

TFG

PINTURA CONTEMPORÁNEA.

LA DECONSTRUCCIÓN DEL OBJETO FORMALISTA DESDE UNA
PERSPECTIVA IRÓNICA.

Presentado por Andreu Porcar Lluch

Tutor: Francisco Javier Claramunt Buso

Facultat de Belles Arts de San 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

Castellano.

En este trabajo presento una serie de obras que trata de recoger los conceptos surgidos de la pintura formalista entendida como objeto, centrándose en los parámetros más básicos y directos de la obra artística –los visuales-, pero aportando un punto de vista irónico con tal de revisar las tensiones que surgen en la relación entre obra y espectador generadas por el deseo de construcción del significado frente a una obra formalista.

En esta memoria se describen, por una parte, los conceptos básicos de mi obra: las intenciones de mi trabajo, las formas y los modos de configuración de las obras, las relaciones que se establecen a nivel semántico en mis obras y el uso que se hace de las imágenes en ellas. Por otra parte, en este documento contextualizo mi obra en relación a los movimientos artísticos que desde mediados de siglo XX se han centrado en las cualidades físicas del objeto artístico como punto de partida de su obra y como desde la Abstracción Pospictórica se ha tendido a la concepción de la pintura como objeto y a la posterior ampliación de sus límites hacia lo tridimensional.

Formalismo, pintura-objeto, minimalismo, provisionalidad, ready-made, apropiación, desmitificación, ironía.

English.

In this work I present a series of works that try to collect the concepts emerged from the formalist painting understood as an object, focusing on the most basic and direct parameters –the visual ones- of an artistic work, but providing an ironic view to review the tensions that arise in the relationship between work and viewer generated by the desire for construction of meaning against a formalistic work.

Herein described, on the one hand, the basics of my work: the intentions, the forms and modes of configuration of the works, the relationships established at the semantic level and use I make of images. Moreover, this paper contextualize my work in relation to the artistic movements which since the mid-twentieth century have focused on the physical properties of the art object as a starting point for his work as from the Post-painterly Abstraction has tended to the conception of painting as object and the subsequent extension of its limits to the three-dimensional.

Formalism, object-painting, Minimalism, provisional, ready-made, appropriation, demystification, irony.

AGRADECIMIENTOS

A Eduardo Peral, Mari Reme Silvestre y Eleonora Foti. A Javier Claramunt y Pepe Galindo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	8
2.1. Metodología del trabajo teórico.....	8
2.2. Metodología del trabajo práctico.....	9
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	10
3.1. Conceptualización.....	11
3.1.1. <i>Sobre las intenciones.....</i>	11
3.1.2. <i>Sobre las formas (los modos).....</i>	12
3.1.3. <i>Sobre las relaciones.....</i>	13
3.1.4. <i>Sobre las imágenes: la no-narración y el “estar”.....</i>	13
3.2. Contextualización.....	14
3.2.1. <i>El formalismo como punto de partida.....</i>	14
3.2.2. <i>La pintura como objeto desmitificado.....</i>	17
3.2.3. <i>Herencia Dadá y actitud del desconcierto.....</i>	20
3.2.4. <i>Una nueva abstracción con actitud irónica.....</i>	23
4. CONCLUSIONES.....	27
5. BIBLIOGRAFÍA.....	29
6. ANEXOS.....	31
Documentación fotográfica de la obra.	

1. INTRODUCCIÓN

La presente memoria recoge el trabajo realizado durante los últimos meses en mi práctica artística personal. La obras y los conceptos que se muestran en él son el resultado de la evolución de mi obra a lo largo de mis estudios, que empezó adentrándose en la abstracción geométrica; más tarde se adentró en el uso de los procesos accidentales como herramienta de producción para el cuestionamiento de los conceptos de mérito; y por último, las obras que conforman mi trabajo final, llevan a la práctica una deconstrucción de los elementos de la pintura, extrayendo sus materiales constructivos y utilizándolos para realizar asociaciones variables de elementos con distinta carga formal y conceptual que buscan redefinir los lenguajes de una práctica, en origen, pictórica.

Las obras propuestas en el trabajo, lejos de conformar una serie cerrada, sirven de punto de partida para mi futura producción y para el desarrollo de mi lenguaje como artista. En la parte escrita del trabajo se apuntan los principios conceptuales de una obra artística destinada a ser mucho más extensa y desarrollada. Las obras producidas hasta la fecha suponen solo un inicio hacia la construcción del conjunto de mi obra como un todo y el apuntalamiento final de los conceptos que se pretenden desarrollar y que ya se empiezan a adivinar en las piezas presentadas.

El cuerpo de la memoria se estructura principalmente en dos partes: la conceptualización y la contextualización.

En la primera de estas partes, la conceptualización, se analizan, ordenadas en cuatro puntos fundamentales, las bases conceptuales de mi obra, tratando de dar las pautas necesarias para la inequívoca asimilación de la obra y de las intenciones.

El primer punto (3.1.1. Sobre las intenciones) señala mi postura frente a la obra que realizo, mi actitud a la hora de concebir las piezas, destacando el carácter fundamentalmente formal de mi obra, la intención de trabajar con los aspectos sintácticos del arte, con lo puramente visual para expresar conceptos básicos.

El segundo de estos epígrafes (3.1.2 Sobre las formas (los modos)) habla del aspecto visual y físico de las piezas, haciendo hincapié en la asimilación visual

que se establece en la relación espectador-pieza y, por otra parte, en la relación entre la pieza y el espacio físico donde se sitúa.

El tercero de los puntos de este capítulo (3.1.3. Sobre las relaciones) habla de las relaciones, formales e incluso léxicas) que se establecen entre mis piezas y los distintos elementos que las conforman y cómo estas relaciones juegan un papel esencial en la construcción de mi discurso artístico.

En el último de los apartados de este capítulo (3.1.4. Sobre las imágenes: la no-narración y el “estar”) trata el uso de las imágenes en mi obra, situándolas como un recurso formal y no como elemento narrativo o lexicalizante y tratando de apuntar unas pequeñas bases de lo que supone la imagen en el contexto de internet y el siglo XXI.

La segunda parte que constituye el cuerpo de la memoria es la contextualización. En este capítulo hago un repaso, primero, a los movimientos que desde mediados de siglo XX han trabajado la pintura en sus aspectos puramente formales y como esto ha ido generando la consciencia (y posteriormente la práctica) del cuadro como objeto; y por otro, el análisis de los artistas que, a partir de esta concepción del cuadro como objeto, han trabajado para la ampliación de los límites de la pintura y la posterior desmitificación e ironización en el campo de la pintura expandida. Este análisis se estructura en varios epígrafes y de un modo parcialmente cronológico.

El primero de los epígrafes (3.2.1. El formalismo como punto de partida) establece como inicio del proceso de objetualización de la pintura los postulados de Clement Greenberg y su consecuencia en la Abstracción Pospictórica; destacando la tendencia de los pintores de esta generación hacia los lienzos con formatos irregulares, lo que supone una puesta en valor de las cualidades físicas del cuadro como objeto y que sirve como punto de partida para el Minimalismo, que trabaja ya completamente con la concepción de obra como objeto que convive en un mismo espacio físico con el espectador.

El segundo epígrafe (3.2.2 La pintura como objeto desmitificado) habla sobre los movimientos (Support-Surfaces, BMPT) que a partir de las tesis de Greenberg han tratado de ampliar los límites de lo entendido como pintura y liberarla de sus soportes convencionales para, además, destruir todo resto de aura mística y romanticismo que pudiera quedar en la práctica pictórica. También en este epígrafe se habla de Imi Knoebel, otro autor que expande los terrenos de la pintura y los amplía hacia la tridimensionalidad y lo instalativo.

La tercera parte de la contextualización (3.2.3 Herencia Dadá y actitud del desconcierto) trata la obra John M. Armleder y George Henry Longly, dos autores que emplean los conceptos formalistas y de objetualización apuntados por los autores vistos en los capítulos anteriores para ironizar y crear

desconcierto en el espectador, combinando los elementos formales de la tradición minimalista con fuertes contrastes estilísticos en una suerte de contradicción donde todo cabe.

El último apartado sobre el contexto (3.2.4 Una nueva abstracción con actitud irónica) sitúa algunos autores contemporáneos cuya práctica es fundamentalmente abstracta y formalista pero que se ve contaminada por una actitud irónica y por el deseo de hacer de un arte convencionalmente frío y aséptico un práctica ácida y desafiante frente al contexto cultural en el que se sitúan.

Por último, en los anexos encontramos la documentación fotográfica de la obra realizada.

En resumen, esta memoria recoge los conceptos necesarios para comprender la evolución de mi obra de lo convencionalmente pictórico a lo tridimensional y objetual.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los principales objetivos de este trabajo son: realizar un conjunto de obras coherente que refleje mi concepción del objeto artístico contemporáneo y analizar los artistas y corrientes de las que parte mi obra.

Otros objetivos más específicos son:

- Contextualizar mi obra en relación a los referentes históricos y contemporáneos que plantean problemáticas similares.
- Realizar el trabajo desde un punto de vista interdisciplinar.

Metodológicamente, para la realización de este trabajo he realizado principalmente un trabajo de búsqueda conceptual, puesto que por la naturaleza del trabajo, y por la propia evolución de mi obra a lo largo de los últimos meses, no se ha requerido ningún tipo de proceso de producción complejo que requiriera una investigación plástica de envergadura.

Debido al carácter altamente conceptual de las piezas presentadas, se ha realizado simultáneamente el trabajo práctico y el teórico, en un proceso de constante retroalimentación, donde las ideas expresadas en los textos condicionan las formas y viceversa; se produce al ritmo que se establecen los parámetros conceptuales y viceversa.

2.1. METODOLOGÍA DEL TRABAJO TEÓRICO

El trabajo teórico ha consistido principalmente en la identificación de los autores y movimientos que, durante mediados del siglo XX han trabajado la pintura desde el interés por los aspectos puramente formales y el análisis de la transformación que han sufrido estas prácticas formalistas y como estas desembocan en una nueva forma de concebir el objeto artístico, una nueva forma desde donde parte mi obra.

Para la realización de la memoria he utilizado principalmente fuentes de internet, ya que debido a que varios de los artistas tratados son relativamente jóvenes es difícil encontrar publicaciones físicas y la mayor parte de la información que existe sobre ellos se encuentra en notas de prensa de las galerías que los representan. Además de esta fuente, también he consultado algunos manuales esenciales como *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán o *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* de Ana María Guasch, de donde he extraído los conceptos principales referentes a los artistas del siglo XX que trato en mi trabajo.

2.2. METODOLOGÍA DEL TRABAJO PRÁCTICO

La parte práctica de mi trabajo, la realización de las obras, ha consistido en un proceso de experimentación. Seleccionados los materiales que conforman las piezas, se construyen las obras en el propio espacio expositivo mediante un juego de combinatoria de los distintos elementos elegidos en relación con las características del espacio, por lo que la obra tiene siempre un carácter provisional y su entidad depende del momento expositivo. Por esto, las obras que se muestran en la presente memoria son posibles variantes surgidas en el proceso de experimentación y no constituyen un conjunto inacabado e inamovible.

Cronológicamente, el trabajo empezó en una búsqueda de las formas que pudieran expresar de manera más sencilla y directa los conceptos comprendidos en este trabajo. Empezando por una rutina de ensayo y error con la que se fueron descartando procesos de producción más complejos, simplificando, primero, las formas, de geometrías más complejas a formas básicas y, posteriormente, de materiales pintados a la predominancia de los tabloncillos de madera sin tratar como módulo constructivo principal.

Esta reducción de las formas y simplificación del proceso facilitó la tarea de preparación de los materiales, pudiéndose centrar el trabajo en la disposición de los mismos en el espacio y en la experimentación en lugar de la preocupación por los acabados.

El último paso hacia la concepción de las piezas tal y como se muestran en este trabajo fue la incorporación de las imágenes y de toda la carga que conllevan, pues en un principio las piezas se concebían de un modo más aséptico, como un juego de disposición de materiales en un espacio dado, mientras que finalmente las piezas consisten en la ordenación de materiales e imágenes en un espacio determinado.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

“Nuestro hábito-expectativa acerca de la sucesión temporal (y, por tanto, acerca de la historia) es negada por el agrupamiento atemporal de imágenes. Somos aún controlados por el viejo hábito-expectativa, el mismo grado que esa atemporalidad o ahistoricismo, nos parece extraño e inaceptable. Esas expectativas estaban basadas sobre la falsa convicción de nuestra propia inocencia: nuestra habilidad para ver inocentemente, de "ver siempre por primera vez", está controlada por el proceso citacional, ya que es la convicción basada en el mito de una inevitabilidad histórica, la confrontación con la experiencia de extrañamiento de uno mismo ante éste, ofrece una visión de la libertad, de que vemos que nuestras expectativas, nuestra historia, nosotros mismos, somos todos artefactos expulsados por el infinito recurrir de la imitación, y que finalmente liberados de los mitos de la inocencia y de la inevitabilidad, podemos hacer con ellos lo que queramos.”¹

¹ McEVILLEY, T. En el ademán de dirigir las nubes. *Artforum*.

3.1. CONCEPTUALIZACIÓN

3.1.1. Sobre las intenciones

Mi obra, lejos de apuntar a la representación, o de pretender la construcción del significado, busca expresarse a través de parámetros más primarios, a través de lo sintáctico, los elementos más directos en una primera comunicación espectador-obra. Las relaciones que se establecen en mi trabajo, aun cuando los elementos dispuestos sugieren una posible significación, son siempre de tipo formal, o, en el mas extremo de los casos, de adición de “ruido” visual, sin dejar de ser éste un recurso formalista más. Es a través de estas relaciones de forma y de la exploración de las distintas posibilidades, probabilidades y acotaciones dentro del infinito catálogo de registros formales posibles, de donde emana el contenido conceptual de mis piezas. Mediante la puesta al límite de determinadas estéticas, contraponiendo corrientes radicalmente contrarias como el minimalismo y lo Kitsch, o, por el contrario, llevando casi a la no intervención en la construcción de las piezas, mostrando los materiales en su estado original o en el estado en que se adquirieron sin a penas transformación por parte del autor, es así como se pretende forzar el vocabulario artístico contemporáneo (y, por extensión, el heredado de la historia del arte) para ver lo que puede dar de sí, ver cuanto puede dilatarse sin romperse.

Este ejercicio no pretende solamente poner a prueba las variantes formales existentes, sino ampliar y (destruir para) construir nuevas realidades en torno al objeto artístico, menos apegadas a la destreza convencional, a la artesanía, al culto a la personalidad, al encasillamiento, al inmovilismo estilístico, en definitiva, al mito romántico del artista todavía existente pero poco útil y consecuente con la realidad pragmática que vivimos. Un arte más en sintonía con la coyuntura actual no pasa exclusivamente por un compromiso social o político o por una sensibilidad especial hacia los temas y conflictos de actualidad, ni por un mayor acercamiento al público general [no interesado por el arte en general], sino por la renovación de las actitudes, la ruptura (del complejo de inferioridad) con las vanguardias históricas y la desmitificación y normalización del papel del artista. En consecuencia, esta normalización y desmitificación de la figura del artista puede abrir la ventana a una lectura de las obras menos condicionada por los valores tradicionales de mérito en base a la habilidad (predominantemente manual), al dominio, asimilación o

conocimiento de su tradición, historia y evolución, y, en definitiva, menos coartada y más productiva.

En resumen, una revisión de los presupuestos formales aparecidos a partir del siglo XX, su deconstrucción, su uso libre e irónico y la ruptura con las convenciones conceptuales provenientes del mito romántico para la contribución a un nuevo modo de ver y leer las producción cultural.

3.1.2. Sobre las formas (los modos)

Busco en mis obras distintos niveles de lectura. La asimilación de las piezas en su entorno arquitectónico, su disposición, siempre variable y aprovechando las peculiaridades del lugar donde se muestra y en relación a los objetos (obras) adyacentes. Un primer acercamiento a modo de experiencia puramente formal: un color intenso, o por el contrario el color del material desnudo, generalmente madera o derivados. Una forma sencilla, dada por el material, como las planchas de madera sin modificaciones significativas desde su adquisición, o, por el contrario, una más forma geométrica más compleja. En un segundo estadio, la asimilación de los elementos discordantes (si los hay) que contradicen el carácter formalista y el aspecto purista (reductivo, minimalista) de las piezas, a saber: pegatinas, objetos de uso cotidianos, imágenes apropiadas, en definitiva, detalles kitsch que contribuyen a restar seriedad a una estética tradicionalmente vinculada a la alta cultura y a la intelectualidad y que enfatizan la objetualidad desmitificada de las piezas.

A pesar del carácter objetual de las obras, su presentación, disposición y combinación de las distintas piezas (partes) que construyen una obra es variable: una pieza puede disponerse colgada de la pared o directamente sobre el suelo en posición horizontal, tal vez aprovechando alguna peculiaridad del espacio expositivo. También las partes que forman dos obras pueden unirse para crear una tercera, destruyendo así la concepción tradicional del objeto artístico como único e inalterable y favoreciendo una práctica más cercana a la experimentación e incluso a la instalación. Un acercamiento siempre consciente que toma como elemento fundamental de la práctica artística los modos de exposición, el “cómo” se muestra (incluso por encima de el “qué” se muestra) y trasladando las problemáticas de composición de la superficie pictórica (o del objeto tridimensional) al espacio que contiene las piezas. En otras palabras: es tan “obra” cada una de las piezas (objetos artísticos) como el espacio entre ellas, así como el conjunto de las obras dispuestas en el espacio.

Andreu Porcar,
Sin título (tropical) y Enamorado de
la moda juvenil, 2014.
Madera y tela estampada;
Impresión digital.



3.1.3. Sobre las relaciones

En mi trabajo, el dialogo entre las piezas no es en ningún caso un hecho accidental o circunstancial, sino que las relaciones que se establecen entre obras son fundamentales para la construcción del discurso, para entender el tono general de la obra en su conjunto, para evidenciar las conscientes contradicciones y la tensión estilística y visual entre las piezas. Por ejemplo, una pieza absolutamente austera formada por unas cuantas tablas de madera sobre el suelo y de aspecto completamente minimalista, puede contrastar con una imagen estridente extraída de internet y dispuesta sobre la pared. Este contraste genera en espectador cierta incertidumbre y puede entrar en conflicto con sus expectativas: ¿Cómo puede una pieza absolutamente formalista y que no hace intuir ningún tipo de carga semántica pertenecer a un mismo artista, incluso a una misma serie, que una obra que sugiere tantas posibles lecturas?

Ahondando más en esta cuestión, *“una obra que aparenta contradicciones entre sus niveles de contenido, gana de este modo otro nivel de contenido en relación con conceptos tales como la paradoja, la batalla interior, tensión y negación de los procesos de significado”*², creando un conjunto de relaciones relativamente complejo que puede complicar la lectura de las piezas a pesar de su sencillez visual.

3.1.4. Sobre las imágenes: la no-narración y el “estar”

“Lo único que va a caracterizar a los crecidos en la década de los 90 es el destierro final de la melancolía como fórmula creativa en todas las áreas de la cultura. (...) En Internet todo ocupa el mismo tiempo. (...) El nuestro es el

² Ibídem.

tiempo de un anacronismo, y en el anacronismo es imposible la melancolía. (...) El tiempo no existe para esta generación (...) lo que queda es esa libertad del tiempo improductivo, donde las referencias narrativas desaparecen porque no hay nada que contar, sólo se 'está' de una determinada manera.”³

Algunas de mis piezas, y en extensión las posibles agrupaciones de piezas, pueden tener cierta apariencia narrativa y crear por ello cierta sensación de desconcierto en el espectador. Cualquier lectura narrativa resultará imposible e improductiva, pues los elementos que la sugieren han sido dispuestos por su capacidad para generar “ruido” y no por su contenido semántico. De modo que, como ocurre con la obra de artistas como David Salle, el espectador se encuentra delante de elementos con una gran capacidad de evocación y sugerencia, pero que no se encuentran interconectados ni pretenden construir un hilo narrativo, sino que son utilizados como recurso formal, ya sea para crear desconcierto en el espectador o para mostrar la convulsa amalgama visual de una época y sociedad determinada, cómo es el caso de David Salle.

En mis piezas utilizo las imágenes, generalmente extraídas de internet, para crear tensión visual con el resto de elementos que construyen la obra, que son, generalmente, tabloncillos de madera que generan volúmenes visualmente sencillos. Estas imágenes de internet están extraídas de anuncios, de stocks fotográficos o simplemente encontradas por azar y en su conjunto conforman un absurdo, ya que al descontextualizarlas y privarlas de su función original son incapaces de transmitir las ideas y contenidos para las que habían sido realizadas (por otros) originalmente, creando una cierta cacofonía visual carente de toda narración.

3.2. CONTEXTUALIZACIÓN

3.2.1. El formalismo como punto de partida

Para empezar a contextualizar mi obra debemos remontarnos a mediados del siglo XX. Al término de la década de los 50 los pintores aglutinados bajo la etiqueta de la **Abstracción Pospictórica** habían llevado al extremo la el concepto de pintura o de lo pictórico como superficie, ya planteada por los Expresionistas Abstractos, y habían vaciado el cuadro de carga matérica e incluso contenido emotivo, quedando las piezas como superficies teñidas de

³ RODRIGO, V. *Vanishing Point*. [Consulta 2014-06-18]. Disponible en: <http://vanishingpoint.es/media/borrar-cinta-kefta-boyz-y-yung-beef/>



color con formas más o menos geométricas y de carácter absolutamente frío y contemplativo. Las primeras obras de la Abstracción Pospictórica se centraban en los aspectos de color, dimensión y forma y en la experiencia visual del espectador en relación a estos parámetros básicos que, según Simón Marchán conferían a las obras un valor de realidad y querían “(...) subrayar la naturaleza *objetual* del cuadro y debilitar el aspecto ilusionista”⁴



Ahondando aún más en la idea de Clement Greenberg de cuadro entendido exclusivamente como el soporte delimitado por sus límites exteriores, los pintores de esta generación fueron centrando progresivamente su interés en la forma externa del lienzo por encima del contenido de éste. De este modo aparecieron los llamados “shaped canvas”, lienzos con formas cuya complejidad iba más allá del tradicional rectángulo pictórico, dibujando formas cada vez más elaboradas, en un primer momento como contenedores de pinturas “hard edge”, como en el caso de Frank Stella, donde las figuras geométricas aparecidas en el interior del cuadro repiten de manera secuencial la forma exterior del lienzo, y progresivamente, como único elemento compositivo de la pieza, quedando el resto en una superficie monocroma, especialmente en el caso de Ellsworth Kelly.

Ellsworth Kelly
Singular Forms
(vista de la instalación),
Mnuchin Gallery

Frank Stella
Effingham I, 1967
Acrílico sobre lienzo.

Este interés por la forma exterior del lienzo enfatiza el carácter objetual de la obra, marcando un claro distanciamiento de las corrientes anteriores, que a pesar de desvincularse de la representación, todavía arrastraban la idea de la superficie pictórica como marco para la disposición de una serie de elementos (los que fueran), en lugar de como un objeto que se relaciona con su entorno físico por sus cualidades formales.

En palabras de Michael Fried,

“lo que está en juego en la obra de Newman, Stella y Noland es la ruptura más radical hasta la fecha con las convenciones de la pintura de caballete, junto con la posibilidad de reemplazar esas convenciones por nuevos modos de organización y de ver – basadas en un reconocimiento explícito de que el borde del marco es el factor concreto más importante a la hora de determinar la estructura pictórica-, modos que crearán un espacio de libertad tan grande como el que han gozado los pintores tradicionales durante los cinco siglos anteriores”.⁵

⁴ MARCHÁN, S, *Del arte objetual al arte de concepto*, pp. 91- 92.

⁵ FRIED, M, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, p. 8.



Donald Judd
 Untitled (Ballantine 89-49), 1989
 Madera contrachapada.

Carl Andre,
 Forty-Ninth Steel Cardinal, 1974
 Planchas de acero.



El nuevo carácter objetual abría un nuevo abanico de posibilidades en torno a la interacción de las obras con la arquitectura, a la interacción entre piezas y a un papel más importante de los modos de exposición, del cómo mostrar, tal y como era asumido por el **Minimalismo**.

A mediados de los años 60, la siguiente generación de artistas, incidió de manera más notable aún en el carácter objetual de sus obras. En este caso desde el plano de la escultura, **Carl Andre** proponía en un primer momento una serie de construcciones geométricas con maderas ensambladas a modo de pirámides que, progresivamente, se fueron simplificando. Primero, desapareciendo los ensamblajes y disponiéndose las obras directamente en el suelo del espacio expositivo sin ninguna unión física y permanente entre las distintas piezas que conformaban una obra, y después, simplificando las formas y convirtiendo las piezas en una experiencia visual concreta y en la mera presentación de los materiales con sus cualidades intrínsecas.

Por el contrario, **Donald Judd** utiliza los materiales de modo más convencional: como elementos constructivos de sus piezas, aunque, lejos de asemejarse una escultura entendida de forma tradicional, sus obras han acabado por confundirse con lo cotidiano, con el mobiliario, y más aún debido a la asimilación del lenguaje minimalista por parte del diseño, que ha contaminado la lectura de sus piezas para las generaciones siguientes. En ocasiones resulta difícil distinguir entre sus esculturas y sus ocasionales incursiones en el campo del diseño de mobiliario, tal vez intencionadamente, las formas se vuelven sencillas, cotidianas, nada pretenciosas a pesar del gran

tamaño que pueden llegar a presentar. Haciendo referencia a la aparente cotidianidad de las piezas minimalistas Greenberg afirmaba:

“las obras minimalistas son legibles como arte, como lo son casi todas las cosas hoy en día —incluyendo una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco—... Podría parecer, sin embargo, que no sería concebible ni imaginable, en este momento, un tipo de arte más próximo a la condición de no-arte”.⁶

Por otra parte, los planteamientos teóricos de Judd también ayudan a adivinar la concepción de pintura como objeto, entendiendo que “una pintura es casi una entidad, una cosa, y no la suma indefinible de un grupo de entidades y relaciones”.⁷ Este concepto de entidad física de la obra supuso uno de los pilares del minimalismo, asociando también el concepto de presencia cómo interrelación y simultaneidad del espectador y la obra; “la obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador”.⁸

Estas primeras corrientes permitieron concebir la idea de cuadro y de obra artística como un elemento que participaba de su entorno y que se relacionaba con él de manera activa en lugar de la idea de cuadro como una ventana por la que mirar. Esta nueva concepción dio pie a la ruptura de límites entre disciplinas y a que las generaciones siguientes trataran de ampliar las posibilidades de la pintura, llevándola a ocupar soportes y espacios antes difícilmente concebibles.

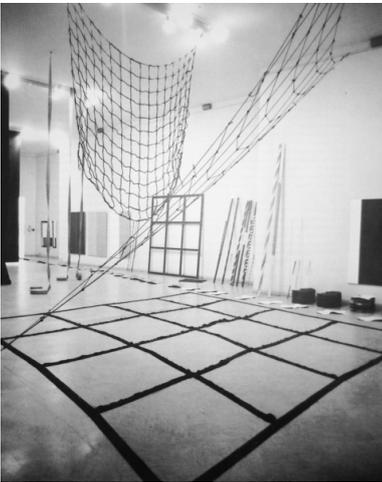
3.2.2. La pintura como objeto desmitificado

Tras los primeros movimientos que trataron la pintura (y escultura) con una concepción puramente formalista, iniciando el proceso de objetualización y planteando una relación más relevante entre la obra y su entorno físico en lugar de entender la pintura como una puesta en escena dentro de unos límites [los del cuadro] bidimensionales, nuevas corrientes surgen para reivindicar un papel más activo de la pintura en relación con el entorno [hablando siempre en términos formales] y romper con la bidimensionalidad y la idea convencional de pintura entendida como ventana o como elemento pasivo con el espacio que lo rodea, e incluso atacar lo que, en la historia del arte, había representado esta disciplina.

⁶ GREENBERG, C, citado en Fried, Michael, Op. Cit., p. 178

⁷ Íbidem, p. 174.

⁸ GUASCH, A, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, p. 29.



Daniel Buren
Peinture suspendue, 1972
Instalación.

Vista de la exposición Support-
Surface, París, 1970.

“Como la pintura significa pintura que haga referencia al esteticismo, las flores, las mujeres, el erotismo, el ambiente cotidiano, el arte, el dadaísmo, el psicoanálisis, la guerra de Vietnam, nosotros no somos pintores.”⁹

Con esta declaración de intenciones el grupo **BMPT**, formado por Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni manifestaban a finales de la década de los 60 su desencanto por la idea convencional de pintura que, a pesar del proceso de depuración y vaciado emocional iniciado por los abstractos americanos, seguía vigente. Reivindicaban una idea de pintura más cercana a lo conceptual, por lo que

“(…) optaron por una pintura desnuda de todo menos de su materialidad, una pintura que, al decir del teórico Marcelin Pleynet, ponía en evidencia el proceso material de su realización, es decir, todo lo que ocurre en la acción puramente física y no mental de cubrir un lienzo, en tanto que soporte y superficie neutra, con color; una pintura sin tema y sin sentimiento”¹⁰.

Cada uno de ellos había escogido un registro limitado de formas a repetir de manera casi idéntica en todas sus obras, tratando de eliminar cualquier gesto de expresión por parte del autor y desvincularse parcialmente del concepto de autoría (aunque paradójicamente crearían de estas formas una seña de identidad para cada uno de ellos). Estas obras, repitiendo un mismo motivo, se adaptaban a espacios arquitectónicos, se disponían como banderas, colgadas en medio de la calle, como carteles y, en definitiva, se desvinculaban de los modos convencionales de exposición y de todo estándar pictórico hasta la fecha, tratando de “(…) enfatizar en la pintura su carácter de materialidad; realidad de un soporte —la tela—, realidad de color —el pigmento—, realidad de una forma —la banda, el círculo—”.¹¹

⁹ SÁNCHEZ, P. A. *Daniel Buren*.

¹⁰ GUASCH, A, *Op. Cit.*, p. 211.

¹¹ CLAIR, J, citado por Anna María Guasch en *Ibíd.*, p. 213.



Imi Knoebel,
Genter Raum, 1980.
Instalación.

Con tal de superar los límites señalados por Clement Greenberg en torno a la pintura, otro grupo de artistas, los **Support-Surface**, plantearon en paralelo a los BMPT un nuevo acercamiento al género pictórico. Sus piezas cuestionaban la pintura (...) como una puesta en escena para renacer en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y no ya como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación)¹² y, en definitiva, ampliaban las posibilidades de un género que se había dado por acabado en más de una ocasión. Al igual que sus compatriotas ya mencionados, el grupo de los Support-Surfaces proponía una pintura que excedía sus límites y redefinía los métodos de exposición: las telas se liberaban de su soporte rígido y se disponían directamente colgadas de la papel de soporte, como redes o rejillas metálicas y la pintura podía ocupar partes del espacio expositivo que tradicionalmente no le correspondían, como el techo o el suelo. En definitiva, en el trabajo de estos artistas la obra es “convertida en una cosa en sí, la obra pierde el carácter de mediación reflexiva, deviene una *cosalidad pura* que no es tan sólo objeto de contemplación, sino parte del espacio en el que se encuentra”.¹³

Otro autor fundamental en la redefinición de las prácticas pictóricas en la pintura y en su ampliación hacia campos objetuales y escultóricos es **Imi**

¹² CLAIR, JEAN, *Art en France. Une nouvelle génération*, p. 99.

¹³ MARCHÁN, S, *Op. Cit.*, p. 229.



John M. Armleder,
Furniture Sculpture, 1988.
Acrílico sobre lienzo y batería.

John M. Armleder,
Furniture Sculpture, 2011.
Acrílico sobre lienzo y sillones.

Knoebel. Sus primeras obras retomaban el interés por la geometría trasladada a los límites exteriores del soporte que apuntaban algunos autores de la Abstracción Pospictórica y, a partir de este tratamiento, ya más escultórico por sí mismo que la pintura convencional, fue planteando, aunque siempre desde un lenguaje y con unos recursos materiales esencialmente pictóricos, un acercamiento al campo de la escultura (y la instalación) contemporánea, esto es, un acercamiento de la pintura a lo objetual y a lo espacial.

Además de extender su práctica pictórica del mismo modo que los **Support-Surface**, llevándola a ocupar nuevos espacios y a adoptar una presencia física escultórica/instalativa, Knoebel llega a presentar en una misma pieza [ver imagen en la página anterior] la obra “terminada” (en un sentido convencional), los materiales que la construyen presentados con sus características originales y los restos generados de la construcción de las piezas, siendo la obra final la conjunción de todos, poniéndolos al mismo nivel.

Este modo de presentar los soportes y los desechos por su propio interés físico como materiales acababa de desprenderse por completo de todo el misticismo y el romanticismo relacionado de la contemplación de las obras abstractas que pudiera arrastrarse desde el Expresionismo Abstracto. Gran parte de las obras de la Abstracción Pospictórica funcionaban todavía como “campos de color” y podían dar pie a este tipo de lecturas, pero con este gesto de Knoebel no quedaba ninguna duda: los objetos presentados, ya estuvieran montados sobre la pared o en el suelo, de un modo más convencional o menos eran exactamente eso: objetos.

Llegados a este punto, la concepción de pintura como objeto estaba completamente conformada y sus posibilidades se habían ampliado hasta fundirse los límites de la práctica pictórica con otras disciplinas que tenían que ver con lo espacial e instalativo. Esta nueva concepción, en plena posmodernidad, abría la puerta a todo tipo de reinterpretaciones de la pintura y del objeto artístico y permitiría que se plantearan discursos irónicos o que cuestionaran los mecanismos artísticos a partir de las dimensiones puramente formales de la obra.

3.2.3. Herencia Dadá y actitud del desconcierto

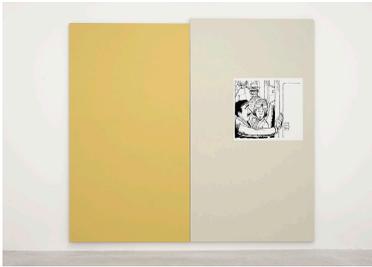
De un modo más estridente y con una intencionalidad más clara, varias generaciones de artistas desde los años ochenta han ido recuperando el uso del objeto de un modo similar al que a principios de siglo XX lo hicieron los Dadaístas y lo han ido introduciendo en lenguajes de base formalista.



George Henry Longly,
*I'm Like A Prisoner Captured By Your
 Eyes, 2012.*
 Madera contrachapada, laca,
 pomos, libros, piñas.

El suizo **John M. Armleder**, desarrolla desde la década de los 80 su obra basándose en la combinatoria de pinturas, generalmente, de carácter geométrico, de corte minimalista o Op-Art, con todo tipo de objetos y mobiliario. Los montajes adoptan una apariencia casi de interiorismo, pareciendo los cuadros una mera decoración combinada con la funcionalidad del mobiliario que los acompaña y creando una sensación confusa para el espectador, que puede llegar incluso a tener problemas para reconocer la obra. En ocasiones la combinación de objetos resulta estridente (por su disparidad o por sus características kitsch), haciéndose más evidente el carácter burlón de la obra de Armleder. Y otras veces las combinaciones abandonan su forma compacta de objeto o pequeña combinación de objetos para apoderarse por completo del espacio, ya sea por acumulación o por características especiales de la obra, que en ocasiones consiste en todas las paredes empapeladas con un motivo geométrico o pop. En su obra la pintura adopta un carácter cotidiano, restándole aura y seriedad a una pintura fría y rotunda y, aparentemente, rebajándola al nivel de decoración, convirtiéndola en un objeto ordinario y quitándole importancia a un objeto por definición mitificado.

Otro artista que trabaja con objetos, añadiéndolos a su obra, de base formalista, es **George Henry Longly**. Su obra, muy ecléctica, combina formas básicas y rotundas, de características similares a las de los primeros minimalistas, con objetos de consumo. Materiales nobles como el mármol o industriales como el vidrio o el acero son combinados con todo tipo de objetos cotidianos, generalmente relacionados con el cuidado del cuerpo y con la higiene diaria, con guiños al mundo del lujo, cómo los perfumes de alta gama. Contrasta en su obra la frialdad y contundencia de los materiales, que se



Oliver Osborne,
Untitled, 2013.
 Óleo y collage sobre lino.

expresan en volúmenes muy básicos, en formas sencillas y geométricas, con la frivolidad de los objetos o imágenes pop que introduce. Estos objetos contribuyen a crear ruido, una sensación desconcertante en el espectador al encontrar entre las formas frías, minimalistas y el diseño racional y geométrico, objetos dispuestos de manera arbitraria, caprichosa y descuidada; objetos estridentes que pasarían desapercibidos en su contexto habitual de consumo, pero que en su nuevo contexto, mucho más limpio visualmente destacan de manera especialmente llamativa.

Desde otro punto de vista, la obra de Longly pone especial interés en la disposición de las piezas y en la selección de cuales se mostrarán simultáneamente, creando conjuntos de obras muy dispares. Longly habla de técnicas de ordenación similares a las empleadas en publicidad, en escarparatismo o las disposición de los productos en el interior de una tienda. Utiliza las obras como parte de un conjunto concebido directamente en y para el espacio compositivo, donde la disposición individual de cada pieza puede variar entre exposiciones, llegando incluso a cambiar los títulos de las piezas para crear relaciones entre ellas o para que estos creen una sensación de desconcierto mayor en el espectador. Sus piezas adoptan nombres de complejos procesos técnicos o bien pueden tomar su título de la cultura pop, según convenga para una determinada relación entre ellas o entre el propio título y la pieza, que suelen ser de naturaleza muy dispar. En este sentido (al igual que en mi obra), cabe estar alerta a los títulos propuestos por Longly, pues “los títulos, tal y como los conocemos, no son meramente el nombre de las cosas. Los títulos se refieren directamente a la intención.”¹⁴

Ciñéndose de manera más estricta a lo bidimensional y a la pintura otro artista, **Oliver Osborne**, plantea un problema de lectura al espectador: mediante la yuxtaposición de imágenes figurativas apropiadas sobre fondos abstractos, predominantemente monocromos, ofrece al que mira un dilema en cuanto al como leer la obra:

“¿Qué es el conductor: la imagen o de fondo (...)? ¿Cómo estas cualidades y suposiciones afectan a cómo algo se descifra? Las combinaciones incongruentes exigen una atención activa y las pinturas de Osborne ofrecen abiertamente los mecanismos que comprenden la ortodoxia de la legibilidad.”¹⁵

Esto es el fondo como experiencia visual y sin más contenido que lo tangible entra en contradicción con las imágenes que se superponen a él, que están extraídas de libros de aprendizaje de idiomas y que representan

¹⁴ NICKAS, B, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, p. 5.

¹⁵ VILMA GOLD, *Vilma Gold* [consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://vilmagold.com/exhibition/2013-oliver-osborne/>

situaciones concretas, que, en un segundo juego irónico, muestran a los personajes en situaciones de sorpresa, extrañamiento o desconcierto, haciendo alusión al acto de mirar la pieza y al espectador.

3.2.4. Una nueva abstracción con actitud irónica

“La idea formalista de que el arte abstracto carece de contenido es hoy vista como arcaica. Las actividades asociativas y conceptualizantes de la mente humana avanzan constantemente y acontecen en un instante. Si las percepciones no tuvieran realmente contenido, sea cual fuera, serían momentos vacíos en la conciencia y no dejarían huella alguna en la memoria.”¹⁶

Una obra, aun en el nivel de abstracción más elemental, no es independiente de su contexto directo (físico), social o cultural; incluso el “arte sobre el arte” sigue reflejando el tiempo en el cual fue hecho.¹⁷ De este modo, las obras de los pintores abstractos que comenzaron a trabajar a partir de los años ochenta, aunque en algunos casos sean completamente formalistas, hacen referencia inevitablemente a un contexto radicalmente distinto al existente cuando aparecieron las primeras obras abstractas. La obra de estos artistas, perdida ya la inocencia de la modernidad, muestra una posición nueva ante los modos de hacer abstracción. Una posición irónica frente a una sociedad sobresaturada de imágenes y acostumbrada a lo espectacular y excesivo.

¹⁶ McEVILLEY, T. Op. Cit.

¹⁷ PARRINO, S. *The No Texts (1979-2003)*, p. 43.



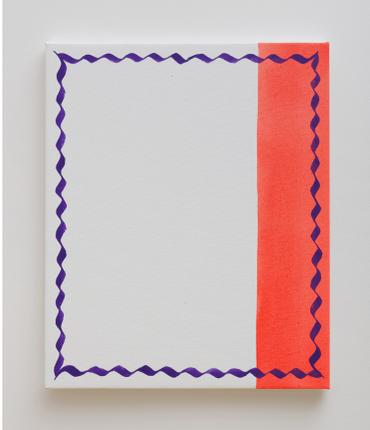
David Ostrowski,
F (Dann lieber nein), 2011.
Óleo y spray sobre lienzo.

David Ostrowski,
*Vista de instalación en Peres
Projects, Berlín*, 2011.



Si bien la postura de los artistas que hemos visto en el apartado anterior era clara y directa, la de los siguientes pintores resulta más ambigua e incluso en ocasiones casi imperceptible. Más que de una postura a mostrar claramente en sus cuadros o obras, se trata de una actitud frente a la pintura, frente a los modos de exponer, frente a los convencionalismos del fenómeno expositivo - las notas de prensa, por ejemplo -. Esta actitud puede ser visible o por el contrario puede resultar inapreciable para el espectador de manera puntual, pero marca una clara diferencia entre esta generación - o agrupación - de artistas y las ideas tradicionales de abstracción, que se caracterizaban por ser emocionales, místicas o por el contrario frías y puramente formalistas.

En la obra de **David Ostrowski**, por ejemplo, vemos un claro ejemplo de esa actitud irónica. Sus cuadros, por lo general cercanos a la *tabula rasa*, celebran lo accidental y tienen un carácter claramente provisional, inacabado y, aunque las lecturas que se hacen de su obra y lo que se escribe sobre ella son conceptualizaciones de estas características, queda claro en sus exposiciones una actitud nada condescendiente, además de un interés por el desconcierto del espectador. Esta intención por “atacar” al espectador queda patente no solo en sus obras, donde se evita hacer gala de cualquier habilidad manual que en un sentido convencional pudiera considerarse virtuosa. También en sus textos o en las notas de prensa puede verse esta actitud; en ocasiones evitan los textos teóricos y se apropian de fragmentos de libros o de guiones de televisión, buscando referencias al arte desde la cultura pop, que descontextualizadas ironizan sobre la percepción que el espectador medio



Paul Cowan,
Untitled, 2012.
Esmalte sobre lienzo.

Paul Cowan,
Untitled, 2012.
Separador de urinarios metálico.

tiene sobre el arte contemporáneo y en especial sobre posturas artísticas poco amables como la de Ostrowski.

Otro artista que explora las posibilidades irónicas de la pintura abstracta es **Paul Cowan**. En su caso centrándose en aspectos de mimesis, de semejanza y de sustitución: esto es, como telas encontradas, la pintura de señales de tráfico o, incluso, los separadores entre urinarios pueden mimetizarse y sustituir el papel de una pintura realizada convencionalmente por un pintor.

“Para sus *Sign Paintings*, las obras que más se asemejan a pinturas tradicionales, Cowan contrató a dos rotulistas (...) para pintar varios gestos abstractos en lienzos. (...) creó estas composiciones a través de signos (...) mercantilizados (normalmente utilizados para acentuar lemas o frases) que emanan una familiaridad cotidiana.”¹⁸

Sus pinturas, mediante esta sustitución, pretenden crear momentos incómodos que llamen la atención sobre el acto del juicio, desinflar nuestra concepción de lo que el arte se supone que debe ser o hacer y acabar con el misticismo que pueda existir a priori a la hora de acercarnos a una pintura. La obra de Cowan, lejos de querer desacreditar el papel de la pintura, quiere mostrarnos sus mecanismos –y en extensión de la obra de arte en general- a los niveles más básicos, poniendo especial atención, una vez más, en la relación que se establece entre la obra y el espectador.

Con una actitud, quizás, no tan marcadamente irónica, pero sí excediendo los parámetros convencionalmente asociados a la abstracción y en especial a su producción, encontramos a **Wade Guyton**. Sus obras, generalmente monocromos negros o con formas geométricas de este color, son producidas utilizando una impresora en sustitución de las técnicas habituales. Este proceso de creación tiene lo accidental y lo incontrolable como una inevitabilidad y lo incorpora en su obra. Guyton utiliza como base para muchas de sus pinturas, que funcionan como “color fields”, imágenes digitales – principalmente imágenes de fuego o tipográficas – que imprime repetidas veces utilizando una impresora para generar masas compactas de color. La obra de este artista oscila entre la abstracción y el reconocimiento figurativo e iconográfico que el uso de estas imágenes pueda generar, aun sin dejar de ser una obra fundamentalmente formalista, dejando estas imágenes como un resto malintencionado del proceso de creación de la pieza, que muestra una actitud, tal vez, maliciosa con el espectador y que puede distraerlo de las cuestiones fundamentales de una obra como la de Guyton: las cuestiones de forma, color y escala.

¹⁸ CLIFTON BENEDETTO, Clifton Benedetto. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: http://cliftonbenevento.com/files/2012/03/COW_modern-painters_Jan2013.pdf



*Wade Guyton,
Vista de la exposición en el Whitney
Museum.*

*Wade Guyton,
Untitled, 2013.
Toner sobre lienzo.*



Los artistas que hemos visto en este subepígrafe, lejos de representar una excepción dentro de las prácticas abstractas contemporáneas, forman parte de un gran número de artistas preocupados por este tipo de cuestiones, y suponen una pequeña selección de entre ellos que pretende mostrar distintas actitudes, desde la pintura – y postura - más dura de Ostrowski, hasta la sutil llamada a la atención de Cowan o la, muy probable, intención de Guyton de poner trabas al espectador con sus imágenes.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido establecer las bases teóricas de mi obra, entendiendo como conceptos fundamentales la ausencia de significado en un sentido narrativo, el carácter formal – preocupado por las cuestiones de forma, color, dimensiones y percepción fundamentalmente –, la concepción de la obra como objeto no aislado del entorno donde se sitúa y, en consecuencia, su interacción con él y la actitud irónica hacia los procesos de configuración del significado y, por último, la consciencia de la obra como algo provisional y variable, en oposición a la concepción tradicional de obra como objeto inmutable y perdurable.

En esta memoria también hemos tenido ocasión de situar los antecedentes históricos y referentes contemporáneos de mi trabajo y extraer de ellos los conceptos que fueran de interés para la conceptualización de mi obra. Hemos repasado, por un lado, el proceso de evolución de la concepción de cuadro como pantalla a donde mirar hacia la concepción del cuadro como objeto que participa activamente del espacio donde se sitúa y, más tarde, la evolución hacia lo tridimensional y la toma completa del espacio expositivo por parte de la pintura. También hemos visto como algunos autores contemporáneos utilizan los conceptos sentados por estos precedentes históricos para ironizar o crear contradicciones que cuestionen el papel de la obra artística o analicen la comunicación espectador-obra.

A nivel práctico, este trabajo me ha permitido realizar una serie de piezas como primera toma de contacto con los conceptos que más me llamaban la atención dentro de la práctica artística contemporánea. Esta toma de contacto se ha producido a un nivel un tanto experimental: se trata de una obra de carácter provisional que requiere de su instalación en espacios expositivos para probar sus posibilidades, por lo que, trabajando con los espacios de la universidad se ha podido, de algún modo, ensayar distintas posibilidades con las piezas y documentarlas fotográficamente, a la espera de que las obras puedan tomar forma en un contacto real con un espacio expositivo y con el espectador.

Trabajar en este proyecto me ha permitido también depurar las formas y descartar determinados procesos de producción: cuando empecé a realizar este trabajo trabajaba con formas geométricas en madera pintadas con esmalte o espray, que luego, fruto de la experimentación y los simulacros de instalación, fui sustituyendo simplemente por listones de madera sin tratar a modo de módulos, dando más importancia al cómo se montaban las piezas que a la forma que estas tuvieran.

También me ha permitido indagar más profundamente en las bases teóricas de los artistas que a priori me interesaban y, en consecuencia, abordar mi práctica artística de un modo más racional y organizado, llevando a la par el trabajo físico y el conceptual, en lugar de enfocar el proceso de producción de un modo intuitivo como en mis series anteriores.

El hecho de ahondar en la comprensión de la obra de otros artistas cercanos a mi propuesta artística ha servido para tomar consciencia del lugar donde se sitúa mi trabajo y de qué modo se podría introducir y que podría aportar al panorama artístico actual.

En resumen, mi obra es el resultado de todas las actitudes vistas a lo largo de esta memoria. En un primer momento, las que hacen hincapié en la obra, el cuadro, cómo objeto físico, y, en segunda instancia, en las que hacen un uso nuevo o irónico de esta objetualidad. Las obras que conforman la parte práctica de este trabajo difícilmente recogen todos los conceptos señalados en esta memoria, pero si que esbozan un camino hacia la construcción de un discurso artístico completo en base a ellos. Las piezas que aquí presento suponen un primer paso para la construcción de una idea global y compleja que requiere tiempo para su materialización.

5 BIBLIOGRAFÍA

CLAIR, J, *Art en France. Une nouvelle génération*, París, Le Chene, 1972.

CLIFTON BENEDETTO, Clifton Benedetto, Nueva York, 2013 [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: http://cliftonbenevento.com/files/2012/03/COW_modern-painters_Jan2013.pdf

CONTEMPORARY ART DAILY, *Contemporary Art Daily*, Contemporary Art Group. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://www.contemporaryartdaily.com/>

FRIED, M, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

FRUTTA GALLERY, *Frutta*, Roma. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://www.fruttagallery.com/>

GALERIE VAN GELDER, *Galerie Van Gelder*, Amsterdam. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://www.galerievangelder.com/artists/armleder.html>

GEORGE HENRY LONGLY, *George Henry Longly*, Londres, 2014. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://www.georgehenrylongly.com/>

GOLDING, J. Caminos a lo absoluto : Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Madrid ; México : Fondo de Cultura Económica : Turner, 2004.

GREENBERG, C, *Arte y cultura : ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.

GUASCH, A, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

KAZIMIR, M. Malevich and the American legacy. [catálogo]. New York : Gagosian Gallery, 2011.

IVAM CENTRE DEL CARME, Imi Knoebel. Retrospectiva 1968-1996, Valencia, IVAM, 1996.

MARCHÁN, S, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994.

McEVILLEY, T. En el ademán de dirigir las nubes. *Artforum*. Nueva York. 1984.

MOUSSE MAGAZINE, *Mousse*, Mousse Publishing, Milán. [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://moussemagazine.it/>

MUÑOZ, T, *Los límites de la obra pictórica* [Proyecto final de Máster], Valencia, Universitat Politècnica de València, 2011.

NICKAS, B, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Nueva York, Phaidon, 2009.

OLIVER OSBORNE, *Oliver Osborne*. [Consulta: 2014-07-02] Disponible en: <http://oliverosborne.com/>

PARRINO, S. *The No Texts (1979-2003)*, Nueva York, Abaton Book Company, 2003.

PAUL COWAN, *Paul Cowan*. [Consulta: 2014-07-02] Disponible en: http://paulcowan.net/WELCOME_HOME.html

PETZEL GALLERY, *Petzel Gallery*, Nueva York, 2014 [Consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://www.petzel.com/artists/wade-guyton/>

RODRIGO, V. *Vanishing Point*. [Consulta 2014-06-18]. Disponible en: <http://vanishingpoint.es/media/borrar-cinta-kefta-boyz-y-yung-beef/>

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

VILMA GOLD, *Vilma Gold*, Nueva York, 2013 [consulta: 2014-07-03] Disponible en: <http://vilmagold.com/exhibition/2013-oliver-osborne/>

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

6 ANEXOS

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA OBRA.



Andreu Porcar,
Sin título (tropical) y Enamorado de la moda juvenil, 2014.
Madera y tela estampada; Impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



Andreu Porcar,
Sin título, 2014.
Madera conglomerada e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



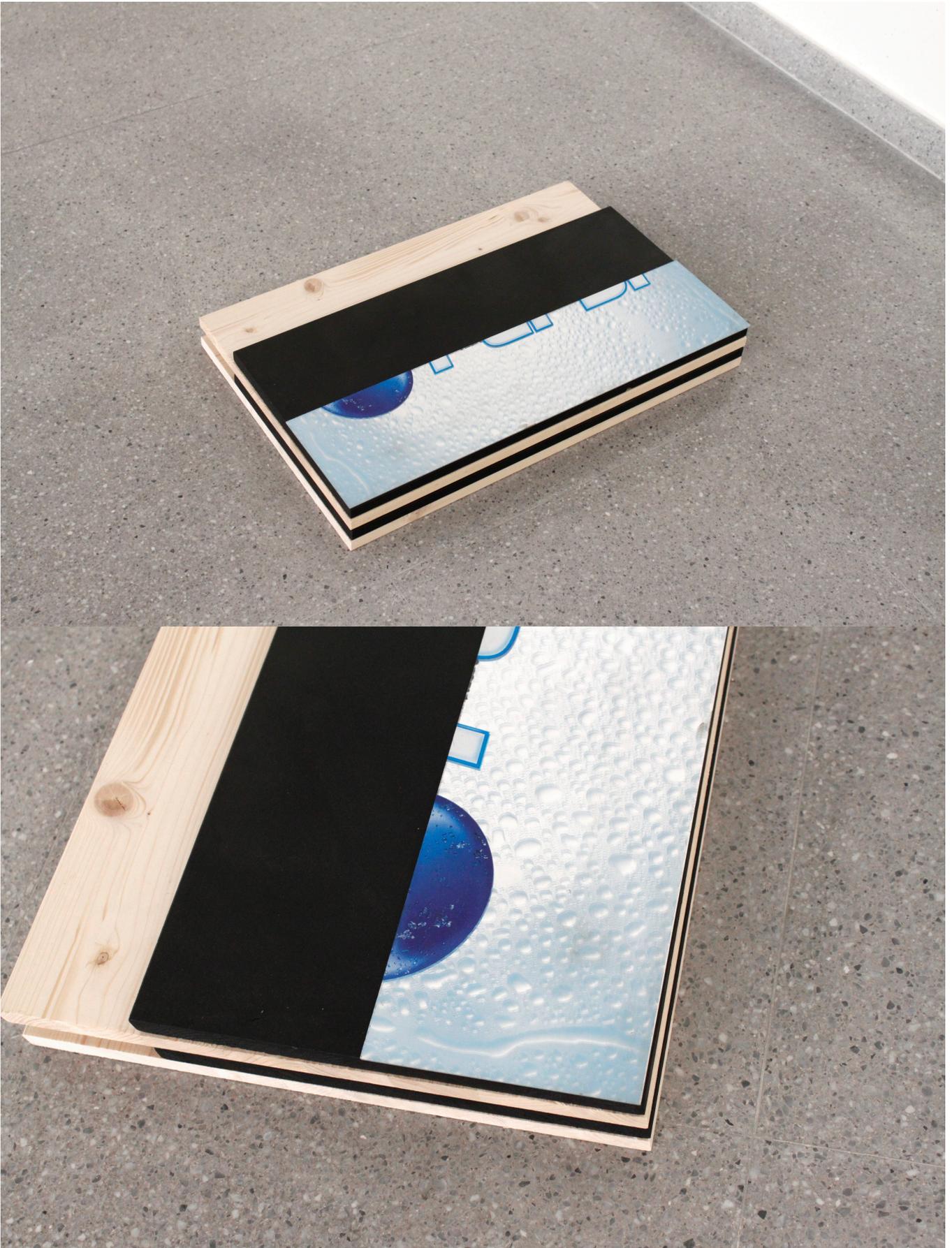
Andreu Porcar,
Sin título, 2014.
Madera conglomerada e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



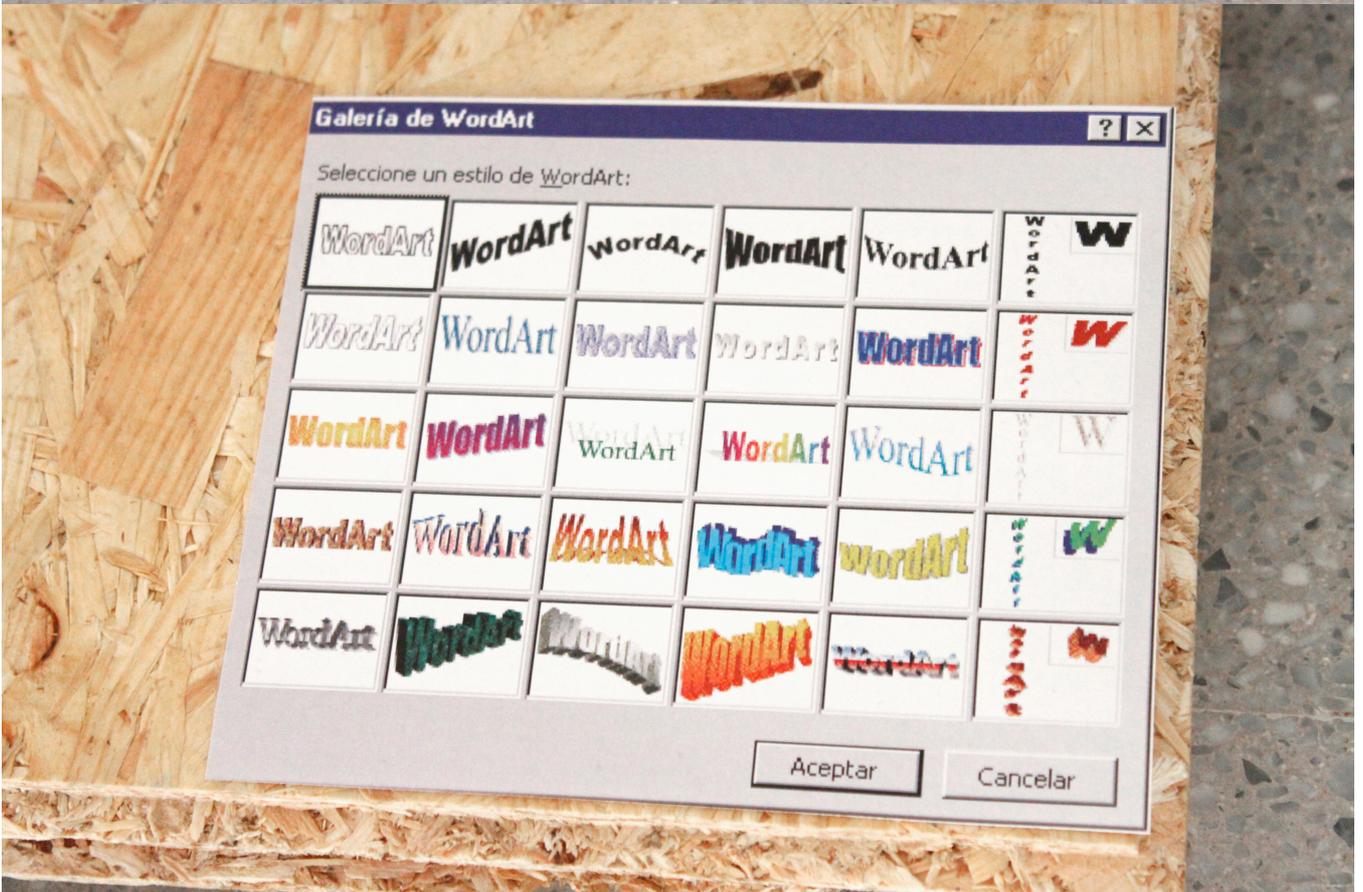
Andreu Porcar,
Sin título, 2014.
Madera e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



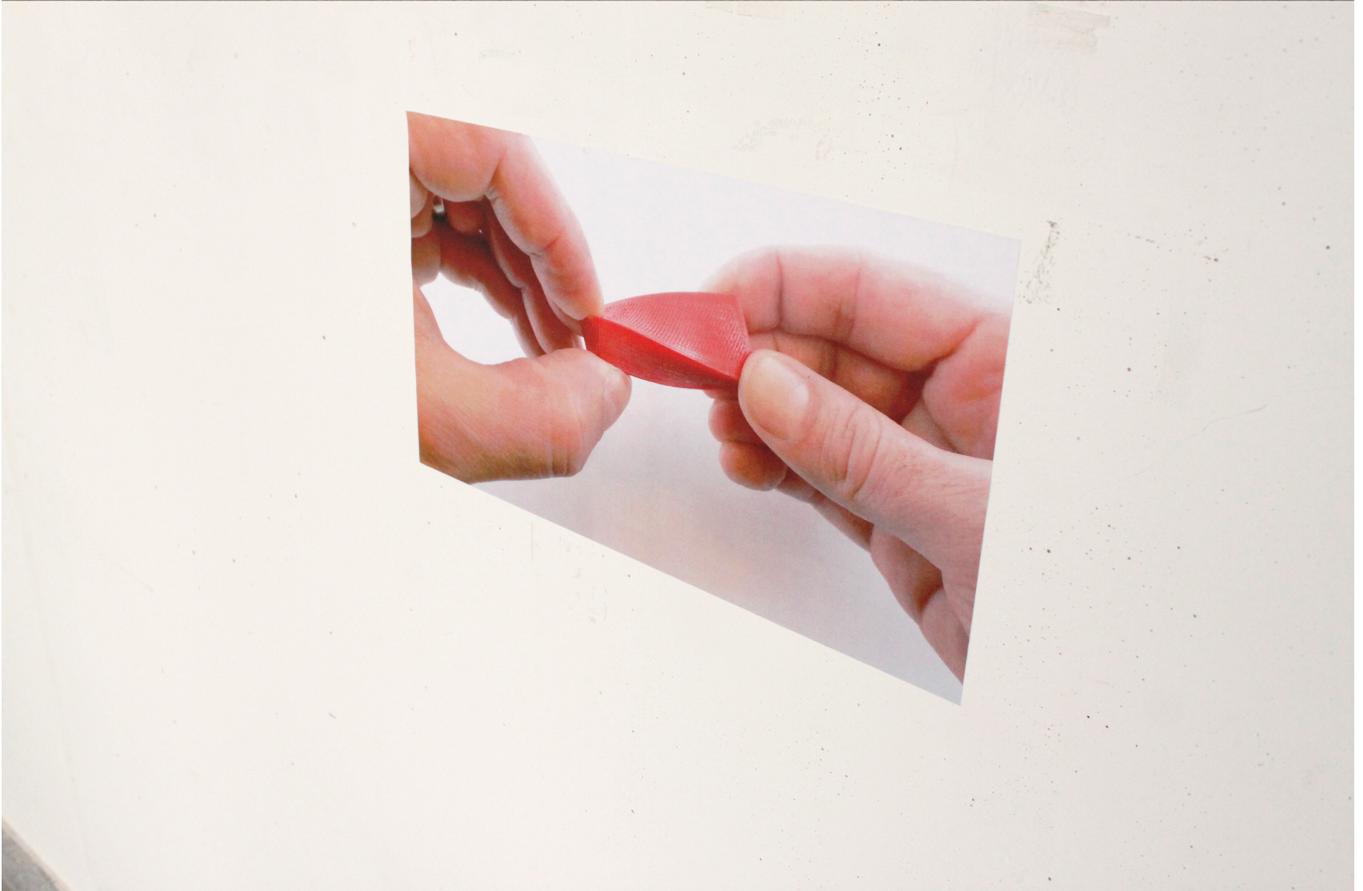
Andreu Porcar,
Si estaba loco por ti, 2014.
Madera e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



Andreu Porcar,
Sin título (Pepsi), 2014.
Madera, spray y plástico.
Medidas variables.



Andreu Porcar,
dialog-wordartgallery.gif, 2014.
Madera conglomerada, esmalte sintético e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.



Andreu Porcar,
Déjame vivir con alegría y Filamento flexible, 2014.
Madera e impresión solvente sobre pegatina.
Medidas variables.

