

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de San Carles

**LA INVERSIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO. UNA
AMPLIACIÓN DE LOS LÍMITES FÍSICOS**

Álvaro Jaén López

Dirigido por **Juan Bautista Peiró López**

Valencia, julio de 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



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

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO	11
2.1. Las convenciones del cuadro. Una aproximación histórica al soporte pictórico	11
2.2. Definición del concepto de expansión	18
2.2.1. Rosalind Krauss y el campo expandido	18
2.2.2. Hipótesis: La lógica espacial del campo pictórico	23
2.3. Dos casos concretos como objeto de estudio	32
2.3.1. Frank Stella	32
2.3.2. Blinky Palermo	35
2.4. El espacio expositivo	39
2.4.1. White Cube. Una concepción expositiva	40
2.4.2. Relación entre la obra y el espectador	44
3. DESCRIPCIÓN DIACRÓNICA Y SINCRÓNICA DE LA OBRA	49
3.1. Proceso conceptual	49
3.2. Proceso de materialización	53
3.2.1. Los espacios	54
3.2.2. Los soportes	56
3.2.3. La pintura	59
4. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO	65
5. PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS	69
5.1. Obra de suelo	71
5.2. Obra de pared	81
5.3. Obra de rincón	119
6. CURRÍCULUM	129
7. BIBLIOGRAFIA	137

7.1. Libros y artículos	137
7.2. Revistas de Arte y Arquitectura	139
7.3. Catálogos de exposiciones	139
7.4. Audios	140
7.5. Webs	140

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto artístico ha sido realizado como Trabajo Final de Máster, dentro del Máster de Producción Artística impartido en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València. Enmarcado bajo la tipología número 4, basada en la presentación de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

La finalidad de este trabajo, reside en materializar un proyecto artístico inédito y su posible ubicación en un espacio expositivo, adjuntando un análisis de cómo las obras podrían presentarse en dicho lugar.

Este proyecto supone el inicio de una labor investigadora a partir de aquellos intereses y motivaciones que han fundamentado nuestra práctica artística durante los últimos años. Planteado como inicio para lo que posiblemente pueda ser nuestra tesis doctoral. Así, esta primera aproximación constituye un trabajo acotado de carácter flexible, susceptible de aceptar modificaciones, ampliaciones y/o vinculaciones con otras posibles cuestiones que desarrollemos en un futuro a partir de las teorías y de la práctica expuestas en este proyecto.

La inversión del espacio pictórico. Una ampliación de los límites físicos es el título del trabajo que presentamos a continuación, fruto de la investigación llevada a cabo durante los últimos meses. Este título pretende abarcar los conceptos y la fundamentación teórica que ha regido (de un modo muy poco autoritario) el desarrollo del proceso creativo.

El proyecto nace a partir de las relecturas de determinados textos, su mayoría escritos por críticos o artistas en el siglo XX. En ellos, se muestran otras concepciones o posibilidades concernientes al campo pictórico. Estas lecturas, nos llevaron a cuestionarnos la conducta progresiva del campo

artístico a partir del cambio de paradigma en el arte, en la segunda mitad del siglo XX. A su vez, nos han permitido revisar aspectos sobre las posibilidades de la pintura y el uso de recursos ajenos al medio que han permitido ampliar las posibilidades expresivas y discursivas desde el campo pictórico.

Por ello, hemos intentado elaborar una pequeña base teórica en torno al soporte de la pintura con la intención de adquirir una mejor comprensión del mismo como elemento convencional del campo pictórico. Así, desde un mayor conocimiento de su origen histórico y de la evolución a partir de su concepción, que finalmente han permitido nuevas actitudes pictóricas en esta modalidad artística a través de la posmodernidad, podemos estructurar conceptualmente nuevos planteamientos en nuestra producción. Para elaborar una hipótesis acerca de la ampliación de los límites de la pintura como medio, hemos tenido que revisar el artículo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido*¹, con el fin de localizar cuestiones que posibilitan la expansión de un medio. Trasladando éstas a la pintura, hemos podido formular desde una lógica espacial otras concepciones acerca del medio pictórico. Estas cuestiones las ejemplificamos a partir de algunos de los proyectos que Frank Stella y Blinky Palermo realizaron en las décadas de los sesenta y los setenta.

Por otro lado, atenderemos al espacio expositivo, dado que este proyecto se ha realizado en función de unas características específicas propias de un determinado tipo de espacio, como es el *White Cube*². También, nos remontaremos a las relaciones físicas que trazaron los artistas *minimal* entre obra, espacio y espectador con la intención de contemplar nuevas opciones en la producción artística de este proyecto.

1. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Kairós. Barcelona. 2002.

2. O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac. Murcia. 2011.

Los textos que han tenido un peso decisivo o han funcionado a modo de motor para las cuestiones a desarrollar en el proyecto son: el artículo antes mencionado, *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss y en relación directa a este artículo, hemos trabajado con los textos de Clement Greenberg localizados en los libros: *Arte y cultura. Ensayos críticos* y *La pintura moderna y otros ensayos*. Cabría nombrar otros libros, leídos o consultados, que también nos han servido de mucha ayuda, como: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* de Juan Antonio Ramírez, *Arte Minimal. Objeto y sentido* de Francisca Pérez Carreño, *Ornamento y delito y otros escritos* de Adolf Loos o *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* de Brian O'Doherty.

Estas lecturas, nos ha permitido ampliar los conocimientos a nivel histórico; entendiendo la evolución de la pintura como un fenómeno cambiante desde su concepción y sus convenciones que han ido variando a lo largo de la historia, y muy significativamente en el pasado siglo XX.

A partir de aquí, nos lleva a replantearnos otro enfoque distinto de la práctica que veníamos realizando en torno a la pintura, con la finalidad de generar nuestros propios parámetros a través de la investigación realizada con la finalidad de obtener una práctica pictórica más allá del modelo perspectivo renacentista. Por ello, el objetivo fundamental de este proyecto es reflexionar sobre aspectos teóricos, conceptuales, metodológicos y analíticos de la pintura a partir de su práctica. Al mismo tiempo, podemos distinguir otros objetivos que se han pretendido alcanzar con el desarrollo teórico y práctico del proyecto, en los puntos que a continuación mostramos:

- Desarrollar una investigación de carácter teórico-práctico sobre la pintura como medio y las relaciones físicas con el soporte y el espacio expositivo.
- Trabajar en nuestra práctica artística la problemática de la ampliación de

los recursos posibles a partir de las convenciones del cuadro.

- Analizar y reestructurar las relaciones internas del cuadro y el orden de los elementos del mismo. Realizando parte de las operaciones pictóricas en torno al objeto y a su disposición en el espacio.
- Intentar que el proceso de materialización surja en respuesta a las operaciones lógicas formuladas durante el desarrollo conceptual y la práctica del trabajo.

Para poder cumplir con estos objetivos, la metodología que hemos llevado a cabo en este proyecto se ha dividido en dos fases, una teórica y otra práctica que han evolucionado e interactuado de manera diacrónica y sincrónica durante el proceso de trabajo.

La fase teórica del proyecto se ha realizado a partir de las lecturas antes mencionadas, que nos han permitido replantearnos las convenciones de la pintura y sus mecanismos. La segunda fase del proyecto se centra en la parte práctica, desarrollada a partir de la materialización de la obra y donde hemos resuelto, de manera física, las cuestiones planteadas durante la fase teórica. Por ello, la concreción de cada una de las propuestas ha derivado de las investigaciones sobre las convenciones de la pintura.

Realizaremos una descripción técnica de las obras presentadas y reflexionaremos acerca del proceso de trabajo, donde plantearemos las conclusiones obtenidas desde la fase teórica y la fase práctica. Finalmente, presentaremos las piezas que hemos llevado a cabo en este proyecto.

2. CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

En este escrito, nuestra intención reside en encontrar las condiciones visuales que definieron y acotaron la finalidad de la pintura ideada a partir del cuadro. A su vez, necesitamos entender la disposición de este tipo de objeto específico, que aportó nuevas cuestiones originando un cambio en la manera de ver a través del medio pictórico. Así pues, también sentimos la necesidad de comprender la evolución de los valores que definieron la pintura desde el siglo XX hasta nuestros días, ya que sus convenciones siguen activas en la práctica pictórica contemporánea.

Desde aquí, podremos trazar las cuestiones que nos interesan para este proyecto, entendiendo que las posibilidades que siempre debe ofrecer la pintura, no tienen por qué cumplir con las reglas históricas que ya damos por sentadas o hemos asimilado. Junto a esto, contemplaremos las opciones existentes en la historia de la pintura, como parte del abanico de posibilidades en las que se puede formular una creación pictórica.

2.1. Las convenciones del cuadro. Historia y evolución del soporte pictórico

Cuando intentamos trazar desde la historia de la pintura unas razones estables para entender el nacimiento del cuadro, podemos observar que su evolución surge a partir de la práctica pictórica desarrollada durante siglos hasta llegar a él. Desde sus inicios, la pintura ha sido utilizada para fines muy diversos dentro del campo artístico y siempre bajo unas reglas determinadas que definían su función.

El origen del cuadro como soporte pictórico, nace en el Renacimiento, entre los siglos XIV y XVI. A partir de unos acontecimientos ajenos a la práctica

del medio, el Renacimiento tuvo un proyecto cultural renovador impulsado por las ciencias naturales y las ciencias humanas. En él, existía una visión racionalista y científica retomada del clasicismo. Contenía así, un carácter antropocentrista reflejado a través del sistema de representación del ojo humano, como modelo visual. La pintura y el cuadro como campo de representación revelaban el orden y la racionalidad como valores absolutos.

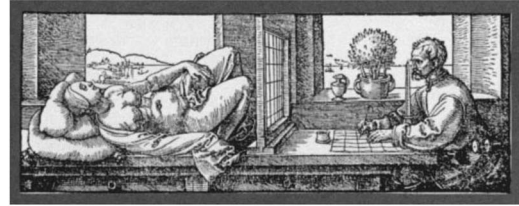
Los primeros cuadros que se produjeron en esta etapa de la historia sustituían los tradicionales murales. Eran producidos para un lugar concreto, debido a la funcionalidad de la pintura en esta época, estaban subordinados a la arquitectura actuando como decoración y elemento ensalzador de la misma; tenían unas dimensiones considerables y económicamente resultaban costosos. La pintura aún no era soberana, a pesar de la práctica realización y fácil colocación en los espacios.

La evolución del cuadro como nuevo soporte móvil permitió a la pintura independizarse del espacio físico habitable, presentando un nuevo espacio de representación independiente. Esta innovación en el campo pictórico no quedó libre de intenciones y referencias. El nuevo soporte de la pintura fue concebido bajo unos valores culturales propios de su época. Con el nacimiento del coleccionismo, la concepción del cuadro cambió por completo tras la asimilación de su valor mercantil dado su carácter transportable. El cuadro pasó de realzar la arquitectura interior de los edificios, a ser valorado por su condición de *objeto precioso*³.

La concepción renacentista del mundo, configuraba una nueva manera de ver a través de la pintura. La óptica del campo representativo del cuadro, fue concebida de acuerdo con los principios básicos de la perspectiva. Este

3. FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*. Medeus. París. 1995. Citado en: DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las artes*. Planeta. Barcelona. 1995. pp. 114 - 119.

sistema de representación, se apoyó en las matemáticas para organizar el modo en que se percibía a través del ojo y así, poder construir representaciones del espacio tridimensional con intención de objetivar la realidad.



Grabados de Alberto Durero.

Pero, lejos de representar la visión real del ojo, esta mirada renacentista a través de la pintura, respondía a la concepción sobre el mundo, antropocéntrica, jerárquica y unitaria.

Así pues, el arquitecto y pintor Leone Battista Alberti⁴ en su tratado *De la pintura*⁵ definió el cuadro como una *ventana abierta al mundo*. El concepto que empleaba para describir el cuadro, conformaba el objeto pictórico que existe hasta nuestros días. Las condiciones formales que configuraban el soporte, cumplían una función activa en la pintura, acentuando la representación a la vez que en su existencia imitaba las condiciones de una ventana, para mostrar las imágenes pintadas en su superficie. Con ello, debemos decir que el soporte y la pintura depositada en su superficie se convertían en un objeto cuyo fin específico consistía en representar el mundo exterior.

Si pensamos en el concepto de ventana adoptado por el cuadro, podemos entender que aparte de su forma cuadrangular o en su defecto regular, también desvela la disposición en el lugar para la observación del espec-

4. León Battista Alberti nació en Génova (Italia) en 1404 y falleció en Roma en 1472. Es una de las figuras del humanismo y personalidad artística teórica más polifacéticas del Renacimiento. Fue sacerdote, secretario personal de tres Papas (Eugenio IV, Nicolás V, Pío II) matemático, poeta, humanista y arquitecto (proyectó edificios, aunque nunca dirigió sus obras). Además de estas actividades principales, también fue criptógrafo, lingüista, filósofo, músico y arqueólogo.

5. ALBERTI, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Tecnos. Madrid. 1999.

tador. Este hecho ofrecía una nueva manera de integrar la representación de un modo distinto al del mural, debido a que colgar un cuadro de la pared, abre un vano ilusorio que permite observar la realidad a través de la pintura. La disposición frontal y bidimensional de la imagen pintada del cuadro, muestra hasta nuestros días un punto de vista centralizado, donde el espectador contempla la obra desde un punto inmóvil frente al cuadro y recorre con la mirada la superficie donde se encuentra representada la imagen, la pintura. A diferencia de los murales, que requerían el desplazamiento del espectador por el lugar para poder observar con totalidad la representación, la pintura de caballete permite observar la superficie del cuadro donde se encuentra la imagen con el simple desplazamiento de los ojos.

En el transcurso de los siglos, el cuadro ventana siguió ejerciendo su función representativa con ligeras modificaciones estilísticas que reflejaban la mentalidad de cada etapa histórica. La representación mimética del mundo visible dejó de tener interés tras la práctica de los impresionistas en el siglo XIX. A la vez, con el nacimiento de la fotografía, los nuevos avances de la ciencia y la psicología, la secular función imitativa del campo pictórico quedaba al descubierto.

Llegados a las razones de la modernidad, a principios del siglo XX, la representación pictórica del mundo exterior deja de ocupar el centro de atención de los artistas; el campo representacional del cuadro cambia. La concepción del cuadro Albertiniano empieza a ser cuestionado:

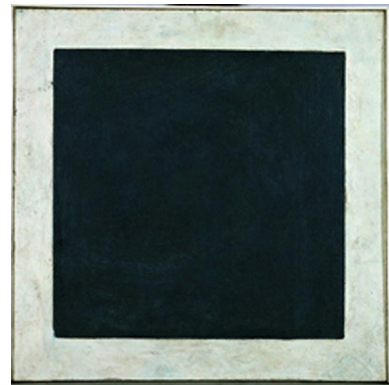
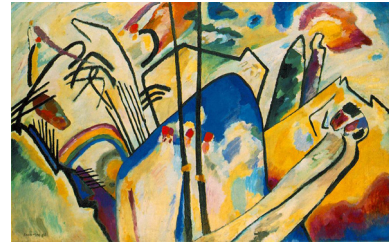
Alrededor de 1910 varios artistas comenzaron a experimentar con la abstracción. Se inspiraron en varias fuentes, pero tenían en común el deseo de cuestionar la representación como lo único que importa del arte. Algunos artistas desafiaron el tratamiento tradicional de la forma; otros decidieron buscar las opciones ofrecidas por el color y la luz. Para algunos, la velocidad y la energía se convirtieron en una preocupación, mientras que para otros, el ejemplo de la música proporcionó una dirección nueva. En algunos casos, su obra experimentó varias de estas categorías. Cualquiera fuera su manera elegida de observar el mundo, los artistas, como los novelistas, los científicos

*y los poetas, lo miraban con ojos nuevos.*⁶

Con las primeras vanguardias comienza una revolución pictórica. El nacimiento de la abstracción a principios del siglo XX supuso que los artistas comenzaran a rechazar la representación tomada de la realidad. La mentalidad moderna y su conciencia crítica sobre la sociedad y la historia, hacen que la pintura, gire en torno a la idea de progreso técnico, convirtiéndola como un progreso en sí.

La práctica pictórica, evolucionó con el transcurso de las primeras vanguardias hacia un plano cada vez más sintáctico y formal, llegando a mostrar en su etapa tardía una labor del campo pictórico, autónomo como medio y en busca de su propia esencia, de su propia razón de ser:

*Surge entonces un espacio de densidad plástica, sin perturbar por ello de modo ilusionista el carácter plano de las superficies: se trata de un espacio puramente pictórico, en el que las cosas ya no ofrecen el contorno formal, sino sólo datos y signos estructurales, que se desprenden de su revestimiento óptico, y que se entrelazan según su propia lógica. El cuadro se transmuta en una unidad encerrada en sí misma, en un tableau-objet (Raynal), aun cuando el punto óptico de partida todavía puede ser reconstruido basándonos en cada uno de los elementos de la forma. Sin embargo, no tarda mucho tiempo en desaparecer esta última posibilidad de identificación. Se profundiza la impresión de construcción, el espacio se achata y se contrae con mayor claridad en la superficie. Los momentos descriptivos experimentan una regresión, y surgen las formas abstractas, en lugar de las evidentes.*⁷



Arriba: Kandinsky. *Composición IV*. 1911.

Centro: Picasso.

Naturaleza muerta sobre silla de rejilla. 1912.

Abajo: Kasimir Malevich.

Cuadrado negro. 1914 - 1915.

6. MOSZYNSKA, Anna. *El arte abstracto*. Destino. Barcelona. 1996. Pág. 11.

7. WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. Labor. Madrid. 1973. pp. 28 - 29.



Izquierda: Mark Rothko. *Sin título*. 1948.

Derecha: Jackson Pollock. *Número 32*. 1950.

Esta culminación en la pintura de la modernidad, rechazó todo aquello que pudiera insinuar cuestiones ajenas al campo pictórico, a la vez que el cuadro se concebía como el espacio específico del medio; una superficie bidimensional de límites cuadrangulares que evidencia a través de la materia pictórica, la naturaleza plana del soporte.

Esta toma de conciencia cada vez mayor por parte de los artistas sobre el medio, hizo de la superficie del cuadro la convención que delimitaba el campo de la pintura. Un objeto constituido para la mirada, de carácter bidimensional, cuyos límites cuadrangulares acotan una superficie que contiene la materia pictórica.

Así pues, tras el cuestionamiento del campo ilusorio del cuadro durante la modernidad, comienza a existir una mayor conciencia sobre el soporte físico que contiene la pintura.

Esta conciencia de continuo cuestionamiento hacia el medio, privilegió los valores formales de la obra por encima del contenido.

Un cuadro antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera es esencialmente una superficie plana cubierta

*con colores organizados de acuerdo con cierto orden.*⁸

Tras el cuestionamiento de todo referente en la superficie del cuadro, se irán ampliando las miras hasta llegar de manera gradual a cuestionar el mismo soporte, como una convención más que limita al medio.

Llegados a este punto, debemos decir que el cuadro durante la historia de la pintura ha planteado dos problemas claros, localizados en su ser. En primer lugar el problema visual, donde se muestran imágenes o formas dentro de su superficie bidimensional, planteando siempre un problema de representación a partir de materiales pictóricos y/o extrapictóricos con la finalidad de contener un significado.

*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 sí misma [...] éste es el principal objetivo de la pintura [...] las tres dimensiones son el espacio real, lo que soluciona el problema del ilusionismo y del espacio literal, de dentro y alrededor.*⁹

En segundo lugar, el problema del objeto del cuadro en sí, es una realidad física posible de abordar desde una posición materialista. El soporte, posee condiciones que configuran la visión de la pintura. Funciona como vehículo para la sustancia pictórica o incluso puede ser susceptible de convertirse en materia. La disposición que ofrece a la vista del espectador, es a una altura visual razonable, colgada paralelamente a la pared y con su anverso a la vista.

Por último, entendemos que el cuadro es un tipo de soporte que sigue unido a la materia pictórica hoy día y que posee un carácter bidimensional,

8. DENIS, Maurice. Recogido en B. CHIPP, Herschel. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995. Citado en: HERNÁNDEZ, Miguel A. *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible*. En: la revista *Imafronte*, no. 19 – 20. Universidad de Murcia. Murcia. 2007 – 2008. Pág. 121.

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

cuya superficie plana está enfocada a la visión. Además, para nosotros este tipo de objeto ofrece otras características específicas en sus condiciones generales: es un soporte delimitado por una forma cuadrangular, que en la planitud de su superficie frontal contiene algún tipo de materia pictórica y/o extrapictórica que configura un signo o una imagen referencial, producida generalmente a partir de una sucesión de capas.

2.2. Definición del concepto de expansión

En este punto del proyecto, nuestro interés reside en la ampliación de recursos que permite el concepto de *campo expandido*. Para ello, realizamos una revisión del texto *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss, localizando las razones que aplica la autora a la disciplina artística de la escultura. Nos remontamos a las circunstancias históricas de la escultura a partir de la visión que nos ofrece Krauss desde el enfoque del pensamiento binario, (que en la modernidad articulaba las disciplinas artísticas) para después aplicar este concepto desde la disciplina artística de la que partimos, la pintura.

2.2.1. Rosalind Krauss y el campo expandido

En la primavera de 1979, la revista *October* publica un artículo de Rosalind Krauss¹⁰ bajo el nombre *La escultura en el campo expandido*.

En este escrito, la autora del artículo reflexiona sobre la práctica escultórica y el nuevo significado de ésta, tras las manifestaciones artísticas surgidas en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

10. Rosalind Krauss nació en 1941. Es crítica de arte, profesora y teórica estadounidense. En sus inicios fue alumna de Clement Greenberg y protegida del mismo. En los sesenta defendía una metodología formalista que le permitía distanciarse de la crítica existencialista, romántica y subjetiva que practicaban los críticos en la década de los cincuenta. A finales de los sesenta Krauss comenzó a cuestionarse el método formalista.

Así pues, el texto plantea una ruptura con la estética modernista y como consecuencia, muestra la nueva concepción del campo escultórico en la postmodernidad.

Para entender los nuevos comportamientos artísticos que se dan en el postmodernismo, la autora, describe una serie de cuestiones a partir del agotamiento de los recursos del medio; concretamente en dos etapas en la historia de la escultura, el primero transcurre del periodo clásico al modernismo y el segundo, de la modernidad a la postmodernidad.

Por ello, parte desde la escultura como monumento, pasa por el periodo moderno definiéndolo bajo el concepto de *condición negativa*, hasta llegar a la postmodernidad desde esa *lógica inversa* con la que Krauss define el *campo expandido*.

Así, el género escultórico ligado a la idea de monumento giraba en torno a la lógica de la figuración, las esculturas estaban enmarcadas por el pedestal que a su vez, ya formaba parte de la propia escultura. Esta base, ensalzadora de la escultura y ornamento embellecedor, media como convención entre el signo representacional y el lugar donde se sitúa; al tiempo que funciona como el lugar propio de la escultura, su hábitat natural.

Sin embargo, me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento.¹¹

Ahora bien, entendiendo el punto de inflexión donde nos sitúa la autora en el texto y recordando lo que nos cuenta de las obras de Rodin – *Las*

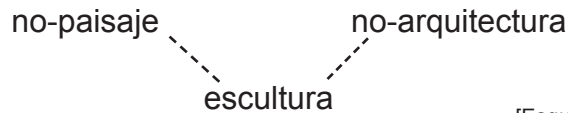
11. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Kairós. Barcelona. 2002. Pág. 63.

puertas del infierno y *Balzac* – podemos entender el nacimiento del periodo modernista al que Krauss denomina *condición negativa*, debido a la pérdida de lugar de la escultura, el pedestal. Con este concepto, entendemos que la escultura se desplaza de su lugar tradicional, para emplazarse en cualquier otro lugar fuera de éste. Por ello, el pedestal como elemento mediador entre el lugar y la escultura, se volvió superfluo, a la vez que permitió al campo escultórico liberarse de la idea de monumento en el que estaba sumido.

Inmersos en los planteamientos de la modernidad, la escultura: se vuelve nómada perdiendo su antigua funcionalidad, su significado queda abstraído del lugar al volverse autorreferencial, adquiere su propia autonomía, no señala acontecimientos específicos, habla de sus propios materiales y de su proceso de construcción.

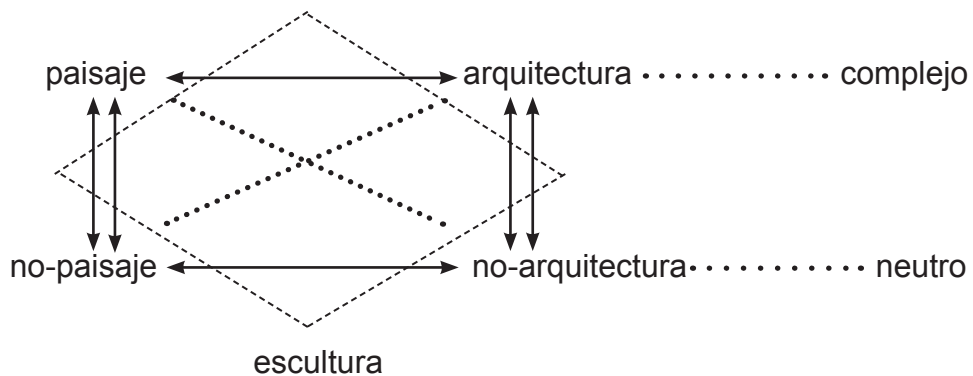
La *condición negativa* es el término que aplica Krauss para explicar el cuestionamiento del campo escultórico que llevó a la escultura moderna a prescindir del pedestal, conquistando nuevos territorios de exploración dentro del medio. La pérdida de lugar, la autorreferencialidad, etc. tuvo como consecuencia directa que las nuevas manifestaciones artísticas surgidas a partir de los años sesenta empezaran a experimentar con la escultura desde la *lógica inversa*, debido a la asimilación de su propia *condición negativa* desarrollada en la modernidad. Nos referimos a aquello que se definía por su contrario: la escultura era aquello que estaba: *en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje*.¹²

12. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Op. cit. pp. 65 - 66.



[Esquema Rosalind Krauss]¹³

El resultado de esta operación es la oposición entre lo *construido / no construido*, lo *natural / lo cultural*. Un binomio compuesto por dos exclusiones. Así, escultura era aquello que no era arquitectura ni tampoco era paisaje. Al hilo de estas nuevas prácticas y de los campos abiertos por la modernidad, Krauss muestra la expansión a partir de una simple inversión de los componentes binarios ya abiertos en el campo de la escultura moderna, formulando un campo cuaternario con la ampliación de sus opuestos. La autora expande el campo de la escultura a partir del *sistema de grupo Klein*¹⁴ o entre otras designaciones *sistema Piaget*¹⁵ o *cuadro semiótico de Greimas*¹⁶.



[Esquema Rosalind Krauss]¹⁷

13. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Op. cit. Pág. 66.

14. El *grupo Klein*, se emplea matemáticamente. Se denomina grupo de cuatro de Klein o *Viererguppe*, y es el grupo formado por cuatro elementos, donde cada elemento es inverso de sí mismo. Llamado así en honor al matemático alemán Felix Klein.

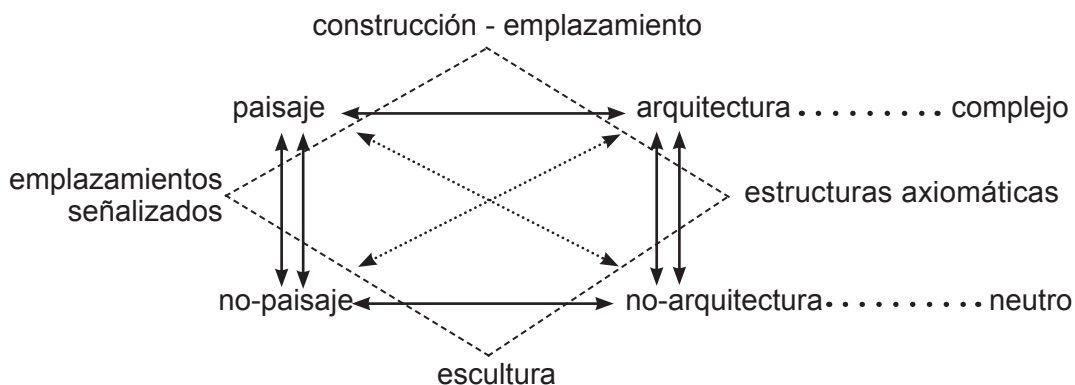
15. El *sistema Piaget* es una teoría de Jean William Piaget. Se basa en el desarrollo cognitivo y de la inteligencia. Los principios de la lógica comienzan a instalarse antes de la adquisición del lenguaje, generándose a través de la actividad sensorial y motriz de la persona en interacción con el medio sociocultural. La utilizan los estructuralistas dedicados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas.

16. El *cuadrado semiótico de Greimas* es la base teórica sobre la que se edifica la *Semántica Estructural* publicada en 1966. Inspirada en las teorías de Saussure y Hjelmslev que se desarrollan a partir de conceptos binarios. Se plantea a nivel de estructura elemental de la significación, basándose en la concepción dicotómica y en la idea de que todo sistema de significación es de naturaleza racional. Se funda en las operaciones más simples de la mente, que son la negación y la aserción, abriendo nuevos ejes semánticos.

17. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Op. cit. Pág. 67.

Tras la visualización del esquema, podemos ver que el concepto de *paisaje* queda expandido por el concepto de *no arquitectura* y el concepto de *arquitectura* obtiene también su ampliación de significado a través del concepto *no paisaje*.

Los conceptos de *paisaje* y de *arquitectura* constituirían un área compleja frente a los conceptos de *no paisaje* y *no arquitectura* que configurarían un área neutra. Estos dos binomios dan como resultado el *campo expandido*, donde podemos encontrar una diversidad de posibilidades de trabajo desde las variantes que se conforman.



[Esquema Rosalind Krauss] Representación gráfica del campo expandido.¹⁸

La relación de unos conceptos con otros formulan un entretejido entre las distintas áreas que muestran los posibles resultados: emplazamientos señalizados, construcciones-emplazamiento y estructuras axiomáticas dentro del campo escultórico.

Así pues, el *campo expandido* que adopta Krauss desvela y disemina el sistema de trabajo de las nuevas prácticas de segunda mitad de siglo XX, donde sus orígenes podrían situarse en un desahogo efusivo hacia la pe-

18. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Op. cit. Pág. 69.

riferia del concepto de medio. A la vez, las consecuencias de este proceso conducen a dilatar las áreas de acción pertenecientes al género que con anterioridad estaban ocultas. Más aún, otra de las condiciones a las que se presta el concepto de expansión es al grado de complementariedad entre campos artísticos, debido a las condiciones que ofrecen desde su conjunto para operar en la realidad o desde ella.

Para nosotros, el concepto de expansión que desarrolla Krauss en la escultura es extrapolable al resto de campos artísticos. Por ello, si aplicáramos este concepto a otra disciplina, podríamos obtener una ampliación de los límites físicos y conceptuales de dicho campo artístico, a su vez, posibilitaría una ampliación del medio en sí y de su práctica. La lógica que estructura este concepto, permitiría como recurso dilatar las posibilidades comprendidas entre disciplinas y nuevos axiomas para realizar un constructo más completo.

2.2.2. Hipótesis: La lógica espacial del campo pictórico

En este apartado pretendemos estructurar una hipótesis que nos permita trazar un tipo de expansión del campo pictórico a partir de la historia de los diferentes movimientos que se sucedieron durante el siglo XX en Occidente. Por ello, comenzaremos desde el *Expresionismo Abstracto*¹⁹ para entender la reformulación del medio llevada a cabo por los *Hard Edge*²⁰ como ejem-

19. El *Expresionismo Abstracto* es un movimiento pictórico dentro de la abstracción, de tendencia informalista. Posterior a la segunda guerra mundial, surge en Estados Unidos en los años cuarenta del siglo XX. Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense dentro del arte abstracto. Este movimiento fue aprobado por los críticos de arte como Clement Greenberg, Harold Rosenberg y Thomas B. Hess, aunque fue al crítico Robert Coates a quien se le atribuye la acuñación del término de *Expresionismo abstracto*.

20. El término *Hard Edge* (en español: borde duro) es como se conoce al movimiento pictórico abstracto definido por las condiciones objetuales en la elaboración de la obra, que comenzó a extenderse en la década de los sesenta. Este movimiento está relacionado con la *Abstracción Geométrica*, la *Abstracción Postpictórica* y los *Color Field*. El término fue acuñado por el escritor, crítico y curador Jules Langsner en 1959 para describir el trabajo de artistas californianos que reaccionaron a las formas pictóricas o gestuales del *Expresionismo Abstracto*.

plos de la pintura que sucedió en la década de los sesenta en Estados Unidos y en Europa.

El prisma desde el que miraremos estos cambios serán desde el concepto de *expansión* que Krauss desarrolla en el artículo *La escultura en el campo expandido*, y aplicaremos la *lógica espacial* de la escultura al medio pictórico. Para comenzar a hablar del concepto de *expansión* en la pintura debemos retomar lo mencionado por Krauss respecto a la expansión del medio pictórico :

El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único/reproductibilidad.²¹

Ahora bien, la *expansión* a la que hace referencia Krauss sólo existe desde la posibilidad de oponer los términos de *carácter único/reproductibilidad*. La oposición de este binomio sólo operaría a través de los factores de *unicidad* y *originalidad*²², idea que defendía el modernismo. La *lógica espacial* que en este caso aplica Krauss, no es tridimensional como cuando la aplica a la escultura en su texto, sino, que gira en torno a la lógica moderna de la pintura, la bidimensionalidad. Los conceptos que forman este binomio no están sujetos a nociones tridimensionales, el campo pictórico no se expande, sólo se puede multiplicar. Por tanto, no altera las convenciones que definen el campo de la pintura, sólo altera el espacio de representación al tener en cuenta la superficie del soporte, no el objeto que lo contiene.

Si la pintura tiene su propia *lógica interna* como Krauss afirma de la escul-

21. KRAUSS, Rosalind. E. *La escultura en el campo expandido*. En: *La posmodernidad*. Hal Foster. Op. cit. Pág. 60.

22. La teoría defendida por Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* identifica la singularidad, la originalidad con el aura, con la experiencia de lo irreplicable. Sin embargo, la reproductibilidad destruye dicha originalidad y la pérdida de esta por la existencia de múltiples reproducciones provoca que el arte pierda su aura y se vuelva un objeto.

tura, debemos revisar someramente las convenciones que han definido a la pintura a lo largo de la historia.

En la modernidad, la pintura se redefinió al buscar un punto de partida propio, alejado de las antiguas convenciones clásicas heredadas desde el Renacimiento. Los dos paradigmas que han dominado la historia de la pintura occidental en los últimos siglos: el *espejo* como convención de la representación mimética y la *ventana*²³ como el espacio cuadrangular de representación de sistemas espaciales y visuales. Ambos empiezan a des- hacerse con las vanguardias europeas, donde se sucedieron movimientos como el *Suprematismo* o el *Constructivismo*, que plantearon una nueva conceptualización de la pintura alejada de referentes visuales y que sirvió de modelo para este nuevo paradigma artístico a partir de los años sesenta.

Nos situaremos en Estados Unidos, años cuarenta, donde comenzó un proyecto formal que restauró el campo de la pintura a un punto de inicio propio, ajeno a todo lo demás y cuestionado desde la propia disciplina.

*Para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura.*²⁴

Los expresionistas abstractos comenzaron a buscar la esencia de la pintura desde las razones conceptuales y estructurales concernientes al campo de la abstracción. Se centraron en su propio medio para estructurar la autonomía de la pintura, desde la autocrítica. Se liberaron de las convenciones anteriores desarrolladas históricamente que fueran relativas o pertenecientes a otros ámbitos artísticos, por ejemplo: el efecto volumétrico se había tomado prestado del campo escultórico, la narración y la

23. ALBERTI, León Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Fernando Torres. Valencia. 1976.

24. GREENBERG, Clement. *La pintura moderna*. En: *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela. Madrid. 2006. pp. 114 - 115.

escenificación eran condiciones del teatro²⁵. Finalmente, localizaron la bidimensionalidad como la única convención perteneciente en exclusiva al campo pictórico, ya que el resto de recursos utilizados anteriormente en la historia de la pintura eran compartidos con otras disciplinas artísticas. Tras este análisis experimentado por la teoría y la práctica de los pintores del *Expresionismo Abstracto*, la pintura se configuró a partir de la base bidimensional del soporte y la fidelidad a la materia.

Estas circunstancias, reestructuraron un nuevo abanico de posibilidades dentro del medio, a la vez que se establecían como nuevas convenciones del campo pictórico. En la modernidad tardía, la pintura igual que el resto de disciplinas, debía trabajar en su propia área específica como medio. Nunca debía prestarse a otras cuestiones que no fueran la labor desde su propia



Arriba: Willem de Kooning. *Excavación*. 1950.

Abajo: Franz Kline. *Chief*. 1950.

naturaleza. De este modo, las disciplinas artísticas no debían estar abiertas a ningún tipo de influencia externa producida por otro campo. Esa mentalidad que la caracterizaba, entendía la definición de los campos artísticos autónomos, como una búsqueda de pureza del propio medio y de su significado.

Greenberg, uno de los críticos con más autoridad sobre la materia pictórica en su época y conocido por su capacidad de análisis formal sobre el campo, nos cuenta cómo

25. GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Op. cit. Pág. 115.

funcionaban los medios artísticos en la época a la que nos remontamos:

La esencia del modernismo consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia.²⁶

En su escrito *La pintura moderna* nos muestra un desarrollo autocrítico basado en el establecimiento de unos límites en los campos artísticos a partir del modelo de pensamiento moderno que adopta del filósofo Kant²⁷. Así pues, evidencia que el pilar principal que sustentaría los valores de pureza en el campo de la pintura, residían en la propia naturaleza del medio abocada a cuestionar las convenciones técnicas y las reglas estéticas pertenecientes al mismo. En busca de esa ansiada pureza, la pintura, se envolvía en su propia autorreferencialidad, evolucionando a partir de la tradición histórica del campo y su propia práctica. Con ello, la pintura se volvió autónoma, conviviendo en su propio círculo cerrado a la vez que se justificaba por su misma existencia.

El interés que suscitan estos acontecimientos, se debe a que a partir de ellos se podría entender la propia *lógica interna* del medio, ya que con el *Expresionismo Abstracto* se inició una reformulación del campo pictórico y de su práctica. A pesar de liberar a la pintura de los constreñimientos de la imagen tomada de la realidad, la pintura no consiguió salirse de los límites cuadrangulares. Los expresionistas abstractos asumían la convención del cuadro *ventana* en su práctica pictórica aceptando las condiciones del soporte heredadas de la tradición pictórica.

Pero, si para Greenberg, el campo competente de la pintura era lo estricta-

26. GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Op. cit. Pág. 111.

27. El pensamiento modernista que adopta Greenberg es a partir del modelo de pensamiento que desarrolla Kant en: la *Crítica de la razón pura* donde se investiga la estructura misma de la razón, la *Crítica de la razón práctica*, donde se centra en la ética y la *Crítica del juicio*, donde investiga acerca de la estética y la teleología.

mente visual, obvió las condiciones físicas del cuadro como objeto ya que esto entraba en las competencias del campo escultórico y no permitía a la pintura ahondar en su pureza:

Todas las entidades reconocibles (incluidos los mismos cuadros) existen en el espacio tridimensional; por ello, la sugerencia más simple de una entidad reconocible es suficiente para traer a la memoria recuerdos de un espacio de este tipo. La silueta fragmentaria de una figura humana, o de una taza de té, lo hará y, al hacerlo así, alienará el espacio pictórico de la literalidad bidimensional que es la garantía de la independencia de la pintura como arte. Porque, como ya se ha dicho, la tridimensionalidad es el territorio de la escultura.²⁸

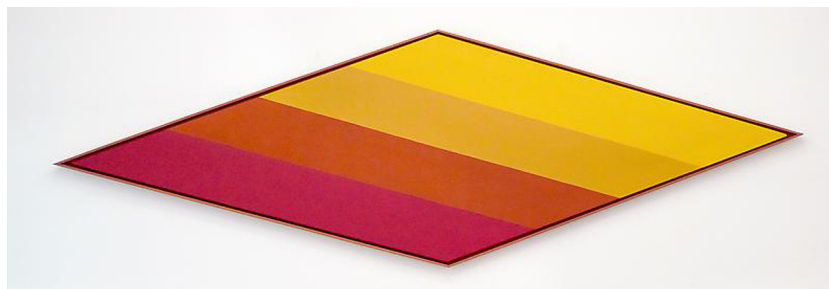
Ahora bien, nuestra meta es localizar un tipo de expansión en el campo pictórico desde la fisicidad de sus límites. Y hemos visto que a partir de la expansión que realiza Krauss en la pintura se reduce al binomio *único/reproductibilidad* sin permitir expandir las posibilidades del campo pictórico, sólo atiende a las cuestiones visuales de la superficie bidimensional del cuadro. Así pues, debemos trazar una línea que nos permita observar unos parámetros estables para desarrollar la pintura en términos expansivos. Si recordamos la cita anterior donde Greenberg nos ilustraba sobre la naturaleza de todas las entidades reconocibles y reflexionamos sobre este tema teniendo en cuenta el texto *La escultura en el campo expandido* de Krauss. Podemos entender que el problema de la pintura no solo reside en su superficie bidimensional, sino, en la integridad del objeto.

El espacio del cuadro no es un espacio imaginario en la mente del espectador. Por el contrario, la pintura es un objeto, que se afirma en su tamaño, en su forma, en su materialidad.²⁹

Quizá, esto podría parecer descabellado, pero si observamos la lógica empleada por algunos pintores que sucedieron al *Expresionismo Abstracto*: los pintores *Hard Edge*, veremos que desde principios de la década de los

28. GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Op. cit. Pág. 114.

29. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. La balsa de la medusa. Madrid. 2003. pp. 105 - 106.



Kenneth Noland. *Florio*. 1966

sesenta, en su continuo cuestionamiento de la pintura heredada de sus antecesores les llevó a poner en tela de juicio no solo la superficie del soporte sino la totalidad del cuadro como objeto.

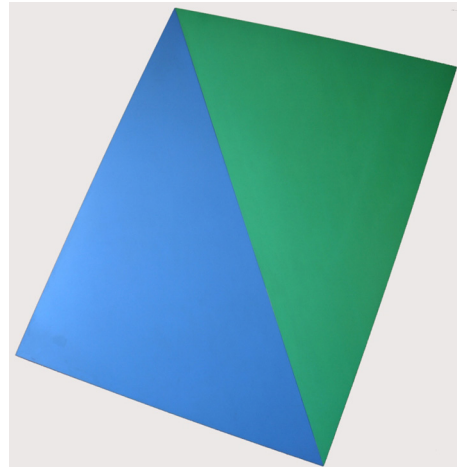
La introducción de esta condición en las razones para hacer una pintura, les encaminó a experimentar con los límites físicos y cuadrangulares del soporte. Bajo la lógica de esta nueva pintura formalista, adoptaron prácticas propias de otros medios como la escultura en el cuestionamiento de la forma del cuadro – *cuadrangular / no cuadrangular*³⁰–.

*Según los argumentos reductivistas, cuando se eliminan todas las pretensiones contenidistas, la pintura podría alcanzar su verdadera esencia. Pero, entonces, está peligrosamente cerca de convertirse en un objeto, en una escultura si se quiere.*³¹

Entraron de lleno desde la pintura en un campo multidisciplinar donde los recursos limitados de la práctica pictórica se ampliaron. La condición *cuadrangular* o en su defecto regular fue asimilada debido a que fue dónde se sustentaba la pintura. Este concepto arraigado en la tradición desde el Renacimiento, siempre nos lleva a entender que una pintura posee un estructura rígida que le permite ser un objeto portátil, bidimensional y de

30. *Cuadrangular / no cuadrangular* es un binomio de opuestos trazado desde la *lógica inversa* que aplica Krauss a una de las convenciones principales de la pintura. El formato cuadrangular del soporte lo comprendemos como una condición principal del medio desde el Renacimiento, debido a la concepción del cuadro ventana. A su vez, este factor vincula a la pintura al mundo físico, dotando al medio de una forma concreta.

31. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Op. cit. Pág. 104.



Derecha: Thomas Downing. Instalación *Fold twelve*. 1967.

Izquierda: Ellsworth Kelly. *Azul verde*. 1969.

forma regular, que se cuelga en la pared. Y que en su superficie podemos encontrar algún tipo de signo o imagen representada.

Estos nuevos artistas comenzaron a operar con la pintura en el espacio literal a través de la forma del cuadro. Las relaciones que establecieron desde la pintura, permitían tener una conexión con la realidad desde sus límites como objeto. Cuestionándose todas las partes pormenorizadas que demuestran la fisicidad del soporte: operaron desde su escala, el grosor del bastidor, los bordes del cuadro, en definitiva, los límites físicos del mismo.



Ellsworth Kelly. *Curva blanca*. 1974.

De este modo, lo que es una característica física del objeto pasa a ser una característica artística, un elemento significativo y con valor estético. Aunque coincidan espacialmente el límite físico y la obra, el énfasis en el borde no diluye la diferencia entre objeto y obra o espacio real y espacio pictórico.³²

A la vez, los pintores asumían una totalidad desde su concepción como objeto (soporte y superficie). Por otro lado, eliminaron toda muestra de gesto expresivo, eludiendo posibles razones espirituales o referencias subjetivas de las que partir para la creación. Por ello, pintaban las superficies de los soportes con el color como lenguaje puramente óptico y visual.

Esta conciencia sobre el objeto en el proceso de creación, cuestionaba de raíz el problema visual y físico de la pintura, a la vez que diluía los límites del campo pictórico a favor de una reestructuración de valores formales en la creación.

La pintura, como objeto más, establece relaciones con su entorno, al menos con la pared. La composición que se valora es la del cuadro-objeto con la superficie de la pared. La hard-edge se recorta contra el blanco de la pared. Este es el verdadero problema: si se percibe, interpreta y valora en relación a la pared, la pintura pierde su completud, su unidad cerrada y autosuficiente, de obra de arte autónoma.³³

El tipo de expansión que realizaron estos pintores fue desde los límites físicos del cuadro, ya que consiguieron ampliar los recursos de la pintura a partir de la alteración del medio, mostrando las condiciones que la redefinen como disciplina: las convenciones técnicas eran distintas a las tradicionales para hacer una pintura, las reglas para valorar o juzgar su condición de obra y las reglas para observarlas también cambiaron, ya que modificaba el contexto desde su literalidad, no desde su representación.

32. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Op. cit. Pág. 108.

33. *Ibidem*. Pág. 107.

2.3. Dos casos concretos como objetos de estudio

En este apartado pretendemos reflexionar a partir del trabajo artístico que realizaron dos artistas *Frank Stella*³⁴ y *Blinky Palermo*³⁵, entre los años 1958 y 1979. Situados desde el campo de la pintura, podemos observar en sus producciones un cambio sustancial entre la manera de entender la pintura en la modernidad tardía y las nuevas prácticas posmodernas que se produjeron a partir de los años sesenta.

Estos dos artistas enfocaban su trabajo desde la naturaleza física del soporte pictórico, no desde la bidimensionalidad de la superficie del cuadro. Utilizaron unos planteamientos pictóricos que no mantuvieron su pureza como medio. En sus obras hemos observado con claridad un cambio de actitud, a partir del continuo cuestionamiento del medio pictórico y de un mayor conocimiento en la relación que existe entre: obra, espacio y espectador.

2.3.1. Frank Stella. *Lo que se ve es lo que se ve*³⁶

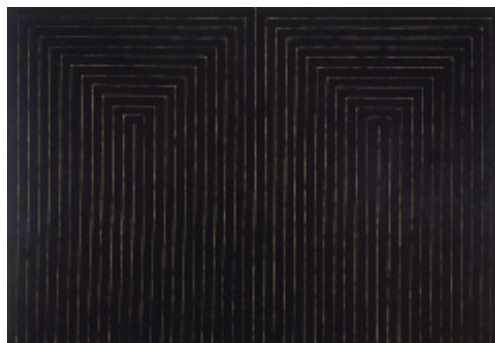
A finales de la década de los años cincuenta, Frank Stella comenzó a pintar una serie de cuadros geométricos conocidos como *Black Paintings*. Estas pinturas, eran una evolución de las obras que venía realizando, años atrás, desde los valores del *Expresionismo Abstracto*.

34. Frank Stella nació en Massachussets (Estados Unidos) en 1936. Pintor estadounidense, estudió historia en la Universidad de Princeton, y posteriormente se trasladó a Nueva York. Stella se convierte desde la década de 1960 en uno de los máximos representantes de la *Abstracción Geométrica* que preludia el arte minimalista. Fue uno de los creadores y promotores del *Hard Edge*, con el desarrollo de los *Shaped canvas*.

35. Blinky Palermo, fue el seudónimo adoptado por Peter Heisterkamp. Nació en Leipzig (Alemania) en 1943 y falleció en las Islas Maldivas en 1977, aunque en esta época había trasladado su estudio a Nueva York. Fue un pintor abstracto alemán, discípulo de Joseph Beuys; fue receptivo a su mensaje según el cual era necesario presentar algo más que simples objetos. Así, inicia una reflexión sobre la ampliación del concepto de pintura. Reconocido por sus lienzos monocromos y los *Stoffbilder* (en castellano pinturas de tejido). En un momento posterior de su carrera, desarrollaría su obra *in situ* para grandes instalaciones arquitectónicas, a menudo incorporando dibujos murales. Sus obras tienen una relación superficial con el *Constructivismo* y el *Minimalismo*.

36. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Epílogo: *Sobre la sensibilidad posmoderna*. Akal. Madrid. 1997. Pág. 377.

Stella comenzó a aplicar una concepción más reduccionista, realizó sus *Black Paintings* pintando la superficie bidimensional del soporte con bandas contiguas organizadas en un orden simétrico y reorganizadas en torno a los límites del soporte cuadrangular. Estos cua-



Frank Stella.
The Marriage of Reason and Squalor, II. 1959.

drós seguían usando el esquema visual *all-over*³⁷ de los expresionistas abstractos americanos, ya que su superficie era completamente uniforme, plana, al tiempo que negaban la gestualidad del artista. Stella pintaba a mano alzada con un pincel todas y cada una de las bandas a partir de movimientos controlados y repetidos intentando deshacerse de todo posible gesto expresivo. A su vez, la práctica pictórica le permitía centrarse en el cuadro y en su estructura interna. A partir del carácter reduccionista y de la geometría puso de manifiesto la distancia existente entre su propia práctica y los valores del *Expresionismo Abstracto*.

La producción pictórica de esta época ya mostraba, por su parte, una conciencia sobre la fisicidad del cuadro. Desarrollándose a partir de los elementos estructurales del soporte, desde el formato a la escala. En esta etapa de Stella podemos encontrar similitudes con la obra *Suprematista* de Malevich debido a esa reducción de los aspectos formales de la superficie del cuadro; al tiempo que anticipa el *Minimalismo*.

En 1960, Stella vuelve a dar un paso importante en la evolución de su propia pintura. Comienza a trabajar literalmente las condiciones físicas del

37. Es el término que se utilizó para describir las pinturas desarrolladas en el *Expresionismo Abstracto*. Los cuadros con carácter *all-over* dotan a la pintura de una mirada continua más allá de los límites del cuadro, distraen al espectador de la percepción física del soporte descentralizando la mirada monofocal del cuadro y convirtiendo a la pintura en algo explícitamente visual.

soporte, desde ese momento sus cuadros adoptan formas irregulares y los bautiza con el nombre de *Shaped Canvas* (*Cuadro forma*). Estas nuevas pinturas de formas irregulares reorganizan la estructura interna de la composición, de las bandas pintadas. Debido a este factor, podemos observar un bucle infinito entre el centro de la superficie, los límites del soporte y la pared. La lectura de la obra nos lleva de un punto al otro continuamente, ya que no existen pesos visuales en la superficie – como en la pintura *all-over* – pero llevado a la geometría.

Los cuadros quedan articulados en esa ida y venida de la mirada *centrípeta* y *centrífuga*. Cierran el campo visual de la superficie y activan la relación entre el cuadro y la pared a través de la irregularidad del soporte. Estas características hacen del cuadro un elemento activo y completo en su re-



Arriba: Frank stella. *Más o menos*. 1964.

Abajo: Frank Stella.

Exposición *Black, Aluminium, Copper paintings*
en Galería Mnuchin. New York. 2012.

lación con el muro. La implicación directa que define el cuadro con su ubicación le lleva a ser observado como figura, sobre la pared que actúa como fondo. Stella, en esta reorganización contextual del espacio muestra unas condiciones novedosas, ya que en la evolución histórica de la pintura las formas representadas no se salían de los límites rectangulares definidos. En la obras de Stella las formas se presentan desde el espacio real. A la vez, comienza a trabajar el soporte desde su corporeidad.

Estos proyectos, muestran una disposición física y espacial como pintura .

2.3.2. Blinky Palermo

Paralelamente a los acontecimientos pictóricos sucedidos en Estados Unidos en la década de los sesenta, en Europa, Peter Heisterkamp³⁸ alumno de Joseph Beuys más conocido como Blinky Palermo, desarrolla su labor pictórica partiendo de la pintura abstracta de las vanguardias. Retoma y reinterpreta los valores que caracterizaron a los movimientos del *Suprematismo*³⁹, el *Constructivismo*⁴⁰ y *De Stijl*⁴¹ desde el reduccionismo propio del grado cero. Con ello, conseguiría explorar los límites del medio al buscar nuevas relaciones de la pintura con la realidad.

Blinky Palermo, entre los años 1966 y 1972, realizó un proyecto bajo el nombre *Stoffbilder (Pinturas tejido)*. Las obras de este proyecto estaban realizadas con telas industriales, las cuales utilizaba resaltando sus va-

38. Cuentan que Joseph Beuys cuando era profesor de Peter Heisterkamp (su nombre original era *Peter Schwarze*, adquirió el apellido Heisterkamp cuando fue adoptado de niño) encontró un gran parecido con un conocido mafioso representante del boxeador Sonny Liston llamado Blinky Palermo. De este modo, Peter Heisterkamp sustituyó su nombre por el del representante de Boxeo. Citado en: VIDAL OLIVERAS, Jaume. *Blinky Palermo, obra abierta*. En: revista *El cultural*. 2002. Consulta online: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/6067/Blinky_Palermo_obra_abierta [28 de marzo de 2013].

39. El *Suprematismo* fue un movimiento artístico que se formó en Rusia en 1915-1916, simultaneo al *Constructivismo*. Enfocado en las formas geométricas fundamentales, en particular: el cuadrado y el círculo. Fue fundado por Kasimir Malevich y se desarrolló entre los años 1913 y 1923. Promovía la abstracción geométrica y el arte abstracto en búsqueda de la supremacía de la nada y la representación del universo sin objetos. El *Suprematismo* rechazaba el arte convencional buscando la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica. Su pintura más identificativa podríamos decir que es *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, realizada en 1915.

40. El *Constructivismo* fue un movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914. Ha sido una expresión directa de la ideología marxista, aunque no pretendía ser un estilo abstracto, ni siquiera un arte. En su núcleo era la expresión de una convención fundada en motivos profundos. Creían que el artista podía contribuir a hacer más elevadas las necesidades físicas e intelectuales de la sociedad en su conjunto, buscaban una socialización del arte. El término *Construction Art* (arte de construcción) fue utilizado por primera vez de manera despectiva por Kasimir Malevich para describir el trabajo de Aleksandr Rodchenko en 1917.

41. El movimiento *De Stijl*, también conocido como *Neoplasticismo*, tuvo lugar entre los años 1917 y 1931, era un movimiento artístico cuyo objetivo era la integración de las artes o el arte total, y se manifestaban a través de una revista del mismo nombre que se editó hasta 1931. El movimiento puede caracterizarse en lo esencial a través de la obra de tres hombres: los pintores Piet Mondrian y Theo Van Doesburg y el arquitecto Gerrit Rietveld. El movimiento surgió como confluencia de dos modos conexos de pensamiento: en primer lugar, la filosofía neoplatónica del matemático Dr. Schoenmaekers, quien había publicado en Bussum, en 1915 y 1916 respectivamente, sus obras *La nueva imagen del mundo* y *Los principios de la matemática plástica*, y en segundo lugar los conceptos arquitectónicos "recibidos" de Hendrik Petrus Berlage y de Frank Lloyd Wright.



Derecha: Blinky Palermo. *Stoffbild*. 1967.

Izquierda: Blinky Palermo. *Stoffbild*. 1969.

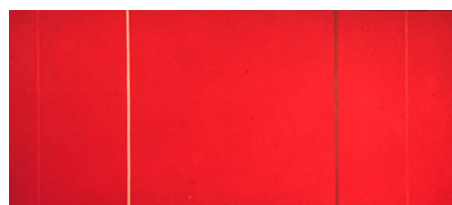
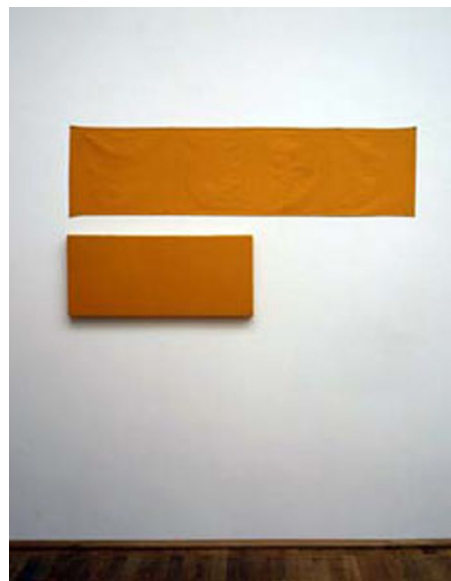
lores visuales. Las obras que produjo para este proyecto estaban libres de expresión gestual al prescindir del pincel y de los materiales propios de la pintura. Exploraba las posibilidades de la forma y el color en las condiciones objetuales del soporte.

Palermo desarrolla sus pinturas *Stoffbilder* fuera del proceso convencional de la pintura debido a la apropiación de las telas industriales. Extrapola el quehacer del pintor hacia una economía de recursos visuales y plásticos al reunir las convenciones del proceso tradicional: soporte, color y materia.

En este proyecto tan radical, dinamita las barreras convencionales. Nunca buscó, a diferencia de los pintores abstractos americanos, la negación o rechazo alguno; a nuestro entender, planteaba que la pintura no podía ser una fórmula cerrada, basada en las convenciones del medio. La pintura debía partir de nuevas resoluciones adaptadas a su tiempo, así, el medio pictórico podría existir en la temporalidad de la historia adaptándose a cada época sin agotarse.

Palermo experimenta las condiciones del objeto a partir de la planitud de la superficie del cuadro y la delimitación del soporte sin cuestionar la naturaleza histórica de la que partía la forma cuadrangular de la pintura.

Estas obras de Palermo, desde una concepción estética, nos recuerdan a los campos de color de Barnett Newman. Debido a estar compuestas por dos o tres campos de color uniformes dispuestos en posición horizontal. Los segmentos de color tienen diferentes tamaños y éstos a su vez están determinados por las medidas industriales de los rollos de tela. Las uniones de estos campos de color – que relacionaba de manera intuitiva – estaban cosidos a máquina. Posteriormente adaptaba las telas al soporte y llevaba las pinturas a la pared.

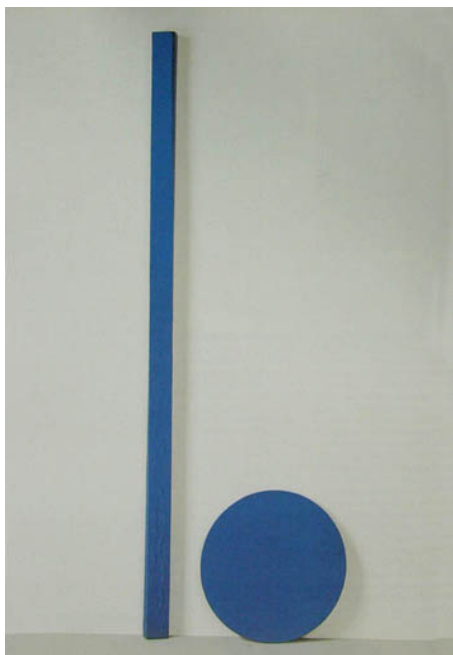


Arriba: Blinky Palermo. *Soft speaker*. 1965.

Abajo: Barnett Newman.

Vir Heroicus Sublimis. 1950 - 1951.

En un proyecto iniciado anteriormente, hacia 1964, con el nombre de *Bild-objekt (Pinturas objetos)* Palermo replantea de manera explícita el conjunto de convenciones que forman una pintura. Cuestionando formalmente las condiciones físicas del soporte, incluyendo la bidimensionalidad. En este proyecto, las formas, el color y la composición, parten de una voluntad distinta a las convenciones del cuadro, con la finalidad de formular una integración de los conceptos de la pintura bajo otro orden. En esta integración también se contempla el espacio expositivo. Al liberarse del concepto cuadrangular del cuadro, los límites del espacio reordenan los objetos a través de sus formas. Así pues, las pinturas pertenecientes a este proyecto se desvinculan de la visualización centrípeta de la obra, gracias a la condición objetual de la que parten. La forma y el color de estos objetos, conectan



Blinky Palermo. *Blue disk and stick*. 1968.

con el espacio expositivo por leyes centrífugas que reorganizan la obra como un todo. En otras palabras, los objetos independientes adoptan formas irregulares que se relacionan entre sí, debido a la pared bidimensional. Palermo siendo consciente que esta disposición desemboca a la planitud de la pared, inserta parte de sus objetos a partir de sus condiciones volumétricas apoyadas en el suelo, con ello reitera abiertamente

la condición de objeto quedando a mitad de camino entre la pintura y la escultura.

En muchos de los casos, las obras pertenecientes a este proyecto estaban constituidas en dos partes, elaboradas desde la dualidad. En el conjunto de ambas partes siempre podemos observar contraposiciones técnicas y estructurales que se complementan entre sí. En particular, uno de los elementos es siempre alargado, dispuesto generalmente en vertical y, por otro lado, el segundo elemento suele tener una forma orgánica o geométrica.

Estos dos ejemplos constituyen un tipo de actitud diferente propia de la postmodernidad. Stella y Palermo, al igual que otros artistas, sintieron la necesidad de cuestionarse el medio que practicaban desde la libertad de posibilidades.

A nuestro parecer, en los dos ejemplos expuestos sucede un aspecto muy interesante, los dos parten de la problemática perteneciente al género de la pintura tras la continua reflexión de los planteamientos formales de la

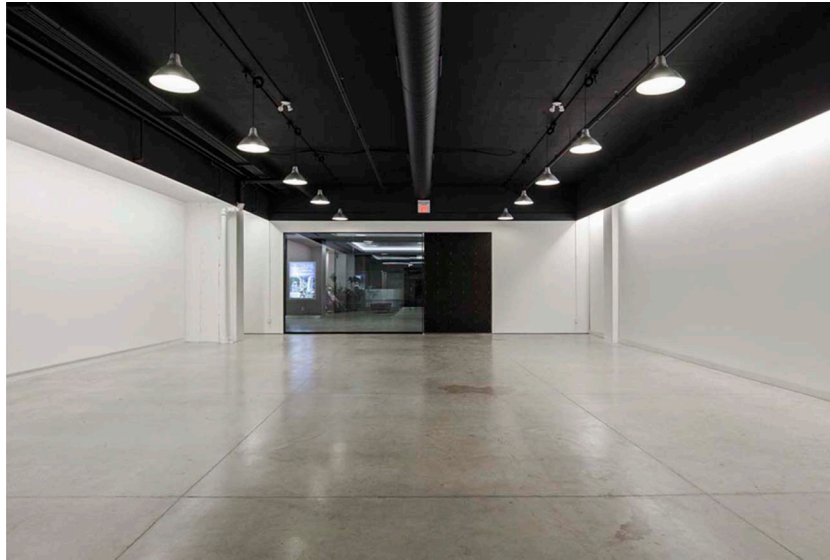
modernidad. Para ellos la importancia ya no residiría en las posibilidades acotadas de los recursos limitados del campo pictórico, sino, que desde el género, se replantean a la vez que trazan unas líneas progresivas donde van a converger con otros campo artísticos. Por ello, desde sus respectivas prácticas, les llevaron a practicar la pintura desde las cuestiones pertenecientes al campo expandido. Con ello, fueron conscientes de los recursos limitados del medio pictórico al conocer muy bien las convenciones del mismo. De ahí, el cuestionamiento continuo sobre la pintura y la búsqueda de alternativas bajo la lógica en la que se establece un medio. La incorporación de áreas ocultas e intactas concernientes a la disciplina les permitió encontrar un campo de exploración amplio y lógico, a la par que comparado por otros campos artísticos.

El fruto de esta evolución, trajo consigo nuevas relaciones sensoriales y perceptivas para el espectador, una mayor conocimiento del espacio a la par que una percepción más profunda del campo artístico y un procedimiento creativo menos dogmático.

2.4. El espacio expositivo

En este punto nos hemos centrado en las relaciones existentes a partir de los términos de obra, espacio y espectador. Atendiendo a un espacio específico como es *White Cube* y a las relaciones históricas que abrieron los artistas *minimal* en los años sesenta, de los cuales extraeremos los factores que nos interesan para nuestra producción artística.

Para poder llevar a cabo dicha integración, hemos tenido que estudiar las condiciones históricas concernientes al tipo de espacio expositivo predominante en nuestra contemporaneidad, la sala de exposiciones del museo como *espacio blanco*, con la intención de poder ampliar nuestra conciencia



Galería Atelier rzlbd. Toronto, Canadá.

sobre los mecanismos que este espacio articula en relación a la obra que se introduce en él. Con ello, resumiremos cómo se originó el *espacio blanco* a nivel histórico y cuáles son sus características generales. Seguidamente, nos hemos centrado en un tipo de manifestación artística producida a partir de los años sesenta del siglo XX, como es el arte minimal. Extrayendo exclusivamente aquellas condiciones que nos interesan para la producción artística de este proyecto.

2.4.1. White Cube. Una concepción expositiva.

A principios del siglo XX los museos asumieron la tarea de proteger los objetos artísticos estableciéndose como los protectores de la memoria colectiva, al tiempo que asumían la tarea de contribuir a la educación de la sociedad haciendo accesible el arte a toda la población a partir de unos ideales fundados en la democratización de la cultura. Con ello, nació el *museo contenedor* que pretendía conservar y transmitir el legado de la historia a las culturas venideras.

Alrededor del año 1934 comenzaron las críticas a este tipo de museo al no contemplar y velar por los intereses del arte contemporáneo, cosa que los dejaba fuera de la memoria histórica. Así pues, alrededor de una década más tarde, en 1947, el escritor *André Malreaux*⁴² expone su idea de *museo imaginario*⁴³. En él, estableció un modelo comparativo, intentando romper el orden jerárquico entre el arte en mayúsculas y el arte popular; a la par que proponía eliminar las diferencias entre el arte de diversas civilizaciones. En definitiva Malreaux proponía otra manera de historiar la modernidad, al tiempo que replanteaba las cuestiones estéticas del arte moderno.

Unos años más tarde, se empezó a contemplar la opción de otro tipo de museo, pretendiendo una gran repercusión en Europa y Estados Unidos. El nuevo museo paradigma conocido como *White Cube* – el cubo blanco de la modernidad – estaba directamente en relación con el diseño de espacio expositivo que desarrolló el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe⁴⁴ en torno a 1929 y la concepción de espacio contenedor propuesto por el escritor y crítico Jean Cassou⁴⁵ en 1949, que iba más allá de las ideologías

42. André Malreaux nació en París en 1901 y falleció en Créteil (Francia) en 1976. Fue un personaje representativo de la cultura francesa que giró en torno al segundo tercio del siglo XX. Fue narrador, ensayista y político.

43. Hacia el año 1947 desde su posición como Ministro de Cultura Francés, propone la concepción de *museo imaginario*, un museo sin muros, proponiendo a cada persona crear su propio museo sin límites de tiempo, ni espacio, a modo de álbum. Esta concepción de museo surgió gracias a los avances de la reproducción mecánica, de acuerdo con las ideas de Walter Benjamín. Citado en: *Tema 3: Tipología y arquitectura de los museos. Evolución de la tipología de los museos: del templo al palacio. Los nuevos museos y su arquitectura. De los templos del Arte, lugar de las Musas, los museos se han convertido en iconos de la modernidad y de la cultura. Su arquitectura se ha adaptado a este fin*. Consulta online: <http://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2012/10/tema-3-bea-abella.pdf>. Pág. 22. [12 de enero de 2013].

44. Nació en Aquisgrán (Alemania), en 1886 y falleció en Chicago (Estados Unidos), en 1969. Concibió el museo como un lugar más de disfrute que de conservación del arte. Su ideal de espacio expositivo era continuo y flexible. Una nueva arquitectura con unas posibilidades espaciales, como la separación entre estructura y cerramiento, que abría nuevas posibilidades en el espacio expositivo. Suprimió las sujeciones tradicionales de muros y estructuras creando un espacio fluido a base de vidrios que conectan el interior y el exterior. Las obras de arte se exponen en paneles móviles. Citado en: *Tema 3: Tipología y arquitectura de los museos. Evolución de la tipología de los museos: del templo al palacio. Los nuevos museos y su arquitectura. De los templos del Arte, lugar de las Musas, los museos se han convertido en iconos de la modernidad y de la cultura. Su arquitectura se ha adaptado a este fin*. op. cit. Pág. 20. [12 de enero de 2013].

45. Jean Cassou nació en Bilbao en 1897 y falleció en París en 1986. Fue un escritor francés, el director de la revista *Les Nouvelles Littéraires* y durante veinte años desempeñó el cargo de director del Museo de Arte Moderno de París (1945-1965).

expositivas, al tiempo que manifestaba una concepción del arte vinculado a la neutralidad, austeridad e inmensidad del espacio expositivo.

Cuando el artista multifacético Brian O'Doherty⁴⁶ publicó en 1976 *Inside the white Cube* (Dentro del Cubo Blanco), definía dicho cubo como un espacio expositivo que intentaba neutralizar el bagaje histórico expositivo a la vez que controlar el futuro a través de conceptos como presencia y poder. Las paredes de este tipo de espacio expositivo, libre de decoro, asumen la existencia ambivalente entre la presencia activa y la completa invisibilidad, buscando un contexto neutral y puro para mostrar las obras de arte.

A pesar de las modificaciones producidas en los museos hasta nuestros días, las características del cubo blanco, se muestran vigentes a pesar de contemplar otras posibilidades en las lecturas del conjunto expositivo. Sin desviarnos más del asunto que estamos abordando, debemos decir que la concepción de este espacio expositivo, partió de unas condiciones propias de otros espacios, que a modo de convención se han mantenido a través de la repetición de un sistema de valores cerrado.

*Algo de santidad de una iglesia, de la solemnidad de una sala judicial o de la mística de un laboratorio de investigación se une a un diseño chic para producir un espacio singular dedicado a la estética.*⁴⁷

Con este sistema de leyes tan riguroso, el espacio expositivo contiene la finalidad de mostrar libre de interferencias la potencia relativa de los objetos introducidos en él desde una perspectiva artística, permitiendo a los objetos expresar ideas concretas que finalmente se someten a de-

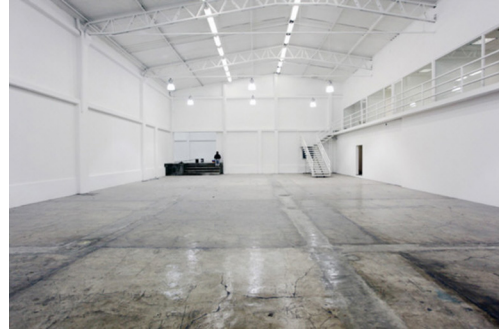
46. Brian O'Doherty nació en el condado de Roscommon (Irlanda) en 1928. Conocido bajo los seudónimos de *Patrick Ireland* creando un corpus de trabajo que incluye: dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones, o *Ashleigh Rye* creando distintos escritos en diferentes ámbitos. Artista y escritor, es licenciado en medicina por la University College de Dublín y por la Universidad de Cambridge. Emigró a Estados Unidos en 1957. Antes de dedicarse a las artes visuales centró su actividad en la lucha contra el cáncer. Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

47. O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac. Murcia. 2011. Pág. 20.

bate por el espectador. Y lo que es más, el lugar adquiere un estatus de limbo. El conocimiento de este tipo de espacio interiorizado por museos y galerías se hace aún más evidente cuando observamos el conjunto de características generales que posee la concepción *White Cube*; es un espacio lo más diáfano posible desde la permisión de la arquitectura donde se instale, aislado del exterior, sin adornos arquitectónicos, la iluminación es cenital, sus paredes pintadas de un blanco impoluto y el suelo suele ser homogéneo en forma y color, a la par, ofrecen unas condiciones neutrales.

Este tipo de espacio, contiene un carácter marcado a la vez que permite obtener una neutralidad espacial donde poder establecer

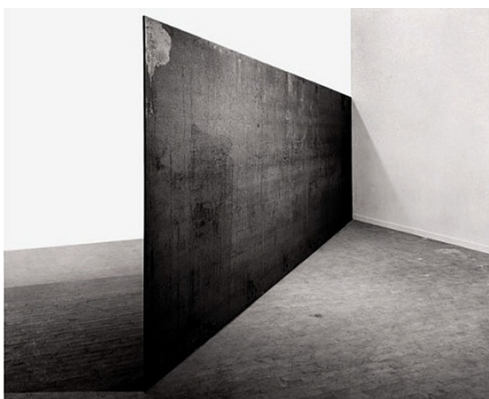
unas relaciones estables entre espectador y obra. Para poder trazar este vínculo relacional dentro del espacio expositivo, vamos a retomar algunas cuestiones desde el *Arte Minimal*. A pesar de que cada artista minimal, concibiera la relación obra-espacio de un modo diferente y estuviera ligado a la manera en la que conciben las relaciones estéticas, trazaremos unos parámetros generales que nos permitan operar libremente en el espacio.



Arriba: Galería Luis Adelantado. México D.F.
Centro: Galeria Cubo Blanco. Bermondsey,
Londres.
Abajo: Galería Ram. Oslo. Noruega.

2.4.2. Relación entre la obra y el espectador

A partir del libro *Arte minimal. Objeto y sentido*⁴⁸ de Francisca Pérez Carreño podemos extraer determinadas cuestiones sobre los artistas minimal que nos sirvan para establecer unos parámetros para nuestro proyecto. Por ejemplo, buscaban formular realidades para un espacio desde la creación artística, en un tipo específico de lugar como para una esquina o una pared. Dentro del espacio específico, trabajaban para un lugar determinado; dotaban al espacio de contenido, así la visión de la obra incluía la percepción del espacio circundante. La visión del objeto minimal exigía



Richard Serra. *Strike*. 1969 - 1971.

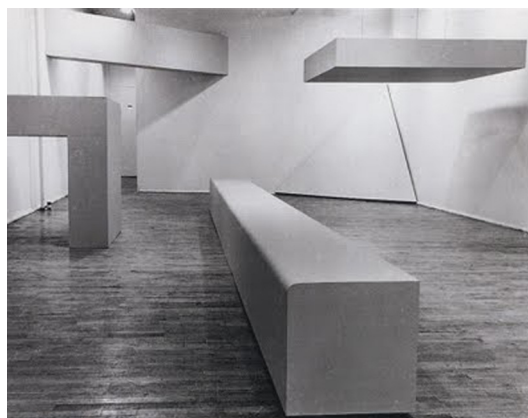
una conciencia de las relaciones espaciales, así la conexión obra-espacio es debida al tamaño y a la disposición del objeto en relación al espacio, que contribuyen a crear un tipo de experiencia en el espectador ajeno al sentido de la obra. Las dimensiones del objeto influyen en la experiencia entre sujeto y espacio a través de la percepción.

Los objetos mayores que el cuerpo humano, incluyen un mayor número de términos para su aprehensión que los objetos menores que el cuerpo del espectador, que exigen el espacio literal y las relaciones cinestésicas del propio cuerpo. Por ello, el espectador participa en la revelación de una presencia. Así, a través de su experiencia adquiere conciencia de su propia corporalidad y de los objetos.

48. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. La balsa de la medusa. Madrid. 2003.

Como dice Francisca Pérez Carreño, los objetos minimal se conciben como elementos individuales, pero en su visualización pueden parecer una instalación debido a la importancia de la relación con el espacio circundante. Aunque, la diferencia es evidente ya que en la instalación, el espectador se introduce y altera la visualización de la obra de arte. En cambio, ante la obra *minimal* el espectador no modifica el ambiente, entra y sale del escenario sin cambiar el lugar.

Los *minimal* atendían a las cualidades propias del material como propiedades artísticas. La tematización de las obras era la relación entre la pintura y la escultura, predominando la forma del objeto por encima de la composición interna del mismo, o dicho de otro modo, como sucede en el caso de las *Black Paintings* de Frank Stella, el contorno del objeto determina la composición interna del cuadro, dotando de fisicidad a la pintura por encima del ilusionismo que caracterizaba a la misma. En palabras de la autora:



Arriba: Robert Morris. Instalación en la Green Gallery, New York. 1964.

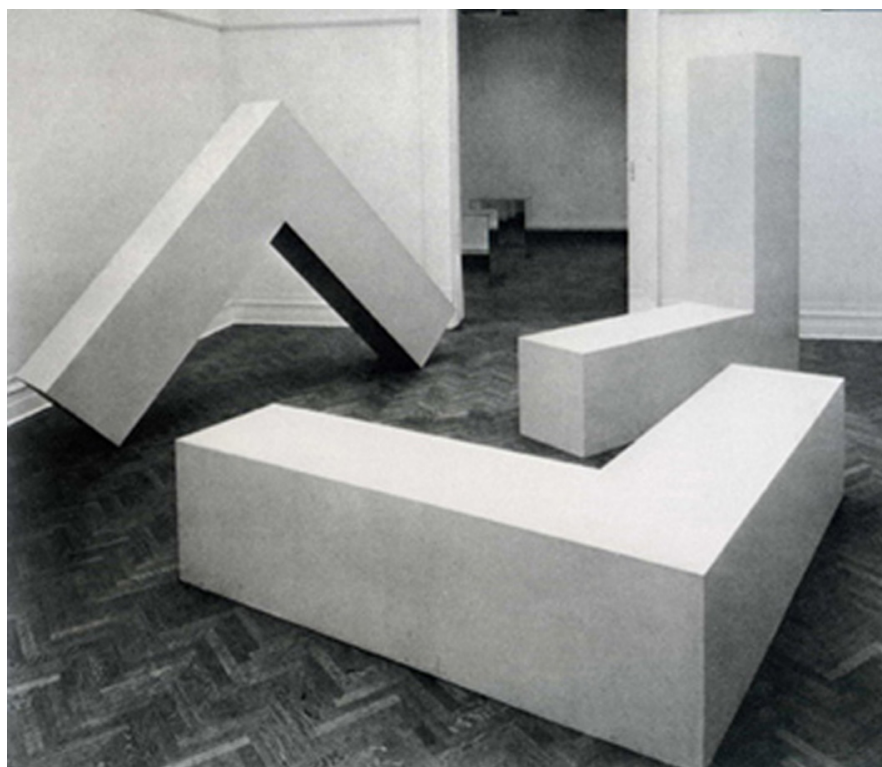
Abajo: Frank Stella. *Black Paintings*, serie 1963, en la Galería Leo Stelli. 1964.

*Las pinturas negras de Frank Stella trabajan sobre un límite, el que existe entre la pintura y la escultura. Cuando un cuadro, sin marco, con una composición simple, en un negro neutro, se percibe sobre una pared, existe la posibilidad de considerar la pared como el fondo y el cuadro como la figura.*⁴⁹

49. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte Minimal. Objeto y sentido*. Op. cit. Pág. 107.

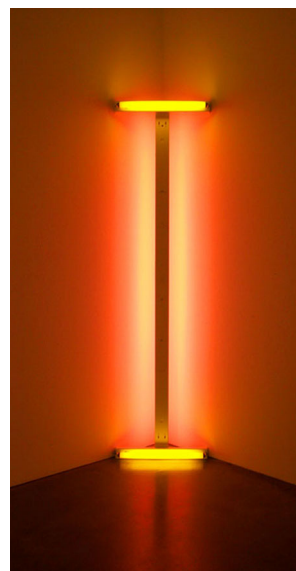
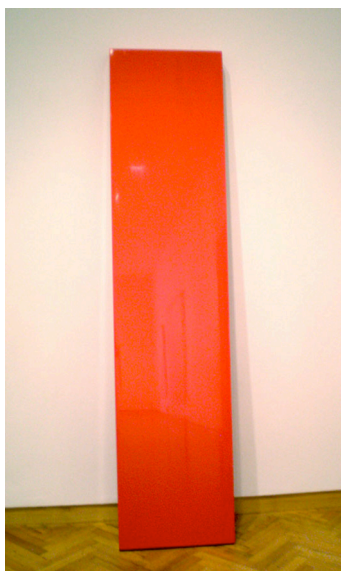
Los objetos minimal pueden ocupar cualquier lugar, paredes, techos, suelo, etc., todo es pertinente y determina la experiencia que tengamos de ello; por lo tanto, el objeto deja de ser autónomo formulando una situación concreta para el espectador. La percepción de la obra es alterada por su posición en el espacio. Gracias al espacio tridimensional, el espectador puede percibir las formas repetidas a partir de la variabilidad de la perspectiva, por esto, dichos elementos repetidos los observamos diferentes. Percibimos la permanencia de las cosas y al mismo tiempo según el punto de vista espacial desde donde lo veamos, discernimos una visión distinta de sus cuerpos. Así pues, constataremos las variantes con la permanencia y las constantes de los puntos de vista como pasa con *Vigas en L* de Robert Morris.

En cuanto a las relaciones que plantean algunos artistas *minimal* como



Robert Morris. *Tres vigas en L*. 1969.

Donald Judd⁵⁰, Sol Lewitt⁵¹ o Dan Flavin⁵² desde la pintura, podemos ver que un muchos de los casos son críticas hacia el ilusionismo pictórico desde la creación de los objetos, pero ante todo, podemos ver que existen unas referencias pictóricas evidentes. Les preocupa desde las propiedades del material a las cualidades visuales propias de la pintura. Afirman desde la fisicidad de los objetos las condiciones visuales, a través del color, la opacidad, la transparencia o el brillo. En el caso de Judd, podemos ver que evita los matices y las texturas, con la intención de enfatizar la fuerza de las propiedades cromáticas del material favoreciendo la percepción de los objetos.



Izquierda: Donald Judd. *Sin título*. 1968.

Centro: John McCracken. *Red Plank*. 1969.

Derecha: Dan Flavin. *Sin título*. 1969.

50. Artista estadounidense, nació en Missouri en 1928 y falleció en Manhattan (Nueva York) en 1994. Fue uno de los mayores representantes y teóricos del minimalismo. Su obra gira en torno a las relaciones espaciales desde el objeto. Comenzó a trabajar como pintor, pero su trabajo evolucionó a objetos independientes en tres dimensiones, sobre suelo o pared que usan formas sencillas, a menudo repetidas, que a su vez exploran el espacio y el uso del lugar donde se encuentran.

51. Sol LeWitt nació en 1928, en Hartford (Connecticut) y falleció en Nueva York en 2007. Artista ligado a varios movimientos incluyendo el arte conceptual y el minimalismo. Sus medios artísticos predominantes son: la pintura, el dibujo, la fotografía y las estructuras (término que él prefería al de escultura).

52. Dan Flavin es un artista estadounidense. Nació en Nueva York en 1933 y falleció en Nueva York en 1996. Fue un escultor estadounidense encuadrado dentro de la corriente del Arte Minimalista. Centró su trabajo sobre todo en la construcción de esculturas mediante tubos de neón que generaban un ambiente determinado y propiciaban cambios en la percepción visual de los espacios donde se ubicaban.

3. DESCRIPCIÓN DIACRÓNICA Y SINCRÓNICA DE LA OBRA

Durante la investigación apuntamos, desde el punto de vista metodológico, que nuestro proyecto estaba compuesto de dos partes: una teórica y otra práctica. Esto, nos ha ayudado a obtener la información necesaria para formar un campo de operaciones, con la intención de buscar tentativas pictóricas a través de la relación pintura / espacio. Por tanto, esta herramienta, nos ha permitido ampliar la conciencia sobre la pintura y nos ha posibilitado vislumbrar otras posibilidades en nuestra propia práctica pictórica.

Aun así, debemos decir que a pesar de nuestro interés en ampliar las posibilidades derivadas del cuadro y nuestra concepción en torno al medio, no hemos podido trazar con exactitud un modo sistemático de trabajo. Sin embargo, sí hemos logrado trazar unas condiciones generales de actuación, que hemos aplicado a todas las obras de este proyecto.

3.1. Desarrollo conceptual

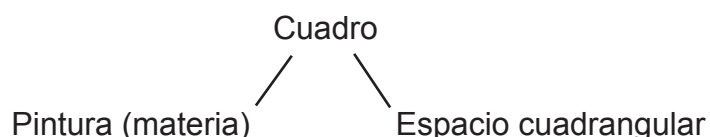
En este proyecto, las operaciones lógicas que hemos realizado, conceptual y físicamente, huyen en alguna medida de las posibilidades establecidas en el cuadro tradicional. Nos referimos a la articulación centrípeta y al modelo de perspectiva renacentista que produce una imagen dentro de la superficie del soporte con la finalidad de emitir un mensaje sobre algo en concreto. Si recordamos, la pintura consta de dos problemas fundamentales: la superficie del soporte, donde se deposita la pintura con la finalidad de crear una imagen y por otro lado, la concepción del cuadro como objeto, susceptible de ser abordado desde una posición materialista.

Sin dejar de lado la fisicidad que siempre ha comprendido el medio pic-

tórico, hemos dividido la articulación del cuadro/objeto desde las convenciones que lo componen: un espacio cuadrangular y la pintura depositada en su superficie.

Al acotar unas posibilidades amplias, pero con unas áreas concretas, han surgido los elementos que forman el binomio principal del diagrama, a partir de las convenciones físicas del medio. Esta operación la hemos realizado para concienciarnos de los mecanismos con los que poder abordar nuestra práctica, a partir del cuadro como elemento perteneciente al campo de la pintura. Por ello, hemos buscado formular un campo cuaternario desde las partes diferenciadas del cuadro como objeto. Para así, abrir unas posibles áreas de operaciones mentales; en las que, posteriormente, nos hemos basado para la materialización de nuestras propuestas que han girado en torno a lo pictórico.

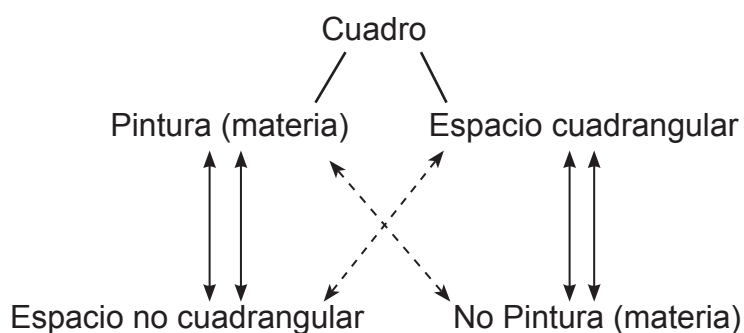
Primero, comenzamos estableciendo un binomio desde la concepción del cuadro, entendiendo la *pintura* (materia) y el *espacio cuadrangular* (soporte) como las partes que engloban el formato.



Al reflexionar sobre el cuadro, entendemos que es un tipo de objeto donde se deposita pintura en su superficie cuadrangular y como este hecho, lo dota de identidad como objeto concreto. A partir de aquí, podemos entender que estos tres conceptos contienen una asociación sólida y definida debido a su práctica durante siglos.

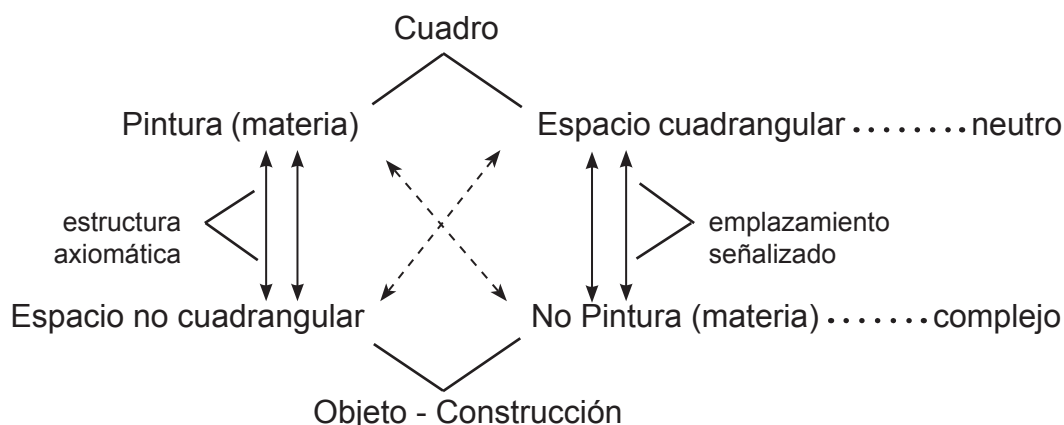
Ahora bien, para ser consciente de una ampliación que nos permita pensar con claridad en sus posibilidades, aplicaremos el *sistema de grupo Klein*

al binomio *pintura (materia) / espacio cuadrangular*, obteniendo dos áreas conceptuales en las que pensar como parte de los conceptos formados por el binomio principal.



En esta ampliación de los conceptos formados por el primer binomio, nos permite pensar en la *pintura (materia)* como un *espacio no cuadrangular* dejando entrever un abanico de posibilidades desde su significado. Al mismo tiempo, el concepto *espacio cuadrangular* queda ampliado por otras posibilidades ajenas al medio, pudiendo obtener axiomas que contengan características propias de la pintura; color, textura, forma, etc. o valores compatibles con las del campo pictórico.

Así *pintura (materia) / espacio cuadrangular* forman un área neutra mostrando las condiciones del cuadro como objeto reconocible por tradición y el binomio *espacio no cuadrangular / no pintura (materia)* formulan un área compleja, al no tener una definición clara como elemento físico, prestándose a múltiples interpretaciones. El binomio que forma la zona compleja, nos permite pensar en otras posibilidades que siempre estarán ligadas al binomio original.



Tras la visualización del esquema completo, podemos observar la cantidad de variantes en las que podemos trabajar con la pintura desde la periferia del concepto cuadro. A su vez, seremos conscientes de las áreas en las que podemos trabajar obteniendo más de una concepción distinta, ligada a la noción de cuadro como soporte de la pintura. Ahora bien, cuando analizamos la práctica de pintar un cuadro, podemos observar que tiene unos pasos concretos y, generalmente, un orden determinado marcado por la tradición. Primero se fabrica el soporte, sobre éste se adhiere una superficie lisa y uniforme – tela, contrachapado, etc.–, seguidamente se imprima la superficie del soporte y finalmente se dispone la pintura en capas. Así, el ejercicio de la pintura cumple unos parámetros estructurados e ideados para operar en su superficie representativa.

Desde nuestra práctica y sin intentar delimitar las influencias exteriores, hemos abordado el proceso de materialización desde unas nociones más acorde con la realidad que percibimos: desordenada, complicada, impura, imprevisible y en ocasiones desbordante. Interesados por este tipo de principios, hemos optado por no prestar atención al proceso lineal que se desarrolla en la creación de un cuadro. Al mismo tiempo, esto nos ha permitido la libertad de trabajar de acuerdo con las posibilidades estructuradas en el diagrama que hemos formulado en el proceso conceptual.

3.2. Proceso de materialización

En la materialización de las piezas, nos cuestionamos la problemática de la pintura como una circunstancia real formada desde la complejidad de las cosas, sin prejuicios y sin un orden específico, en algunos casos incluso caótico.

Los materiales que hemos empleado para la materialización de las obras son los tradicionales para la construcción de un cuadro: listones de madera para estructurar el soporte, tablas de contrachapado que cumplen la función de superficie pictórica, grapas, clavos, cola para madera y pinturas, básicamente, a partir de pigmentos aglutinados.

Estos materiales nos han permitido entender el proceso de creación como una cuestión temporal; a lo largo del proceso hemos ido llegando, poco a poco, a la fisicidad del objeto pictórico. En consecuencia, el resultado final de la obra nos ha permitido entrever todo el proceso de trabajo.

Para la ideación de la pieza hemos tenido en cuenta tres factores fundamentales: el espacio para el que se idea la pieza, su soporte en relación a su ubicación y las distintas disposiciones de la pintura sobre el soporte.

El planteamiento de cada pieza surge a raíz de su disposición en el espacio; pero, por otro lado, la materialización comienza con la elaboración de sus partes por separado. Es decir, desarrollamos paralelamente la estructura del soporte y el plano de la superficie; cortamos y lijamos los materiales que acaban conformando el objeto pictórico. Así, la elaboración de las partes pormenorizadas nos han llevado a buscar otras posibles disposiciones de los materiales entre sí y en relación al tipo de espacio concreto para el que se han ideado: el suelo, la pared o el rincón. Por ello, explicaremos las fases de materialización desde los espacios, los soportes y la pintura.

3.2.1. Los espacios

Anteriormente, dentro del punto *El espacio expositivo*, habíamos definido el tipo de espacio al que va dirigido este proyecto – el espacio *White Cube* – y hemos diferenciado las características específicas que hemos visualizado en él, a partir de su cavidad espacial. Por otro lado, en la revisión histórica de la pintura, desde el nacimiento del cuadro y las manifestaciones pictóricas producidas desde la segunda mitad de siglo XX, hemos observado un cambio en las relaciones establecidas entre el espectador y la obra. Principalmente, las originadas desde una práctica multidisciplinar, donde la pintura o sus cuestiones técnicas influyeron decisivamente a abrir unas nuevas relaciones con el espectador a través de la mirada; proceso que ha permitido a la creación pictórica obtener nuevos recursos para la elaboración de la obra y el significado de su emplazamiento.

Por ello, hemos trabajado la obra a partir de las condiciones generales de estos lugares específicos. Con la intención de relacionar el espacio y la obra, nos hemos centrado en: el suelo, las paredes y los rincones localizados en el espacio expositivo y que nos han interesado para desarrollar las piezas de este proyecto. Al tratarse de un proceso de creación iniciado desde la pintura, parte de los factores propios del medio son los que se acaban manifestando en el lugar como elementos físicos y en relación a ellos.

Pero, debido a la significación que encontramos en estos espacios, exponemos los motivos que encontramos en estas disposiciones, tan alejadas del lugar tradicional de la pintura. Ya que, dependiendo de la ubicación o disposición de las piezas en el espacio, las obras trazan unas relaciones directas y específicas con el lugar; pretendiendo ser partícipes de la misma realidad que comparten el espectador y el espacio. A partir del contacto

entre la pieza y el lugar específico se completa el mensaje; el espacio circundante pasa a formar parte de la obra a partir de sus propiedades matemáticas.

Las disposiciones de las obras varían en relación a su significado, por tanto, en cada espacio específico hemos tenido presente una concepción particular.

Cuando hemos ideado desde el suelo como lugar de creación para la obra, hemos trazado una relación directa con el “estar en medio”, fuera de lugar. Ocupando el espacio habitable del espectador, pero a la vez, entendiéndolo como un espacio de reposo para la obra. Esta ocupación espacial, es un contacto con el lugar de donde parten todas las cosas, el lugar estable donde se puede construir cualquier infraestructura.

Sin embargo, cuando hemos creado las obras desde la pared, hemos asumido la función visual que cumple la pieza dentro del espacio; en cierto aspecto, podríamos decir que las paredes son los lugares privilegiados por la mirada en el interior de los espacios expositivos. Por tanto, cuando hemos trabajado a partir de este lugar, hemos recurrido a su superficie regular y plana. Para componer desde ella, hemos ocupando distintas áreas de su espacio a partir de una compensación de masas. En este tipo de disposición, las obras se relacionan con la pared, debido a que esta actúa como soporte para sostener las piezas; es decir, la pared funciona como punto de apoyo para las obras.

Por otro parte, las condiciones físicas de las piezas trazan otras relaciones con la superficie de la pared, a través de sus cualidades físicas. Esta unión de obra y pared permite una mirada unitaria y centrífuga a través del reconocimiento de una imagen figura/fondo. La pared pasa a ser parte de la

obra, adoptando la posición de fondo.

Por último, hemos partido de los rincones como lugares para la disposición y creación de las obras. Este lugar nos ha interesado porque es el lugar más alejado del centro del espacio. Hemos valorado, por una parte, la noción de lugar apartado dentro del espacio; un sitio donde nada molesta y que, a su vez, queda alejado de las zonas transitables. Pero, por otra parte, hemos atendido al límite que se conforma con la unión de dos paredes o superficies. Los ángulos que forman los rincones nos ha permitido trabajar las obras ideándolas desde las tres posibles áreas de apoyo; las obras habitan en los rincones, ocupan y modifican visualmente la percepción del espacio.

3.2.2. Los soportes

Los materiales han sido otro elemento para el punto de partida en la creación de cada una de las obras de este proyecto. La primera decisión que tomamos en este punto, es en relación a la elección de materiales básicos y tradicionales para realizar un soporte pictórico. Para explicar esta parte del proceso debemos atender a los materiales empleados; es necesario, prestar atención a su fisicidad para sentir las cuestiones y las posibilidades dentro de cada acto creativo.

Nosotros no hemos partido del objeto cuadro, sino, más bien de sus elementos pormenorizados; donde ya vienen impresas las condiciones utilizadas para la creación del cuadro. Por ello, los materiales que hemos utilizados para la creación de los soportes son: los listones de madera para estructurar el objeto y las chapas de madera con la finalidad de obtener la superficie plana que caracteriza al soporte cuadrangular. Cuando hemos adquirido estos materiales, hemos observado que ya vienen con unas cua-

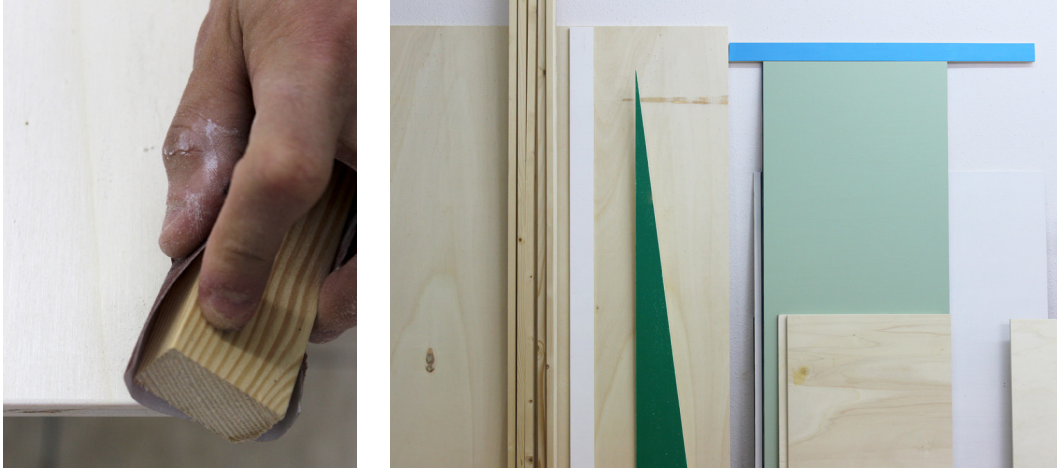
lidades adheridas, unas formas regulares y geométricas, debido a su estandarización.

La finalidad que cumplen estos materiales en la construcción del soporte para la pintura, nos lleva a entender el plano, como contenedor de la materia pictórica. Por otro lado, los listones de madera cumplen la función como elemento estructural, como armazón que sostiene el plano. Al mismo tiempo, en este proyecto, también han sido utilizados para concebir las formas de las superficies y en consecuencia, los de la pintura. Nuestro punto inicial nunca ha partido de los factores propios del soporte, la planitud, la forma cuadrangular, etc.

Antes de comenzar el proceso de creación, a los materiales les hemos aplicado un tratamiento previo; las tablas de contrachapado las hemos preparado tanto en las superficies como en sus cantos, Por ello, lijamos las dos caras de cada tabla de madera, con lija de grano fino. Reconociendo la superficie por sus dos áreas planas. Tras finalizar, con el mismo tipo de lija, redondearemos los cantos del soporte, para que los cantos y las esquinas no se puedan astillar con facilidad durante el proceso.

En cuanto a los listones, los cepillamos con una lijadora eléctrica, eliminando las impurezas de sus superficies. Tras esto, lijamos con un papel de lija de grano fino todas sus caras y la viveza de sus cantos, para deshacernos de las astillas y otorgarle un cuerpo compacto y definido.





Una vez tratados los materiales que conformaran las estructuras, podemos comenzar a proyectar sobre los espacios. El uso que hemos hecho de estos materiales durante el proceso de creación de cada pieza, nos ha llevado a valernos del desarrollo propio del *collage* y del *assemblage*: superposiciones y yuxtaposiciones de los elementos que forman la fisicidad de las obras. Envueltos en algún tipo de agrupación posible en relación con el espacio donde se encuentran. Así, la finalidad de estos materiales consiste en dotar de otro tipo de cuerpo a la pintura; buscando desde esta unión, formada entre superficie y materia pictórica, las formas de las obras.

Como habíamos dicho anteriormente, el proceso de trabajo no esta estructurado por fases, sino que en cada pieza los pasos varían, se alternan en distintos momentos del proceso.

Una vez hemos elegido uno de los lugares concretos, que describíamos en el punto anterior, nos disponemos a comenzar el proceso de configuración de la pieza a partir de los planos de madera. El proceso de extracción de la forma, ha consistido en un proceso físico y multidisciplinar al trabajar con los materiales desde su fisicidad. Este desarrollo intuitivo de la construcción se ha adecuado a las condiciones del lugar y a la visualización del espectador; esto nos lleva a insistir en la búsqueda de la obra, – desde su

forma y su contenido – en relación al espacio. Por ello, vamos buscando las formas, cortando parte de los planos acondicionados en el espacio; extrayendo las formas de la estructura desde el objeto con una sierra de calar eléctrica. Al mismo tiempo, vamos definiendo la estructura que sustentará a los planos; ajustándolos, en busca de la silueta de la obra. Obligados a experimentar, superponiendo, quitando, etc., con la finalidad de integrar la obra y aportar al espacio condiciones propias de la pintura.

Es un proceso versátil, en el que cada obra tiene sus propias necesidades.

Así pues, el aspecto que adquiere la pintura es en relación a su disposición en el soporte; suelen ser a medida de la superficie cortada. A la vez que, la colocación de las tablas y los listones están vinculadas a las condiciones del espacio para el que se crean y en el que después se organizan. Como resultado, las obras quedan alejadas de una mirada centrípeta, donde la tridimensionalidad permite visualizar la obra desde múltiples perspectivas obteniendo una visión distinta desde cada lugar.

Llegado a este punto, hay que decir que, por lo general, cada obra se compone de varias piezas, debido a las operaciones en el proceso de añadir o quitar con la finalidad de completar cada una de las obras.

3.2.3. La pintura

El proceso pictórico lo hemos intercalado aleatoriamente durante el paso anterior, adhiriendo la pintura en las zonas donde más nos ha interesado, mientras buscábamos las formas desde el lugar elegido para trabajar en cada obra.

Hemos dispuesto la pintura teniendo en cuenta los distintos ángulos de visión que pueden tener los materiales ensamblados dentro de un espacio

tridimensional; con ello, hemos aprovechado las ventajas de la *visión espacial*⁵³ para la observación de la pintura como objeto.

Uno de los tipos de disposición de los que nos hemos valido para aplicar la pintura ha sido el anverso del soporte; la pintura se encuentra dentro del área frontal de visión del espectador. Otra de las distribuciones que



hemos utilizado son las áreas situadas en perpendicular al plano principal y la pared; la pintura huye de la mirada frontal del espectador, pero a su vez, se hace apreciable desde otros ángulos de visualización o bien, durante el desplazamiento del espectador por el espacio. Y por último, la tercera disposición se localiza en el reverso del plano; la pintura permanece oculta al encontrarse emparedada entre el soporte y la pared. En este caso la pintura sigue estando presente en cuerpo, pero inapreciable a la vista, salvo una sombra coloreada. Así, desde la ocultación y con una colocación adecuada de la obra, la materia pictórica adquiere una

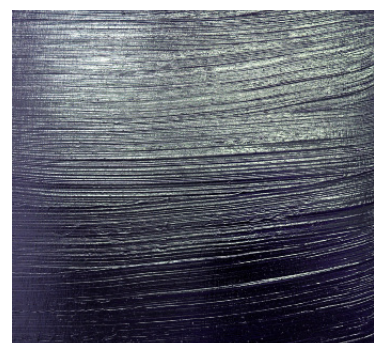
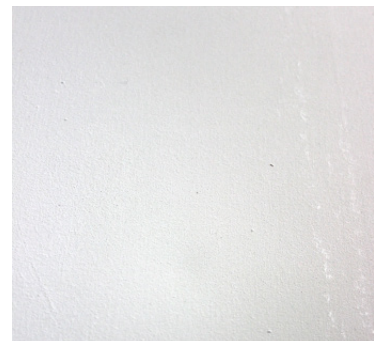
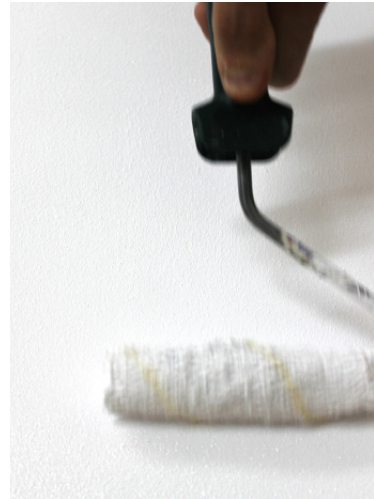
cierta presencia gracias a la luz, mostrando la refracción del color y, en consecuencia, haciendo intuir al espectador su existencia.

Nuestra intención ha consistido en dotar a los espacios de un ambiente pictórico a partir de las diferentes condiciones en las que se presenta la

53. El reconocimiento de posiciones en el espacio es la habilidad para relacionar la posición de un objeto con uno mismo (el observador) o con otro objeto, que acaba actuando como punto de referencia. A la hora de aplicar la pintura hemos estado barajando tres tipos de disposición sobre las estructuras. En: GUTIERREZ, Ángel. *Procesos y habilidades en visualización espacial*. Memorias del Tercer Congreso Internacional sobre Investigación en Educación Matemática. Departamento de Didáctica de la Matemática. Universidad de Valencia. Valencia. 1991. Pág. 44.

materia en las superficies de las obras. Por ello, para aplicar la pintura hemos utilizado distintos modos de aplicación, dependiendo la finalidad y su disposición. Por otro lado, en el ejercicio de pintar, hemos dispuesto la pintura a partir de distintos grados de implicación por nuestra parte. En algunos casos, hemos hecho uso de la máxima complicidad al valernos de la práctica gestual del pintor tradicional; hemos utilizado pinceles y brochas para dotar a las obras del gesto pictórico de la mano del artista. En otros casos, nos hemos acercado a una factura manual con un menor grado de participación por nuestra parte, adhiriendo la pintura con otros útiles como rodillos o esponjas, mostrando una factura impersonal; reconocible en las superficies de otros objetos o espacios. Hemos barajado otras opciones que contaban con un menor grado de participación por nuestra parte a la hora de aplicar la materia, como son: verter la pintura líquida o cubrir por medio de aerosoles las áreas del soporte, con la finalidad de obtener una superficie plana e impoluta de carácter industrial y libre de texturas apreciables.

Otra cuestión importante en la materialización de la obras es la elección de los colores, por ello tuvimos en cuenta el libro *Psicología*



*del color*⁵⁴ de Eva Heller. Entendemos que la elección del color, en cierta medida, va a estar condicionada por nuestro estado anímico. Por tanto, elegimos cada color en el momento que nos dispusimos a pintar. Esta elección, a simple vista subjetiva, nos ha podido revelar datos sobre nuestro estado anímico tras la realización de las obras del proyecto. Así, hemos podido observar un ciclo en nuestra conducta, a través de las operaciones de colores que hemos realizado. En este ejercicio de elección, la finalidad no ha resultado simplemente terapéutica, sino que nos ha permitido ser conscientes de nuestra conducta; con la finalidad de ampliar los procesos de elección del color y nuestro campo perceptivo sobre éste.

Por consiguiente, durante toda la fase de materialización, hemos tenido a mano en el estudio los trece colores que Eva Heller diferencia en el libro: azul, rojo, amarillo, verde, naranja, violeta, rosa, oro, plata, marrón, gris, blanco y negro. A partir de ellos hemos extraído el resto de variantes existentes entre sí, con la finalidad de realizar una elección del color más personal en nuestra práctica artística. Aun así, dejando a un lado las elecciones subconscientes y subjetivas del color, debemos decir que el uso del blanco o del negro, la intensidad de los colores o la no aplicación de color, han sido utilizados desde la lógica espacial y la relación entre obra/espacio/espectador. Es decir, tener presente que el campo de visión del espectador no solo se reduce a la obra, sino, que también percibe y es consciente del espacio donde se encuentra. Esto nos ha llevado a tener en cuenta los factores del espacio expositivo expuestos en el apartado *El espacio expo-*

54. En él, Eva Heller nos habla de la elección y el uso del color en relación al efecto anímico que produce en las personas. Nos muestra que las relaciones existentes entre determinados colores y estados de ánimo no es casual. Los colores y los sentimientos mantienen unas asociaciones más allá del gusto, fruto de experiencias universales profundamente ligadas a nosotros desde la infancia, en nuestro pensamiento y en nuestro lenguaje. Así las impresiones y vivencias que producen los colores pueden considerarse de una manera objetiva, a pesar de que cada persona pueda sentir, ver y juzgar los colores de una manera subjetiva, existe una experiencia a priori que condiciona la percepción de los colores. Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili. Barcelona. 2008.

sitivo. Así pues, con el uso del blanco o otros colores de valor tonal claros como por ejemplo el amarillo, hemos pretendido trazar relaciones con el espacio; integrar el objeto en el lugar camuflando o reduciendo el contraste entre la obra y el espacio donde se encuentra. En definitiva, trabajar con el blanco y con colores de intensidad clara, nos permite trazar con la pared unas relaciones desde la matización o la mimetización.

Por el contrario el uso del negro y los colores de valor tonal oscuros como por ejemplo el azul ultramar, los hemos empleado con una finalidad opuesta a los recursos empleados con el blanco y los colores valor tonal claros. Con los colores de intensidad oscuros y con el negro sentimos la necesidad de evidenciar el contraste existente entre el espacio que habita la obra; permitiendo, desde el contraste que ejercen los cuerpos oscuros de las obras sobre las paredes blancas, el peso notorio que adquieren las piezas, haciéndolas evidentemente visibles.

Por último, dejar en las obras parte de la estructuras sin pintar – desnudas de materia –, ha guardado una relación con el hecho de no encerrar secretos en la producción. Mostrar la crudeza de los materiales que conforman la fisicidad del objeto, permitiendo entrever la naturaleza de las partes que componen cada obra: el proceso de trabajo.

En consecuencia, la parte práctica del proyecto nos ha permitido reflexionar sobre la dilatada concepción en la que se puede desarrollar la problemática del medio, a la vez que redescubrir otros procedimientos desde la pintura y ampliar nuestra percepción sobre el proceso de creación.

4. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO

Para finalizar, en este último punto, nuestra intención reside en concluir este escrito con una pequeña reflexión sobre el proyecto realizado.

En primer lugar, debemos decir que ha sido necesario releer, estudiar y reflexionar a partir de los cuerpos teóricos producidos por artistas y críticos como: León Battista Alberti, Clement Greenberg, Rosalind Krauss, Francisca Pérez Carreño o Simón Marchán Fiz entre otros. Gracias a ellos, nos hemos podido situar en los acontecimientos históricos, buscar otras concepciones del campo pictórico y poder reforzar la lógica de este proyecto.

La finalidad de revisar los aspectos formales de la pintura desde sus teorías, nos han permitido una práctica pictórica desde otros recursos ajenos al medio. Esto nos ha servido para entender con más exactitud la progresión del campo pictórico y las pautas que han delimitado la pintura en las distintas etapas históricas. Además, podemos decir que la realización de este proyecto nos ha valido para localizar las convenciones del cuadro y su función a lo largo de los últimos siglos. Para ello, nos hemos centrado en algunos momentos importantes, como el nacimiento de éste. Siendo uno de los dispositivos complejos ideado para la narración visual desde la pintura, cuya finalidad desde sus inicios fue muy específica.

Igualmente, nos detuvimos en las primeras décadas del siglo XX – el nacimiento de las vanguardias – donde pudimos observar cambios sustanciales en la superficie bidimensional del cuadro y en las nuevas posibilidades de la pintura. La mentalidad moderna y su conciencia crítica sobre la sociedad y la historia, hicieron que la pintura girara en torno a la idea de progreso técnico. A su vez, la práctica pictórica evolucionó con el transcurso

de la modernidad hacia un plano cada vez más sintáctico y formal, llegando a mostrar en su etapa tardía – el Expresionismo Abstracto – una labor del campo pictórico cada vez más autónomo. Esta culminación en la pintura de la modernidad rechazó todo aquello que pudiera insinuar cuestiones ajenas al campo pictórico. Concebían el cuadro como el espacio específico del medio, una superficie bidimensional de límites cuadrangulares que evidenciaba a través de la materia pictórica la naturaleza plana del soporte.

Por último, nos centramos en el cambio de paradigma surgido entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX, donde se planteó una ruptura con la estética modernista y como consecuencia se mostraron nuevas prácticas artísticas alejadas de la pureza del medio.

Estas cuestiones nos han permitido entender el progreso del campo pictórico hasta el presente y replantearnos las convenciones históricas del cuadro, con la finalidad de ampliar los recursos en nuestra práctica artística. Igualmente, poder estructurar en este proyecto unas posibilidades personales desde el proceso de creación. Por lo tanto, tuvimos que buscar unas premisas en las que apoyarnos para poder realizar una ampliación de nuestros recursos.

Así pues, la expansión que hemos realizado desde los límites de la pintura no ha sido caprichosa. Desde las premisas desarrolladas a lo largo del proyecto, hemos elaborado un campo de actuación dentro de las necesidades del trabajo. Para ello, utilizamos el sistema de grupo Klein; el mismo que Krauss empleó para formular un campo cuaternario en el texto *La escultura en el campo expandido*.

Pero, en nuestro caso, los elementos que utilizamos para formular el esquema fueron la fisicidad del cuadro en su condición como objeto, las con-

venciones propias del medio pictórico y el espacio expositivo donde se ubica la obra.

A partir de esto, hemos podido ampliar las posibilidades de nuestros planteamientos a la hora de producir, formulando desde nuestra práctica otro enfoque distinto al que veníamos realizando en proyectos anteriores. Las ventajas de proponer un campo cuaternario en nuestro proyecto nos han permitido, hasta el momento, puntos inagotables en los que reflexionar y trabajar los planteamientos conceptuales propios de la pintura desde otras disciplinas. Ampliando, a la vez, la capacidad de análisis, la labor metodológica de nuestro trabajo y las relaciones conceptuales del proceso de creación desde la práctica pictórica.

En cuanto al proceso de materialización de las obras, debemos decir, que su desarrollo ha partido del campo cuaternario que hemos formulado en el proceso conceptual. Por ello, en todo momento la producción ha sido concebida y realizada para distintos tipos de espacios, teniendo en cuenta las condiciones físicas de los materiales empleados.

El proceso de elaboración de cada una de ellas ha surgido desde la propia práctica de la pintura, que nos ha posibilitado la opción de alejarnos o acercarnos a las condiciones propias del soporte pictórico, como se puede observar en las obras. La finalidad que ha perseguido este proyecto desde la propia pintura, el espacio que habita y la relación con el espectador nos ha llevado a tomar decisiones diferentes durante el proceso de creación.

Para concluir, debemos decir que nuestra práctica pictórica nos ha permitido variar la metodología desde la que hemos abordado la pintura, teniendo en cuenta que la ampliación de los límites del campo pictórico no sólo son reconocibles en el resultado final de la producción, sino también

se localizan en el proceso de creación. Por consiguiente, cada una de las obras, es fruto de la reflexión y la práctica en torno al quehacer artístico. A su vez, ratifican desde la fisicidad de sus cuerpos el proceso de construcción, permitiendo al espectador distintas percepciones de la misma, pero ante todo, un encuentro real con la cualidades pictóricas en el lugar donde se ubica cada una de las piezas.

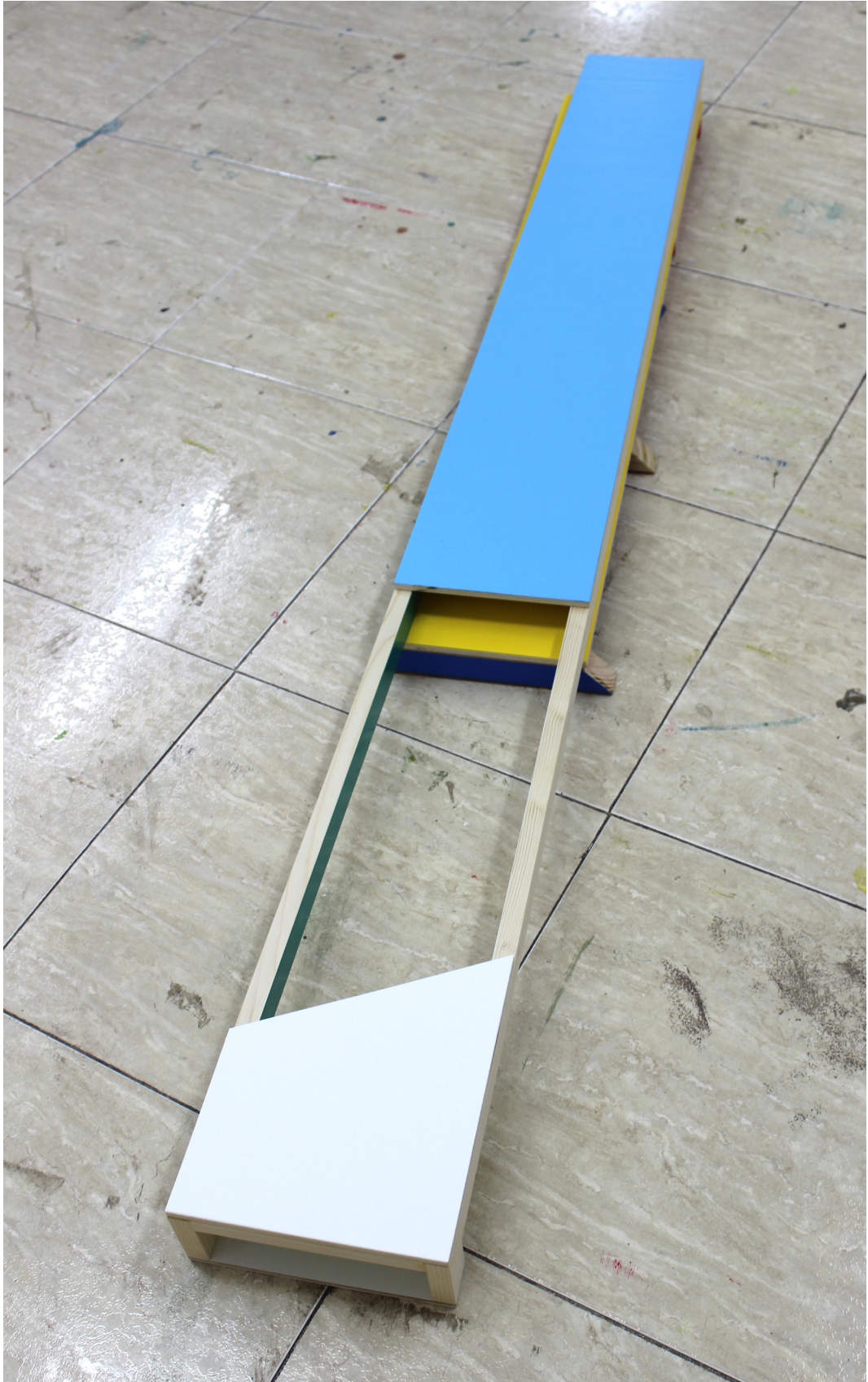
5. PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

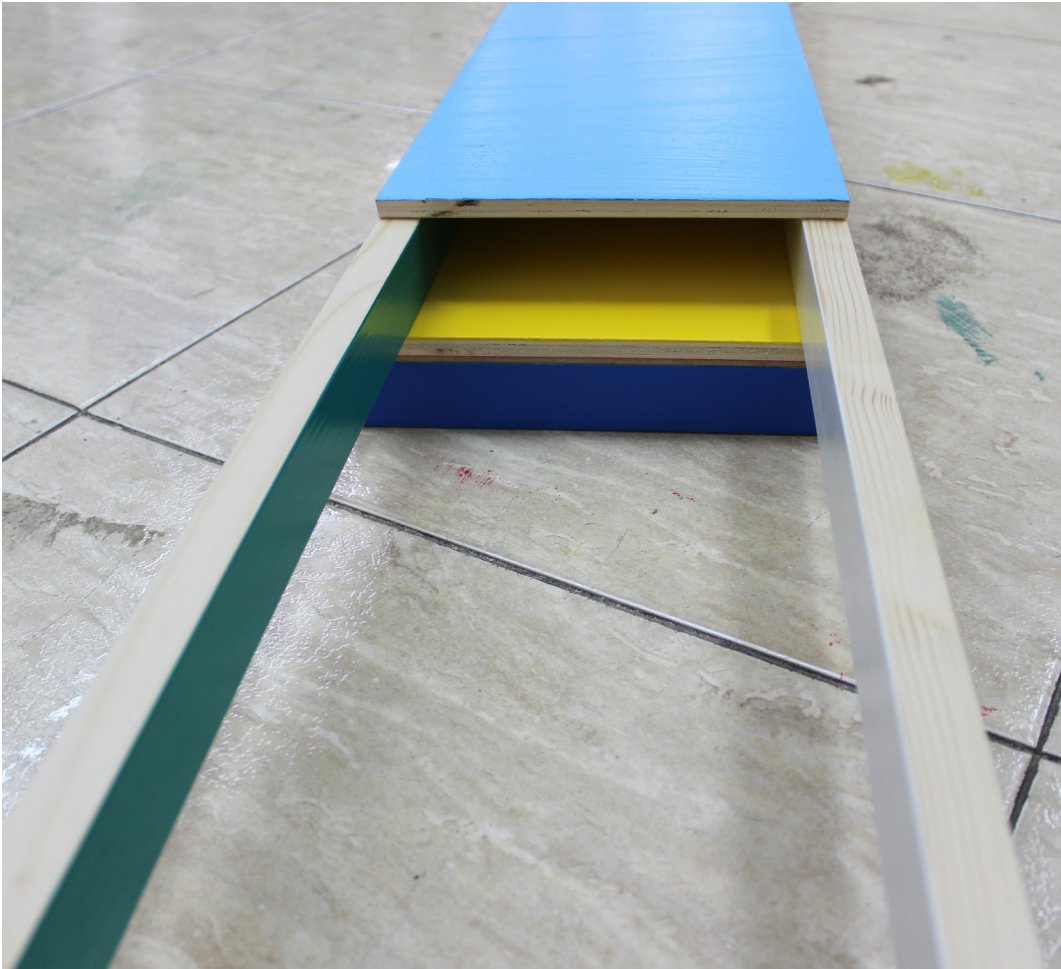
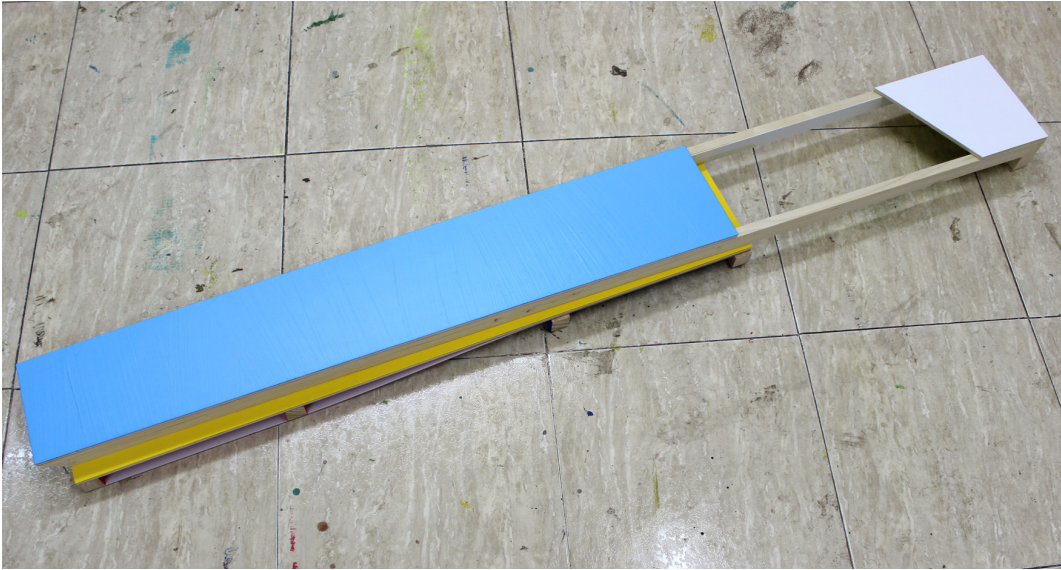
5.1. Obra de suelo

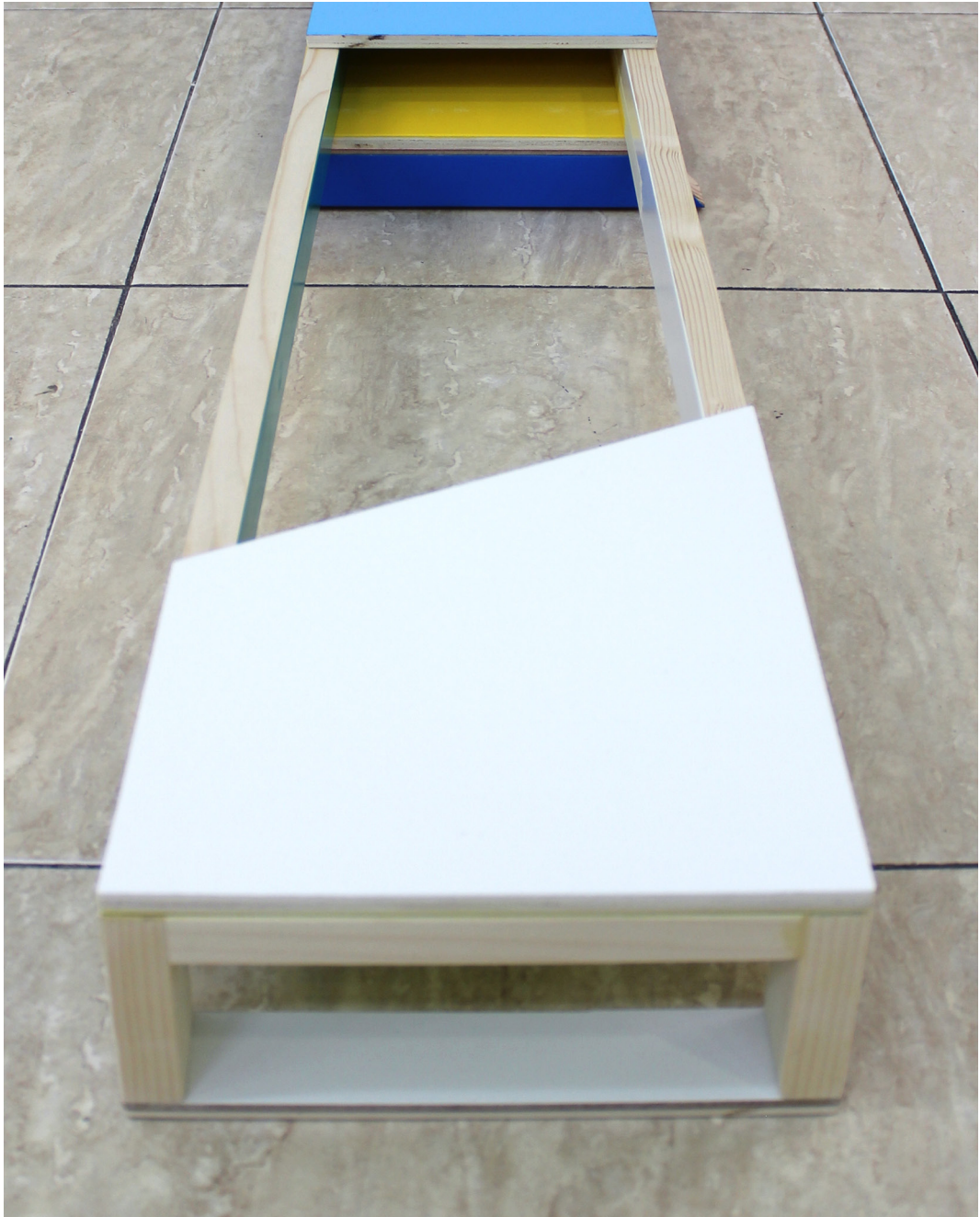
Sin título

Mixta sobre madera

190 x 22,5 x 10 cm.



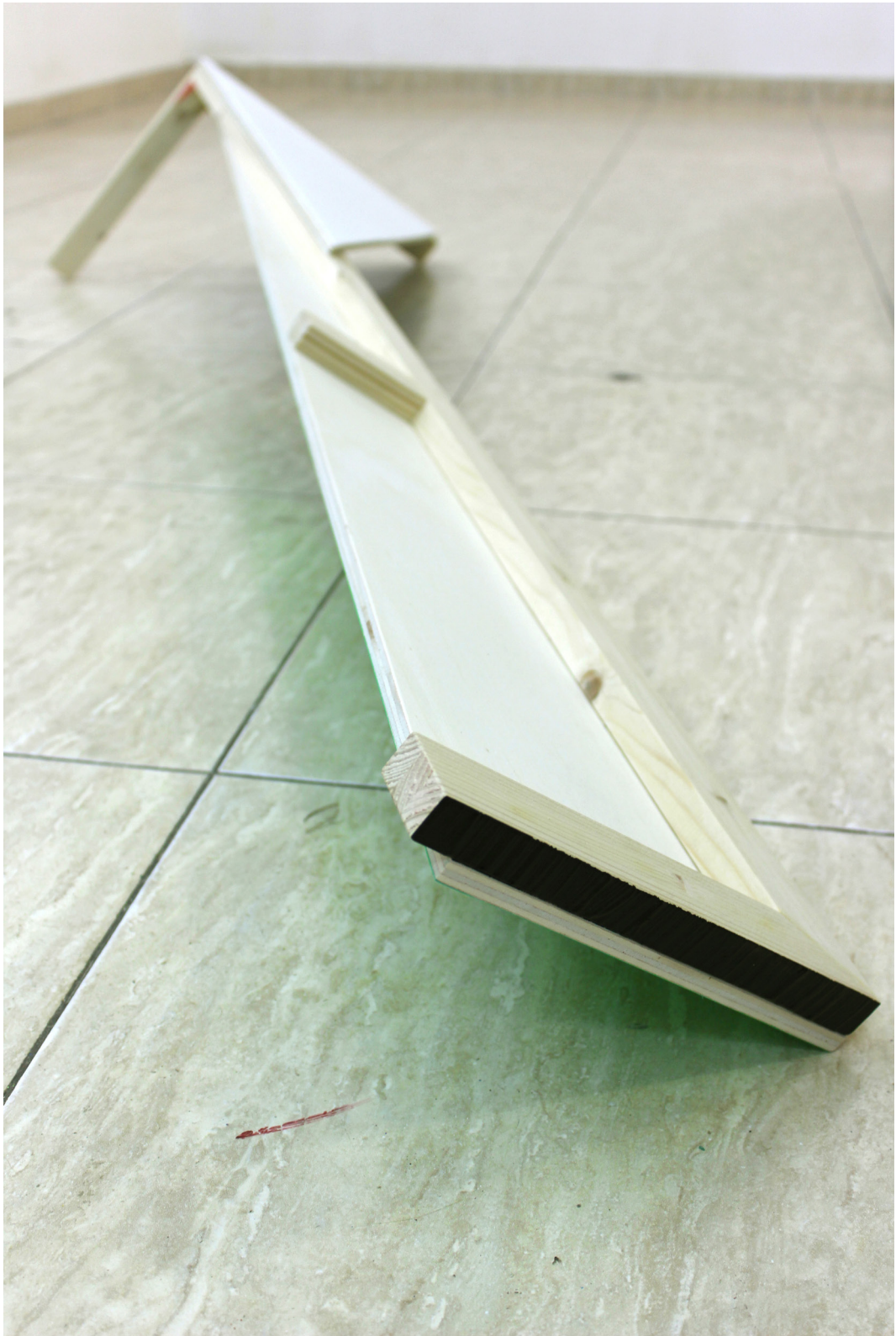


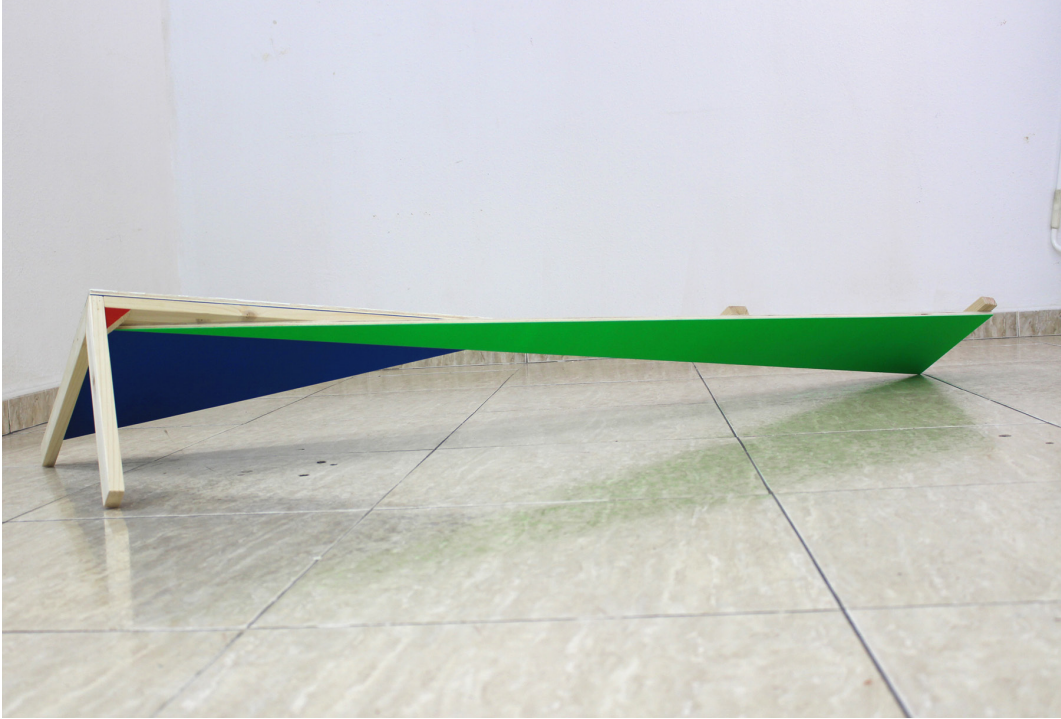


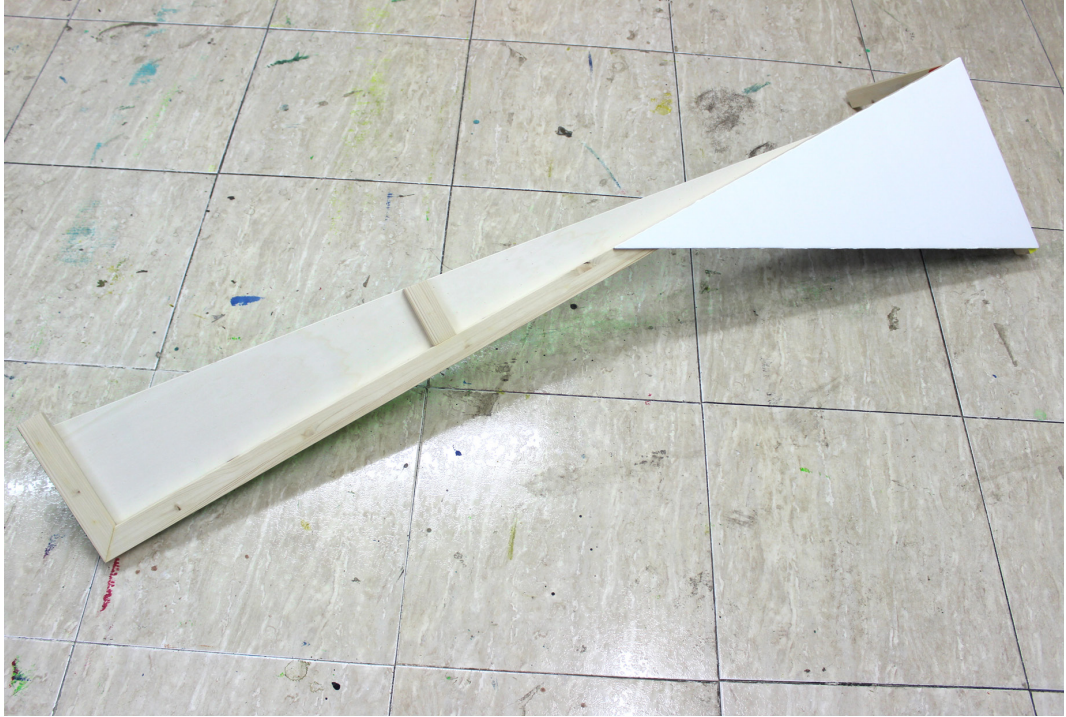
Sin título

Mixta sobre madera

170 x 28,5 x 54 cm.





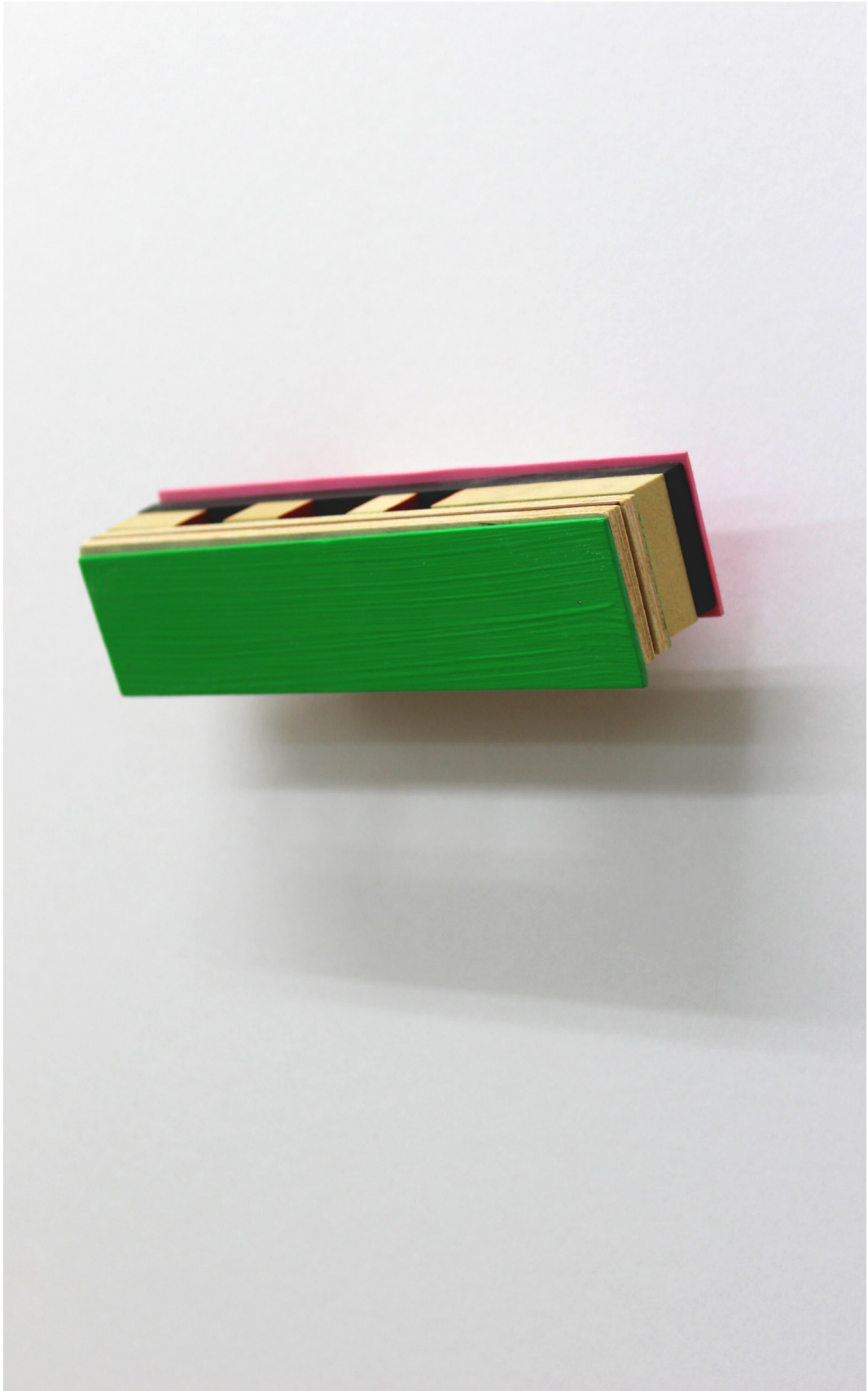


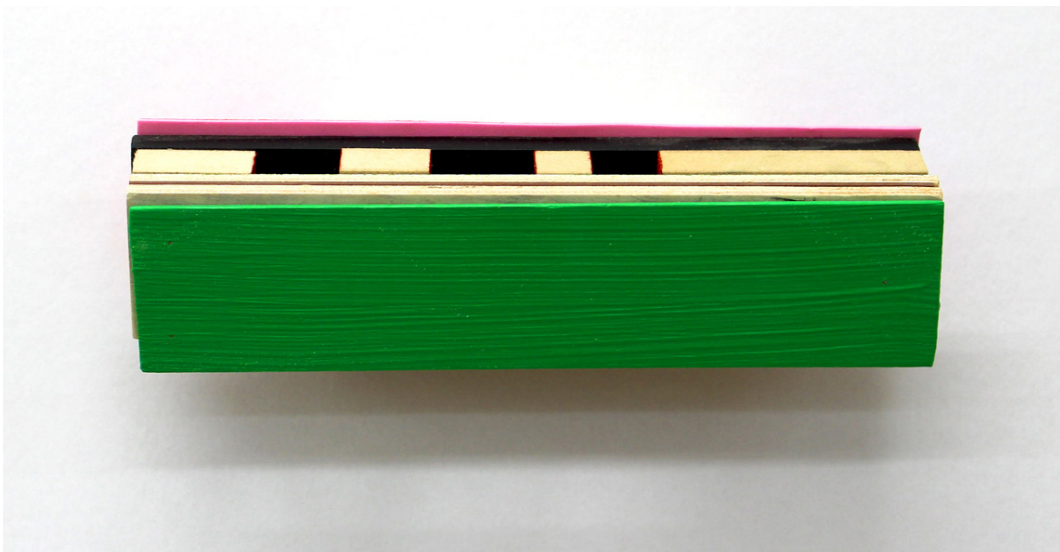
5.2. Obra de pared

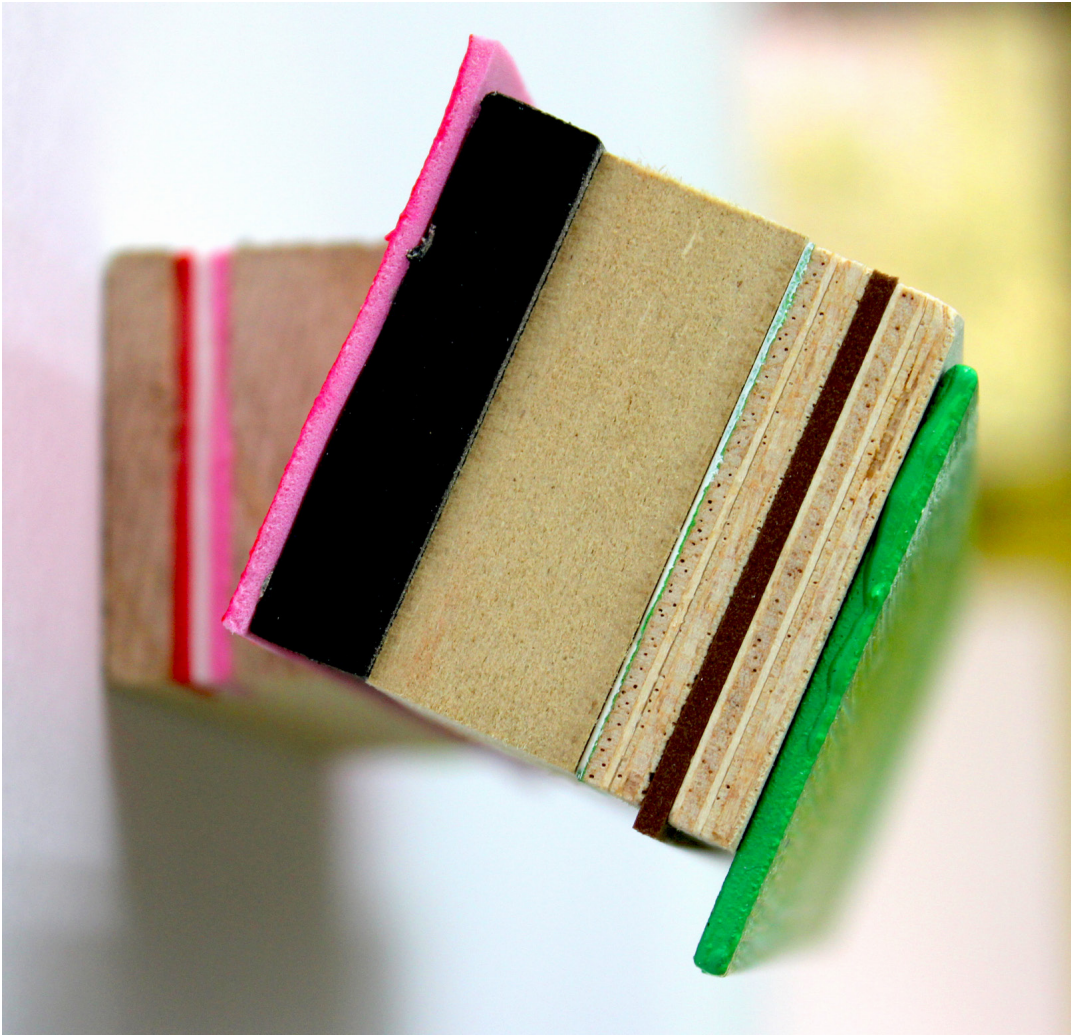
Sin título

Mixta sobre madera

21 x 5 x 7,4 cm.



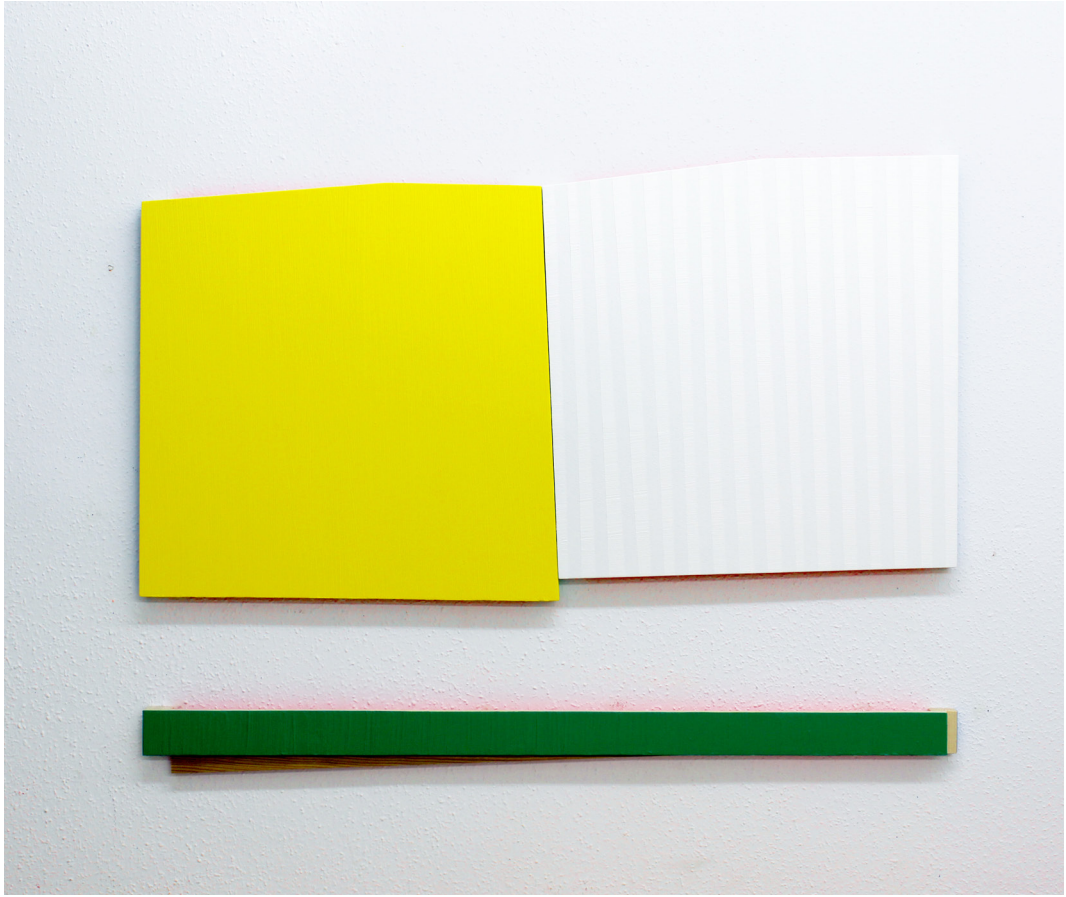




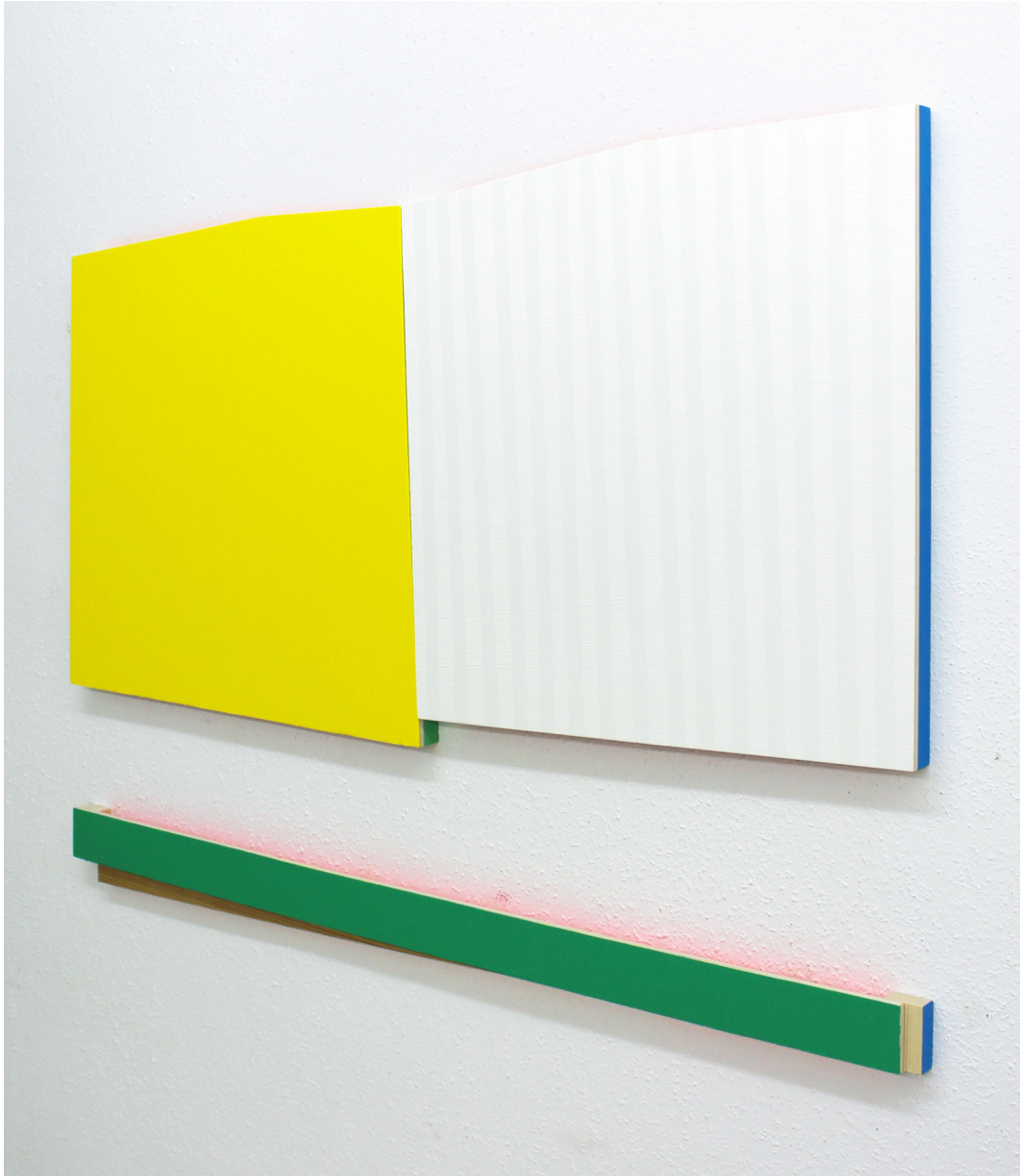
Sin título

Mixta sobre madera

116,5 x 92,5 x 3 cm.





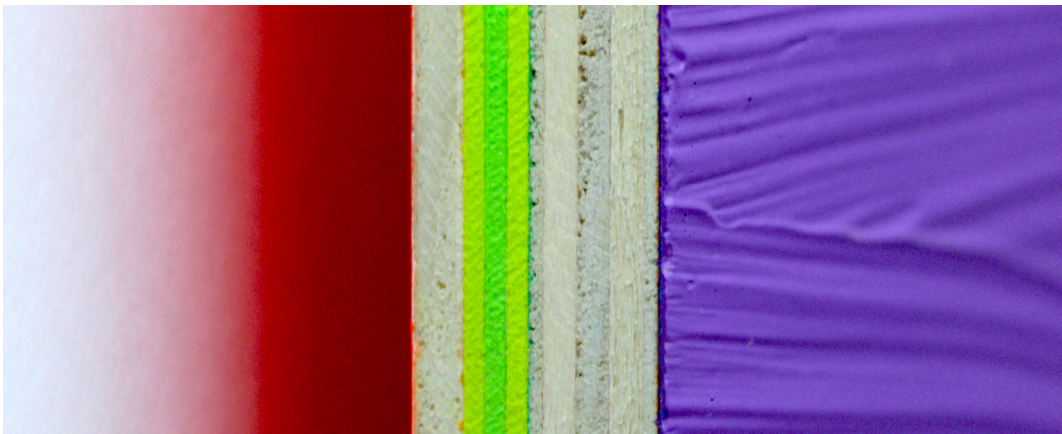


Sin título

Mixta sobre madera

19 x 22 x 4,5 cm.







Sin título

Mixta sobre madera

64 x 70 x 3 cm.



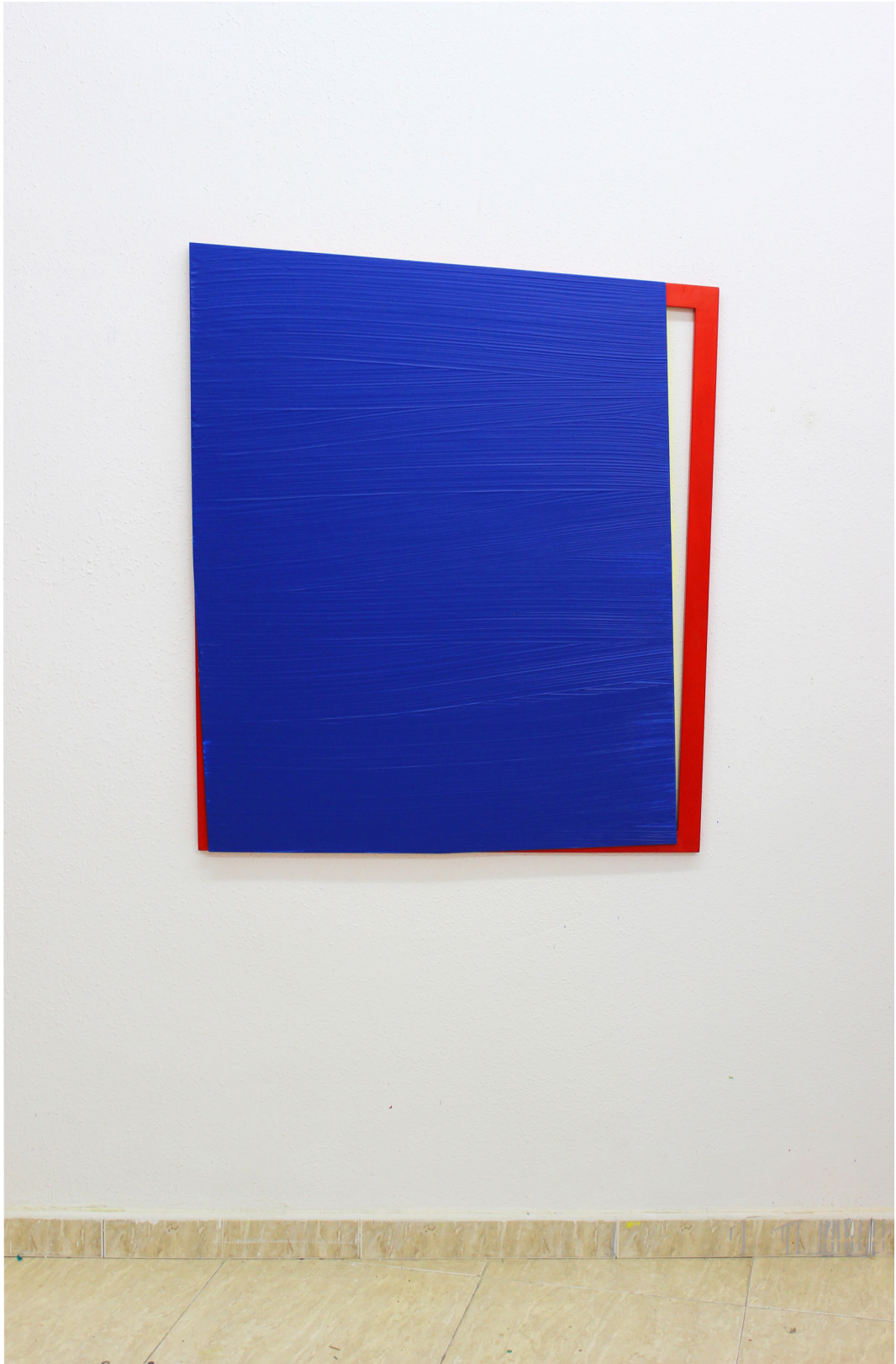




Sin título

Mixta sobre madera

88 x 102 x 3 cm.







Sin título

Mixta sobre madera

150 x 125 x 3 cm.







Sin título

Mixta sobre madera

150 x 180 x 17 cm.



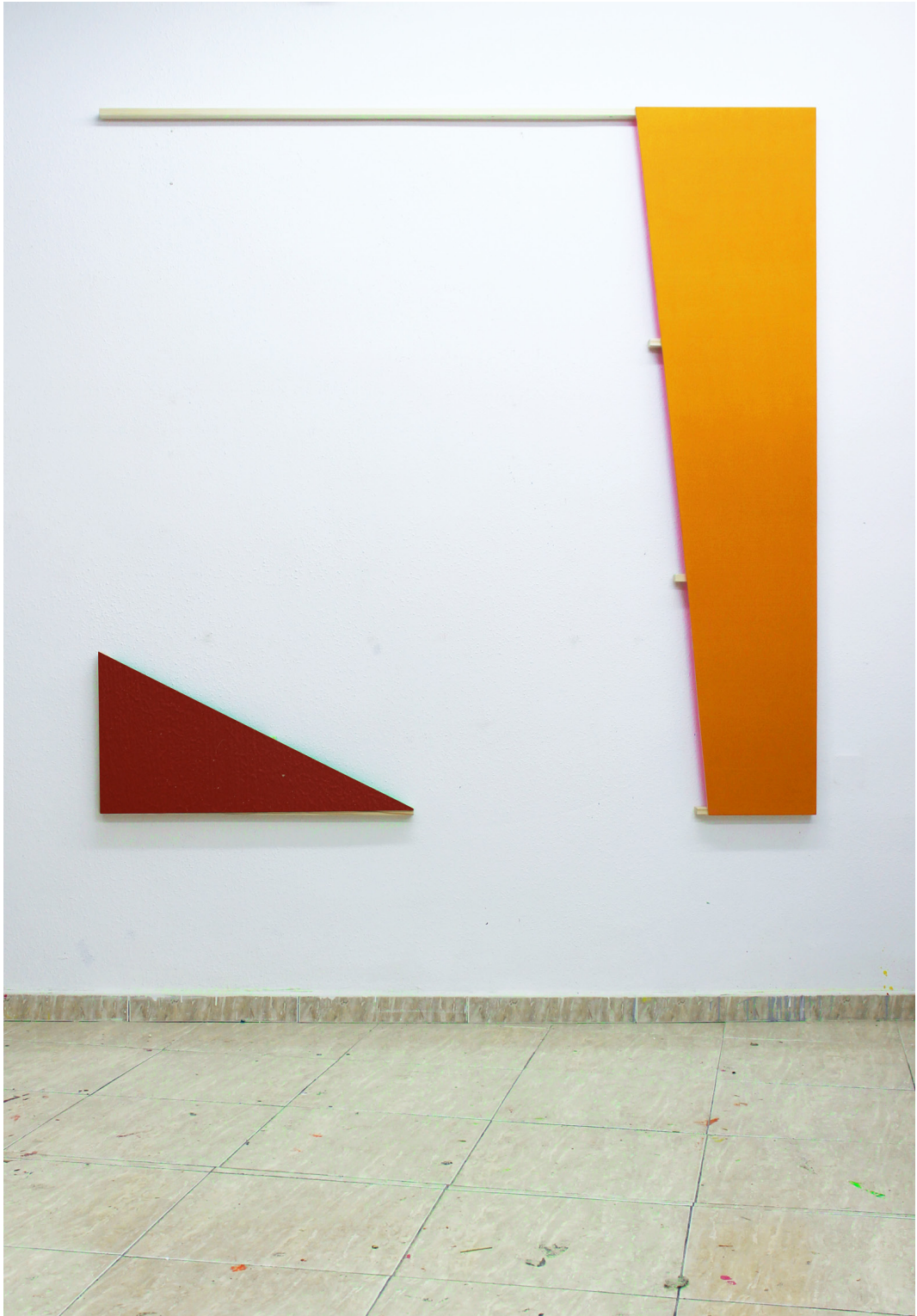




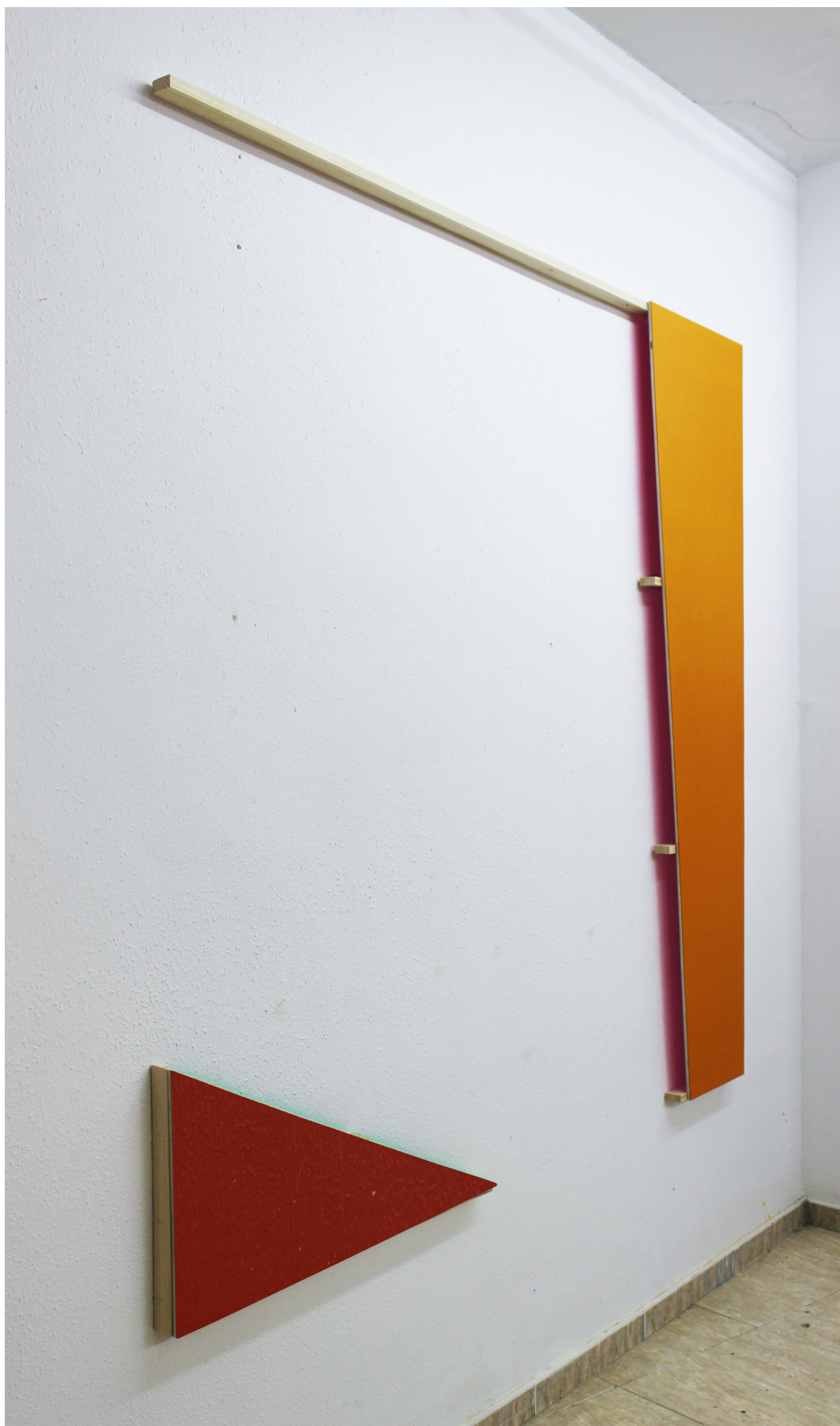
Sin título

Mixta sobre madera

190 x 190 x 5 cm.





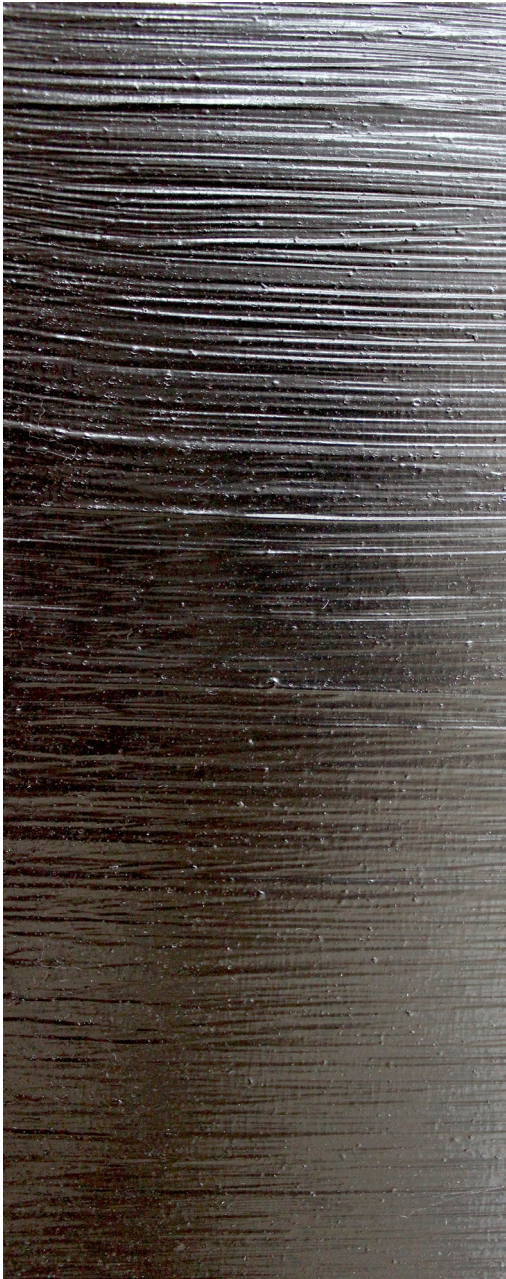


Sin título

Mixta sobre madera

170 x 138 x 102 cm.





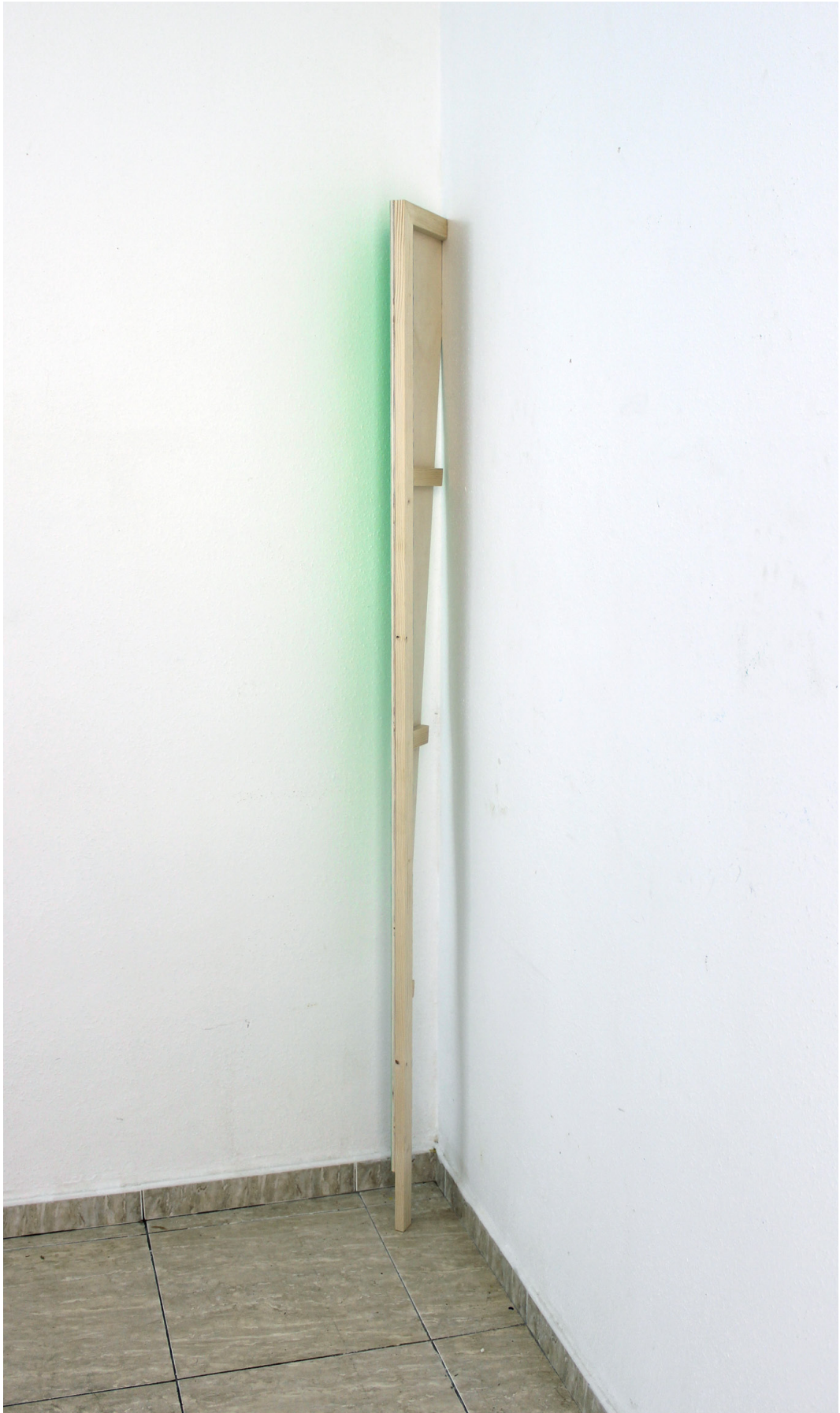


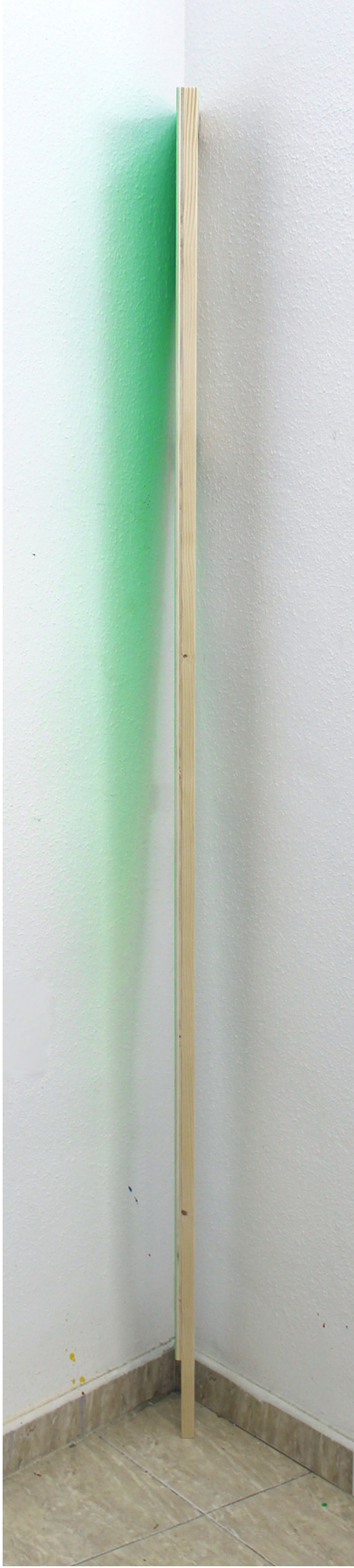
5.3. Obra de rincón

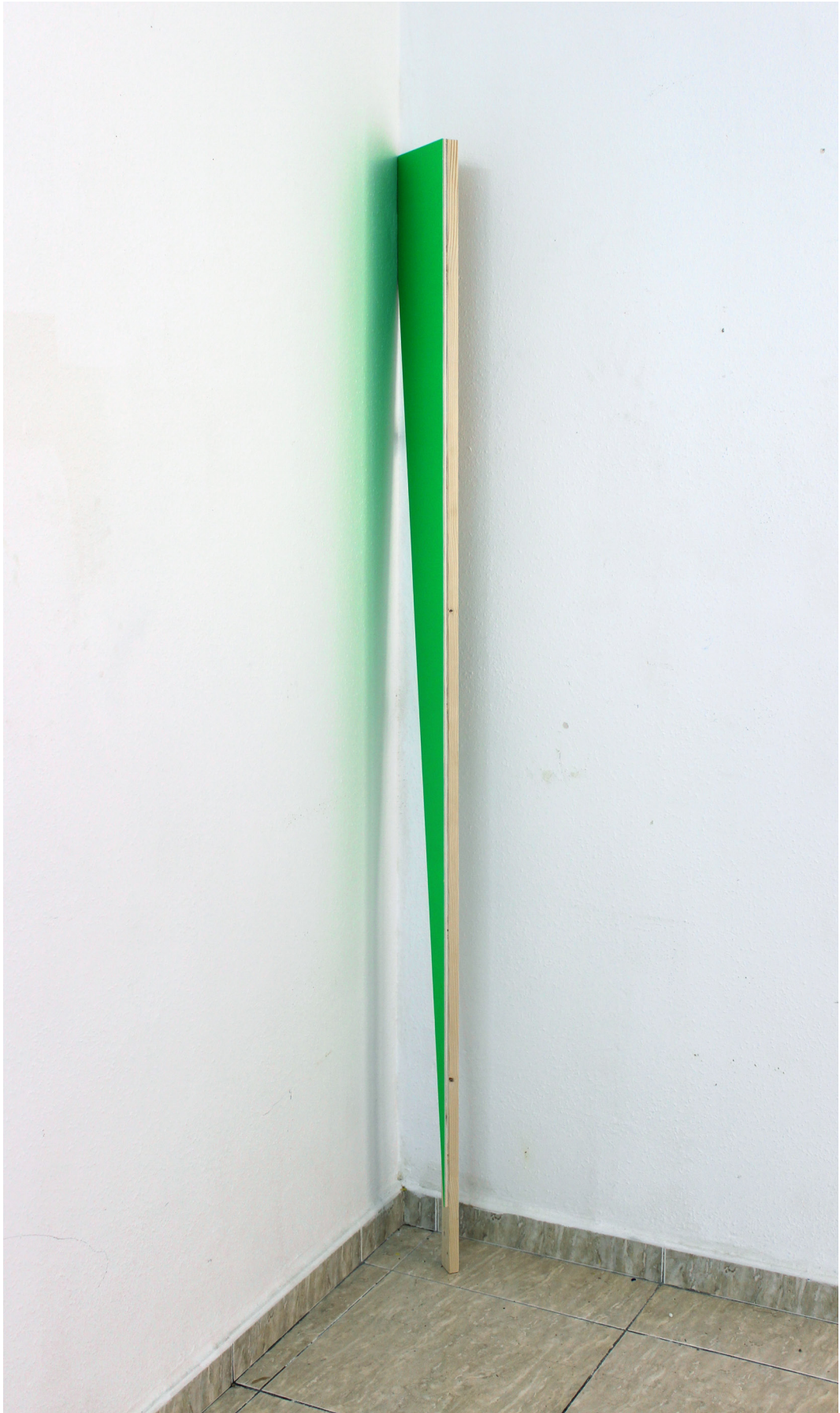
Sin título

Mixta sobre madera

21 x 200 x 3 cm.



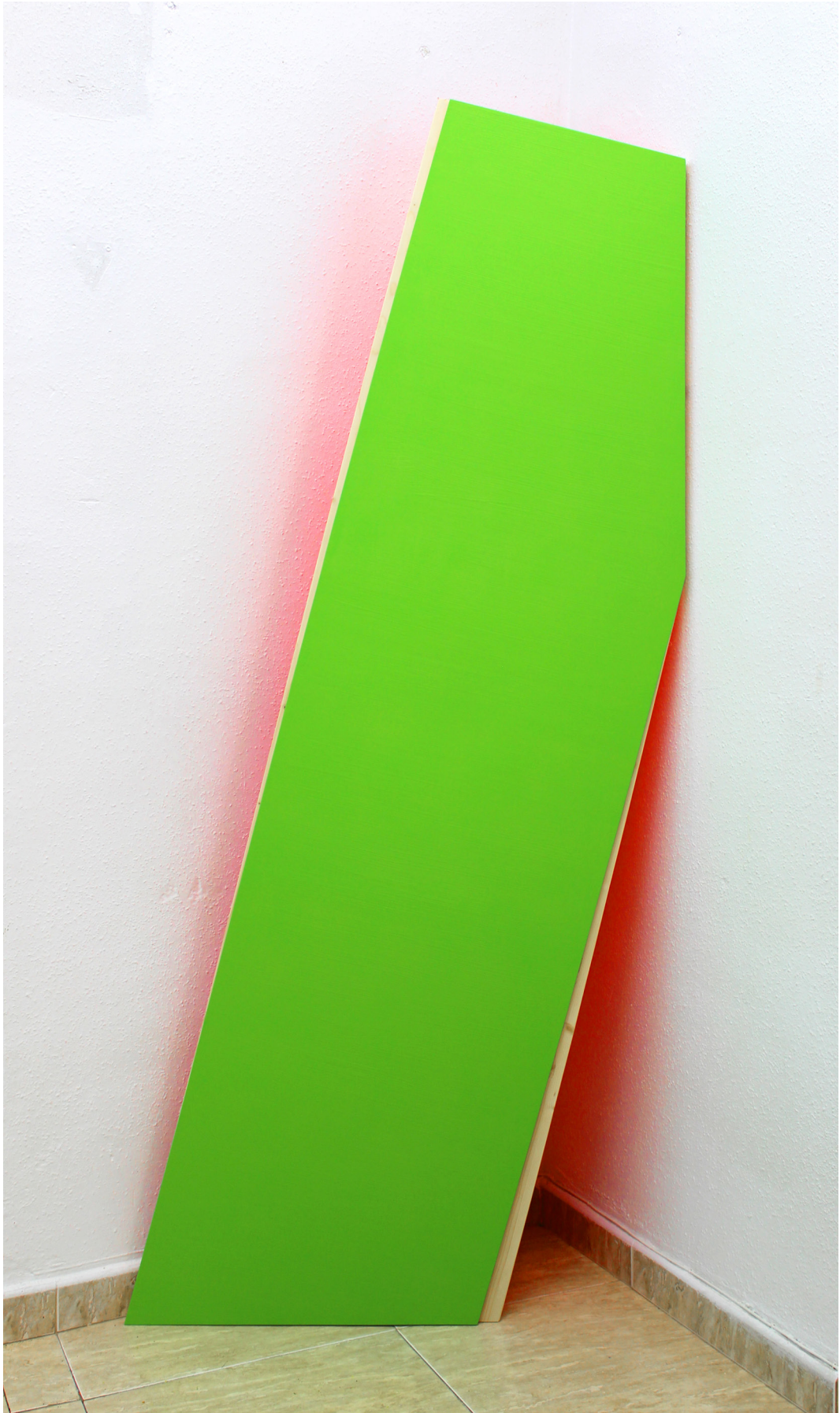




Sin título

Mixta sobre madera

80 x 184 x 3 cm.







6. CURRICULUM

Álvaro Jaén López. 74237056-W

Telf.: 677 270 807

E-mail: aljaeloaljaelo@gmail.com

FORMACIÓN

2013

- Actualmente curso el Master de Producción Artística, especialidad: Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica Valencia, Valencia.

2011

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

2010

- IP Programa Intensivo LLP- Erasmus, *“Internacional Workshop Fresco-teckne”*, Academia de Bellas Artes de Macerata, Italia.

2004

- Bachillerato Artístico, IES Carrús, Elche (Alicante).

FORMACIÓN ADICIONAL

2012

- Jornadas *“Ur_ versitat 2012, lecturas reciprocas y alternas de la modernidad”*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2011

- Workshop y seminario *“Estética de la memoria. Muralismo y pintura callejera”*, Villa Esfuerzo, Comuna El Bosque, Santiago de Chile, Chile.

- Conferencia *“Pintura callejera y academia”*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

- Conferencia “*La ciudad desde sus muros*”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

- Curso “*El espacio a medida del cuerpo*”, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica Valencia, Valencia.

2010

- Becario por el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica Valencia, Valencia.

- 5º Seminario de diálogos con el arte “*La voz en la mirada*”, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2009

- Mesa redonda “*La mesa redonda. Abstracciones 2009*”, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica Valencia, Valencia.

- 4º Seminario de diálogos con el arte “*La voz en la mirada*”, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2008

- 3º Seminario de diálogos con el arte “*La voz en la mirada*”, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

PREMIOS

2013

- XVI edición del Concurso de las Artes y Cortometrajes Colegio Mayor Galileo Galilei. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

2012

- Convocatoria Sala d’arcs. Fundación Chirivella Soriano. Valencia. (Desde Di.IA group).

- Arte en el paisaje. Auditorio de Teulada Moraira. Teulada (Alicante). (Desde Di.IA group).

- Poliniza, 7º Certamen de intervenciones de pintura mural y graffiti, Univer-

sidad Politécnica de Valencia, Valencia. (Desde Di.IA group).

2009

- 1º Premio, IX Mostra D'Art Jove, Ontinyent (Valencia).

2008

- 2º Premio, VIII Mostra D'Art Jove, Ontinyent (Valencia).

- II Bienal de Arte Art Nostre'08. Alicante.

- Mención de Honor, Concurso de Pintura, Moncofa, Castellón (Valencia).

2007

- Mención de Honor, Certamen de Pintura Rápida de Letur, Letur (Albacete).

2006

- Premio, II Certamen Internacional Miradas 06, Alicante.

- Premio, VIII Encuentros de Arte Contemporáneo, Alicante.

- 3º Premio, III Certamen Nacional de Pintura Rápida de Letur, Letur (Albacete).

- 3º Premio, III Bienal de Pintura de Manises, Manises (Valencia).

2005

- Premio Industrias Titán, Certamen de Artes Plásticas Ciudad de Elche, Elche (Alicante).

- 1º Mención, VI concurso Nacional de Pintura de C.A.N.S., Elche (Alicante).

- XII Premio de Pintura Pastor Calpena, Aspe (Alicante).

- III Certamen de Artes Plásticas 2005, Mutxamel (Alicante).

- 4º Premio, Certamen Nacional de Pintura Rápida Relleu, Relleu (Alicante).

- 1º Premio, XVII Concurso Nacional Nuevos Creadores, Benidorm (Alicante).

- 2º Premio, Certamen Nacional Torre Vieja-Joven, Torre Vieja (Alicante).

2004

- 2º Premio, IV Certamen Nacional de Pintura de C.A.N.S., Elche (Alicante).

- 1º Premio, XVI Concurso Nacional de Creadores Pintura Escultura, Benidorm (Alicante).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

(*) = Con catalogo editado

2013

- XVI edición del Concurso de las Artes y Cortometrajes Colegio Mayor Galileo Galilei. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.
- *Love is a fist*. Espacio 69. Valencia.

2012

- Mirar desde el espacio. Convocatoria Sala d'arcs. Fundación Chirivella Soriano. Valencia. (Desde Di.IA group).
- 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 Valencia, Valencia.

2011

- *Cevisama 2011*, Stand 15, Facultad de Bellas Artes y Cátedra Metrovalencia en Bellas Artes, Valencia.
- *Rehenes*. Sala de exposiciones La Minúscula, Valencia.
- *El arte efímero. Intervenciones murales*, el Cubo Blanco, Centro Cultural Las Cigarreras, Alicante.

2010

- *Yo también soy minúsculo*, sala de exposiciones La Minúscula, Valencia.
- *Frescoteckne*, sala de exposiciones facultad de bellas artes de Macerata, Macerata (Italia).

2009

- *Moncofa Estrena Pintura*, sala de exposiciones del Ayuntamiento de Onda, (Castellón) (*).
- *IX Mostra D'Art Jove 2009*, sala de exposición del Palau dels Barons de Santa Bárbara, Ontinyent (Valencia) (*)

2008

- *Feria Cultural FOC08*, sala de exposiciones de la Concejalía de Cultura, Moncofa (Castellón) (*).
- *Fiart 08 Feria Internacional de Arte*, stand C6, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia (*).
- *Ikasart Feria Internacional de Arte Universitario*, stand Universidad Politécnica Valencia, Balmaceda (País Vasco) (*).
- *InstintivaMENT*, sala de exposiciones La Petxina, Valencia (*).
- *XXIX Certamen de Minicadros*, Museo del Calzado, Elda (Alicante) (*).
- *XXIX Certamen de Minicadros*, sala de exposiciones de la Aula CAM, Alcoy Alicante) (*).
- *ArtNostre'08*, Pinacoteca Centro Cultural de Onil Eusebio Sempere, Onil (Alicante) (*).
- *ArtNostre'08*, sala de exposiciones del Museo del Papel, Banyeres de Mariola (Alicante) (*).
- *ArtNostre'08*, Centro Cultural de Concentaina, Concentaina (Alicante) (*).
- *ArtNostre'08*, Ayuntamiento de Ibi, Ibi (Alicante) (*).
- *XIII Certamen Jóvenes Pintores*, sala exposiciones de Las Salinas, Salamanca (Castilla-León) (*).
- Día mundial del VIH, Sala de exposiciones de la Biblioteca Nova Al Rusaff, Valencia.

2007

- *II Certamen Internacional Miradas 06*, Galería Cubo, México (*).
- *XXI Premio BMW de Pintura*, Auditorio Príncipe Felipe, Oviedo (*).
- *El cos com a tema*, Sala Naranja, Valencia. (*).
- *Premio Nacional de Pintura Joven Ciudad de Torrevieja*, sala de exposiciones Vista Alegre, Torrevieja (Alicante) (*).

2006

- *Muestra*, Museo de los Sabores La Fabriqueta de Aguardiente, Elche (Alicante).
- *Humanum*, sala de exposiciones de la Asociación de Artistas Alicantinos, Alicante.
- *19x3*, sala de exposiciones de la Universidad Miguel Hernández, Elche (Alicante) (*).
- *II Certamen Nacional Miradas 06*, sala de exposiciones Instituto Oftalmológico (VISSUM), Alicante (*).
- *EAC'06*, Museo Universitario Alicantino, Alicante (*).
- *XI Certamen Jóvenes Pintores*, sala de exposiciones la Salina, Salamanca (Castilla-León) (*).
- *XXI Premio BMW de Pintura*, Casa de Vacas, Madrid (*).

2005

- *19x3*, sala de exposiciones Centro de Congresos, Elche (Alicante) (*).
- *19x3*, sala de exposiciones Comité Económico y Social de la Unión Europea, Bruselas (Bélgica) (*).
- *19x3*, sala de exposiciones de la Unión Europea, Región Generalitat Valenciana, Bruselas (Bélgica) (*).
- *Homo sapiens*, sala de exposiciones Claustro de la Iglesia de San José, Elche (Alicante).
- *Humanum*, sala de exposiciones de la Asociación de Artistas Alicantinos, Alicante (*).

2004

- *Arte-Joven'04*, sala de exposiciones Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), Elche (Alicante) (*).
- *Certamen Internacional Julio Quesada*, sala de exposiciones principal de la Cooperativa Eléctrica San Francisco Asís, Crevillente (Alicante).

- *XVI Concurso Nacional de Creadores de Pintura y Escultura*, sala de exposiciones La Casa del Fester, Benidorm (Alicante).

2003

- *Certamen Artes Plásticas de Elche*, sala de exposiciones Centro de Congresos, Elche (Alicante).

- *Certamen Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Murcia*, sala de exposiciones Municipal Palacio Almudí, Murcia (*).

INTERVENCIONES Y COLABORACIONES

2012

- *Polinizar objetos y dibujos*, espai en vitrina, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica Valencia, Valencia.

- *Poliniza*, fachada de rectorado, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2011

- *El arte efímero. Intervenciones murales*, el Cubo Blanco, Centro Cultural Las Cigarreras, Alicante.

- *Proyecto Entre Tenerías y adoberías*, Barrio La Seu, Valencia.

- *Villa esfuerzo*, Workshop “*Estética de la memoria. Muralismo y pintura callejera*”, Villa Esfuerzo, Comuna El Bosque, Santiago de Chile, Chile. (con Diana Lozano y Juan A. Canales).

2010

- *Proyecto Desechos visibles*, Barrio El Carmen, Valencia. (con Pink’omando).

- *Proyecto Desechos visibles*, Barrio Morvedre, Valencia. (con Pink’omando).

- *Proyecto Desechos visibles*, Barrio Trinidad, Valencia. (con Pink’omando).

2009

- *Proyecto Ironía desde las ruinas*, Antigua Facultad de Bellas Artes de San Carlos A-2-14, Valencia. (Con Pink’omando y Diana Lozano).

- *Proyecto Ironía en el ambiente*, Puente de La Exposición, Alameda, Valencia. (Con Pink'omando y Diana Lozano).

- *Proyecto Desechos visibles*, Barrio de Benimaclet, Valencia. (Con Pink'omando).

- *Proyecto Desechos visibles*, Barrio Velluters, Valencia. (con Pink'omando).

2008

- *Día mundial del VIH*, Plaza de la Reina, Valencia. (con Diana Lozano, Francisco Domingo y Víctor Cebellan).

2007

- *Sons de Epifanía*, concierto de campana de Llorens Barber, Valencia.

2002

- *FestiMad*, Madrid. (con Fons one).

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Libros y artículos

- **AA.VV.** *La posmodernidad.* Kairos. Barcelona. 2002.
- **AA.VV.** *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995.* Akal. Madrid. 2000.
- **AA.VV.** *Vitamin P2: New Perspective in painting.* Phaidon. Londres. 2011.
- **ALBERTI, León Battista.** *Sobre la pintura.* Fernando Torres. Valencia. 1976.
- **ALBERTI, León Battista.** *De la pintura y otros escritos sobre Arte.* Tecnos. Madrid. 1999.
- **ARNHEIM, Rudolf.** *Arte y percepción visual.* Alianza. Madrid. 2006.
- **ARDENNE, Paul.** *Un arte contextual.* Cendeac. Murcia. 2006.
- **BENJAMIN, Walter.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* En: *Discursos Interrumpidos.* Taurus. Madrid. 1973.
- **BERGER, John.** *Modos de ver.* Gustavo Gili. Barcelona. 2005.
- **CARRERE, Alberto. y SABORIT, José.** *Retórica de la pintura.* Cátedra. Madrid. 2000.
- **DE AZÚA, Félix.** *Diccionario de las artes.* Planeta. Barcelona. 1995.
- **FERNÁNDEZ, Almudena.** *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura.* Diputación de Pontevedra. Pontevedra. 2011.
- **FOSTER, Hal.** *La posmodernidad.* Kairós. Barcelona. 2002.
- **GREENBERG, Clement.** *Arte y cultura. Ensayos críticos.* Paidós. Barcelona. 2002.
- **GREENBERG, Clement.** *La pintura moderna y otros ensayos.* Siruela. Madrid. 2006.
- **JUDD, Donald.** *Specific Objects. Theories and documents of contempo-*

rary art: a sourcebook of artist's writings. University of California. California. 1996.

- **MARCHÁN FIZ, Simón**. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Akal. Madrid. 2001.

- **MARCHÁN FIZ**, *Contaminaciones figurativas*. Alianza Forma. Madrid. 1986.

- **MOLINA, Ángela**. *Blinky Palermo, fuera del marco*. En: elpais.com/ [en línea].

<http://elpais.com/diario/2002/12/14/babelia/1039824378_850215.html > [citado el 14 de Diciembre de 2002].

- **MOSZYNSKA, Anna**. *El arte Abstracto*. Destino. Barcelona. 1996.

- **O'DOHERTY, Brian**. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac. Murcia. 2011.

- **PERAN, Martí**. *Ejercicio de ocupación espacial para tratar de decir rápido que el espacio se construye despacio*. En: martiperan.net [en línea]. <<http://www.martiperan.net/print.php?id=21>> [citado el 20 de Marzo de 2007].

- **PÉREZ CARREÑO, Francisca**. *Arte minimal. Objeto y sentido*. La balsa de la medusa. Madrid. 2003.

- **RAMIREZ J. Antonio**. *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno*. Akal. Madrid. 2000.

- **SANCHEZ-MOSCOSO, Vicente Alemany**. *Arte del siglo XX: Apuntes al principio de un siglo*. Dykson. 2003.

- **SCHRÖDER, Barbara**. *Palermo. To the People of New York City*. Richter Verlag. New York. 2009.

- **SHAWBSKY, Barry**. *Vitamin P: New Perspective in painting*. Phaidon. Londres. 2002.

- **SHAWBSKY, Barry**. *Vitamin P: New perspective in painting*. En: artecontempo.blogspot.com.es [en línea]. <<http://artecontempo.blogspot.com>>

com/2010_12_01_archive.html> [citado el 12 de Enero de 2010].

- **SORIA, Martine.** *Frank Stella. Del rigor al barroquismo.* En: www.ivam.es [en línea]. <https://www.ivam.es/images/press_attachments/286/original/Stella_es.pdf> [citado el 23 de Julio de 2012].

- **VARGAS GÓMEZ, Cielo.** *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el Minimalismo a nuestros días*”. Valencia. 2010. Tesis Doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Pintura.

- **WEDEWER, Rolf.** *El concepto de cuadro.* Labor. Madrid. 1973

7.2. Revistas de Arte y Arquitectura

- **HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Ángel.** *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible.* En: revista *Imafronte*. número 19-20. Ed. Universidad de Murcia. Murcia. 2007-2008. Pagina 119-140.

- **MARCHÁN FIZ, Simón.** *Del ultimo cuadro a la arquitectura sin posible retorno.* En: revista *Arte y Parte*. número 61. Santander. 2006. Pagina 18-35.

- **MARTÍN GUEYRAUD, Alban.** *Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real.* En: DC. Revista critica arquitectónica, número cuatro. Ed. Escuela técnica superior de arquitectura de Barcelona. Departamento de composición arquitectónica. Barcelona. 2000. Pagina 47-56.

- **VIDAL OLIVERAS, Jaume.** *Blinky Palermo, obra abierta.* En: [elcultural.com/](http://www.elcultural.com/) [en línea]. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/6067/Blinky_Palermo_obra_abierta> [citado el 19 de Diciembre de 2002].

7.3. Catálogos de exposiciones

- **Barro, DAVID. et al.** *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy,* Macuf. Artedardo. Santiago de Compostela. 2009.

- **KENNEDY, Brian.** *Frank Stella. Irregular polygons 1965-66.* En: <http://www.toledomuseum.org> [en línea]. <http://www.toledomuseum.org/wp-content/uploads/Stella_guide.pdf> [citado el 8 de Abril de 2011].
- **MOURE, Gloria. GONZÁLEZ, Ángel y RORIMER, Anne.** *Blinky Palermo,* Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Actar. Barcelona. 2003.
- **PINCUS-WITTEN, Robert y SIEGEL, Katy.** *Black, Aluminium, Copper Paintings,* Mnuchin Gallery, Ed. Mnuchin Gallery. New York. 2012.

7.4. Audios

- **Jiménez Blanco, L.** *La pintura en el ocaso de la modernidad: Informalismo y expresionismo abstracto.* En: Ciclo Medio Siglo de Arte (2005, Valencia). Audio de todas las conferencias desde 1975. Valencia: Fundación Juan March. 2005. Audio 403.
- **Maderuelo, JAVIER.** *El campo expandido de la escultura.* En: Ciclo Medio Siglo de Arte (2005, Valencia). Audio de todas las conferencias desde 1975. Valencia: Fundación Juan March. 2005. Audio 407.
- **Pérez Carreño, FRANCISCA.** *Espacio y cuerpo en el arte mínimo.* En: Ciclo Medio Siglo de Arte (2005, Valencia). Audio de todas las conferencias desde 1975. Valencia: Fundación Juan March. 2005. Audio 405.

7.5. Webs

- **Diario El País.** Website [en línea]. <<http://elpais.com>>. [15/02/2012].
- **Diccionario de la lengua española, Real Academia Española.** Website [en línea]. <<http://www.rae.es/rae.html>>, Vigésima segunda edición. [20/12/2012].
- **Diccionario filosófico Pelayo García Sierra.** Website [en línea]. <<http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>>. [09/10/2011].
- **Gran enciclopedia de España.** Website [en línea]. <<http://www.mienciclo.com>>.

es/gee/index.php/Portada_GEE>. [15/01/2012].

- **Fin(es) del arte.** Website [en línea]. <<http://artecontempo.blogspot.com>>. [13/12/2011].

- **Instituto aragonés de arte y cultura contemporáneos Pablo Serrano.** Website [en línea]. <<http://www.iaacc.es/index.php>>. [05/08/2012].

- **IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.** Website [en línea]. <<http://www.ivam.es>>. [05/08/2012].

- **Martí Peran.** Website [en línea]. <<http://www.martiperan.net>>. [12/11/2011].

- **Tema 3: Tipología y arquitectura de los museos.** *Evolución de la tipología de los museos: del templo al palacio. Los nuevos museos y su arquitectura. De los templos del Arte, lugar de las Musas, los museos se han convertido en iconos de la modernidad y de la cultura. Su arquitectura se ha adaptado a este fin.* Website [en línea]. En: <<http://gradohistoriaarteuned.wordpress.com/>> <<http://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2012/10/tema-3-bea-abella.pdf>> [citado el 12 de Noviembre de 2012].

