como soporte geométrico que delimita la representación (el cuadro como ventana sobre el que escribió Alberti⁵³), cómo objeto móvil que ha perdido su vínculo con un espacio y una función específica. Los cuadros muestran un espacio, e incluso lo ocupan materialmente en las paredes destinadas a ello, pero no pueden asentarse en un lugar propio. No tienen lugar, son inevitablemente portátiles, huérfanos del espacio que representan, móviles y muebles.

En el artículo *Specific Objects* (1965), Donald Judd expresa su opinión sobre las limitaciones de la pintura:

El principal problema de la pintura es que se trata de un plano rectangular situado sin contraste alguno en la pared, un rectángulo es una forma en si misma [...] este es el principal objetivo de la pintura [...] las tres dimensiones son el espacio real, lo que soluciona el problema del ilusionismo y del

53. ALBERTI, L. Battista. *De la pintura*. México D.F.. Servicios Editoriales Facultad de Ciencias, UNAM. 1996. Pág.36

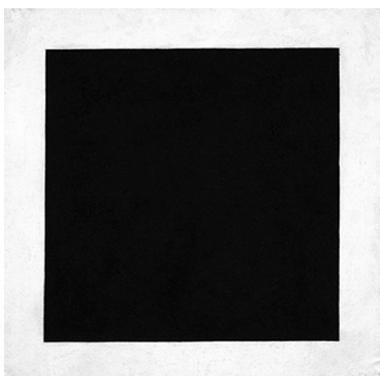
Donald Judd reintroduce la idea del espacio real en oposición al espacio literal. El espacio real es el espacio en el que el objeto y el sujeto residen; la pintura tendría que atender a su especificidad en el espacio, a su especificidad como material, que no presente ni represente nada más que por su volumetría.

Es un tema complejo la especificidad de la pintura y su expansión, el carácter, más o menos legítimo de alternancias pictóricas y la apertura al espacio de la instalación, arropada en el despliegue de una pictoricidad extendida. En cualquier caso, en el proceso de extensión de la pintura, uno de los elementos clave es el marco: el *marco físico* cómo límite, que se le impone al cuadro en los tiempos en los que se asoció su condición de ventana y que comenzó a derrumbarse en la época de vanguardias. El marco físico es el espacio de transición entre la representación y el muro, entre las formas organizadas de la pintura y la extensión indiferenciada de la pared. A menudo, hablamos de marco en un doble sentido: como límite del cuadro sin más (transición entre la representación y la pared) y como ámbito disciplinar a través de toda una serie de estrategias que conducen a la construcción de la pintura, al marco conceptual.

Para la crítica formalista la pintura moderna comienza en la obra de Manet, la toma de conciencia, según parece, a partir de la célebre afirmación de Maurice Denis, de que “un cuadro antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera es esencialmente una superficie

54. JUDD, Donald. *Specific Objects. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. California. Ed. University of California. 1996. Pág. 116-121.

plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden”⁵⁵ se toma conciencia de la planitud y de la superficialidad del soporte, de la actividad artística en sí y en sus límites. El marco es el límite físico del soporte y de la pintura , esa asociación de marco y cuadro no es accidental, el uno necesita del otro. En un cuadro sin marco el contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera y viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a través de él. La fase de disolución, del plano pictórico, podría explicarse a partir de las obras de los artistas: Kasimir Malevich, Marcel Duchamp y El Lissitzky. Ordenados cronológicamente, en primer lugar, citaré el Cuadrado negro de Malevich que dice proyectar en 1913 y materializa hacia 1914-1915; en la exposición del cuadro, éste abandona el



(Arriba) Kasimir Malevich. *Cuadrado negro*. 1914-1915

(Abajo) Kazimir Malevich.

La última exposición futurista 0.10. Petrogrado. 1915

paralelismo con la pared (su identificación física con el muro) girándolo cuarenta y cinco grados sobre su eje central. Éste desapego del muro es formal, pues implica un plano que rota sobre su eje central imaginario en el espacio. Pero realmente la intención de Malevich fue colocar el cuadro, la pintura, en el lugar reservado para las imágenes de culto en la religión ortodoxa rusa, elevaba la pintura y las formas puras a icono, a referente.

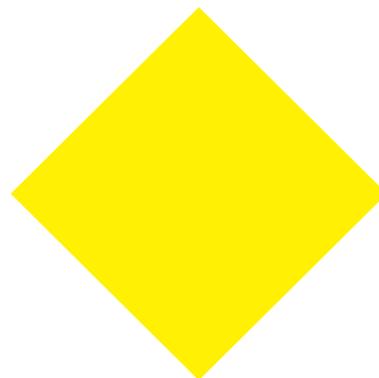
Buena parte de su importancia posterior no se debe al cuadro en sí, sino a su presentación, por su posición de desafío a la arquitectura, por su instalación. Al colocarlo en el espacio

55. HERNÁNDEZ, Miguel A. El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. En revista *Imafronte*, no. 19-20, Universidad de Murcia, Murcia, 2007-08, pág. 119-140. KASIMIR MALEVICH, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2007.

reservado para la iconografía de la religión ortodoxa rusa elevaba la pintura a otro estatus. A su vez, deja registro de que no termina la obra en el estudio, sino que la extiende a la exposición, a su puesta en escena, en el espacio; y en la operación de colocar la obra se abre un campo casi infinito para el desarrollo de la pintura moderna en occidente.

En relación al problema pictórico planteado por la instalación de el *Cuadrado negro*, por su posición respecto al muro, Mondrian giró un cuadro cuarenta y cinco grados sobre su mismo eje central⁵⁶, pero su giro fue de rotación y seguía obedeciendo las leyes del muro. En cambio Malevich realizó un giro de traslación, negando la lógica adhesiva de la pared y abriendo el camino de la pintura hacia un espacio contaminado de realidad, revolucionario a los ojos europeos.

Otro inicio de disolución se produce con la obra de Marcel Duchamp en 1918, con *Escultura de viaje*, donde fantasea con la inmersión de la ventana de Alberti. Piensa en sombras proyectadas, una versión à



(Arriba)

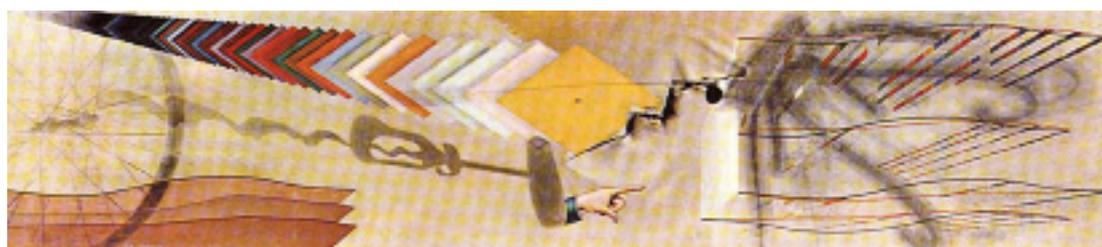
Piet Mondrian.(Simulación). Plano amarillo. 1917

(Centro)

Marcel Duchamp. (Reconstrucción) *Escultura de viaje*. 1918

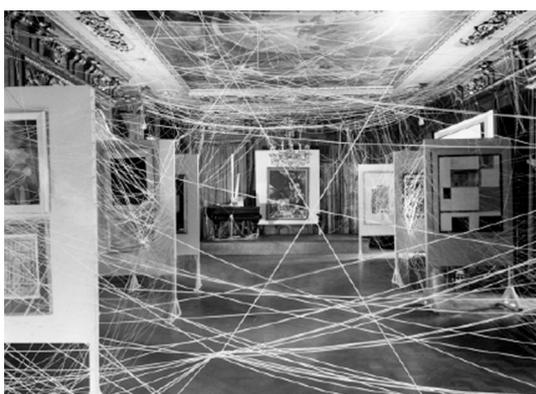
(Abajo)

Marcel Duchamp. *Tu m'*. 1918



56. Mondrian decide rotar un cuadro cuarenta y cinco grados sobre su eje central, a partir de una polémica conversación con Theo van Doesburg sobre la introducción de la diagonal y el dinamismo del plano de color en el Neoplasticismo.

rebours del dispositivo óptico tradicional. En lugar de una mirada hacia delante, proyecta sobre una pared, que ya no ejerce de ventana sino de pantalla, y en lugar de pigmento, se proyectan sombras inmateriales. Es una de las primeras manifestaciones del concepto duchampiano de *infraleve*. Es en este mismo año cuando Duchamp, después de la obra *Tu m'*, decide abandonar y rechazar la pintura. Duchamp está en un momento de maquinización de su estética portátil, físicamente ligera y conceptualmente densa. Un mínimo volumen de caucho es capaz de ocupar el espacio de una sala, torsionado por la energía de la invención y la especulación topológica. Concibe así esta primera manifestación de pintura expandida: con el uso del material elástico coloreado industrialmente es capaz de traspasar los límites del marco pictórico.



Marcel Duchamp. *Sixteen Miles of String*.

En la exposición *First papers of surrealism*. 1942.

Años después, en 1942, en Nueva York, André Breton organiza la exposición *First papers of surrealism* donde Duchamp presenta *Sixteen Miles of String*, una instalación a partir de una maraña de cuerdas sujetas a techo, suelo y paredes que hacía impracticable el espacio de exposición; atrapaba al eventual espectador a la

vez que dificultaba la apreciación del resto de obras expuestas.

Otra obra con la que podríamos explicar la disolución del marco y del cuadro se desarrolla hacia 1923, El Lissitzky realiza sus primeros *Proun*, precedentes de las instalaciones pictóricas. Tan realista como dramática, su recorrido implica tanto la fuerza de innovación y de destrucción de límites, como la quizás e inevitable deriva hacia el espacio arquitectónico, dónde lo pictórico aparecía extendido por los muros de la sala.



El Lissitzky. *Espacio Proun*. 1923

El Lissitzky llevaba años trabajando en el interior del marco, sometido a una estricta irrealidad de perspectiva, entonces, en los Proun las formas se encontraron liberadas del cuadro, conquistando el espacio arquitectónico. El espacio *Proun* fija sus raíces en el *Cuadrado negro* de Malevich y en el desarrollo del Suprematismo, pero aporta nuevas perspectivas no atendidas entonces por Malevich. Fundamentalmente es la ruptura del fetiche cuadro. El Lissitzky provoca el paso de las dos dimensiones de la pintura a las tres dimensiones del espacio arquitectónico, a la inclusión del tiempo y al protagonismo del espectador deambulando entre la pieza, dentro el espacio *Proun* daba paso a la vida, si bien surge, como declarará el mismo artista de los cadáveres de pintores y de cuadros. El espacio Proun, además de la ocupación física del espacio arquitectónico, potencia su afán de tactilidad y su interés en la disposición de estímulos en relación con el cuerpo del espectador.

Tres años antes de realizar el espacio *Proun*, El Lissitzky dijo:

Si una vez se dijo que el tiempo había reducido la pintura a un cuadrado para que muriera allí (tema que trata el Cuadrado negro de Malevich, como última pintura) nosotros decimos: – si ese cuadro ha bloqueado el angosto canal de la cultura pictórica (perspectiva), su reverso sirve de punto de partida para un nuevo crecimiento volumétrico del mundo concreto.⁵⁷

Parece ser, que esto es debido a que cuando observamos el *Cuadrado negro* por el reverso nos encontramos un círculo negro. Figura que se representaba a su vez en el reverso de la iconografía ortodoxa rusa.

A partir de estas cuestiones, del trabajo y las aportaciones de los artistas citados, me centraré en artistas que han desarrollado su trabajo desde la década de 1960. Los hemos seleccionado principalmente por del interés que nos produce su obra, tanto la obra objetual como las intervenciones pictóricas. Nos centraremos en las intervenciones, exceptuando los casos en los que la pieza objetual sea el resultado, forme parte o funcione como el registro de la intervención.

Las ideas fundamentales que plantean los artistas seleccionados tienen como antecedente la búsqueda de cierto grado cero en pintura como origen de nuevas posibilidades creativas; la propuesta de un lenguaje plástico de formas y colores; la superación del soporte bidimensional, para proyectar hacia el espacio arquitectónico, ya sea desde el ideal o desde el caos y la incorporación de elementos extra-artísticos al discurso plástico, la práctica pictórica.

El trabajo de estos artistas confluyen en una estructura expansiva, que parte del proceso de traslada al entorno mediante la materialización espacial del discurso

57. SAN MARTÍN, Fº Javier. et al. catálogo *Afinidades electivas. Rotación, Suspensión, explosión, impregnación. Tres cuadros*. Lleida. Centre d'Art la Panera. 2008. Pág. 24

pictórico. Pintan con, sobre y otros medios. El proceso es una parte importante de la obra, modifican el espacio con pintura y desde la percepción visual, dónde el espectador y la percepción juega un papel crucial.

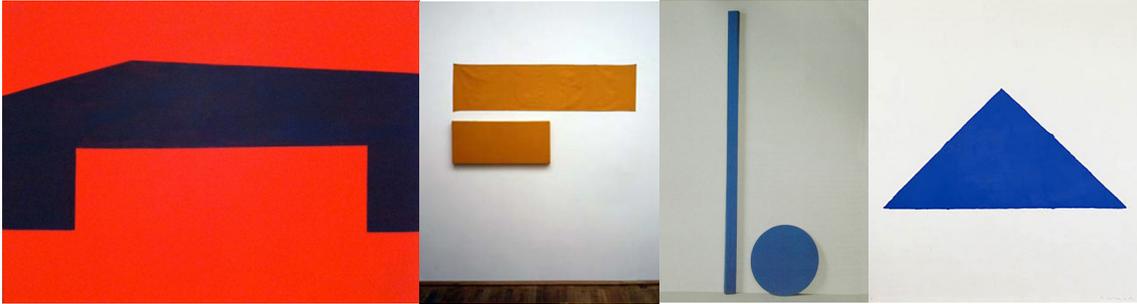
Todos tienen en común unas ideas principales que transcurren detrás de la problematización del cuadro como soporte y las estrategias postpictóricas. La crisis ontológica del cuadro implica el abandono del referente icónico extraído de la realidad y, por tanto, de la clausura del espacio ilusorio del cuadro. Del concepto de ventana a la estructura y, con ello, a la superación del soporte pictórico, por expansión de la práctica pictórica y por extensión de la escenografía pictórica. Del cuadro a la situación postpictórica, la diseminación de elementos pictóricos, la incorporación de nuevos medios y la inscripción del discurso pictórico en el espacio tridimensional: el entorno se convierte en pintura y el entorno se convierte en lugar donde sucede la pintura. Es un arte que se cuestiona a sí mismo, justamente porque no es una distracción sino un hecho visual puro.

4.1. Referentes

Para hablar de los artistas como objeto de estudio, los hemos englobado a partir de las características visuales de su trabajo. Ordenados en orden cronológico y comparados, en cierta manera, con artistas más actuales o más próximos al presente.

Comenzaremos hablando de Blinky Palermo⁵⁸, artista a partir del cual nos decidimos a involucrarnos en esta investigación. Su obra es esencialmente pictórica y se podría decir que el logro de Palermo fue la liberación del color y

58. Peter Heisterkamp (1943-1977). El artista alemán cambió su nombre por el de Blinky Palermo en 1963. Se dice que Joseph Beuys, profesor suyo en la Kunstakademie de Düsseldorf, le comentó que cuando llevaba un determinado sombrero se parecía al mafioso representante del boxeador Sonny Liston.



(De izquierda a derecha) Blinky Palermo. Blue Bridge (1964-65). Soft Speaker (1965). Disk and Stick (1968). Blaues Dreieck (1969).

de la forma, la subordinación de un todo compositivo más amplio y organizado.

La influencia que Joseph Beuys ejercerá sobre Palermo es decisiva, simbolizada en la célebre pregunta que le formuló: “¿No puedes ver de diferente manera?”. Era como si las convenciones cognitivas del momento mostrasen claramente su fragilidad en un mundo necesitado de nuevas interpretaciones, construidas sobre unos paradigmas distintos a los vigentes, a fin de darles un sentido.

A partir de 1965 las obras de Palermo adoptan otro carácter. Y es en este año cuando presta atención, por un lado, a los temas pictóricos y, por otro, a cuestiones relacionadas con el contexto y la especificidad del lugar. Como señala A. Fernández en el texto Blinky Palermo: pintura contextual⁵⁹, las intervenciones de Palermo son concebidas específicamente para un lugar concreto, son dependientes del lugar dónde son apreciadas, fuera de ese espacio pierden toda su pertinencia porque su reflexión nace a partir de ese contexto; son intervenciones que obedecen las pautas dictadas por la arquitectura. El espacio se hace perceptible como parte integrante de la obra, ésta sólo tiene sentido desde la relación con el entorno. Explora la interacción de la obra con el espacio arquitectónico. Sus creaciones de este periodo, llamadas pinturas-objeto derivan en instalaciones.

Palermo se centra en las características interdependientes del contexto donde

59. FERNÁNDEZ, Almudena. Blinky Palermo: pintura contextual. Actas I Congreso Internacional CSO'10. Lisboa. 2010.

sus obras iban a ser apreciadas y en la potencial agitación epistemológica que sus intervenciones podían tener; interesado en cuestiones perceptivas, profundizó en cómo la mirada podía asimilarlo para alcanzar todas sus dimensiones con plenitud. Tanteó desde un principio los límites de la visión frontal y estática, la restricción del bastidor, la delimitación física, la ambivalencia visual y plástica de los objetos, y la expansión de la pintura hacia el espacio tridimensional. Palermo sugiere un nuevo trayecto perceptivo de orientación dinámica.

Las relaciones de escala eran importantes y el diálogo con la arquitectura esencial; tenía en cuenta tanto la formalización como la presentación de la obra. En los murales y en las pinturas, la forma se libera de su inclusión en los límites de lo rectilíneo y de la superficie de la tela. En cambio se aproximan a algunos rasgos seleccionados de la realidad arquitectónica:

“las formas que se muestran en los murales y en las pinturas, teniendo en cuenta la especificidad del lugar, convergen con las formas encontradas en la realidad que dictan los atributos formales de la obra”⁶⁰



(Arriba)

Blinky Palermo. Intervención en la galería: Jürgen Wesseler.

Frankfurt. 1970

(Segunda)

Blinky Palermo. Intervención: *Mural en los muros enfrentados*

.Galería Heiner Friedrich. Munich. 1971

(Tercera)

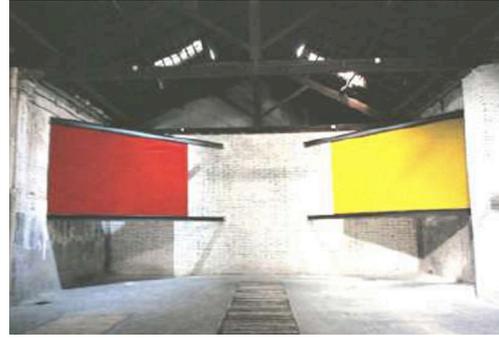
Blinky Palermo. Instalación. *To the People of New York City*. 1976.

(Abajo)

Exposición. *The first North American retrospective of the work of*

Blinky Palermo (1943-1976). 2011

60. FERNÁNDEZ, Almudena. Blinky Palermo: pintura contextual, op. cit.



Blinky Palermo. Himmelsrichtungen (Puntos cardinales). XXXVII Biennale de Venecia.1976. (Reconstrucción en el MACBA, 2002)

El diálogo entre el espacio y la forma se subraya y aclara por medio de las obras en las que Palermo alteraba tridimensionalmente el espacio.

La obra de Palermo marca una nueva evolución en la historia de los desarrollos artísticos en los que la pintura ha seguido planteando cuestiones sobre su relación con la realidad observada en sentido amplio.

Relacionado con el trabajo de Palermo, aunque no similar, dado la estética y el carácter, es el trabajo de Esther Mañas⁶¹. El trabajo que nos interesa de ella



(Izquierda). Esther Mañas. *Shadows*. 2002.

(Centro). Esther Mañas. *Zona Privada*. 2003.

(Derecha, arriba). Esther Mañas. Instalación en la Casa Encendida: *Uso y Desecho*. Madrid 2006.

(Derecha, abajo). Esther Mañas. Instalación en el Jardín Botánico: *Falsa Pared I*. Madrid. 2007

61. Esther Mañas nace en Madrid en 1974. A partir del año 2000 trabaja en colectivo con Arash Moori. Utilizan el sonido como herramienta para modelar el espacio, alterando la percepción de lo que tenemos delante para crear ilusiones o ficciones que deforman la realidad y a la vez modificar la relación con el espacio y con los objetos cotidianos.

son sus intervenciones *site-specific*, desde un planteamiento pictórico, traslada el medio de la pintura al soporte arquitectónico, planteando una interpretación subjetiva del lugar, paralela a la existente. Transforma el espacio y propone alternativas perceptivas al espectador, mediante la alteración visual a nivel arquitectónico. Piensa el espacio cómo soporte y a la vez subraya la fragilidad de lo efímero.



También, encontramos el trabajo de Daniel Buren, que comenzó en sus inicios con el grupo BMPT, hacia el año 1966. Su trabajo se reconoce sobre todo por el empleo sistemático de franjas de 8,7 cm., líneas regulares y en contraste cromático que utiliza como *herramienta visual* para integrar la superficie visual y el espacio arquitectónico.

En uno de sus textos, Buren comenta:

De golpe, se rompió con muchas cosas y se llegó a creer [...] que las nociones de vanguardia, de arte revolucionario, estaban un poco adulteradas) que 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

Daniel Buren (De arriba hacia abajo)

Affichage sauvage. Paris. 1968.

Actualité d'un bilan. Paris. 1972

A Diagonal for a Rhodamine Red wall.

Instalación in situ: Galleri Nicolai Wallner. Copenhagen. 2006.

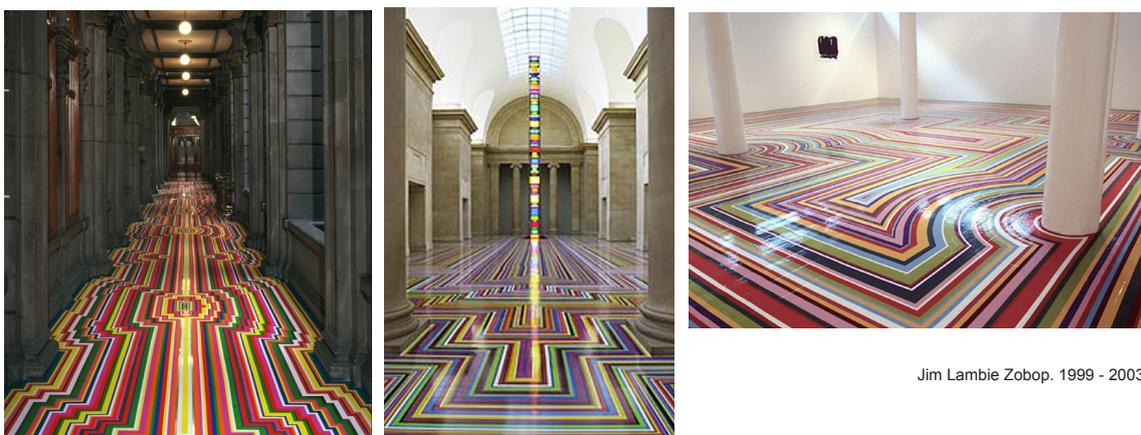
Around the corner. Guggenheim Museum. 2005

Excentrique(s). Paris. 2012

*en una perspectiva de eternidad, sino de aquí y ahora, allí donde el trabajo se hace y se muestra.*⁶²

Desde los inicios, su trabajo ha estado vinculado a la reflexión sobre cuál es el papel del arte y del artista. Entre sus principales preocupaciones está la escena de producción. Se cuestiona la presentación y la presencia de la obra y su relación con el contexto. El proceso de hacer más que mimetizar o representar algo que no sea la propia obra, hace referencia a la idea de dominación del espacio, de la mirada, de la percepción, de lo efímero, del tiempo y del lugar. Interesado por la idea de lugar, concibe las intervenciones para espacios concretos y en un principio, tenía connotaciones políticas. Son intervenciones específicas que se relacionan con su ambiente, son trabajos hechos en el lugar, para ser visto en el lugar.

De manera muy parecida, pero muy diferentes en el fondo, encontramos el trabajo de Jim Lambie⁶³, nos interesan sus intervenciones con cinta vinílica y adhesiva de colores vibrantes, colocadas cromáticamente y con las que establece cierto diálogo con la arquitectura. Dispuestas en patrones por todo el espacio, siguiendo la forma de la habitación para revelar la idiosincrasia de su



Jim Lambie Zobop. 1999 - 2003.

62. http://ddooss.org/articulos/entrevistas/Daniel_Buren.html. Consulta online: 10 de noviembre de 2010

63. Jim Lambie nació en 1964 en Glasgow, Escocia. Es un artista visual y multifacético debido a su interés por la música, lo que le lleva a producir piezas objetuales que luego instala en la sala, a partir de objetos musicales como los vinilos, que compra en los rastros de los lugares dónde produce las obras y los hibrida con pintura.

arquitectura, dispuestas las cintas como ecos del espacio. Generalmente, su obra instalativa abarca el suelo y las paredes.

Otro estilo de trabajo que nos interesa es el de la artista Jessica Stockholder⁶⁴. Estudió a fondo técnicas escultóricas y pictóricas, algo que se refleja claramente en su trabajo. Desde principios de los ochenta, durante su estancia en Yale, la artista dejó claro su ideario artístico con la realización de la pieza *Installation in my Father Backyard* en la que, además de actuar sobre muros y ventanas, interviene en el césped pintando un sector de color azul. Toda una declaración de intenciones.

Sus instalaciones han sido descritas como pinturas en el espacio. Instalaciones complejas que actúan incorporando la arquitectura en la que han sido concebidos, cubriendo el suelo, las paredes y el techo, hasta derramar por las ventanas, a través de puertas y en el paisaje circundante. Su trabajo es enérgico, pero la observación más detenida revela las firmes decisiones sobre el color y la composición. En una sola obra, despliega una gran variedad de materiales, utiliza objetos de la cultura de consumo, de colores vibrantes y agrega áreas con pintura. Calibra cada color para el máximo impacto visual y



(Arriba) Jessica Stockholder. *My Father's Backyard; mattress*. 1983

(Centro) Jessica Stockholder. *Peer Out to See (Atisbar para ver)*.

Palacio de Cristal. Madrid.2011

(Abajo) Jessica Stockholder. *Color Jam*. Chicago. 2012

64. Jessica Stockholder nace en Seattle en 1959, pero crece en Vancouver. Sin lugar a dudas es una de las creadoras más importantes del último siglo, por su trabajo e implicación con la pintura, el color y con el espacio.

espacial. Trabaja a partir de los binomios: orden *clásico/expresionismo intuitivo*, *pensamiento consciente/deseo inconsciente*.

Una intervención muy importante es *Sweet For Three Oranges*⁶⁵ porque la instalación integra la arquitectura de la sala a su obra y construye un espacio que evoca cualquier espacio edificado con sus paredes cubiertas de pintura. Integra la arquitectura no cómo soporte sino como parte importante de la obra, descubriendo su estructura. Nos recuerda al bastidor, a la parte que generalmente no vemos de los cuadros.

La relación que se establece entre el trabajo de Jessica Stockholder y los trabajos de Katharina Grosse⁶⁶, viene dada, en principio, por la relación tutor-alumno que hay entre ellas. El trabajo de Grosse se caracteriza por la expresividad que otorga a los lugares que invade con su explosión de color. Su técnica consiste en traspasar tanto el umbral del graffiti como cualquier impedimento del espacio, logrando crear grandes áreas de pintura expandida. Gracias al uso de pistolas de pintura y una amplia gama cromática consigue transformar los espacios en los que interviene.



Jessica Stockholder. *Sweet for Three Oranges*.
Instalación: Fundació la Caixa. Barcelona. 1995



Katharina Grosse. New Orleans Biennial. 2008

65. *Sweet For Three Oranges*, es una intervención realizada en 1995, en la sala Montcada de la Fundació *la Caixa*. El ciclo, organizado por el crítico canadiense afincado en Barcelona Jeffrey Swartz, se titula *Els llocs volàtils* y consta de cuatro exposiciones, dos individuales y dos colectivas. "El título se refiere a espacios cambiantes, volátiles, en entornos del mundo contemporáneo. Unas veces remiten a problemáticas del mundo real y otras al mundo del arte". La exposición de Stockholder es la primera en realizarse y por tanto encargada de inaugurar el ciclo.

66. Katharina Grosse, nace en Alemania en 1961. Vive y trabaja entre Düsseldorf y Berlín.

El elemento fundamental de su obra es el color, generalmente brillante y contrastado, junto con un excepcional manejo de la técnica. Aplica color sobre la arquitectura, sobre las superficies diferentes y contiguas, incluyendo paredes, piso, ventanas y techo. Sus instalaciones son a gran escala, fusiona el espacio arquitectónico y la pintura en desafío a las concepciones tradicionales. Desde 1980, Grosse plantea la expansión de los límites de la pintura tanto en lo físico (el soporte) como en su concepción de la práctica pictórica.

Tanto en interiores como exteriores, las piezas de Grosse transmiten una sensación de libertad casi histórica; su obra se presenta como un grito que busca otorgar, llenar de vida, de color, los espacios blancos, los espacios pulcros. En distintas ocasiones pinta la totalidad de las salas en las que trabaja pero también los objetos o elementos que encuentra a su paso. En su obra más reciente aparecen dos importantes incorporaciones: por una parte la textura que se crea al cubrir los elementos sobre los que sigue pintando, que más tarde se desprenden dejando una huella en negativo, registro de la memoria; y por otra parte, algunas



(Arriba)

Katharina Grosse. *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello*. Italy. 2008.

(Centro)

Katharina Grosse. *Untitled*. Museum Bochum . Bochum. 2006 .

(Abajo).

Katharina Grosse. *They Had Taken Things Along To Eat Together* . Installation: Galerie Johann König, Berlin. 2012



(Arriba)

Katharina Grosse. *Cheese Gone Bad*. Marfa. 1999

(Abajo).

Katharina Grosse. *Untitled*. 2011

de sus últimas intervenciones las ha realizado sobre enormes formas volumétricas y geométricas de formas angulosas y cortantes, casi como si el soporte siguiera las líneas fluidas del trazo pictórico. La artista genera ambientes cromáticos aplicando los colores, generando conflicto entre las saturaciones, ya que al ser todos muy intensos tienden a competir, acentuando el atractivo visual para el espectador.

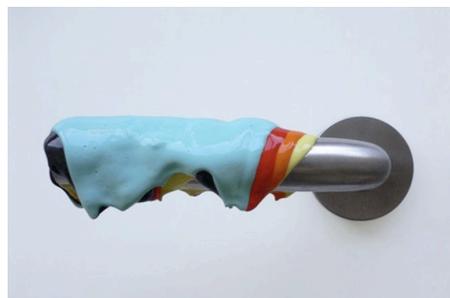
Katharina Grosse marca los espacios de una manera psicológicamente muy intencionada. La pintura con sus amplios trazos en el espacio arquitectónico produce una experiencia

de inmersión en el espectador, invitándolo a experimentar el espacio en toda su amplitud.

En una línea diferente de intervención a los ejemplos anteriores pero desarrollada también a partir del grado cero de la pintura, encontramos los trabajos de Miguel Ángel Molina o Peter Zimmermann. Trabajos que han puesto en duda el sistema tradicional de percepción frontal de la pintura.

Miguel Ángel Molina⁶⁷ 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. Molina clasifica y une los colores, que lejos de mezclarse se identifican cada uno por su propia e intransferible gama cromática.

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. Molina coquetea con los límites del cuadro, lo que le llevará a encontrar en los mismos charcos de pintura de su taller una verdadera prolongación del cuadro, buscando la presencia física de la pintura como entidad. Construye piezas como los charcos de pintura, piezas que reivindican el suelo como soporte, pudiendo transitar sobre ellos. O bien, piezas que se pueden tocar, reivindicando el sentido del tacto, de lo háptico⁶⁸.



(Arriba). Miguel Ángel Molina. *Peinture en forme de flaque de peinture*. Nanterre. 2006

(Centro). Miguel Ángel Molina. *Lé chappée de la couleur*. Montbéliard. 2005.

(Abajo). Miguel Ángel Molina. *Ici*. 2004.

67. Miguel Ángel Molina nace en Madrid en 1963, actualmente vive y trabaja en Francia. Es uno de esos artistas de culto, alejado de lo mediático y distante de modas pasajeras.

68. Háptico es un neologismo francés que apela al sentido del tacto, en el caso de M. A. Molina a la piel de la pintura.



Miguel Ángel Molina. *L'espace à l'intérieur de ma main.*
Fotografía. 2008

También investiga el estatuto artístico de la imagen fotográfica de las obras que realizada, como una extensión del propio taller, del mismo trabajo, dónde se aprecia la manipulación del material pictórico en estado vivo; se preocupa por la calidad y por la cualidad de lo pictórico sin voluntad

de figurar o representar nada más que la pintura en sí misma. Así, invita a aprehender la pintura, su desplazamiento por los exteriores del cuadro o por otros espacios ajenos a él y en consecuencia a asumir la pintura como espacio.

Peter Zimmermann⁶⁹ también sitúa su obra más allá de las paredes. Bajo una apariencia sencilla y elemental se esconde una honda reflexión sobre la pintura en su encrucijada actual, más concretamente sobre las posibilidades de la pintura, sobre la relación entre original/copia, realidad/apariencia, signo/significado, superficie/contenido.

Desde 1980, desarrolla una gramática visual muy personal en la que la intervención de los procesos digitales determina la creación artística, dejando atrás los métodos tradicionales de la pintura.



Peter Zimmermann. Sw 2.2006

Dos características suelen repetirse en su trabajo: la técnica empleada y una cierta comprensión de la pintura entendida como medio de seducción bidimensional. Transforma un error en un medio de supervivencia plástico.

69. Nace en Friburgo (Alemania) en 1956. Estudia en la Akademie der Künste, Stuttgart Bildenden. Actualmente vive y trabaja en Colonia. Está considerado como uno de los pintores abstractos más singulares de la escena internacional contemporánea, sus obras han sido expuestas por diferentes centros, galerías y museos de Europa, Estados Unidos y Sudamérica.



(De izquierda a derecha) Peter Zimmermann.
Kith and Kin, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, 2010.; *Currents*, Columbus Museum of art, Ohio, 2008/2009; *No title*, Instalación, 2009

El artista se sirve de medios digitales durante el proceso del trabajo, realiza formas que después son materializadas con resinas epoxy. Este material evoca artificialidad debido a los resultados de texturas sintéticas y gelatinosas que se logran al superponer las capas de pintura. Traslada a sus pinturas los colores saturados y muy luminosos más propio del color luz que del color pigmento, se aproximan a los colores de una imagen digital más que a los que podemos encontrar en la naturaleza.



Peter Zimmermann. Intervención en exposición *Kith and Kin*, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, 2010.

5. PRÁCTICA: PROYECTO DE INTERVENCIÓN

Ficha técnica para propuesta de intervención:

4D. PINTURA, ABERTURA A LA MEDIDA DEL ESPACIO.

Lugar:

Edificio D. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. UPV

Autor:

Diana Lozano Gómez

2012

Tener una visión de las estructuras que se hallan contenidas en otras estructuras, ver las formas nuevas en potencia, ver las posibilidades de generar otras formas, experimentar el paso de unas formas en otras a través de la metamorfosis, ver lo que crece como un planta.

Pablo Palazuelo. *Geometría y visión.*



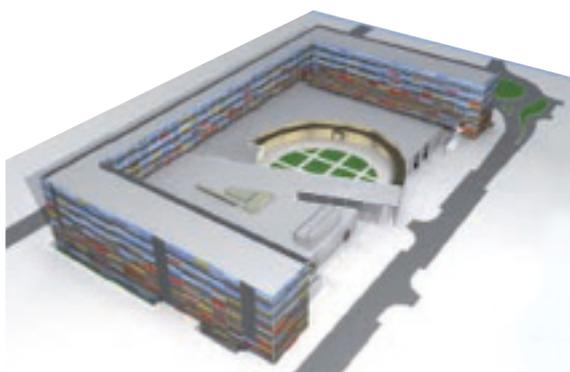
5.1. INTRODUCCIÓN

El proyecto de intervención *4D. Pintura, abertura a la medida del espacio*, se desarrolla en paralelo a la investigación que hemos realizado en el Trabajo Final del Máster *Intervenir desde la pintura en el entorno*. Es un estudio sobre artistas que intervienen en espacios desde la práctica pictórica.

La propuesta de intervención que presentamos a continuación nace durante el curso *El espacio a medida del cuerpo*, impartido por el artista Miquel Mont y dirigido por Juan Bautista Peiró, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

El objetivo principal de esta práctica es poner de manifiesto todos los conocimientos y aptitudes adquiridas. Proyectando para un espacio concreto una intervención específica desde la práctica pictórica.

Para el desarrollo de esta propuesta, hemos realizado un estudio técnico del lugar a partir de su ubicación, del ambiente



arquitectónico y del ambiente humano, entre otras consideraciones.

El concepto del que partimos para desarrollar esta propuesta es el de expansión. Aunque acabemos desarrollando un intervención pictórica muy "contenida" o muy "mínima", aparentemente.

La filosofía del proyecto evoluciona a partir de límites conceptuales, como los límites del espacio y de la pintura. En este proyecto la finalidad es trabajar desde la pintura el espacio arquitectónico, el lugar y las sensaciones.

5.2. UBICACIÓN

Al noroeste del recinto de la Universidad Politécnica de Valencia, encontramos el complejo de edificios pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. En el espacio de espera ubicado en la cuarta planta del edificio D se localizaría nuestra intervención.

5.2.1. Ambiente arquitectónico

El edificio D ofrece unas características típicas del famoso estilo Internacional. Los síntomas aparentes en la forma (la planta, la distribución del espacio interior y el aspecto exterior) apuntan que están subordinadas a la función que se desarrolla en el interior del edificio. En este tipo de construcción se obra de un modo sencillo para no elevar artificialmente los costes de edificación, lo que atribuye a la arquitectura una función económica y social.

La arquitectura ortogonal y arquitrabada está constituida por módulos que encierran interiores adaptados a la función para la que se conciben. El material empleado en la estructura interior es el hormigón armado, material fundamental en este tipo de edificación, los pilares y las vigas están a la vista convirtiéndose en elemento estético. La estructura exterior se considera mero revestimiento

del espacio interior por lo que carece de elementos adosados decorativos u ornamentales ajenos a la arquitectura. Destaca la fachada orientada al suroeste por el empleo de acero y cristal.

El edificio se divide en cinco plantas de las cuales cuatro están destinadas a albergar los despachos del profesorado de la facultad. La distribución y estructura interior está subordinada a la función que el edificio desempeña, por tanto, cada piso esta dividido en pequeños espacios, que funcionan generalmente como despachos, un largo pasillo que permite transitar de un extremo a otro del edificio, las escaleras situadas en los extremos y los baños los localizamos en el centro de la estructura junto a los espacios de espera. Lo peculiar en la distribución interior del edificio es debido a que los espacios de espera se reducen conforme descendemos plantas, debido a esto, el área varía dependiendo la planta en la que se localice.

El espacio seleccionado para la propuesta de intervención se localiza en la cuarta planta del edificio D, en la zona de espera. El lugar es amplio y ortogonal y a primera vista se percibe simétrico, sin embargo observamos como en una de las paredes se halla una puerta y en la otra pared tropezamos visualmente con un pilar simulado junto a la ventana. En perpendicular a estas paredes, hay media pared con una gran ventana en la parte superior, paralela al pasillo, que



va de pared a pared.

5.2.2. Ambiente humano

El edificio está destinado a albergar los despachos de los profesores de la Facultad de Bellas Artes, de ahí que las personas que podemos hallar en el edificio están relacionadas directamente con el centro, ya sea desde el ámbito académico o el administrativo.



Los trayectos que el usuario puede realizar por el edificio en las plantas donde se sitúan los despachos están acentuados por la dirección del pasillo y generalmente con un destino concreto. El desplazamiento varía en función del status de la persona, es decir, el trayecto que puede realizar un profesor hacia su despacho es diferente al que puede realizar el alumno hacia el despacho del profesor, lo mismo ocurre con los trayectos que pueden realizar el personal de mantenimiento. A parte de los desplazamiento que realiza el usuario por el espacio tambien nos interesa el vínculo que se genera entre el lugar y las personas. El lugar seleccionado para la propuesta de intervención es un espacio de espera que se descubre mientras transitamos por el pasillo. Es inevitable observar el espacio, cuando pasamos a la altura del mismo, debido a la amplitud que se percibe y a la condensación de luminosidad si transitamos durante el



día. Pero el usuario también se puede relacionar con el espacio en una actitud más pasiva, de espera, adecuado el lugar con dos sofás que fomentan la relación entre el espacio y el usuario. En vista de estos datos, el usuario, por la ubicación del espacio, conectará más veces con el espacio mientras se desplaza que en una actitud de espera.

La función de esta intervención reside en fomentar la percepción del usuario desde el espacio.



5.2.3. Localización de la intervención

La intervención se localiza en el interior del espacio de espera ubicado en la cuarta planta. En la pared de la derecha, en la esquina junto al ventanal, sobresalen 18 cm. de pared simulando un pilar. Si observamos el espacio como un espacio geométrico, se podría considerar el pilar simulado como un error arquitectónico dado que en el resto de plantas no se encuentra del mismo modo, el espacio varía sus dimensiones. En vista de esto, encontramos el pretexto para intervenir en el espacio desde la pintura, con una intervención mínima que abarcaría el lateral del pilar y parte del techo.

5.2.4. Condiciones físicas ambientales

La Universidad Politécnica está ubicada en Valencia. El clima de esta zona está caracterizado por tener unos inviernos suaves y unos veranos calurosos. La intervención se localizaría en el interior del edificio, por tanto, el clima

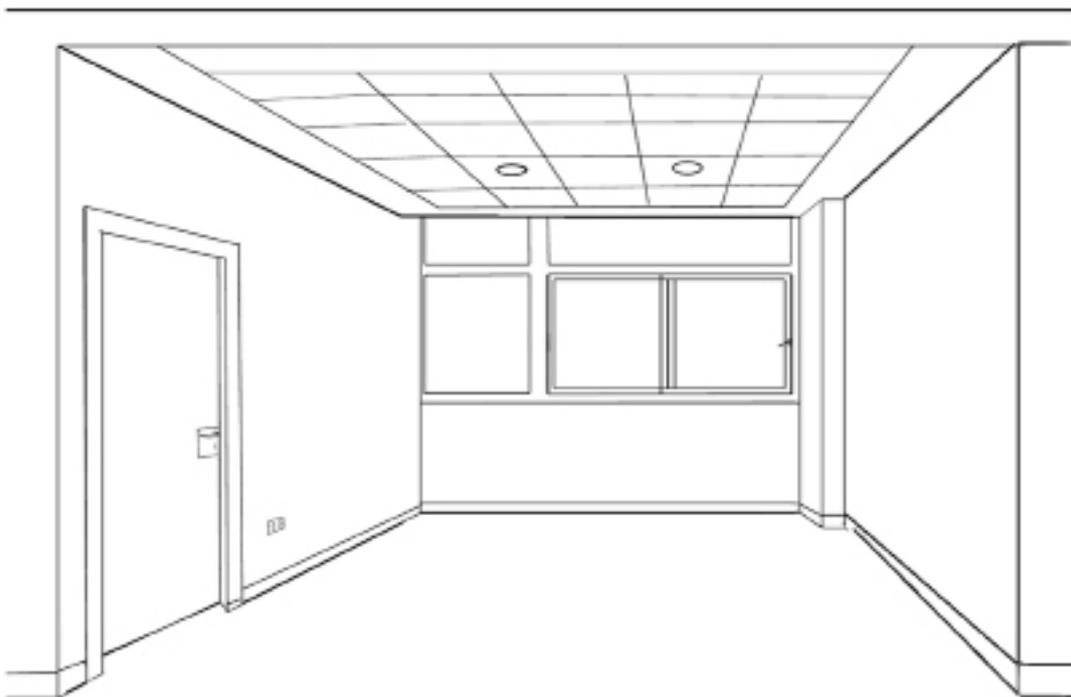
encontrado en el espacio será un clima estable y climatizado según los baremos recomendados para este tipo de construcciones.

El lugar durante el día tiene mucha luz natural debido a su orientación. La cristalera de la fachada suroeste produce sobre todo los días soleados, que aumente la temperatura en el interior del edificio. Mientras que el resto del día se hace uso de la luz artificial blanca. El edificio, al ser nuevo, no tiene problemas de humedades.

5.3. ESTUDIO TÉCNICO

5.3.1. Materiales

El material seleccionado para llevar a cabo la intervención será con pintura acrílica. En esta clase de pintura los pigmentos están contenidos en una emulsión de un polímero acrílico, debido a sus características, permite trabajar sin olores y con un tiempo de secado rápido. El material es soluble en agua,



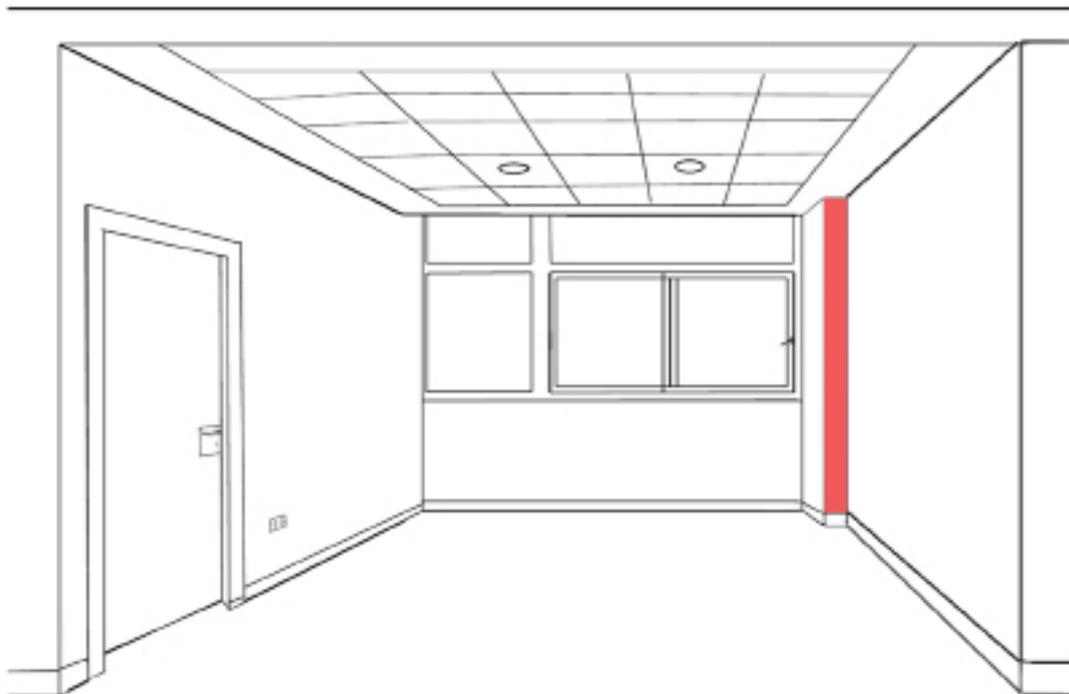
aunque una vez seca la pintura es resistente a la misma. La aplicaremos con paletinas sintéticas, rodillo y esponja. Además, utilizaremos cinta de enmascarar de diferentes medidas y papel con cinta adhesiva para reservar y proteger.

5.3.2. Garantías de conservación

Debido a que el espacio a intervenir se localiza en un interior y según las condiciones ambientales citadas en el punto anterior, la intervención no esta expuesta a condiciones extremas ni a cambios climáticos extremos, sino todo lo contrario, la temperatura del edificio esta climatizada dentro de los baremos recomendados, la pintura elegida permite unas garantías de conservación óptimas.

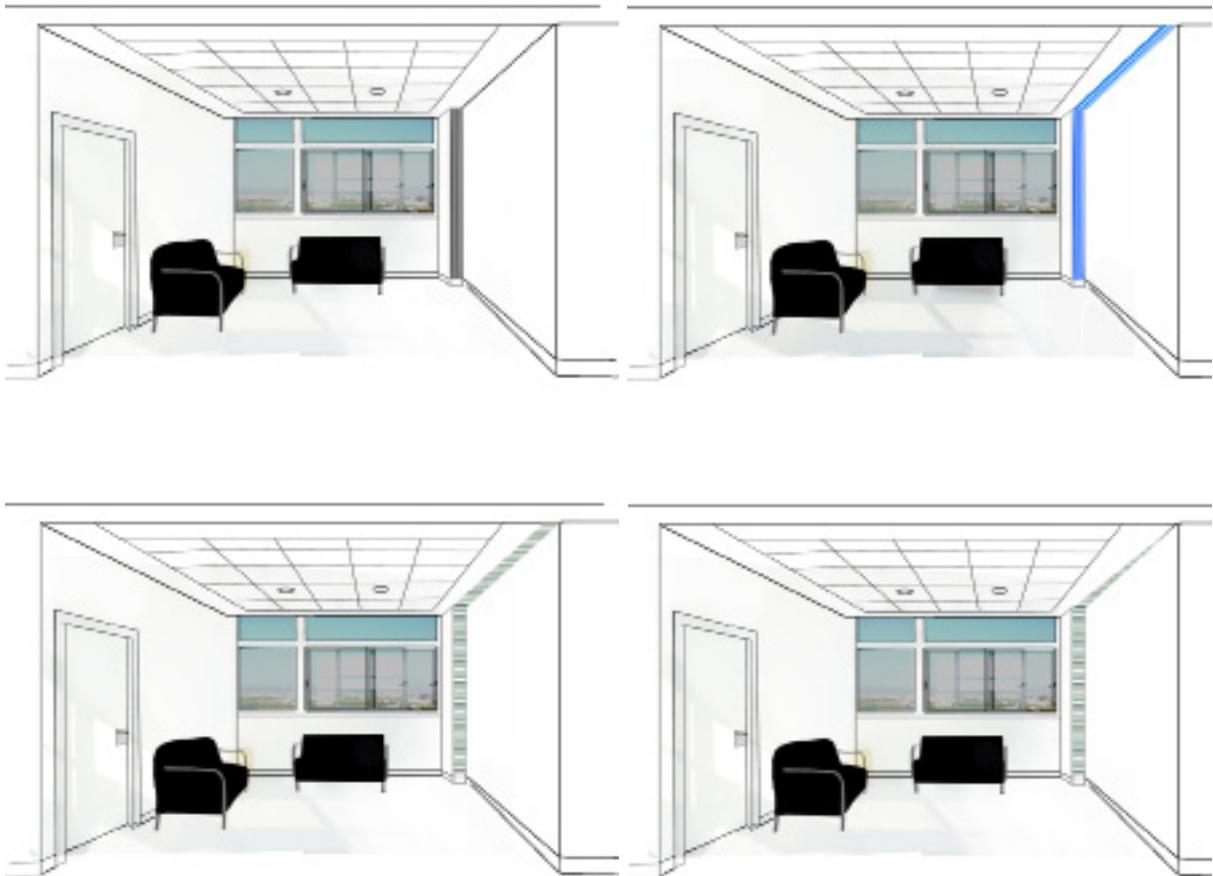
5.4. TEMÁTICA

5.4.1. Concepto Visual. Carácter y función social de la obra



La idea principal de donde parte este proyecto es la de expandir la pintura por el espacio, a partir de la fisionomía del mismo, con la finalidad de alterar el espacio generando un efecto óptico.

Como hemos ido definiendo en los puntos anteriores, la intervención esta pensada para un sitio específico, en un espacio concreto con el fin de potenciar las relaciones que pueden ocurrir en el espacio a partir de la pintura y que el usuario puede experimentar, a través de su mirada, el vínculo que existe entre



5.6. SIMULACIONES









En este caso, si destacamos el lateral del pilar y generamos en el techo una angulación aproximada a la que se representa en el *Cuadrado negro* de Malevich, obtenemos que, visualmente el pilar desaparece pasando a formar parte de la pared y es el tabique el que se desplaza hacia el interior, dejando ver la pintura y originando una ilusión óptica en el espectador.

La pintura, se presentaría gráficamente en una estructura de líneas horizontales, de diferentes grosores, enfatizando la fricción que se produciría en el desplazamiento visual de la pared hacia el interior. Los colores se han seleccionado del entorno donde se ubica la propuesta.

5.4.2. Combinaciones con elementos arquitectónicos

La intervención esta desarrollada para el espacio, por tanto se desarrolla y se compone a partir del mismo. Abarca el lateral del pilar y continúa por el techo, pero se comprende a partir del espacio en conjunto, es decir, el resto de la pared no se interviene directamente, pero sin su apropiación la intervención pierde toda pertinencia y significado.

6. CONCLUSIONES

Llegados a este último punto, la intención es hacer un ejercicio de reflexión a partir de la información que hemos manejado en este proyecto. La primera parte de la investigación sirvió para que acotáramos los conceptos que definen el eje conceptual del proyecto y nos formáramos en torno al concepto *site specific*, donde analizamos las obras de artistas que intervienen desde la pintura en el espacio y meditábamos acerca de los cuerpos teóricos de artistas y críticos del siglo XX como Clement Greenberg, Rosalind Krauss, Hal Foster o del siglo XXI como Almudena Fernández, entre muchos otros. A partir de ellos, y a veces a raíz de estar en desacuerdo con los autores, nos cuestionamos la práctica pictórica en relación al espacio, definiendo conceptualmente la propuesta de intervención pictórica para un espacio específico que se ha presentado como la parte práctica del Trabajo Final del Máster

Durante estos últimos meses hemos tenido la oportunidad de proyectar desde la práctica pictórica intervenciones en diferentes espacios con diferentes contextos y, en ocasiones, diferentes temáticas. Lo que nos ha servido para comprender la relación que existe entre la pintura y el espacio que ocupa y, esto a su vez, nos ha llevado a entender la propia práctica pictórica desde otros parámetros distintos a los instaurados a lo largo de la historia lineal de la pintura, parámetros donde los límites de la pintura ya no se hallan enclaustrados en el soporte bidimensional, sino que se trasladan al espacio tridimensional, lo que conocemos como pintura expandida.

Haber encontrado unos parámetros propios de intervención, que nos permiten expandir la pintura hacia otros espacios posibles, entendiendo la práctica pictórica desde la mirada del espectador, nos ha permitido trabajar la posible relación que se genera entre la obra, el espacio y el espectador a través de la mirada tridimensional, es decir, atendiendo a la pintura en relación al espacio

que ocupa.

Entendemos que en el espacio existe un contexto, por tanto, trabajar a partir de la especificidad del lugar nos permite desarrollar intervenciones que se adecuan al espacio al que están destinadas, en relación a su entorno. Con la intención de potenciar la relaciones entre el espacio y el espectador a través de la pintura.

Las propuestas específicas para un espacio se desarrollan a partir de las características del lugar, atendiendo a diversas consideraciones que nos permiten vincular la obra al espacio, de tal manera que se relacionen entre sí. Si la obra o el espacio cambian, también lo hará la relación existente entre ellas, es decir, la obra pertenece al espacio que ocupa.

Por ello, la propuesta de intervención que hemos presentado atiende a las cuestiones teóricas planteadas. La pintura se expande en el espacio arquitectónico, aunque en este caso de una manera muy contenida, teniendo en cuenta la especificidad del lugar y el entorno, la pintura se apropia la pared entera potenciando las relaciones existentes entre arquitectura, personas y pintura. Sin el espacio donde se ubica la obra pierde toda su pertinencia.

A parte de la propuesta propia de intervención que acabamos de presentar, dado que a día de hoy no ha sido posible materializarla (aunque vuelvo a repetir que me encantaría poder realizarla algún día), hemos tenido la oportunidad de desarrollar y materializar otros proyectos en los últimos meses, en diferentes lugares y contextos, que nos han facilitado la oportunidad de experimentar espacios muy diferentes entre sí, interviniendo en ellos desde la práctica pictórica.

Estos proyectos son, por ejemplo, las dos intervenciones realizadas en la Clínica odontológica Mar Tarazona, una que abarcaba el espacio que hay entre el recibidor, la sala de estar y el pasillo con las puertas de las consultas, siendo

un espacio muy irregular debido a la estructura que divide el espacio interior en consultas, almacén y despacho, y otra intervención específica en el espacio del servicio. Así como otras intervenciones en espacios totalmente diferentes, destinados en origen a locales comerciales, o una intervención en un espacio que nunca nos imaginaríamos, a día de hoy, que pudiéramos intervenir como es la sala de exposiciones del auditorio de Teulada Moraira, obra del arquitecto Patxi Mangado, a partir de la orografía característica, peculiar de la zona de Teulada.

Estos trabajos, entre otros, nos han permitido experimentar las relaciones entre el contenedor y el contenido, a partir del espacio, la pintura y el espectador. Hemos aprendido a analizar los espacios y a trabajar a partir de ellos. Hemos generado poéticas en el espacio a partir de la pintura. A través del proyecto, nos hemos relacionado con la pintura, la arquitectura y la habitabilidad el lugar.

Estos proyectos de intervención en espacios específicos a los que nos referimos aquí al final como complemento al TFM y que mostramos a continuación, han sido realizados en el seno del colectivo Di+IA, del que formo parte junto a A. Jaén.



Sin título. 2012.

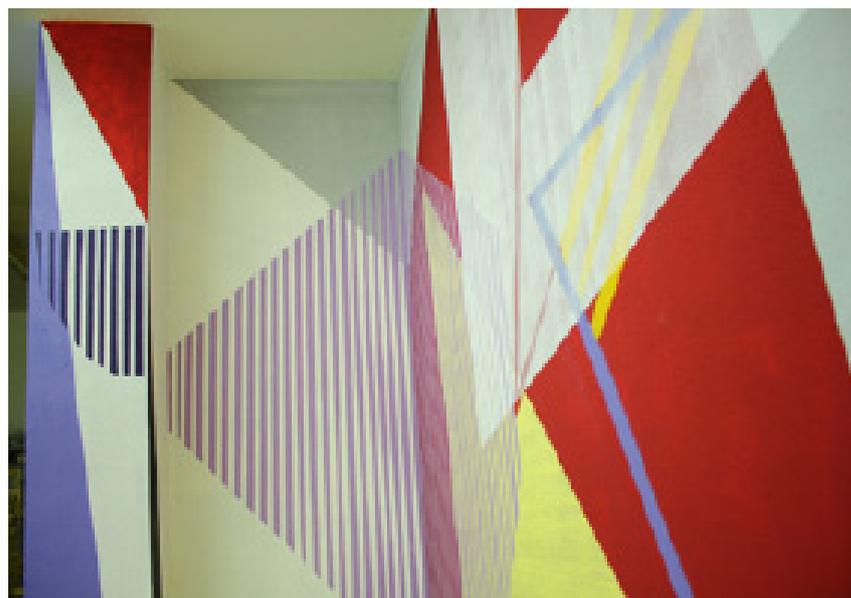
Valencia. España.

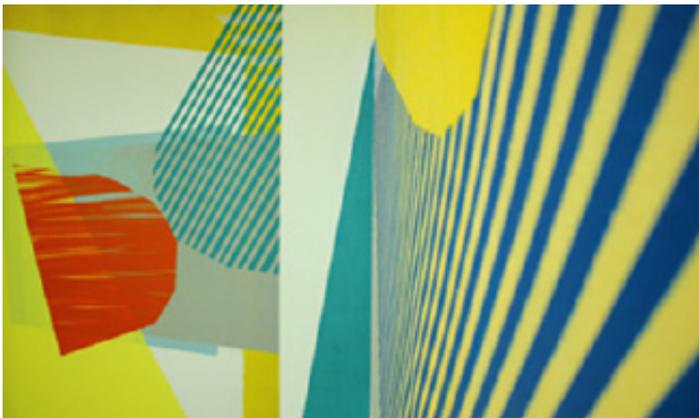
Pintura plástica, acrílico y esmalte sobre pared.

Medidas aproximadas: 8,15 m. x 4 m.

Álvaro Jaén y Diana Lozano.







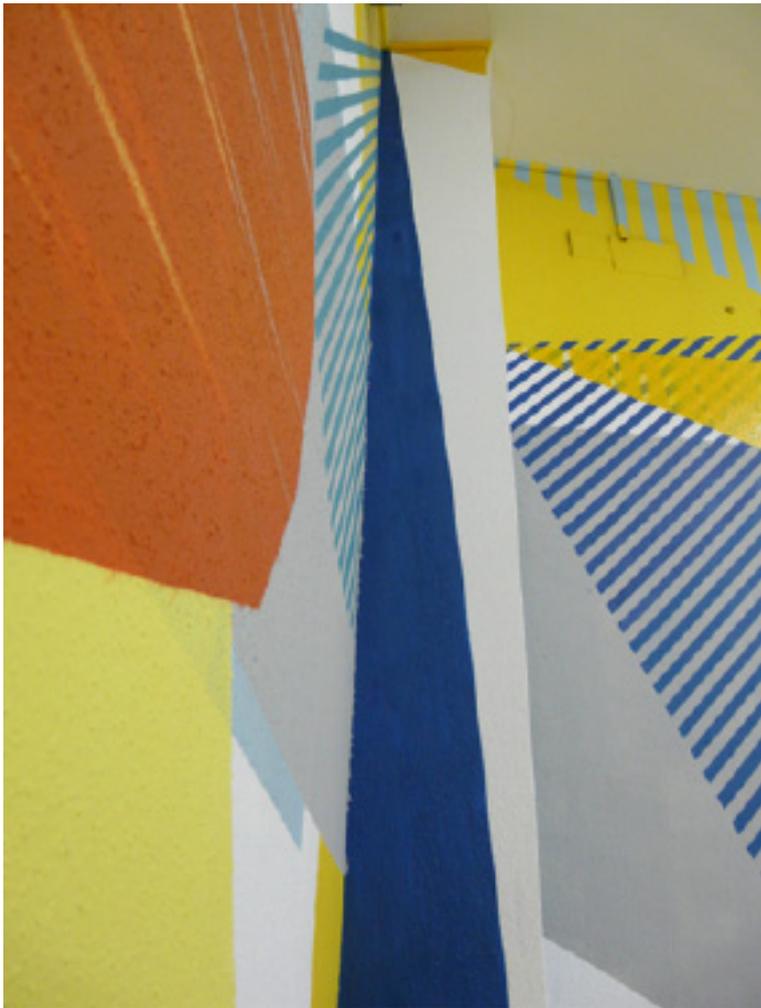
Sin título. 2012.

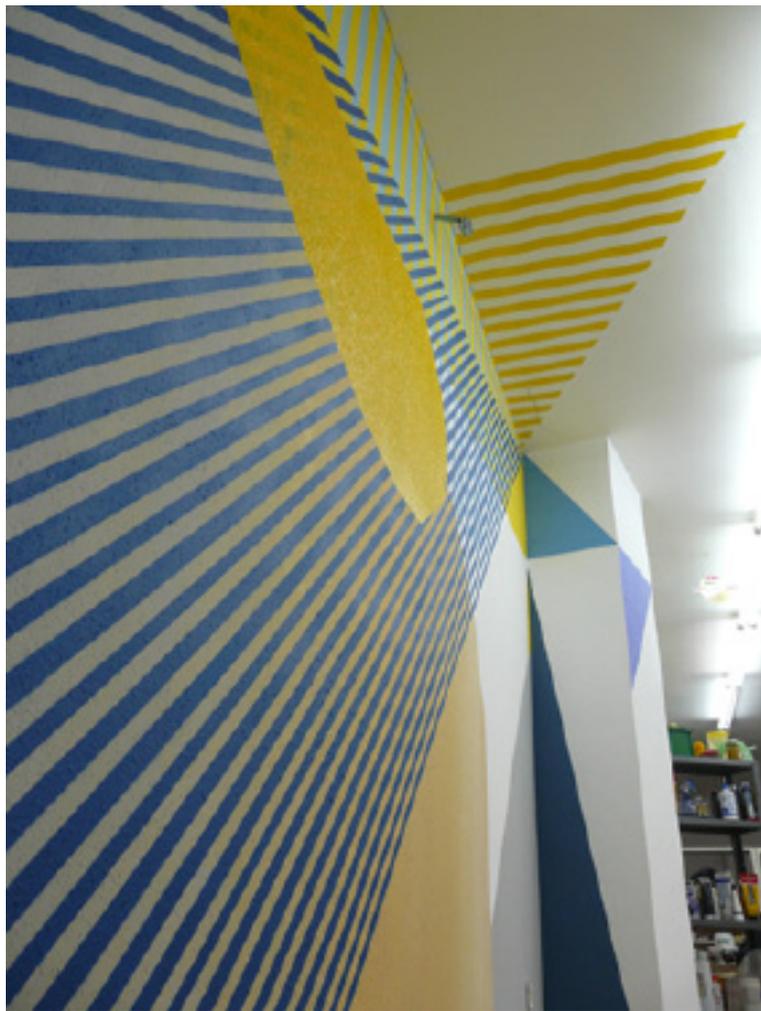
Valencia. España.

Pintura plástica, acrílico y esmalte sobre pared.

Medidas aproximadas: 10,30 m. x 4 m.

Álvaro Jaén y Diana Lozano.







Sin título. 2012.

Clinica dental mar tarazona. Valencia. España.

Pintura plástica y esmalte sobre pared.

Medidas aproximadas: 13 m. x 2,15 m.

Álvaro Jaén y Diana Lozano.











CV-743. Entre Teulada y Moraira. 2012

Auditorio Teulada Moraira

Cinta adhesiva de PVC sobre muro

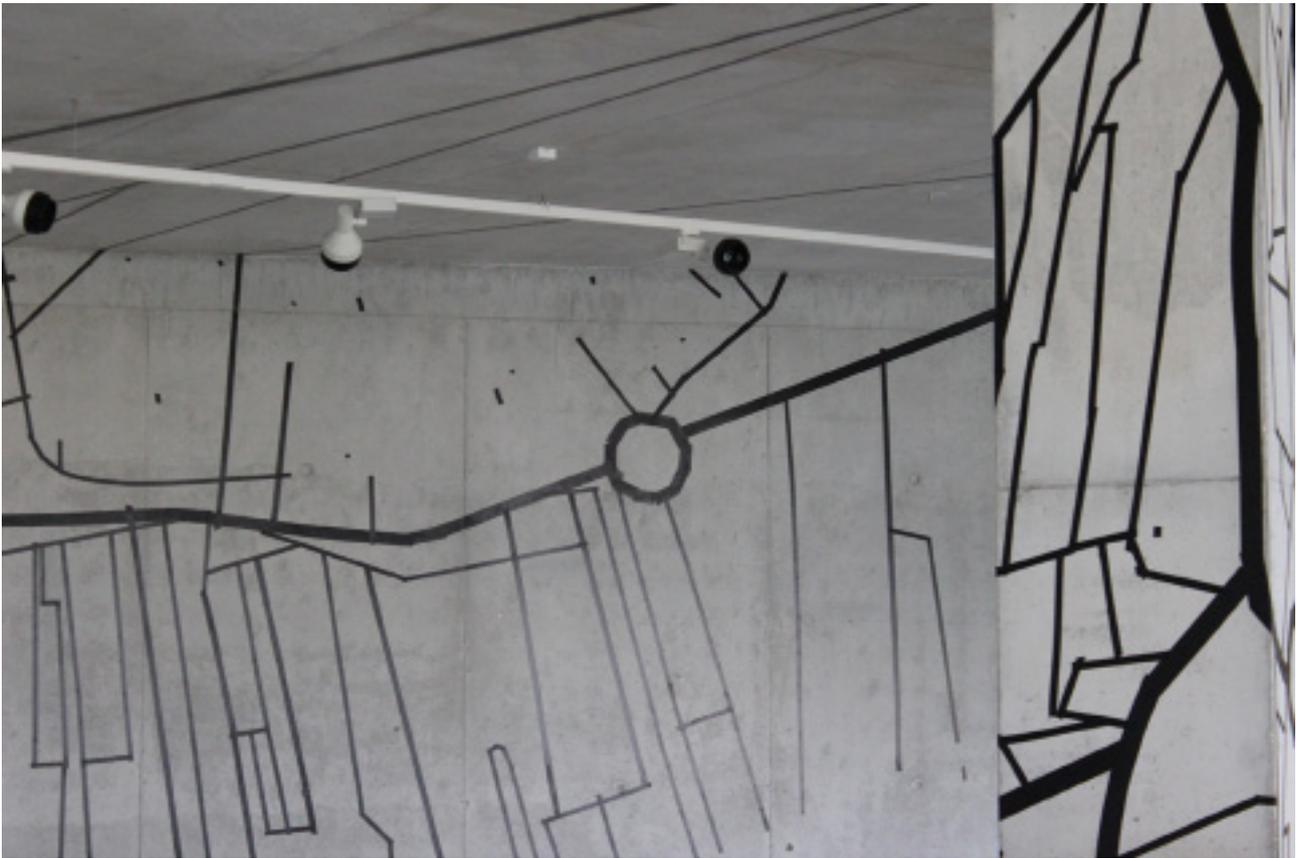
Medidas aproximadas: 36,62 m. x 4 m

Álvaro Jaén y Diana Lozano









5.5. REALIZACIÓN PRÁCTICA

5.5.1. Dibujos constructivos

5.7. PROCESO DEL TRABAJO

5.7.1. Planificación temporal

	Dia	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
estudio del espacio																
medidas y registro fotográfico																
Simulaciones photoshop cs4																
bosquejar ideas																
materialización de la propuesta																
embalar y proteger																

5.8. PRESUPUESTO. Materiales pictóricos, constructivos y portes

Concepto	unidades	precio / euros
estudio y materialización de la propuesta	1	200
materiales		
acrilico basic. liquitex .azul	1	16,00
acrilico basic. liquitex .verde	1	16,00
	+15% IRPF	38,62
TOTAL		296

Concepto	unidades	precio / euros
acrilico basic. liquitex .blanco	1	16,00
cinta enmascarar 3m 50 mm.x50m.	2	2,68
cinta enmascarar 3m 25 mm.x50m.	1	1,67
cinta enmascarar 3m 10 mm.x50m.	1	1,00
papel con cinta 10 cm x 45 m	2	2,98
recipientes plástico 500 ml.	3	1,20
	+15% IRPF	38,62
	TOTAL	296

(Exento de IVA por creación artística, artículo 20, apartado uno, número 26º de la ley 37/1992).

CURRICULUM

Diana Lozano Gómez

33499713-Y

C/ Músico Magenti, 3. Prta. 7

46020. Valencia. España.

Telf. 661099295 / 677270807

E-mail: dialogo84@hotmail.es

FORMACIÓN

2012

- Curso el Máster en Producción Artística. Especialidad: Pensamiento Contemporáneo y cultura visual, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

2010

- Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

2004

- Bachillerato Artístico en el IES Carrús de Elche (Alicante)

CONGRESOS, CURSOS, SEMINARIOS, WORKSHOP Y CONFERENCIAS

2012

- UR_VERSITAT 2012. Lecturas Recíprocas y Alternativas de la Modernidad. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia (22-29 Febrero).

2011

- Curso El Espacio a Medida del Cuerpo. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia (24 Noviembre-16 Diciembre).
- III Congreso Internacional Arte y Entorno. Latitud Norte: Ética y estética del habitar. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia (16-18 Noviembre).
- Workshop y Seminario Estética de la Memoria. Muralismo y pintura callejera Facultad de Artes. Universidad de Chile. Villa El Esfuerzo, Comuna El Bosque. Santiago de Chile. Chile (7-11 Noviembre).
- Conferencia Pintura Callejera y Academia. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago de Chile. Chile (7 Noviembre).
- Conferencia La ciudad desde sus muros. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago de Chile. Chile (8 Noviembre).
- I Congreso Internacional de estética y política. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia (23-25 Marzo).

2010

- UR_VERSITAT. Prácticas espaciales: Investigaciones culturales sobre el territorio y el espacio social. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia (15-18 Noviembre).

- Congreso Internacional: Mujer, Arte y Tecnología en la nueva esfera pública. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia(3-4 Noviembre).
- 5º Seminario de diálogos con el arte "La voz en la mirada". Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia. (27-28 Octubre y11 Noviembre).
- Curso " Estrategias de proyección internacional". Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia (18-29 Octubre).
- Curso " Taller de fotografía HDR Y revelado RAW". Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia (21-30 Junio).

2009

- 4º Seminario de diálogos con el arte "La voz en la mirada". Valencia. (3-5 Noviembre).
- Mesa redonda "La mesa redonda. Abstraccions 2009". Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Valencia.(16 Enero).

PREMIOS Y MENCIONES

2012

- *Arte en el paisaje*. Auditorio de Teulada Moraira. Teulada (Alicante) (En colaboración con A. Jaén)
- Poliniza 2012, VII Festival de Intervenciones de Pintura Mural, Graffiti y Arte Urbano. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.(En colaboración con A. Jaén)

2009

- 2ª Mención de Honor XIX Mostra de "Art Jove 2009 Font d'Art" Ontinyent, (Valencia).

2008

- 2ª Mención de Honor VIII Mostra de "Art Jove 2008 Font d'Art" Ontinyent, (Valencia).

INTERVENCIONES E INSTALACIONES

2012

- Intervención CV-743. Entre Teulada y Moraira. Concurso Arte en el paisaje. Auditorio de Teulada Moraira. Teulada, Alicante (con A. Jaén)
- Intervención Mural: Femax. Fachada empresa Fermax, Valencia (con A. Jaén y XLF)
- Intervención mural: Poliniza. Fachada de Rectorado (con A. Jaén)

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2012

- Exposición colectiva Vacaciones en el mar. The summer exhibition. Ayuntamiento de Benidorm (Alicante).
- Polinizar objetos y dibujos, espai en vitrina, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2009

- LXVI Concurso y Exposición Internacional de Arte “José Camarón” , Segorbe (Castellón).
- XIX Mostra de “Art Jove 2009 Font d’Art” de Ontinyent (Valencia).

2008

- VIII Mostra de “Art Jove 2008 Font d’Art” de Ontinyent (Valencia).
- XXII Bienal de pintura Eusebio Sempere, Onil (Alicante).
- 2ª Edición Premios pintura joven Torrevieja (Alicante).
- Día Internacional de la lucha contra el VIH, Plaza de la Virgen, Valencia (Valencia).
- Sala de exposiciones Alrussafí, Valencia (Valencia).

2007

- El cuerpo como tema. LaSalaNaranja, Valencia (Valencia).

COLABORACIONES

2011

- Proyecto TERRAZA 4P: Contextos del arte urbano. Terraza Centro de

Idiomas y Facultad de Ingeniería de Telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

- Proyecto: El arte efímero, intervenciones murales. El cubo blanco. Centro cultural Las Cigarreras, Alicante. (con A. Jaén).

2010

- Proyecto 4P, Centro de Idiomas de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. (con A. Jaén).

- Proyecto 4P 2.0, Facultad de Ingeniería de Telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. (con A. Jaén).

2009

- Proyecto Ironía en el ambiente, Puente de La Exposición, Alameda, Valencia. (con Alvaro Jaén y Pink'omando).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Ed. Fernando Torres. 1976.

FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra. Ed. Diputación de Pontevedra. 2010.

ARDENNE, Paul. *Arte contextual*. Murcia. CENDEAC. 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. La forma. Madrid. Ed. Alianza forma. 2002.

AUGÉ, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona . Ed. Gedisa. 2000.

AA.VV. *Vocabulario básico de construcción arquitectónica*. Valencia. Ed. UPV. 2005.

AA.VV. *Arte desde 1900 modernismo antimodernismo posmodernismo*. Londres. Ed. Akal. 2006.

AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca. 2001.

AA.VV. *Blinky Palermo*. Barcelona. MACBA. 2003.

BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires. Ed. Biblos. 2000.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos*. Madrid. Ed. TAURUS. 1973.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili. 2002.

CALVINO, Ítalo. *Ciudades invisibles*. Barcelona . Ed. El Mundo. 1999.

CANALES H, Juan. *Pintura mural y publicidad exterior. de la función estética a la dimensión pública*. Valencia. Julio 2006. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Departamento de Pintura.

CARRERE, A. y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid. Ed. Cátedra. 2000.

CRIMP, Douglas. *La redefinición de la especificidad espacial*. En: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca. 2001

CRIMP, Douglas. *Imágenes*. En: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (Ed.). Madrid. Ed. AKAL. 2001.

DUQUE, Félix. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona. Ed. Universidad Pública de Navarra. 2003.

FERNÁNDEZ, Almudena. *Blinky Palermo: pintura contextual*. Actas I Congreso Internacional CSO '10. Lisboa. 2010.

FOSTER, Hal. *Asunto: Post*. En: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian WALLIS (Ed.) Madrid. Ed. Akal. 2001.

GARCIA S, Pelayo. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo. Ed. Fundación Gustavo Bueno. 2000

GREENBERG, Clement. *La nueva escultura*. [1948-1958]. En: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona. Ed. Paidós. 2002

HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2008.

JUDD, Donald. *Specific Objects. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. California. Ed. University of California. 1996.

KRAUSS, Rosalind E., *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster (Ed.). Barcelona. Editorial Cairós. 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Colección: Metrópolis. Madrid. Ed. Tecnos. 1997.

KRAUSS, Rosalind E. *Notas sobre el Índice: Parte 2. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. En: *October* (otoño de 1977), Nueva York/ Cambridge, MIT Press, 1977. Trad. Adolfo Gómez. Madrid. Ed. Alianza. 1996.

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Madrid. Ed. Akal. 2008.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid. Ed. Mondadori. 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Ed. Planeta-Agostini. 1985.

MUNTAÑOLA, Joseph. *Topos y logos. Acotaciones epistemológicas a la semiótica de los lugares*. Barcelona. Ed. Kairós. 1978.

NEWTON, Isaac. *Óptica, o, Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Madrid. Ed. Alfaguara. 1977.

SIQUEIROS, David A. *Como se pinta un mural*. México. Ed. Taller de Siqueirós. 1951.

SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Londres. Ed. Phaidon Press Limited. 2002.

SHWABSKY, B. *Vitamin P2: New Perspective in painting*, Londres. Ed. Phaidon, 2002.

Catálogos y revistas

HERNÁNDEZ, Miguel A. *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*. Murcia. Revista *Imafronte*, no. 19-20, Universidad de Murcia, 2007-2008.

MOLINA, Miguel A. *La pertinencia del suelo*. et al. catálogo *Afinidades electivas*. Lleida. Centre d'Art la Panera. 2008.

PICAZO, Gloria y MONT, Miquel. *Sobre la gestación de un proyecto*. et al. catálogo *Afinidades electivas*. Lleida. Centre d'Art la Panera. 2008.

SAN MARTIN, Fº Javier. Rotación, suspensión, explosión, impregnación. Tres cuadros. et al. catálogo *Afinidades electivas*. Lleida. Centre d'Art la Panera. 2008.

Audio

