

TFG

**PINTURA Y ABSTRACCIÓN.
DEL CUADRO VENTANA AL CUADRO OBJETO.**

**Presentado por Eleonora Foti Mangriñan
Tutor: Javier Chapa Villalba**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En este trabajo planteo un acercamiento práctico a la pintura abstracta entendida como objeto en su totalidad, la liberación personal de la concepción del cuadro como ventana. El trabajo consiste en la realización de una serie de pinturas con soportes irregulares donde se combina la geometría de la forma exterior del cuadro con las relaciones de color en el interior del formato. Por su parte, en la memoria se describen, desde el punto de vista histórico, las evoluciones acontecidas en el campo de la abstracción desde la concepción del cuadro como un espacio de especulación con formas y colores hasta la idea de cuadro como un objeto físico que se relaciona de manera activa con el entorno donde se sitúa. También se describen en este trabajo los procesos metodológicos empleados para la creación de las obras, haciendo hincapié en la intuición, la permeabilidad hacia los estímulos externos y lo empírico: el ensayo-error.

Abstracción, geometría, pintura objeto, formatos irregulares, degradados, construcciones,

The main aim of this paper is to suggest a practical approach to the abstract painting always understood as an object in its entirety and personal liberation of the concept of painting as a window. The paper consists of performing a series of paintings with irregular substrates where the geometry of the outer shape of box is combined with colour relationships within the internal format. Moreover, the assignment includes the description of the developments taking place in the field of abstraction from the conception of painting as a space of speculation with shapes and colours to the idea of painting as a physical object, which is actively related to the environment where is located. Finally, I have also pointed out the methodological processes used to create the works, emphasizing intuition, and permeability to external and empirical stimuli: trial and error.

Abstraction, geometry, object painting, shaped-canvas,

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi agradecimiento por todas las personas que directa o indirectamente han ayudado en la realización de este trabajo.

A todos los profesores, especialmente a mi tutor Javier Chapa, que en sus clases me han aconsejado sobre mi obra, sobre su realización y los aspectos que podían mejorar.

A los técnicos del laboratorio de pintura, Manuel y Alfredo, sin los cuales no habría podido realizar mi obra.

A mis compañeros de clase, mis amigos y familia, que me han apoyado y ayudado en las diferentes etapas de este trabajo.

Y en agradecimiento especial a Andreu, el que me ha ayudado a no tirar la toalla, que me ha aconsejado y ayudado desde el primer momento y al que no se si podré agradecerle todo lo que ha hecho siempre por mi.

Gracias a todos y cada uno de vosotros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. CUERPO DE LA MEMORIA	9
3.1 DEFINICIONES	9
3.2 CONTEXTUALIZACIÓN	10
3.2.1 Inicios de la abstracción	10
3.2.2 Primera abstracción: Kandinsky	10
3.2.3 Suprematismo: Malevich	11
3.2.4 Expresionismo abstracto	13
3.2.5 Abstracción post-pictórica	16
3.2.6 Formatos irregulares: Del cuadro ventana al cuadro objeto	17
3.3 SOBRE MI OBRA	20
3.3.1 “Volverse esponja”	20
3.3.2 Proceso	21
3.3.2.1 <i>Primeras obras</i>	21
3.3.2.1 <i>El cuadro objeto</i>	23
3.3.3 Otras obras	28
4. CONCLUSIONES	30
5. BIBLIOGRAFIA	31

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se plantea como un Trabajo Final de Grado (TFG) en el ámbito de la abstracción geométrica y lleva por título *Pintura y abstracción*.

El trabajo está dividido en dos partes, una parte práctica en la que se desarrollan una serie de obras pictóricas relacionadas con la abstracción geométrica y una memoria práctica, en la que se plantean y evidencian los conceptos teóricos relacionados con este ámbito además de contextualizar la obra a través de un recorrido por la historia del arte.

El trabajo teórico consta de varias partes. Sobre la distribución de los diversos capítulos tenemos que comentar que el trabajo empieza hablando de los objetivos y metodología planteados en el mismo, donde se comentan los aspectos del trabajo de forma escueta y técnica.

El cuerpo de la memoria está dividido en tres partes: *Definiciones*, *Contextualización* y *Sobre mi obra*. En el apartado *Definiciones*, empezaremos contextualizando el trabajo mediante una serie de conceptos clave. La segunda parte del cuerpo de la memoria, denominada *Contextualización*, lleva a cabo un amplio recorrido por la historia del arte, y se centra en los puntos que más relevancia han tenido para este trabajo, esto es, aquellos puntos que tienen que ver con la abstracción y el planteamiento del cuadro como objeto. Varios de los puntos donde nos detenemos son: *Los inicios de la abstracción*, donde se explica de forma breve cuál fue el punto de inflexión en el que se empezó a desarrollar la abstracción en el arte; en el segundo punto, *La primera abstracción: Kandinsky*, nos detenemos en este artista, que fue el precursor de la abstracción en la historia del arte, hablamos de su obra, de su trayectoria artística y de los aspectos que destacaron e influyeron en el mundo del arte; en el apartado 3.2.3, *Suprematismo: Malevich*, tiene especial interés en este trabajo, ya que en él se plantea uno de los conceptos más importantes de este trabajo, es decir, la reducción y depuración de las formas y el punto de inflexión donde la pintura había ido liberándose progresivamente de la necesidad de representar la realidad de manera descriptiva; ya en el siguiente punto, *Expresionismo abstracto*, se abordan los aspectos técnicos de esta tendencia y la concepción de la obra pictórica de forma plana, sin contenido ni referencias al mundo real; en el apartado de *Abstracción post-pictórica*, tratamos la relación interactiva de la obra pictórica y el espacio tridimensional, este apartado viene ligado al siguiente, en el que se vuelve a comentar este aspecto y a desarrollar, como dice su título, los conceptos de *los Formatos irregulares: del cuadro ventana al cuadro objeto*.

El siguiente punto a comentar ya entra en relación con la obra física, enlazando primero con el concepto de “volverse esponja” y pasando a continuación, al desarrollo técnico y conceptual de mi obra.

Empiezo este apartado comentando los inicios de mi trabajo pictórico, obras abstractas, de formato cuadrado, en las que se podía distinguir una figura geométrica como imagen principal superpuesta a un fondo degradado. Después paso por una fase de investigación procesual en la que realizo varias obras probando con diferentes materiales, hasta dar con los que mas se adecuan a mis exigencias. Comento que estas obras, a pesar de ser abstractas, no dejan de ser cuadros en los que se ilustra algo, y aun están ligados a un concepto de representación figura-fondo. La segunda parte de este capítulo la dedico a la obra realizada *ex profeso* para este trabajo y comento sus aspectos técnicos y forma de realización.

Mientras que en el último de los apartados, comento otras obras que he realizado paralelamente a la obra pictórica.

En resumen, en esta memoria se recogen los conceptos necesarios para comprender el motivo y la realización de mi obra.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El método de desarrollo del proyecto plantea dos planos de estudio. Un plano teórico en el que se desarrollarán los conceptos de la abstracción geométrica, antecedentes o desarrollo conceptual, y un plano práctico en el que se desarrollará, a través de una experimentación técnica, una serie de obras de acuerdo con estos conceptos teóricos.

Los objetivos de este trabajo son:

- Realizar una serie de obras que reflejen el cambio de la obra de arte desde el cuadro como ventana, hasta el cuadro como objeto físico.
- Contextualizar la serie en relación a sus antecedentes históricos, desde los inicios de la abstracción, pasando por todos los movimientos artísticos que tienen en cuenta las características que se plantean en el primer objetivo, hasta la actualidad.

A nivel práctico, tenemos que explicar que la realización de la obra que presentamos ha venido dada por el método de ensayo y error. Este método ha sido utilizado para la obtención de conocimiento procesual, y es fundamental para la solución de los problemas que nos planteamos. El método ensayo y error, se caracteriza por ser una técnica que emplea la prueba de alternativas hasta dar con la que funciona. Si es así, tiene una solución y un camino de búsqueda correcto. En caso contrario, si el resultado es erróneo o no satisfactorio, se busca una alternativa diferente hasta dar con la solución óptima. En mi caso, este sistema ha valido para averiguar cuales eran los materiales mas adecuados para la realización de la obra presentada en este trabajo.

Una vez aclarado esto, tenemos que explicar que la realización de esta serie de obras ha sido simultánea, es decir, se han trabajado varias obras al mismo tiempo, lo que me ha servido más tarde para poder resolver el asunto de la colocación de las piezas en un simulacro de exposición.

Una vez las piezas habían sido realizadas, se continuó con la fase de documentación de la obra. Esta fase comprendía, como hemos dicho en el párrafo anterior, la resolución en un simulacro de exposición de la colocación de las obras en el espacio y la toma de fotografías de las mismas.

A nivel teórico el trabajo realizado ha sido una investigación sobre la pintura abstracta y la desvinculación del cuadro como objeto ilustrado en el que se narra algo y su consideración como un objeto más físico que no tiene en cuenta lo que ocurre en su interior. Esta investigación ha venido dada por el deseo de contextualizar mi obra indagando desde los inicios de la abstracción a la contemporaneidad.

En cuanto a las fuentes, a lo largo de estos dos últimos años, he ido leyendo libros que tenían que ver con la abstracción geométrica, he realizado búsquedas en internet sobre artistas contemporáneos que trabajan en este ámbito y he reflexionado en profundidad sobre el Trabajo de Final de Máster de Tatiana Muñoz López que lleva por nombre *Los límites de la obra pictórica: El cuadro objeto, una respuesta al grado cero en pintura*, además de consultar algunos manuales y libros biográficos de los antecedentes sobre los que he escrito.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1 Definiciones

Para empezar con el cuerpo de la memoria, y para ir orientando el trabajo, creo que es conveniente realizar unas apreciaciones acerca de algunas definiciones de varios conceptos que serán claves para el entendimiento de este trabajo. Algunas definiciones de palabras como puedan ser, la definición de la abstracción, de la geometría en si o del arte abstracto, por ejemplo.

Así pues empezaremos por la palabra abstracción. La abstracción es la acción o efecto de abstraer o abstraerse, de prescindir o de hacer caso omiso a las cualidades de un objeto para considerar a este mismo objeto en su pura esencia o noción y reflexionar sobre el. Por lo tanto, ubicamos la abstracción en la parte del pensamiento intelectual, considerándolo como elemento clave para la investigación, para la deducción y la lógica.

El arte abstracto es lo opuesto al arte figurativo, es la no representación de la realidad que nos remite a lo mas esencial del arte a sus aspectos mas estructurales, formales o cromáticos. La abstracción acentúa las formas, alejándolas de la imitación o reproducción del mundo real.

La abstracción en correlación con la pintura se llama abstracción pictórica. Las primeras manifestaciones abstractas surgieron a comienzos del siglo XX, de la mano de artistas como Kandinsky o Mondrian. Existen varias corrientes estilísticas dentro del arte abstracto, como pueden ser la abstracción lírica o la abstracción geométrica entre otras.

En otro orden de cosas, la geometría es el estudio de las propiedades y de las medidas de las figuras en el plano o en el espacio, incluyendo: puntos, rectas o planos. La geometría es una de las ciencias mas antiguas. Inicialmente constituida en un cuerpo de conocimientos prácticos en relación con las longitudes áreas y volúmenes.

Por su parte, la abstracción geométrica surgió a principios del siglo XX, basada en el uso de las formas primarias y caracterizándose por el orden y un planteamiento generalmente racionalista, en contraposición a la espontaneidad de la pintura expresionista. Aunque en un primer momento, los pioneros de la abstracción geométrica asociaron sus cuadros con la espiritualidad y la metafísica, las generaciones sucesivas, posteriores a la segunda guerra mundial, empezaron a practicar una pintura caracterizada por la ausencia de contenido, el formalismo y la objetividad, creando obras

autónomas que se manifestaban en la literalidad de sus formas, es decir, su contenido era puramente visual y el tema era la propia pintura.

3.2.CONTEXTUALIZACIÓN

3.2.1 *Inicios de la abstracción*

El arte abstracto surge como práctica artística durante la primera década del siglo XX y como consecuencia de los progresivos avances hacia la autonomía de la pintura y su liberación de la representación que se habían venido sucediendo desde los siglos anteriores. Se trata de una práctica que no toma como referencia el mundo real, más bien esta forma de expresión artística queda ligada a la subjetividad que tiende a utilizar un lenguaje visual propio y muchas veces es utilizado como vía de escape para expresar el mundo interior del artista.

Dos exposiciones de la historia del arte, plantean los inicios de la abstracción desde dos vertientes diferentes. La exposición *Cubismo y arte abstracto* ponía de relieve la implicación de la abstracción y sus antecedentes, al cubismo le interesaba cuestionar la naturaleza de la realidad; muchos artistas traspasaron el umbral del cubismo para llegar hasta la abstracción. Por otra parte, la exposición *Lo espiritual en el arte*, donde se remarcaron antecedentes filosóficos, y de pensamiento esotérico.¹

3.2.2 *Primera abstracción: Kandinsky*

La figura principal para comprender el inicio de la abstracción es Wassily Kandinsky, pues fue el primer artista que en abandonar completamente la representación y centrarse exclusivamente en la ordenación de colores y formas sobre la superficie del lienzo.

A sus treinta años, Kandinsky decidió convertirse en pintor. Había ido a París para formarse y quedó prendado por las obras de los pintores fauvistas. Las primeras obras de Kandinsky son fauvistas, donde utiliza los colores para expresar la materia en sí y se olvida completamente la búsqueda de otros aspectos de la pintura clásica como podían ser el modelado, el claroscuro o la perspectiva, aunque sintió empatía por el simbolismo del color.

Como escribe en su libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky consideraba que un artista parte de la creación como una necesidad interna. Describe al artista

¹ GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto : Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, p. 15.

como un moderno profeta que se encuentra en la cúspide de una pirámide, haciendo nuevos descubrimientos y marcando el comienzo de la realidad de mañana, contribuyendo a las nuevas formas de ver y experimentar en el mundo, haciendo del conocimiento desconocido de hoy, un conocimiento común el día de mañana, el artista tiene la misión de guiar a otros hacia la cima con su obra.

Poco a poco, Kandinsky se centró en el desarrollo del estudio de las formas, particularmente en los puntos y las líneas, esto dio lugar a la publicación de su segundo libro *Punto y línea sobre el plano* (1926). A partir de este hecho y cada vez más en sus obras se percibe que estos elementos toman mayor importancia, siendo reconocibles en la mayoría de sus obras, sin pretensión alguna de articular una representación, solo como elementos de una composición autónoma.

3.2.3 Suprematismo: Malevich

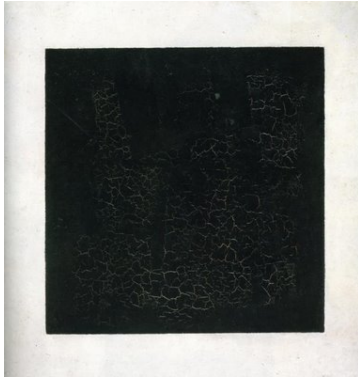
Como respuesta a la abstracción planteada por Kandinsky, de corte más lírico, surgió en Rusia el llamado Suprematismo, paralelo al Constructivismo, un movimiento artístico enfocado a las formas geométricas, en particular el cuadrado y el círculo. El suprematismo rechazaba el arte convencional y promovía la búsqueda de la supremacía de la nada, de la representación del universo sin objetos, buscando la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica, constituye el desencadenante de un nuevo cosmos pictórico no objetivo.²

Fundado por Kasimir Malevich, siendo su primera manifestación la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, que es a su vez el origen de la obra no objetiva de Malevich y el emblema del suprematismo. En 1914 tras intensivos experimentos con el futurismo y el cubismo, tiene lugar una ruptura hacia algo nuevo en la obra de Malevich. En este año aparecen las primeras formas monocromáticas cuadradas y rectangulares. Éstas ya no presentan una conexión con los otros elementos del cuadro ni forman un contexto coherente. La autonomía de estas figuras elementales y monocromáticas se convierten en la gran creación de Malevich, en el origen de su universo artístico no objetivo.³

“El cuadrado negro es el primer intento logrado de «liberar al arte de la objetividad». Es, por tanto, el fin de algo. Pero no el fin de la pintura, sino el fin de la representación, el fin de la apariencia... el fin de lo visible. Y es también el

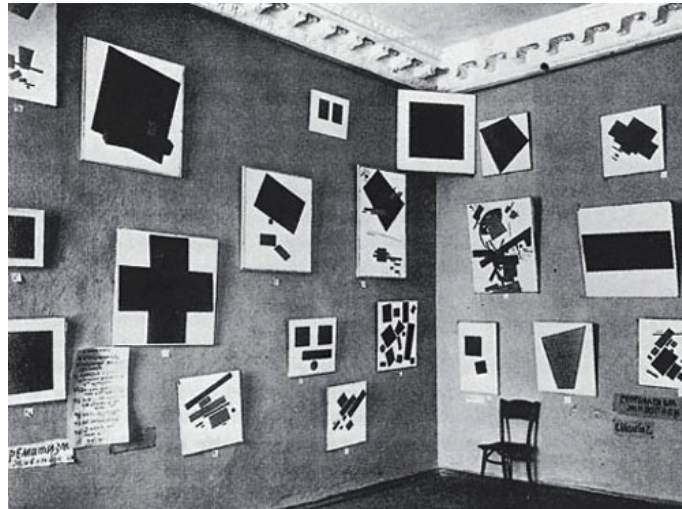
² SIMMEN, J. *Kassimir Malevich : Vida y obra*, p. 44.

³ *Íbid*, p. 38.



Kazimir Malevich. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. 1914

Fotografía de la exposición 0,10. Última exposición de cuadros futuristas. Petrogrado, 1915. Malevich presenta 39 obras suprematistas



comienzo de una nueva era en la que el arte, la pintura, ya no está obligada a representar lo visible, sino todo lo contrario".⁴

En 1915, Malevich presenta por primera vez una serie de 39 obras no objetivas en la galería. Tanto la disposición de las obras en dos paredes de una sala dedicada exclusivamente a él, colocadas de forma radical en la pared como las composiciones no objetivas de las obras, llaman la atención. La posición central la ocupa el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* situado en la esquina entre las dos paredes, justo por debajo del techo, el resto de las obras parecen vincularse a este cuadro que constituye el principio del arte abstracto.⁵

Los cuadros no objetivos de Malevich se pueden diferenciar según la composición con uno o varios elementos pictóricos. Los cuadros con un solo elemento se atribuyen al suprematismo estático y los que contienen más de un elemento pertenecen al suprematismo dinámico.⁶ "El suprematismo ha puesto de manifiesto que el concepto del movimiento constituye la causa de todas las causas. De este modo lo que llamamos material y factura de la superficie es un movimiento nacido del estímulo"⁷

Aunque su obra a primera vista parecía ser del todo abstracta, en la exposición nombrada anteriormente se podían encontrar algunas obras con títulos descriptivos, ya que en algunas de sus primeras composiciones, aún aceptaba el tomar referencias del mundo real para crear sus obras.

El esfuerzo de Malevich por la depuración y la reducción de medios no fue sino la consecuencia de lo que había venido aconteciendo en las últimas décadas, donde la pintura había ido liberándose progresivamente de la necesidad de

⁴ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. "El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible", *Imafronte*, nº. 19-20, p. 134.

⁵ SIMMEN, J. Op Cit, p. 44.

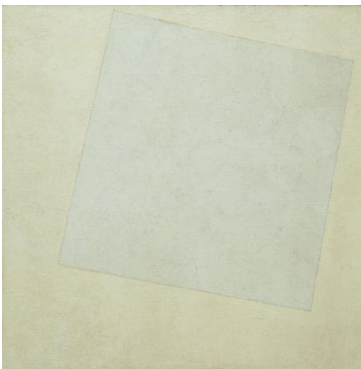
⁶ *Ibid*, p. 48.

⁷ *Suprematismo. El mundo no objetivo*, 1922



Kazimir Malevich. *Pintura suprematista. Ocho rectángulos rojos*. 1915

Kazimir Malevich. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. 1917



representar la realidad de manera descriptiva, hasta liberarse totalmente de la representación e ir, finalmente, expresándose en formas más sencillas, buscando un grado de pureza y reducción de las formas impensable tiempo atrás, hasta alcanzar sus últimas consecuencias: “Me he metamorfoseado en el cero de las formas, he ido más allá del cero, hasta la creación, es decir hasta el suprematismo, nuevo realismo pictórico, creación no objetiva”⁸

Así llegamos hasta el suprematismo blanco. La composición suprematista *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* constituye el cénit y al mismo tiempo el final de los cuadros de Malevich. Se trata de la última consecuencia de la no objetividad de Malevich. El arte blanco suprematista se opone al abuso y a la agitación. Se ha sugerido que esta tercera etapa alcanza la esencia espiritual, el espíritu se separa de la naturaleza consiguiendo la “forma pura universal”.

“El sistema suprematista ha vencido el azul del cielo, lo ha roto y ha entrado en el blanco como la materialización real y verdadera del infinito, por ello está libre del fondo coloreado del cielo (...) es preciso liberar el camino del hombre de toda la parafernalia objetiva, solo entonces se podrá percibir por completo el ritmo del estímulo cósmico, sólo entonces la esfera terrestre entera estará cubierta por una envoltura de estímulo eterno, en el ritmo del infinito cósmico de un silencio dinámico”⁹

Esta última obra surge a partir de unas consideraciones de carácter espiritual relacionadas con la calma meditativa, la sublimación del suprematismo y la culminación de las aspiraciones de la no objetividad de Malevich se encuentran con la imposibilidad de seguir pintando:

“en efecto, esta serie blanca, más y más desmaterializada, no sólo parece clausurar el último estadio de la pintura suprematista, sino a toda aventura pictórica en cuanto tal. El suprematismo blanco y, a través del mismo, la vanguardia soviética propician el triunfo de la pintura, pero, una vez alcanzado, la empujan hacia el filo de su propia muerte”¹⁰

3.2.4 Expresionismo abstracto

El expresionismo abstracto surge en EE.UU a mediados de los años cuarenta. Al comienzo de la segunda guerra mundial muchos de los artistas europeos que pertenecían al surrealismo se exiliaron en Nueva York, donde los jóvenes artistas americanos se vieron influenciados por este movimiento. El

⁸ Malevich, Kazimir, citado en VV. AA., *Dadá y Constructivismo*. p. 207.

⁹ SIMMEN, J. *Op Cit*, p. 62.

¹⁰ MARCHÁN FIZ, S. “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”, *Arte y Parte*, no. 61, p. 20.

expresionismo abstracto defiende la expresión libre y subjetiva del inconsciente, la valoración de lo accidental, la ejecución espontánea de la creación de la obra, la explotación del azar. El propósito de esta pintura es el acto y el proceso de pintar, el contenido es una simple excusa para la realización del cuadro. Durante el expresionismo abstracto podemos encontrar varias fases:

La *Fase mística* o de formación (con influencias del surrealismo) abarca desde principios de los cuarenta hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En esta fase, encontramos obras con imaginaria extraída de los mitos de los arquetipos universales de la experiencia humana que se encuentran en el inconsciente individual. Encontramos estas características en las primeras obras de artistas como Pollock o Rothko por ejemplo. Se tratan de composiciones con formas biomórficas que asemejan estructuras y formas protozoicas, así como símbolos primitivos. Obras con un alto contenido surreal, simbólico o sexual, con ausencia de profundidad y un predominio de la armonía tonal.

A partir del año 1947, coincidiendo con la época del inicio del *dripping* de Pollock, encontramos la *Fase gestual*, la cual se caracteriza por el abandono del lenguaje figurativo y la utilización de nuevos métodos del empleo de la pintura utilizando recursos como el goteo de la pintura sobre la tela llamado *dripping*. El movimiento queda plenamente configurado, y la expresión del estado psíquico del artista en el momento de realizar la pintura toma la mayor importancia. Cambian los formatos, ahora las telas de grandes dimensiones son las predominantes, y en referencia a la gama cromática, existe una gran libertad en cuanto a la utilización de los colores y aunque al principio se usaron el blanco y el negro en su mayoría, mas adelante se usarán colores brillantes y vivos para traducir los estados de ánimo tan intensos por los que pasaba el pintor. El autor entra en contacto pleno con la obra le da vida, representa en cada pincelada sus sentimientos y emociones.

Durante esta segunda fase del expresionismo abstracto, encontramos una gran variedad de configuraciones estructurales dentro del cuadro, entre ellas destacan:

Las composiciones de campo extendido (*all-over field*) en las cuales toda la superficie del lienzo se encuentra cubierta uniformemente mediante una maraña de líneas y hilos de pintura chorreada u goteada, la cual transmite la sensación de que la pintura se extiende mucho más allá de los bordes del cuadro, como son por ejemplo las obras del artista Jackson Pollock.

Las composiciones de campo de color (*colour field*) este tipo de cuadros se distinguen por no encontrar en su superficie ningún elemento sígnico



Franz Kline. *Four square*. 1956

Jackson Pollock. *Full Fathom Five*, 1947



Mark Rothko. *No. 6 [Marrón, azul, marrón sobre azul]*, 1953



ni gestual, creando solamente atmósferas y gran sensación de espacio. Los cuadros de Mark Rothko, por ejemplo, entrarían en este tipo de composiciones.

Las composiciones gestuales, en las que encontramos marañas ondulantes y rítmicas de trazos, manchas, chorreos y manchas sobre fondos dominantes, como por ejemplo en la obra de Mark Tobey.

Y por último las composiciones sígnicas, en las que a base de brochazos o pinceladas superpuestas sobre un fondo monocromo blanco, nos recuerdan a caligrafías orientales. Es el caso de la obra de Franz Kline por ejemplo.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Greenberg consideró que los mejores artistas de vanguardia estaban surgiendo en Estados Unidos y no en Europa. Defendió en particular a Pollock como el mejor pintor de su generación, conmemorando los lienzos de *pintura gestual*. En el ensayo del año 1955 titulado "*American-Type Painting*", Greenberg defendió la obra de los expresionistas abstractos, entre ellos Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman y Clyfford Still, como la siguiente etapa en el arte moderno, argumentando que estos pintores estaban avanzando hacia un mayor énfasis en la *planeidad* del plano pictórico. Greenberg afirmó que este carácter plano separaba su obra de la de los antiguos maestros, quienes consideraban el carácter plano del lienzo como un obstáculo para la pintura. Greenberg defendió un método de autocritica que permitiera que la pintura abstracta pasara de ser *decorativo papel pintado* a un auténtico arte.

La obra de los expresionistas abstractos no hace referencia a nada exterior, no pretende representar nada perteneciente al mundo real, en estas obras ya se tiene consciencia del cuadro como objeto plano. Estos artistas trabajan la superficie sin intención de fingir ningún tipo de volumen, sino que trabajan la materia y el color por encima de ello, destacando el carácter plano y físico de

la pintura, lo cual es un primer paso a la asimilación de las cualidades de la pintura puramente objetuales.

“al someterlas a prueba con el modernismo, las convenciones del arte de la pintura han demostrado ser, cada vez con más frecuencia, innecesarias, accesorias. Hasta el momento se pensaba, al parecer, que la esencia irreductible del arte pictórico consistía en dos convenciones o normas constitutivas: el carácter plano y la delimitación del carácter plano; y que la observancia de estas dos normas era suficiente para crear un objeto que pudiera experimentarse como cuadro”¹¹

3.2.5 Abstracción post-pictórica

Con el tiempo, Greenberg se preocupó porque algunos expresionistas abstractos habían quedado reducidos a un “conjunto de manierismos” y buscó una nueva serie de artistas que alcanzaran una cierta pureza que revelara la veracidad del lienzo y los aspectos bidimensionales del espacio.

“A partir de 1960, en especial en las obras de Stella y Noland, se instaura una nueva modalidad de estructura pictórica, del formato. Este se basa más en la forma —*shape*— del soporte físico material que en el carácter de superficie. Este fenómeno desembocó en una primacía de la forma literal —*literal shape*— del soporte físico material, de su silueta, sobre la forma pintada —*depicted shape*—, es decir, los contornos de los elementos simples en una pintura dada. Existe una relación progresiva y mutua entre forma literal y forma pintada. En Stella, Noland y otras figuras destacadas la forma literal del soporte físico material somete a la forma pintada”¹²

La Abstracción post-pictórica surge a finales de los años cincuenta en Estados Unidos, como reacción en contra del Expresionismo Abstracto. Los artistas de esta tendencia no compartían las preocupaciones plásticas de los expresionistas abstractos, sino que cuestionaron la práctica pictórica y en algunos casos se interesaron por las características literales del cuadro. Este cambio influirá de manera decisiva en la forma de concebir la obra de arte: el soporte empieza a adquirir importancia¹³, tanto que llega a ser un elemento a tener en cuenta a la hora de la elaborar la estructura pictórica.

Al desvincularse completamente de todo sentimiento y referencia el cuadro se convierte en una experiencia literal, el cuadro convive en un mismo espacio

¹¹ Greenberg, Clement, citado en FRIED, M. *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, p. 298.

¹² MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. p. 91.

¹³ GALINDO GÁLVEZ, T. *Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero en la pintura*, p. 80.



Ellsworth Kelly. *Azul, verde*. 1968

Frank Stella. *Empress of India*. 1965



con el espectador y establece una relación fundamentalmente visual, por lo que esta en interacción activa con su entorno arquitectónico como un objeto en si mismo y no como una pantalla para mirar dentro de ella.

3.2.6 Formatos irregulares: Del cuadro-ventana al cuadro-objeto

Como se ha explicado en el capítulo anterior, existe ya un interés por parte de los artistas en la utilización del cuadro como objeto. Ya los artistas post-pictóricos empiezan a trabajar con la forma exterior del cuadro y a demostrar interés por esta objetualización de la obra de arte.

El agotamiento de la pintura ha sido una idea que ha acompañado al trabajo de los artistas desde finales del siglo XVI. No en vano, dicha cuestión no se pone de relieve hasta finales del XIX, momento en el que comienzan a tener lugar los primeros cuestionamientos de la representación pictórica en lo relativo a su condición de ventana hacia el mundo, enfocados a argumentar en contra de la tarea de reflejar de manera fiel la realidad que rodea al autor¹⁴

Lo que aquí nos interesa, es el cuadro como objeto construido y manufacturado, elaborado por el hombre, creado como una pieza, que posee unas propiedades físicas concretas, las cuales comparte con el resto de objetos físicos que habitan la realidad. Esta consideración acerca del cuadro se propone desde la búsqueda de un nuevo grado cero en pintura, nacido de una fuerte convicción del presente agotamiento de la pintura. El cuadro en tanto que objeto se nos presenta como elemento irreductible de la obra, resultado de un proceso reductivo efectuado a nivel físico, que responde a una clasificación en los diversos estadios que atraviesa la obra pictórica en su materialización a partir de la figura clave del soporte.¹⁵

“el carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no sólo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio

¹⁴ GALINDO GÁLVEZ, T. *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁵ *Íbid*, p. 27.

ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador”¹⁶

El camino hacia la consideración el cuadro como objeto, ha tenido importantes consecuencias de riesgo en el contexto de los límites de la pintura. Nos referimos, en concreto, a los cambios que ha experimentado la figura del cuadro a lo largo del periodo analizado en este trabajo: el cuadro ha sido transgredido en múltiples ocasiones en beneficio de las posibilidades espaciales de la obra pictórica. Desde nuestra perspectiva, este interés por la espacialidad se presenta como la consecuencia necesaria de un reconocimiento de las propiedades físicas del cuadro llevadas al extremo de sus posibilidades. El cuadro, desde una de las premisas más básicas de su estatuto material, atiende a la relación con el espacio como resultado de su condición de objeto tridimensional. Aunque tradicionalmente haya sido concebido para ir colgado en la pared, el cuadro ocupa un volumen en el espacio con el que se interrelaciona y con el resto de objetos físicos así como con el espectador.¹⁷

“porque lo asombroso del proceso de autonomía es que la pintura, una vez instalada sobre el caballete, siguió adelante impulsada por la inercia de su voluntad de poder, y procedió a romper su autodefinición con el fin de hacerse autónoma también del lenguaje. En un salto suicida, abandonó el cierre del cuadro y se apoderó de los muros que lo encerraban. Tras una perfecta inversión de las jerarquías, fue la propia pintura la que pasó a dominar y determinar el espacio arquitectónico y a construirlo según sus propias leyes, ajenas a toda imitación de objetos, o representación mimética”¹⁸

Con todo, las prácticas que más reclamaron el espacio arquitectónico en esta etapa fueron aquellas que, insertaron los principios pictóricos entre los muros reales del entorno formando verdaderas construcciones arquitectónicas: nos referimos a la *Habitación Proun* de El Lissitzky, y a los *Merzbau* de Schwitters. Más adelante, las obras de Lucio Fontana promueven la inclusión del espacio real en el plano del cuadro a través de las perforaciones realizadas sobre la superficie, así como las obras de grandes dimensiones de artistas como Barnett Newman insisten en la importancia de la presencia física del cuadro. También el gran tamaño de las *shaped canvas* de Frank Stella “(...) remite al espacio ambiente o sus formatos son tan grandes que sólo pueden ser aprehendidos recorriéndolos casi de un modo físico o a larga distancia”¹⁹, así como la división de algunas de las obras de Ellsworth Kelly, “la obra, o el nuevo objeto artístico,

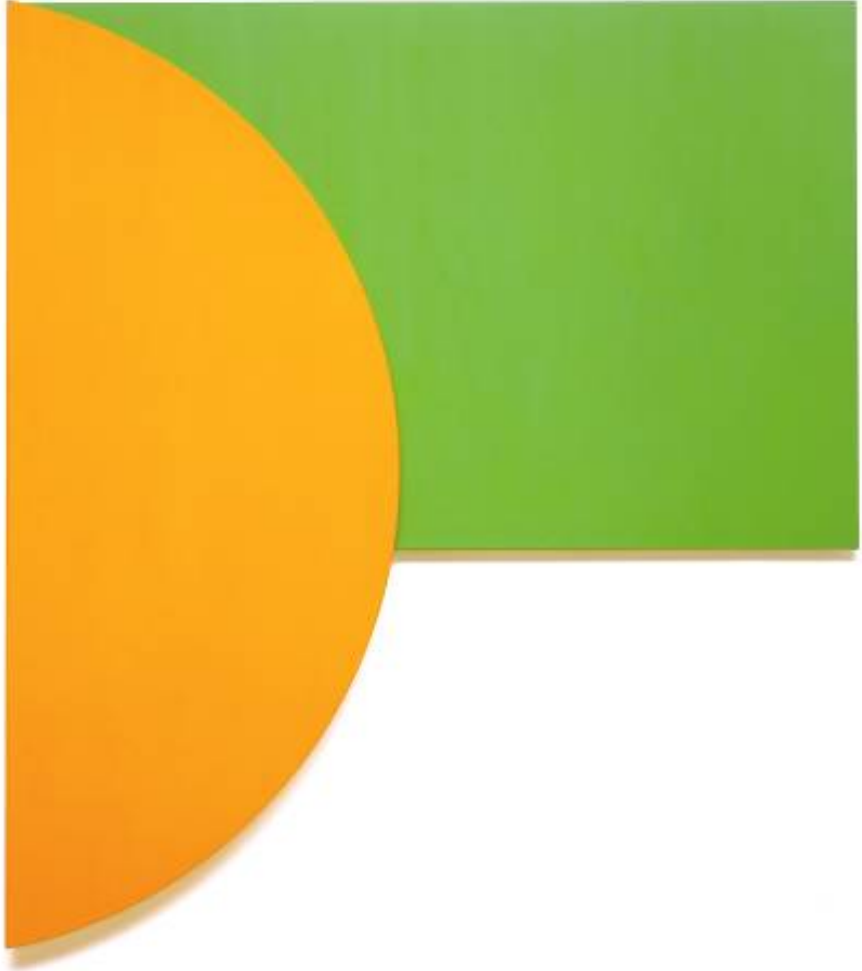
¹⁶ GUASCH, A, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, p. 29.

¹⁷ GALINDO GÁLVEZ, T. *Op. Cit.* p. 135.

¹⁸ DE AZÚA, F, *Diccionario de las Artes*, pp. 118-119.

¹⁹ MARCHÁN FIZ, S. *Op. Cit.*, p. 94.

Ellsworth Kelly. *Orange relief with Green*. 1991

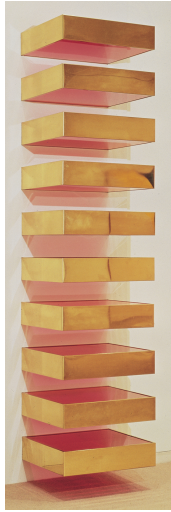


había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba”²⁰

Las obras del arte *povera*, por su parte, precisaban del espacio físico y del entorno las condiciones ambientales para que los materiales se desarrollaran. Estas prácticas influirán en posteriores discursos artísticos basados de forma íntegra en la relación de la obra con el espacio; el *Minimal art* abrió el camino para los *environments*: “obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía”.²¹ Hay que resaltar también la importancia del trabajo de Jasper

²⁰ GUASCH, A. *Op. Cit*, p. 29.

²¹ *Ibid.* p. 29.



Johns y de Robert Rauschenberg y sus *assemblages*, cuya experiencia se completan en relación a su implicación con el espacio.²²

Finalmente, artistas como Niele Toroni o Daniel Buren, pertenecientes al colectivo BMPT, sintieron la necesidad de extrapolar sus motivos pictóricos del lienzo a la pared incluso a los muros de la ciudad. De manera similar, las prácticas de los integrantes de *Supports-Surfaces* reclamaban a su vez la apropiación del espacio a través de obras que, reconociendo “la fisicidad del soporte (...) en su relación dinámica con el espacio”²³, se desplegaban desde la pared hasta el suelo, como podemos comprobar en los ejemplos de Daniel Dezeuze, o Louis Cane.²⁴

“Todas estas experiencias remiten de alguna manera a la apropiación del espacio real por parte de la obra pictórica, transgrediendo en muchas ocasiones y de muy determinadas maneras la figura del cuadro.”²⁵

3.3. SOBRE MI OBRA

3.3.1 “Volverse esponja”



En el momento en el que tenemos una idea en mente, un proyecto, nos volvemos increíblemente perceptivos a todos los estímulos externos. Todos nuestros sentidos se activan y en ese momento, cualquier palabra, cualquier forma, cualquier cosa, puede desencadenar en nuestro proyecto.

Al igual pasa con todo, palabras inconexas que oímos en una conversación, un fragmento de una canción que sonaba mientras pensábamos en otra cosa... Todo se remite a “volverse esponja” . Este término lo acuñó Francesc Torres, Dossier de documentos del *II Simposi internacional: “Futur i funció de l’art contemporani en l’espai urbà*, y lo define de esta manera:

“Se trata de un proceso fluido, muy orgánico, que no requiere de un control a cada paso (...) En términos de metodología general es muy sencillo. La clave consiste en volverse una esponja con todos los sentidos alerta de manera ininterrumpida, absorbiendo información sin parar, que de forma natural van a ser cosas que te interesen”.²⁶

Donald Judd. *Untitled*. 1968

Carl André. *Altstadt Copper Square*. 1967

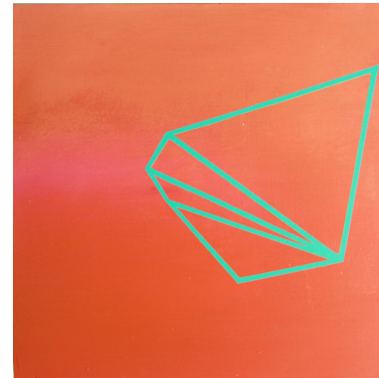
²² GALINDO GÁLVEZ, T. *Op. Cit.*, p. 139.

²³ GUASCH, A. *Op. Cit.* p. 216.

²⁴ GALINDO GÁLVEZ, T. *Op. Cit.*, pp. 136-141.

²⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁶ TORRES, F. *Dossier de documentos del II Simposi internacional: “Futur i funció de l’art contemporani en l’espai urbà”*

Eleonora Foti. *Pello Irazu*. 2013Eleonora Foti. *Ryan McGinley I*. 2013Eleonora Foti. *Ryan McGinley II*. 2013

3.3.2. Proceso

3.3.2.1 Primeras obras

Para empezar, y enlazando con lo que se expone en el apartado anterior, he de explicar que mis primeras obras se nutrían de todas las imágenes que caían en mis manos y me resultaban atractivas de alguna forma, a través de la unión de puntos, iba conformando figuras geométricas. No importaba si no contenían una perspectiva correcta, en ello estaba lo interesante, en el juego que se intentaba conseguir, con figuras casi imposibles.

En las obras se podían apreciar figuras conformadas por líneas, surgidas del proceso de transformar imágenes que veía en el mundo real (objetos, paisajes, seres humanos), en líneas rectas. Tomaba como referencia puntos que llamaban la atención en la imagen que seleccionaba, cosas como los lados más externos de una figura, un cambio de color, de contraste... un método que podría recordar al pasatiempo infantil de unir puntos preestablecidos para realizar un dibujo, el clásico juego de unir puntos. Proyectaba líneas sobre las imágenes fotográficas hasta dar con la forma deseada. Con la ayuda del programa de retoque de imagen Photoshop, conseguía superponer esta forma a un fondo degradado. Los colores que utilizaba pertenecían a esta misma imagen con la cual había realizado la figura geométrica. Elegía varios colores predominantes en la imagen base y a partir de ellos iba probando diferentes tipos de degradado. Normalmente el degradado era horizontal y esto, junto con las atmósferas que conseguía en las obras físicas, conseguía que lo que veíamos en los cuadros, nos remitiera a algo parecido al cielo.

Los títulos de las obras tomaban el nombre de estas imágenes que modificaba, podríamos decir que utilizaba un método parecido al de Malevich en los cuadros de su exposición *0,10* donde había obras que tenían un título descriptivo, ya que en estas composiciones aún tomaba referencias del mundo real para la realización de sus obras. Por ejemplo, para una de mis obras empleé una imagen del fotógrafo Ryan McGinley llamada *Jack (Blue Mass)*, después de realizar mi abstracción, mi reducción de las formas, decidí que el nombre del artista sería su título.



Eleonora Foti. *Alberto Savinio IV*.
2014

Esta línea de trabajo, dio pie a una primera exposición individual. Se realizó en la Sala Dinámica de Valencia, inspirada en Islandia y sus volcanes. La palabra Islandia deriva del islandés *Ísland*, vocablo que proviene del nórdico antiguo y que significa *tierra de hielo*. Su origen, en alusión al paisaje invernal que se encontró en la isla, se debe a *Flóki Vilgerðarson*, uno de los primeros viajeros que en el siglo XI se establecieron en ella. Situada en el océano Atlántico al sur del círculo polar ártico y sobre un punto caliente, Islandia surgió como resultado de la intensa e incesante actividad geológica del magma que se acumula bajo su corteza terrestre. El basalto y la lava petrificada componen su suelo y son el resultado de una actividad volcánica que ha dado lugar a más de 200 volcanes y que, como ocurrió en 2010 con la erupción del volcán *Eyjafjallajökull*, todavía continúa.²⁷

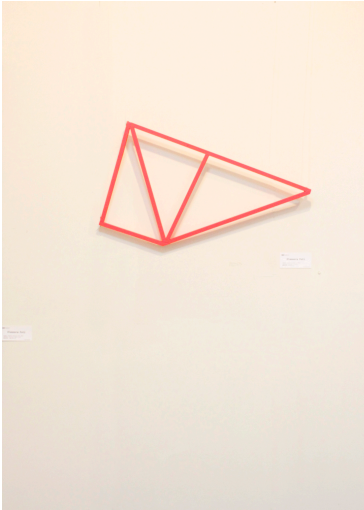
Basalto y lava fue el nombre que se le dio a esta exposición en la que se presentaron una serie de obras, realizadas con acrílico sobre tabla, en las que una escueta y depurada geometría lineal parecía flotar sobre fondos que nos remitían a cielos con tintes crepusculares.

De acuerdo a las características de la sala, la exposición constaría de un conjunto de siete obras. Estas obras irían colgadas de forma tradicional en las paredes móviles de la sala con las que conformaría el espacio y el recorrido que el espectador debería seguir.

Una vez realizada esta exposición, era necesario iniciar una nueva búsqueda; nuevas soluciones y maneras de abordar la obra pictórica. Empezó esta búsqueda, con el cambio de materiales sobre los que realizar la obra, elegí cambiar el formato de la tabla de forma cuadrada por lienzos de grandes formatos sin entelar. Cambió también mi forma de aplicar la pintura sobre la superficie, cambié los pinceles por una pistola de pintura. Aunque conseguía realizar las obras rápidamente, el resultado no era para nada el que quería conseguir con este método.

Quería que las obras tuvieran un acabado industrial, limpio y preciso y en vez de eso conseguí todo lo contrario. El color se aplicaba de forma distinta en los varios puntos de la tela por culpa de las arrugas que se formaban al no estar entelada y estirada, y como tenía que diluir la pintura con agua para aplicarla con la pistola, esta se expandía dejando aguadas a su paso, y a la hora de realizar la parte de la figura geométrica, la pintura se desbordaba por debajo de la reserva que había realizado. Después de varios intentos realizados con este método, decidí dejar apartada esta solución e investigar mas a fondo otros aspectos.

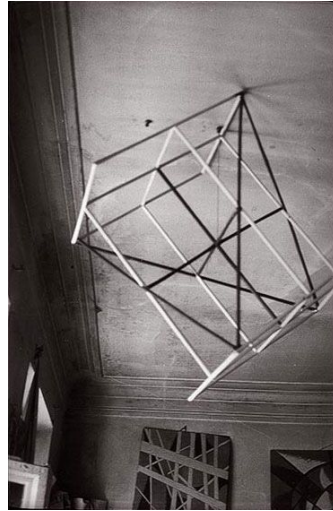
²⁷ Texto de presentación para la exposición *Basalto y lava*. 17-01-2014



Eleonora Foti. *Sin título*. 2014

Aleksandr Rodchenko. *Popova's Studio*. 1924

Muller Van Severen. *Coasters*.
(Piezas de diseño)



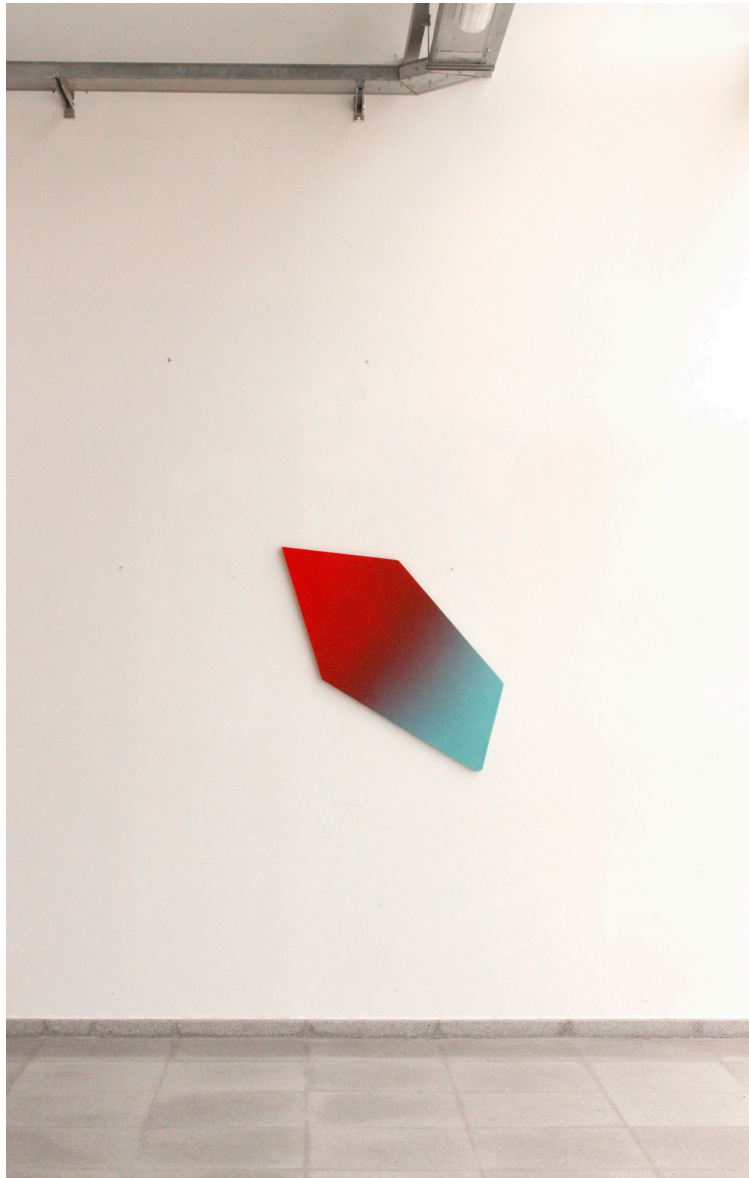
3.3.2.2 El cuadro objeto

Después de un tiempo, empecé a tomar consciencia del cambio que podría suponer el dejar de considerar mi obra un cuadro ventana y llevarlo hasta el punto de que este fuera un cuadro objeto. Hasta ahora, aunque mis obras eran abstractas, aún se comportaban como un cuadro figurativo, aún podíamos distinguir una figura de un fondo. Poco a poco, llevando mi investigación sobre la abstracción geométrica mas a fondo y centrándome a grandes rasgos en las características principales de mi obra, opté por sintetizar los elementos que las conformaban, llegando a una resolución mas minimalista, contando con los elementos que ya utilizaba y reduciéndolos y aislándolos, alcanzando de esta forma, a la concepción del cuadro como objeto.

Este proceso se dividió en dos caminos: en uno tomaba las figuras geométricas irregulares que formaban la parte central de las primeras obras, y mediante el ensamblaje de listones de madera conseguía reproducir estas formas de manera tridimensional, después de las capas de imprimación correspondientes, con sprays de colores flúor cubría toda la superficie de la figura. Esta idea tomó forma después de ver imágenes de obras de los artistas contemporáneos Pello Irazu, o las obras con neones de Stephen Antonakos o Ana Barham, aunque también las obras tridimensionales de otros artistas de mas renombre como Yturralde, Sol LeWitt, Dan Flavin o Aleksandr Rodchenko o las piezas de diseño de Muller Van Severen, tuvieron que ver con ella. Dejé de indagar en esta vertiente, ya que el otro camino que desarrollaba paralelamente, daba mas juego y era mas interesante a mi modo de ver.

Por otra parte, en el otro camino el cual decidí desarrollar de forma mas profunda, elegí cambiar el formato de la obra. Ahora las formas geométricas forman parte del soporte externo y en el interior de ellas solamente pinto degradados combinando varios colores vivos, llegando algunas veces a

Eleonora Foti. *Construcción II.*
Propuesta de montaje 3. 2014



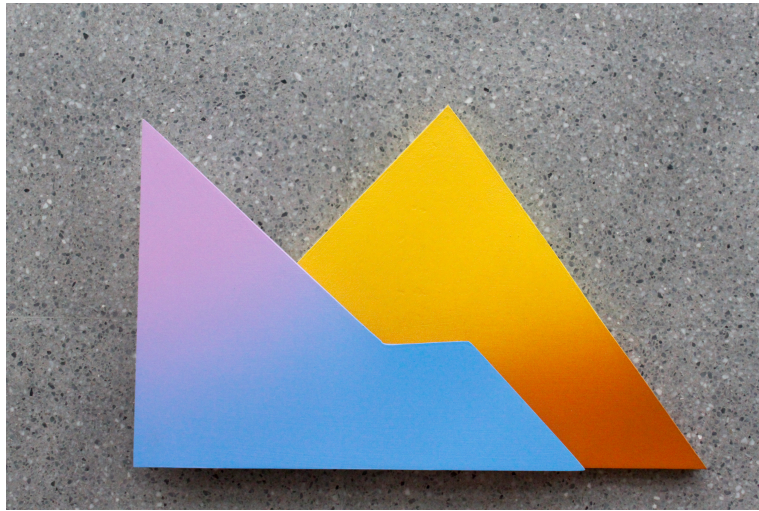
combinar estos colores de forma estridente y kitsch. El hecho de cambiar el formato del soporte del cuadro, de una superficie cuadrada a una de formas irregulares, implica un cambio en la forma de resolver la obra en si.

“En las escrituras mas antiguas y en las representaciones rupestres, el cuadrado viene a significar la idea de recinto, casa, aldea, campo (...) en el campo de las artes visuales, el cuadrado es un módulo espacial en el cual, o con el cual, los técnicos visuales, los investigadores o experimentadores encuentran varias maneras de estructurar su obra”²⁸.

El marco actúa así como un molde que da a su contenido una forma determinada. Por simple que sea esta disciplina, es ya una regla y en consecuencia un principio de la composición. Cuando el marco es mas

²⁸ MUNARI, B. *El cuadrado: Más de 300 ejemplos ilustrados de la forma cuadrada*, P 5

Eleonora Foti. *Construcción III*.
Propuesta de montaje 2. 2014



complejo, la disciplina se vuelve más tiránica,²⁹ y por lo tanto, “las formas y las composiciones estarán sometidas a condicionantes exteriores”³⁰ como puede ser el espacio expositivo.

Aunque realizo bocetos de varias construcciones de formas geométricas, a la hora de dibujar y cortar las piezas en el taller, dejo la elección de las figuras a un poco de azar. Esta es la parte más costosa de toda la obra: la realización desde cero del soporte. Conlleva mucho tiempo el cortar los listones de madera para realizar el bastidor, ya que las figuras al ser irregulares, no tienen ángulos regulares y los cortes en los listones no son fáciles de realizar. Una vez cortadas y pegadas las piezas, y después de las capas de imprimación, toca aplicar el color. Durante un periodo de tiempo, utilizaba *sprays* de esmalte, pero cuando quería utilizar colores muy diferentes uno del otro, a la hora de realizar el degradado, no conseguía que quedara limpio. Después de varios intentos, decidí volver a utilizar el acrílico con la pistola de pintura, con la que obtuve los resultados deseados, con la que podía realizar degradados con todo tipo de colores, por muy diferentes que fueran.

A la hora de disponer las obras en la pared, ya no se podría tener en cuenta solamente al cuadro en sí de forma aislada, sino también el contexto en el que lo introducía, así como el espacio arquitectónico o la disposición junto a otras obras. La relación entre las obras encaja de forma muy atractiva, como si fueran piezas de un puzzle que pueden ser movidas y cambiadas, puedo colocar las piezas unas al lado de las otras y aunque sean de colores muy diferentes, siempre tienen un nexo en común que hace que no desentonen en conjunto.

²⁹ BOULEAU, C. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*, p. 37.

³⁰ *Ibid*, p. 42.



Eleonora Foti. *Construcción II. Propuesta de montaje 1.* 2014

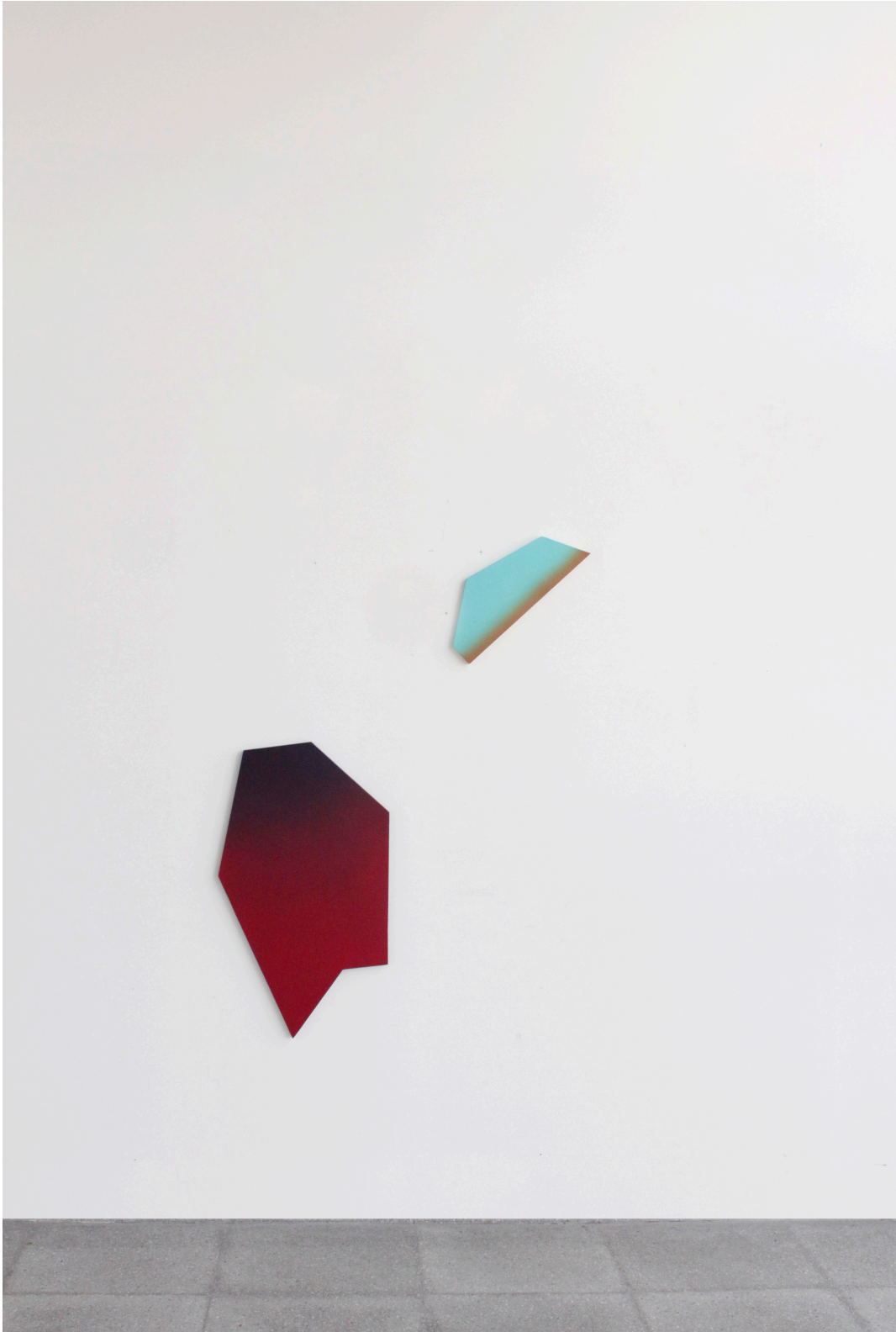
Eleonora Foti. *Construcción II. Propuesta de montaje 2.* 2014



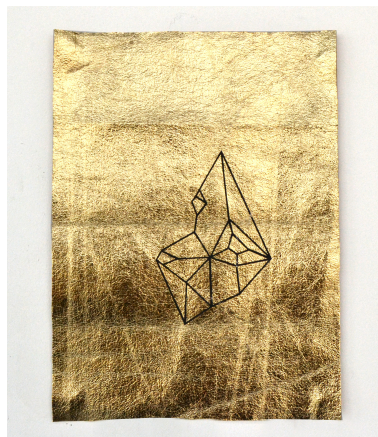
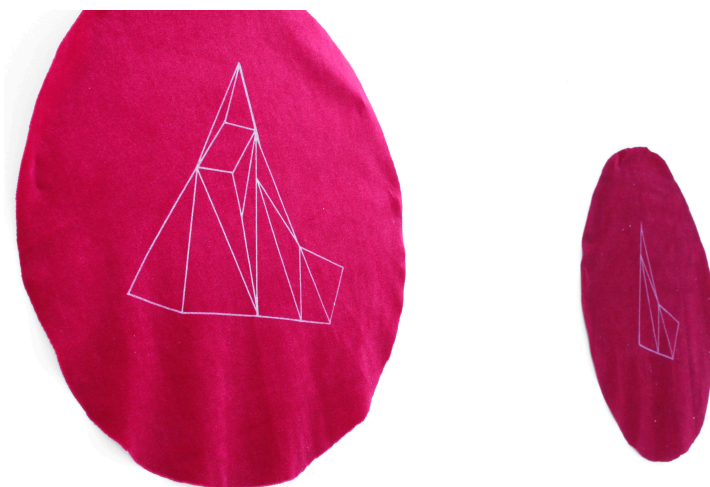
“La pintura no es solo una superficie plana; emprende la conquista del espacio y las diferentes etapas de esa conquista se expresan a su vez por medio de la composición; conquista por la geometría, que recurre a las tres dimensiones, conquista también por la luz y la sombra”.³¹

En esta serie de obras, tomo como referentes a algunos artistas, tanto contemporáneos como artistas con mayor trayectoria. Desde las piezas lumínicas de James Turrell o Dan Flavin, en las que consiguen una perfecta armonía de colores y degradados, aunque estos estén realizados con colores luz y no con pintura; las obras pictóricas de Yturralde, donde llega a combinar en algunos casos, colores estridentes que a pesar de que raramente son combinados de esta forma, llegan a ser de lo más atractivo para el espectador; las obras de grandes formatos de Oliver Johnson, que combina la técnica del degradado, los colores estridentes y el formato de las obras; los cuadros con formatos irregulares de Imi Knoebel; o los degradados líricos que encontramos en la obra de la artista Miya Ando, realizados con una delicadeza y acabados totalmente industriales.

³¹ BOULEAU, C. *Op. Cit.* p. 11.



Eleonora Foti. *Construcción IV*.
Propuesta de montaje 3. 2014

Eleonora Foti. *Sin título*. 2014Eleonora Foti. *Sin título*. 2014

3.3.3. Otras obras

Siguiendo en la línea de investigación de mi producción artística, he realizado una serie de obras serigráficas. Este trabajo serigráfico es una recopilación de varias obras, en la vertiente del ámbito de la abstracción geométrica .

Esta serie consta de 11 obras, en las que podemos ver formas geométricas y degradados estampados sobre telas de colores vivos, rojos, dorados y plata. Estos colores podrían recordar a los que se usaban para definir a una clase social poderosa. Aunque en este caso este no es el significado buscado, sino mas bien, se busca una vertiente mas kitsch, jugando además de con los colores, con las texturas y brillos de las telas en las que se han estampado estas figuras.

Como a proceso técnico podríamos destacar el hecho de que las estampaciones se han realizado sin la pasada de carga en la pantalla, sino que se ha estampado directamente sobre la tela, ya que al tratarse de una imagen de líneas finas, la pasada de carga solo hacía que la pantalla recogiera mucha tinta y a la hora de estampar solo se conseguía el desbordamiento de la tinta sobre la tela y el embotamiento de la imagen de la pantalla.

Como hemos dicho anteriormente, las obras serigráficas que presentamos, encajan con una de las series planteada en este trabajo, una serie en la que encontramos obras compuestas por figuras geométricas realizadas con colores vivos, que se superponen en fondos degradados los cuales remitían al ocaso del cielo. Así pues, tanto en la obra pictórica como en la serigráfica, encontramos tres elementos de unión: figuras geométricas, degradados y colores llamativos.

Por otra parte, tenemos la relación de montaje con otra de las series pictóricas, concretamente la que presentamos en este trabajo, en las que las figuras geométricas irregulares son ahora el soporte y unos degradados con colores con toques kitsch, son lo único que encontramos en el interior.

Cada pieza serigráfica esta recortada con una forma exterior, así pues tenemos formas circulares y rectangulares. Esta forma exterior se debe a la búsqueda del resultado buscado para su disposición y colocación en la pared.

La disposición o el montaje de las obras en el espacio, también forman parte de la vertiente en la que vengo trabajando.

Por lo tanto, las obras se dispondrían en la pared de forma irregular: una obra en la parte inferior de la pared con las otras dos restantes pegadas la una con la otra, cada una en un extremo de la pared, en el suelo, combinadas con otros tipos de obras...

Estas obras han servido en el desarrollo de mi serie pictórica. Me han ayudado a comprender que la forma de resolución, el acabado, cuanto mas industrial resulte ser, mayor atractivo da a las obras.

CONCLUSIONES

En esta memoria también hemos tenido ocasión de situar los antecedentes históricos y referentes de mi trabajo, consiguiendo contextualizar y conceptualizar mi obra, así como conseguir destacar el proceso de evolución desde el cuadro como ventana hasta el cuadro como objeto que llega a ser partícipe del espacio en el que se sitúa .

A nivel práctico, este trabajo me ha permitido realizar una serie de piezas relacionadas con los conceptos que me llamaban la atención dentro de la práctica artística. Esto se ha producido de forma premeditada aunque a la vez azarosa y experimental: es una obra que necesita, a la hora de la creación, un proceso de investigación en las formas y colores, y a la hora de ser instalada, cierta experimentación con el espacio expositivo y con otras obras para decidir cual de sus posibilidades es la mas adecuada a la hora de ser expuesta para que se relacione de forma correcta con el espacio y el espectador.

Este trabajo también me ha permitido, mediante el proceso de ensayo y error, el ir depurando las formas y los materiales para su producción, cambiando desde el formato de los cuadros, hasta el tipo de pintura; al principio para resolver mi obra, recurría a el formato cuadrado, el cual nos mostraba una imagen que aun nos recordaba a la manera de construir las formas del cuadro tradicional, después dejé de utilizar este método, dejando que las formas tomaran mayor importancia y mostrando en el interior de la obra una serie de colores, que simplemente remitían a la planitud de la pintura.

En resumen, mi obra es el resultado de los conceptos planteados a lo largo de este trabajo, y son un primer paso para el desarrollo de forma mas elaborada y extensa de ella.

BIBLIOGRAFÍA

- BOULEAU, C. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid : Akal, 1996
- BUCHLOH, B. *Formalismo e historicidad : Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid : Akal, 2004
- DE AZÚA, F. *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.
- FRIED, M. *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- GHETTI, C. *Abstracción geométrica postmedial*. Tesis. Valencia, Universitat Politècnica de València. 2011
- GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto : Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid ; México : Fondo de Cultura Económica : Turner, 2004
- GUASCH, ANNA M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL A. “El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible”, *Imafronte*, n.o 19-20, 2007-2008.
- IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ. *Jose María Yturralde* [catálogo]. Valencia : IVAM Centre Julio González, 1999
- KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano : contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona : Labor S. A., 1993
- KAZIMIR, M. *Malevich and the American legacy*. [catálogo]. New York : Gagosian Gallery, 2011
- MARIANO, N. Et al. *Derivas de la geometría. Razón y orden en la abstracción española 1950-75*. Alzuza Navarra : Fundación Museo Oteiza, 2009
- MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid : Akal, 1994
- MIYA ANDO, *Miya Ando*, [Consulta: 2014-07-07]. Disponible en: <http://miyaando.com/>
- MULLER VAN SEVEREN, *Muller Van Severen, a furniture project by fien muller and hannes van severen*. [Consulta: 2014-07-07]. Disponible en: <http://mullervanseveren.be/>

MUNARI, B. *El cuadrado: Más de 300 ejemplos ilustrados de la forma cuadrada*. México: Gustavo Gili, 1999

OLIVER JOHNSON, *Oliver Johnson*, [Consulta: 2014-07-07]. Disponible en: <http://www.olivermjohnson.com/>

PABLO, P. *Escritos. Conversaciones*. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998

PABLO PALAZUELO, *Fundación Pablo Palazuelo*, [Consulta: 2014-07-07]. Disponible en: <http://www.fundacionpalazuelo.com/>

SIMMEN, J. *Kassimir Malevich : Vida y obra*. Colonia : Könemann, 2000

SUNDARAM TAGORE GALLERY. *Miya Ando : Light metal* [catálogo]. Nueva York, Hong Kong, Singapur, 2014

GALINDO GÁLVEZ, T. *Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero en la pintura*. Tesis. Valencia, Universitat Politècnica de València. 2011

VARNEDOE, K. *Pictures of nothing : Abstract art since Pollock*. Princeton ; Oxford : Princeton Architectural Press, 2006

YTURRALDE, *Yturalde*, [Consulta: 2014-07-07]. Disponible en: <http://www.yturalde.org/index-es.html>