

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

# TFG

---

## DES (INTEGRACION) ES PRÁCTICAS DE INTERVENCIÓN CONTEXTUAL

Presentado por Darío Cobacho Velasco  
Tutor: Juan Bautista Peiró López

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Este trabajo recoge una serie de intervenciones contextuales realizadas en espacios abandonados o en desuso de diversas ciudades, con la finalidad de señalarlos y resignificarlos.

Con este trabajo se pretende dignificar a la vez que apropiarse del espacio público, creando nuevas cartografías de la ciudad al margen del aparato institucional.

Para ello hemos abierto diversas series de trabajo, en las que se han investigado principalmente el mural i la intervención contextual, así como algunas derivas e intervenciones más efímeras. En el marco teórico hemos estudiado algunos de los conceptos clave de ésta corriente de arte urbano como: el no-lugar, la ruina o la integración plástica. De la misma forma, hemos investigado la obra de artistas referentes y relacionados con el trabajo.

**Palabras clave:** Arte Urbano, Intervención Contextual, Pintura Mural, Arquitectura.

## ABSTRACT

This work contains a number of contextual interventions in abandoned or unused spaces in various cities, in order to point them out and change their meanings.

This paper aims to dignify and reclaim public space, creating new maps of the city outside the institution.

So we've opened several series of work, which have been mainly investigated the mural and the contextual intervention and some routes and more ephemeral interventions. In the theoretical framework we studied some of the key concepts of this current urban art as: the non-place, the ruin or the plastic integration. Likewise, we have investigated some concerning artists and work-related.

**Key words:** Urban Art, Contextual Intervention, Mural Painting, Architecture.

Quisiera agradecer el apoyo a todos los colaboradores durante la búsqueda de información, especialmente a mi tutor Juan Bautista Peiró por todas las indicaciones y referencias que me ha facilitado, así como a mi familia por tanta paciencia y apoyo; a mis amigos, con quienes he compartido mucha pintura y mi compañera Rosa con quien he realizado todo este trayecto.

# ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
2.1. Objetivos generales	7
2.2. Objetivos específicos	7
3. METODOLOGIA	8
3.1. Planteamiento del proyecto	8
3.2. Explorando el terreno	10
3.3. Experimentación y pruebas	11
3.4. Realización “In situ”	12
3.5. Documentación web	12
4. DESARROLLO CONCEPTUAL	13
4.1. Redefiniendo el arte urbano	13
4.2. La proliferación del mural	16
4.3. La belleza de la ruina	18
4.4. Desintegraciones	20
5. ANTECEDENTES	22
5.1. Abstracción, minimalismo y geometría	23
5.2. El muralismo abstracto	24
5.3. La intervención contextual	28

6. PROCESO	30
6.1. Geometrías	30
6.2. Signos	33
7. CONCLUSIONES	38
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	39
9. BIBLIOGRAFIA	40

# 1. INTRODUCCIÓN

El muralismo ha estado presente en las culturas de todos los tiempos como una práctica artística con la que el ser humano monumentalizaba y daba testimonio de diferentes acontecimientos históricos. Por la complejidad y alto coste de la técnica tradicional, hasta principios del siglo pasado era una práctica reservada sobre todo a la decoración de palacios e iglesias: bajo la protección del mecenas. Los primeros indicios de un muralismo de carácter social (alejados de la órbita de los grandes poderes) podríamos situarlos en el movimiento muralista mexicano que comienza sus primeros pasos en los años 20 (aunque a fin de cuentas estuviera promocionado por el estado), de los brigadistas chilenos en los sesenta (que de alguna manera adelantaban el concepto de interacción entre pueblo y mural) y evidentemente de la expansión del movimiento graffitero en los 80, que acabaría por consolidar esta práctica tanto a nivel individual como en crews y colectivos.

Este trabajo fin de grado pretende explorar la creación artística contemporánea desde el campo de la intervención plástica contextual en el espacio público (arte urbano - arte público), produciendo murales y pequeñas intervenciones de pintura geométrica en espacios degradados y abandonados que construyan una nueva cartografía de estos lugares. Para ello, en el tercer capítulo se estudiarán distintos procesos y metodologías para proyectos de arte público - arte urbano (el planteamiento, la exploración de la calle, la experimentación, la realización y la documentación). En el cuarto capítulo, encontraremos una breve investigación teórica alrededor de los conceptos de muralismo e intervención, y nos detendremos en la problemática de la definición de arte urbano y la expansión de ésta corriente artística. Por otra parte, nos acercamos a los conceptos *Site Specific* y *No lugar*: claves para vislumbrar el cambio de perspectiva del muralismo (del mural realizado en espacios nobles y prestigiosos a los lugares en ruinas, sin interés y abandonados, y del mural como una pintura encerrada en sí misma al mural integrado en el espacio y el contexto). Una transgresión de las ideas clásicas sobre cómo se debe hacer un mural y cuál es su finalidad. Así mismo, en el quinto capítulo también se analizará la obra de algunos artistas de la abstracción geométrica, del minimalismo, del muralismo abstracto y de la intervención contextual que considero antecedentes en mi obra.

A continuación, se expondrá una visión personal de lo aprendido, a través del proceso de las series de murales geométricos contextuales (*Vacíos*, *Cubes* y *Signos*) que he realizado bajo el pseudónimo VAIN (en vano). Todos ellos

documentados en la web<sup>1</sup>, a la que se citará constantemente mediante enlaces subrayados. Para terminar se extraerán las conclusiones del trabajo.

La memoria ha sido redactada tras la lectura de tesis, libros, revistas y publicaciones online, así como de la visualización de documentales y la asistencia a algunas conferencias. También se ha llevado a cabo la recopilación de imágenes, textos y entrevistas a artistas (principalmente comprendidos entre los años 60 y la actualidad). A partir de este archivo digital de referentes se ha llevado a cabo un mapa conceptual (Ver Anexo) en el que se muestra una relación de movimientos, acontecimientos y obras clave en la investigación.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVOS GENERALES

- Explorar la creación artística contemporánea desde el campo de la intervención plástica en el espacio público
- Analizar las metodologías que es posible utilizar en este tipo de proyectos
- Intervenir y recuperar espacios en desuso, ofreciendo una nueva cartografía del espacio

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Poner en práctica los conocimientos adquiridos durante el grado: perspectiva, composición y color, así como el registro fotográfico.
- Aproximarse a la definición y acotar el término arte urbano.
- Explorar el origen del arte de contexto y analizar las causas de la evolución tanto conceptual como de los soportes respecto al muralismo tradicional.
- Realizar un proyecto teórico-práctico sobre arte urbano que presente algunas de las intervenciones urbanas realizadas hasta la fecha.
- Descubrir la obra de artistas que han trabajado el concepto de pintura contextual, así como la obra de los muralistas abstractos.

---

<sup>1</sup> <http://www.vanyvienen.es/>

### 3. METODOLOGÍA

Hay una gran multitud de metodologías y procesos artísticos en el arte urbano (ya que es un movimiento muy heterogéneo en el que confluyen multitud de estilos, tendencias y culturas), aunque a la hora de la verdad, muchas de éstas van de la mano o se entrecruzan. Como no es objeto de éste trabajo, no profundizaremos en ellas, pero se pueden consultar algunos artículos y reflexiones que se escapan del sujeto de éste trabajo fin de grado, publicados en la web.<sup>2</sup>

Para éste proyecto, la metodología empleada ha variado en función de distintos factores (por ejemplo según la ciudad en la que me encontraba, los materiales que allí había o el contexto social). Como primer paso se realizaron lluvias de ideas y se plantearon los objetivos generales, a partir de esto se comenzó a investigar la geometría y el anamorfismo en el espacio público (una técnica que me interesaba mucho para poder trabajar en superficies escultóricas). Más tarde, fui combinando derivas por las calles (en las que ponía atención a elementos que pudiera utilizar con motivo del trabajo) con la búsqueda de espacios concretos que se adaptaran a intervenciones ideadas con antelación. En algunos casos, he adaptado la obra para presentarla a convocatorias y festivales. En todo caso, siempre se ha tenido en cuenta el entorno en el que se realizaban y se ha escogido detenidamente el material en relación a cada paisaje urbano. Una vez elegido el motivo de cada intervención o proyecto, se tomaron algunas fotografías de los espacios y se experimentaron distintas composiciones mediante edición digital. En los casos en que resultó necesario, se realizaron pruebas previas en distintos soportes y formatos. Finalmente, se llevaron a cabo las intervenciones in situ y se documentó todo el proceso en la web.

#### 3.1. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO

Interferir en el espacio público y, en nuestro caso, realizarlo mediante formas abstractas no es algo fortuito, tiene que ver con la resignificación de una tierra baldía y con la humanización de estos espacios huérfanos.

Por mucho que hoy en día se antoja raro que alguien cree una obra movido por el simple impulso de crear algo bello, la idea misma de la abstracción en el arte urbano es un anatema en este medio de comunicación populista [...]<sup>3</sup>

Como dice el madrileño Sue, lo que nos lleva a utilizar un lenguaje abstracto es la propia geometría que domina el paisaje urbano. La enajenada ortogonalidad en la que nos hemos envuelto. Al trabajar en la periferia y los lugares sin interés,

---

<sup>2</sup> <http://www.vanyvienen.es/p/texts.html>

<sup>3</sup> MC CORMICK, CARLO: *Trespass*. Taschen. Colonia – Alemania, 2010. p.258.



nos alejamos de la élite de las galerías y museos para reabrir un medio que también había estado olvidado: la calle. De esta manera declaramos que el arte puede ser independiente y anónimo, existir fuera del marco controlado de la institución.

Fig. 1: Ruinas en Bulevar Periférico Norte (Benimaclet, Valencia), 2014  
Fotografía del autor



[...] irrumpen en el mundo cotidiano con el objetivo de criticar, satirizar, perturbar, agitar y así crear una conciencia social e incluso abogar por el cambio social. En el proceso, estos artistas activan nuestros espacios urbanos como lugares para el florecimiento de la democracia, [...] <sup>4</sup>

Por otra parte, hay una actitud transgresora que se desprende de esta decisión: pues, aun tratándose de obras abstractas, no tienen que ver con las del muralismo abstracto que se realizaba en los años 50. Éstas intervenciones no pretenden convertirse en simples decoraciones para realizar un parche estético agrediendo las cualidades del soporte, más bien todo lo contrario: surgen en los pequeños espacios, en zonas derruidas y elementos expuestos a la intemperie, desintegrados, propiedad de nadie (Ver Fig. 1) e intentan señalar o integrarse a éstos lugares y presentarlos como intervención artística, alterándolos y rompiendo su monotonía.

---

<sup>4</sup> MC CORMICK, CARLO: *Trespass*. Taschen. Colonia, 2010. p.306.



Fig. 2: Descampado en el barrio de Bonavista, Tarragona. 2011  
Fotografía del autor

### 3.2. EXPLORANDO EL TERRENO

Como ya hemos aclarado anteriormente, es crucial entender el funcionamiento del espacio público para poder realizar nuestro proyecto. Debemos comprenderlo no solo desde lo físico (de sus dimensiones medibles sobre las que nos desplazamos), sino desde su carácter intangible (por las relaciones sociales y la subjetividad de estas cartografías sensibles, que ya experimentaron los Situacionistas en los años 60 mediante la práctica de la deriva<sup>5</sup>).

Las relaciones cotidianas que se dan en él redefinen su forma (los residuos, las chozas, los caminos del deseo...). Las calles son el punto de convergencia de muchas actividades, de entre ellas la creación artística. Por esta cualidad canalizadora, el espacio público se vuelve el lugar de debate por excelencia (en un continuo conflicto de poder) y no únicamente un “espacio de convivencia” como algunas voces lo definen.

Por otro lado, es en la arquitectura y en los muros de éstas ciudades donde quedan reflejados estos debates.

La ciudad funciona como un palimpsesto que nos obliga a desvelar la superposición de escrituras que la componen.<sup>6</sup>

En esta evolución frenética y desigual de la ciudad, surge un fenómeno que nos interesa especialmente: el *non-place* acuñado por Marc Augé para denominar a éstos espacios.

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.<sup>7</sup>

Los lugares inciertos, espacios que son transitados pero que no se pueden definir como espacios de identidad, ni relación, ni historia; en resumen podríamos denominarlos espacios anónimos o de transición. En nuestro caso, los descampados son ésas tierras de nadie. Necesitamos transitar y observar durante varias ocasiones estos lugares para conocerlos más de cerca (saber quién pasa por allí y qué ocurre en esos espacios). Como he mencionado anteriormente, éste trabajo se ha llevado de manera itinerante y a lo largo del tiempo (comencé la primera serie en la ciudad de Tarragona en 2011 y la he

<sup>5</sup> DEBORD, GUY: *Teoría de la Deriva. Nº2 Internationale Situationniste vol. I: La realización del arte*. Literatura Gris, Madrid. 1958

<sup>6</sup> CANCLINI, N. GARCÍA: *Imaginarios Urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997 p.12

<sup>7</sup> AUGÉ, MARC: *Los no lugares, espacios del anonimato*. Editorial Gedisa. Edition de Seuil, 1992 p.41

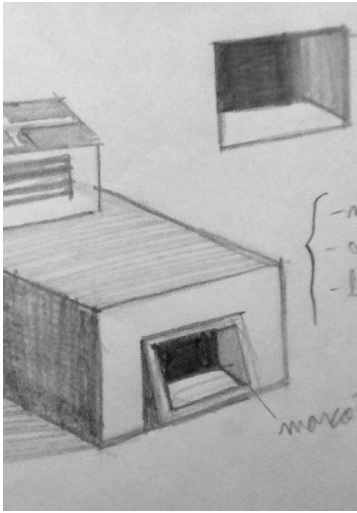


Fig. 3: El autor (a.k.a. VAIN) Croquis de la primera prueba. Bonavista, Tarragona. 2011  
Fotografía del autor



Fig. 4: El autor (a.k.a. VAIN) Primera prueba en el descampado de Bonavista, Tarragona. 2011  
Fotografía del autor

alternado con otros proyectos diferentes hasta el día de hoy). Las ciudades por las que se ha llevado a cabo son, en orden cronológico: Tarragona, Valencia, México D.F. y Besançon.

El primer *vacío*<sup>8</sup> que realicé fue en el descampado existente entre dos barrios periféricos de Tarragona: Bonavista y La Canonja (Ver Fig. 2). El descampado era para mí un espacio muy especial, rodeado principalmente de pequeñas parcelas y huertos, con los depósitos de agua industrial a las espaldas y las industrias petroquímicas en el horizonte, recortando el mar. Ahora también hacían aparición los primeros chalets totalmente uniformes. Las personas que andan por allí (este descampado solo funciona como nexo entre estos dos barrios, de este a oeste, ya que la carretera impide el paso a pie hacia el norte), suelen utilizar el lugar como un simple terreno baldío, para sacar a pasear a los perros o caminar un rato sobre la hierba mientras la brisa sopla en la colina. Pero otros usos de éste lugar han sido los de vertedero ilegal, carreras de motocross, tráfico y consumo de droga o encuentros sexuales.

De alguna manera, en todos los casos se trataba de un espacio al margen, de algún tipo de liberación. Desde el primer momento en que realicé las derivas por este descampado, me llamaron la atención las estructuras de hormigón que se dispersaban a lo largo del paisaje. Eran obstáculos que realmente desplazaban y definían accidentalmente el camino, como una suerte de señalización del terreno. Decidí entonces enfatizar ése recorrido que se creaba de manera natural realizando algunos murales contextuales, con el único fin de señalarlos, de crear una continuidad entre ellos y que la pintura estimulara la memoria de los usuarios del espacio.

### 3.3. EXPERIMENTACIÓN Y PRUEBAS

La primera de todas las pruebas fue una intervención muy sencilla: en uno de los laterales de éstos cubos de cemento había encontrado el marco de plástico de una televisión recostado contra la pared. Me sugirió una ventana a otro lugar, una salida. Para esta pequeña prueba tan solo hice un pequeño croquis con lápiz en una libreta (Fig. 3), aunque actualmente prefiero proyectar el diseño sobre fotografías del espacio. Trabajé directamente sobre el soporte definitivo. Llevé entonces 3 tonos de color (adaptándome a la gama acromática del marco de plástico): negro, gris perla y blanco; e inspirándome en los trabajos contextuales que ya por entonces conocía de E1000 y Eltono<sup>9</sup>, marqué el diseño con cinta de carroceros: verticales, horizontales y situé el punto de fuga guiándome con el resto de líneas de profundidad existentes en el cubo (Fig. 4).

<sup>8</sup> <http://www.vanyvienen.es/2011/09/Vacio.html>

<sup>9</sup> Visitables en el blog de Guillermo de la Madrid: <http://www.escriotoenlapared.com/>



Fig. 5: El autor (a.k.a. VAIN)  
Fragmento de Vacío IV. Bonavista,  
Tarragona. 2011



Fig. 6: Captura de pantalla del  
apartado "Work" de la web:  
[www.vanyvien.es](http://www.vanyvien.es) 2015

Aunque no fuera gran cosa, me fascinó la magia que escondía este pequeño juego de perspectiva, así que seguí proyectando más ideas e incorporando elementos nuevos a los vacíos. Durante una semana, tomé este espacio como taller para experimentar libremente: esto me sirvió mucho para comprobar qué elementos funcionaban con el sentimiento de reclusión (que quería transmitir por entonces) y qué otros no. Entre otras ideas, probé a incorporar fotografía encolada y estencil. Todos estos ensayos se encuentran en el anexo (p. 43).

### 3.4. REALIZACIÓN IN SITU

Una vez realizadas las pruebas iniciales, pasé a convertir ese lugar en un ecosistema geométrico. Vinculando, como hemos explicado anteriormente, todos éstos residuos dispersos y resignificando éste terreno baldío. Comencé con una gama acromática de negro, gris y blanco, y más tarde cambié la paleta de color integrándola al contexto (Fig. 5). Ésta doble integración (en el diseño y en el cromatismo), volvía imperceptibles a simple vista los murales. Ése juego entre mural (entendido como monumental, vistoso) y vacío (o la no-representación) fue lo que más me interesó de éstos resultados. Como una suerte de anti-mural, que no reproduce nada más que su propia forma, rompiendo con los esquemas del muralismo tradicional.

### 3.5. DOCUMENTACIÓN WEB

La falta de imágenes en alta calidad de algunas de las primeras intervenciones ha sido un problema a la hora de documentar todo el proyecto. Pues, no fue hasta 2012 que conseguí una buena cámara y aprendí a utilizar blogger como una herramienta fundamental para tener todo el trabajo bien documentado. Las entradas de la web (ver la pestaña "Archive") han sido editadas y revisadas en diversas ocasiones, así como la selección de obras que se muestran en el apartado "Work" (Fig. 6). Esto ha ido ayudándome a seleccionar poco a poco la línea de trabajo con la que me quería definir. En total realicé 5 entradas distintas que pertenecen a éste trabajo fin de grado: *Vacíos* (Tarragona, 2011), *Rectorado Vacío* (Valencia, 2014), *Cubes* (Valencia, 2014), *Favor de no pintar las paredes* (México D.F., 2014) y una última en la que experimento con intervenciones efímeras con cinta: *Promenade avec du ruban adhesive* (Besançon, 2015).

La fotografía en este tipo de proyectos es esencial: pues se trata de una obra procesual, en la que el registro es fundamental para visualizarla.

Normalmente, el proceso que he seguido para mostrar los proyectos ha sido el siguiente: en primer lugar la documentación fotográfica o en video, más tarde el análisis y retroalimentación del trabajo realizado (comentándolo con compañeros o vecinos del lugar), después la redacción de la entrada con toda la



documentación (fechas, fotos, croquis, video, textos...) y finalmente la publicación de ésta y las fotografías correspondientes en Facebook y Flickr.<sup>10</sup>

## 4. DESARROLLO CONCEPTUAL

Con el tiempo, he ido definiendo y acotando el tipo de trabajo que presento en esta memoria. En las primeras intervenciones, reflexionaba sobre los conceptos de vacío y ausencia, más tarde también comencé a investigar a fondo el muralismo contemporáneo, el arte urbano y el concepto de microintervención. Poco después, me di cuenta de la belleza de éstos “no lugares” a los que iba a pintar y encontré nuevas relaciones con los conceptos de ruina, señalamiento y resignificación.

Así pues, definiría éstos proyectos como “intervenciones plásticas independientes que tratan de resignificar elementos urbanos olvidados o espacios abandonados, modificando su apariencia: integrándolos y relacionándolos mediante formas abstractas contextuales.” En los siguientes epígrafes desarrollaremos algunos de estos conceptos.

### 4.1. REDEFINIENDO EL ARTE URBANO

Deberíamos empezar por preguntarnos qué entendemos por arte urbano, pero puesto que ya hay mucho escrito sobre el tema y no es el motivo principal de la presente investigación, tan sólo realizaremos un recorrido muy superficial, necesario para entrar en materia. El investigador de arte urbano Javier Abarca (doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid) lo define así en su web:

*El arte urbano es un heterogéneo conjunto de lenguajes, surgidos del encuentro del arte contemporáneo con la publicidad exterior y con diversas formas de cultura popular, en particular el graffiti. Las actuaciones del artista urbano tampoco están permitidas pero este, a diferencia del practicante del graffiti, no está centrado en obtener el respeto de sus pares, ni utiliza un código especializado.<sup>11</sup>*

<sup>10</sup> <http://www.vanyvienen.es/p/sobre-mi.html>

<sup>11</sup> ABARCA, JAVIER: *Urbanario. Artículos. Introducción a los temas tratados: Arte urbano*. 2012 Disponible en: <http://www.urbanario.es/introduccion/>



Fig. 7: Daniel Buren.  
*Affichages sauvages*. New York, 1960.  
Encartelado sobre fachada.



Fig. 8: Eltono.  
*Pinturas independientes*. Liverpool -  
Reino Unido, 2002.  
Acrílico y cinta de carrocerero.

La definición resulta esclarecedora: de alguna manera se trata de una forma de arte a medio camino entre el arte contemporáneo y la cultura popular. Tal vez resulte menos cierto que el arte urbano no utiliza un código especializado, ya que si miramos la obra de ciertos artistas como Eltono o E1000, nos daremos cuenta que su trabajo se trata de una marca pictórica, de un lenguaje codificado: bien en las formas como Eltono, o bien en la paleta de color como E1000 (ver Fig. 8 y 9). Posiblemente éste código es menos anárquico y más amable que el graffiti, pero se encuentra al mismo nivel de encriptación.

Tampoco se puede obviar la influencia que han tenido los artistas del Nouveau Realisme en los actuales artistas urbanos: uno de éstos casos es Daniel Buren (Fig. 7), que comenzó a experimentar en la década de los 60 en las calles de París introduciendo sus franjas bicolor (inspiradas en los tejados franceses) en distintos rincones de la ciudad o realizando performances con hombres-anuncio (*Les hommes-sandwiches*, París. 1968). Eltono, que tiene su origen más bien en la firma y los iconos del graffiti, y no en la pintura tradicional como era el caso de Buren, continuó con la herencia de pintura contextual que habían intuido algunos pintores abstractos en los años 70 y 80 (analizaremos estos antecedentes en el epígrafe “La intervención contextual”). Las primeras intervenciones de Eltono representan un diapasón (jugando con la sinestesia de su firma: es posible interpretar “tono” como gama cromática o bien como la intensidad del sonido). Ésta firma la integraba espontáneamente en la arquitectura de los edificios, guiándose por sus relaciones geométricas.

La aparente simplicidad de la intervención contextual se ha heredado claramente en la obra de otros artistas posteriores, como por ejemplo E1000 o Roberto Ciredz (ver Fig. 9 y 10), que también utilizan las texturas, formas y colores del soporte para potenciar su intervención, acompañando e



Fig. 9: E1000.  
Poble Nou - Barcelona. *Rayures*, 2011  
Spray y cinta de carrocerero.



Fig. 10: Roberto Ciredz. *Greyscale series*. Sardinia, 2015  
Pintura plástica sobre muro.

integrándose en él, actuando mínimamente sin agredirlo. Lo que en los 80 Goldsworthy acuñó como microintervención o intervención mínima<sup>12</sup> en el ámbito de la naturaleza, ahora lo trasladamos al terreno de la pintura callejera. Podemos observar además, una progresiva simplificación y depuración tanto en las pinturas de Eltono, como en las de E1000 y Ciredz hacia las formas elementales: triángulo, círculo, cuadrado.

Hemos mencionado ya una de las corrientes de arte urbano: la repetición de una identidad o icono (que Eltono realiza en la primera etapa de su obra). Aunque sean difíciles de delimitar con claridad todas ellas, hay varias corrientes que podemos enumerar. Abarca propone 2 grandes grupos: los artistas que trabajan propagando su identidad y los que realizan intervenciones site-specific<sup>13</sup>.

Dentro del primer grupo tenemos: por una parte los que hacen uso de la repetición para alcanzar el reconocimiento de su icono (Buren, Invader u Obey, por ejemplo), por otra parte: los que hacen uso de un estilo en concreto (los estenciles de Banksy, los murales de Keith Haring, los encartelados de Swoon...) Y por último, un grupo que crea su identidad apropiándose de técnicas concretas, una paleta de color o una temática (E1000, Doa Ocampo, Vhils, JR...). El segundo grupo es más cercano al arte contemporáneo y se enmarcan todos los artistas que realizan proyectos con materiales y temáticas totalmente distintos según el contexto concreto en el que se sitúe la acción. (Podríamos catalogar a SPY, Brad Downey, Influenza, Aïda Gomez, The Wa...).

<sup>12</sup> Principio por el cual se produce la obra artística utilizando los materiales (efímeros) y características propias del lugar (texturas, formas...), utilizando a su favor las formas y colores del entorno. Estas micro intervenciones son registradas en fotografía (la obra in situ es efímera y desaparece junto con los materiales).

<sup>13</sup> Obras que han sido creadas para un contexto concreto y que no se podrían llevar a cabo en otra localización.



Fig. 11: BOA MISTURA. *Luz nas velas*, "ORGULHO".  
Sao Paulo - Brasil. 2012  
Mural colaborativo con los vecinos.



Fig. 12: BLU. *Sin título*.  
Kreuzberg - Berlin. 2014  
Mural borrado con pintura negra.

## 4.2. LA PROLIFERACIÓN DEL MURAL

El reconocimiento y la aceptación que éste movimiento ha conseguido de la sociedad es algo innegable, tanto en el buen como en el mal sentido. En muchos aspectos ha pasado a ser una moda, un trending topic: lo que ha ocasionado que diversos artistas sucumban a la comercialización de la estética urbana (al igual que en su día, sucumbieron la estética punk y graffitera). El éxito que ahora se le reprocha tiene diversos factores: por una parte la fuerte carga política que caracteriza a algunas obras y el hecho de que se trata de un medio poco explorado por el arte lo hacen muy atractivo para los jóvenes (y en general por la ciudadanía que se siente representada en las historias y mensajes de éstos artistas). Por otro lado, se debe a que nos encontramos en un momento de la historia en el que los ojos del mundo están puestos en la calle: las personas sienten cada vez más la necesidad natural de expresarse desde la individualidad.

Sin embargo, no podemos pasar por alto que otro motivo fundamental ha sido su rentabilidad: la calle es la plataforma perfecta para los artistas. Puede suponer también un negocio por la clara popularidad de algunas obras, una oportunidad para construir una imagen moderna en las empresas o una distracción de las instituciones para maquillar graves problemáticas sociales: como por ejemplo *Luz nas velas*, un proyecto del colectivo BOA MISTURA en el que decoraron las favelas de Sao Paulo con mensajes alegres y coloristas (Ver Fig. 11); un ejemplo, desde mi punto de vista, de la instrumentalización del arte urbano a nivel institucional.

Ciertamente, el arte urbano es un arma de doble filo: por un lado contribuye a la regeneración del tejido social y puede verse reflejado en un aumento del turismo y la calidad de vida; pero, por otro lado, una mala gestión puede propiciar movimientos especulativos en las zonas donde actúan estos artistas. Llevado al límite, puede provocar la gentrificación de las zonas en las que se pinta mediante un proceso de aburguesamiento de los negocios y desplazamiento de los habitantes originarios. Como ejemplo de ello podemos observar el mural que BLU realizó en 2008 en el barrio berlinés de Kreuzberg (barrio de tradición inmigrante), que el año pasado fue tapado en negro por el propio artista (dejando tan solo la frase: "YOUR CITY") en protesta al negocio que pretendía realizar el grupo inversor Langhof construyendo apartamentos de lujo con vistas a la obra (ver Fig. 12). Otra cara perversa del street art es cuando se usa como imagen de marketing<sup>14</sup>: desvinculando toda la carga política de estas piezas, volviéndolas un objeto de consumo popular.

<sup>14</sup> CONTROL ACTIVO: *Blog. Street marketing y arte urbano: un tándem de éxito. 2014*  
Disponible en: <http://controlactivo.es/street-marketing-y-arte-urbano-un-tandem-de-exito/>





Fig. 13: Justin Bieber luciendo la línea de ropa *OBEY*. Berlín, 2011.

Fig. 14: Shephard Fairey.  
*Paz y libertad*. Málaga, 2013.  
Pintura en spray mediante reservas de cinta sobre muro.



Pongamos por ejemplo la línea de ropa de *OBEY*, dentro de la cual destacan especialmente las extendidas gorras que todo adolescente que se precie tendrá en su armario. El mensaje orwelliano que en su momento dio la vuelta al mundo mediante una campaña ilegal de carteles y estenciles (*Obedece al Gigante*), se descompone por completo cuando es el artista el que se presenta como un gigante, como otra empresa a la que obedecer. En la Fig. 13 podemos observar lo lejos que ha llegado la campaña *OBEY* (o lo mucho que se ha desvirtuado): hasta el punto que algunos famosos lucen estas prendas (en este caso Justin Bieber).

Para terminar, de nuevo poniendo como ejemplo a *OBEY*, podemos citar el problema de los “artistas paracaidistas” haciendo alusión al mural realizado por Fairey en tan solo 3 días en el Soho Malagueño (ver Fig. 14). Enmarcado en el festival MAUS, *OBEY* se limitó a reproducir el diseño de un print anterior modificando la frase original por *PAZ Y LIBERTAD*, sin tener en cuenta el contexto del país y del lugar en el que trabajaba. En palabras de Rogelio López Cuenca:

[...] Un ejercicio propio de lo que en el milieu se conoce como un “artista paracaidista”: que aterriza, da lo mismo en un lugar u otro, ajeno por completo al contexto social, histórico o político del sitio, al que se enfrenta como a una página en blanco. Solamente precisa conocer las dimensiones exactas de su trozo de pared. Al paracaidista, lo demás le da igual, se mueve en un universo muy similar vaya adonde vaya: tiene un encargo, unos jefes, unas fechas, un fee.<sup>15</sup>

“El arte como cosmético” llega a sentenciar Rogelio, una demostración de poder y opulencia por parte de las instituciones que lo financian.

<sup>15</sup> LÓPEZ CUENCA, ROGELIO: *El artista como paracaidista*. Esfera pública. 2014  
Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-artista-como-paracaidista/>



Fig. 15: Robert Smithson.  
*Sand-box monument. / De Serf.*  
*Monuments of Passaic.* New Jersey, 1967.  
 Fotografía con cámara Instamatic.

### 4.3. LA BELLEZA DE LA RUINA

En éste epígrafe haremos un breve recorrido mediante la obra de cinco artistas que han trabajado en torno al concepto de ruina y abandono:

Para comprender el cambio de perspectiva respecto a la concepción romántica de la ruina debemos remontarnos a los textos de Smithson, concretamente a la Antología *Ruins* que publicó junto al proyecto fotográfico *Monuments of Passaic*. Smithson estaba muy interesado en el detritus industrial y las estructuras obsoletas, según él funcionaban de forma contraria a las ruinas románticas, no les hacía falta caerse para ser ruinas: se presentaban como ruinas antes de estar terminadas. Había algo interesante en ellas, pues eran una metáfora viva del paso del tiempo. En la Fig. 15 podemos observar una de las fotografías de ésta serie: *Sand-box monument*, también llamada *De Serf* (juego de palabras entre “desierto” y “el siervo”). Como en el resto de fotografías de la serie, Smithson se limita a señalar mediante el registro fotográfico estos lugares, con una cámara Instamatic (de baja calidad) de manera que las fotografías resultantes generaban imágenes ambigüas. La caja de arena era una metáfora perfecta de estos *non-sites* a los que hacía referencia en sus obras de galería: un espacio racional, que deja atisbar el deseo del hombre por el orden y la eternidad. Otro de esos no lugares, como la galería, los aeropuertos o las carreteras, que existen en una dimensión paralela. Como el film, que crea la ficción del rebobinado para huir de la entropía natural: pudiendo doblar aparentemente la dimensión temporal (sin embargo, la grabación envejece y se decolora, o se atasca, y entonces ya no hay vuelta atrás). De la misma manera la caja de arena tan solo existe mientras el niño le da esa función, o el aeropuerto mientras haya personas realizando vuelos, o la galería mientras haya público. El resto del tiempo, estos espacios están vacíos de significado.

Para entender esta noción de ‘monumento’ de Smithson es necesario no pensar tanto en las dimensiones imponentes a las cuales estamos habituados, sino en una concepción horizontal desplazada y atravesada por el tiempo que toda transformación material atestigüa. Así, los monumentos de Passaic (re)presentan el encuentro entre un sujeto y un fragmento de un espacio natural alterado significativamente por las modificaciones de un industrialismo creciente.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> LÓPEZ, MIGUEL: Los monumentos de Smithson. Arte nuevo, 2006. Disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com.es/2006/04/los-monumentos-de-smithson.html>



Fig. 16: Gérard Zlotykamien.  
*Les éphémères*. Paris, 1970  
Spray sobre muro.



Fig. 17: Eberhard Bosslet.  
*La restinga II*. Cerca de Barcelona, 1983.  
Pintura industrial blanca sobre muro.

Algunos años más tarde, en la década de los setenta Gérard Zlotykamien comenzaría a trabajar en su serie de siluetas con spray (ver Fig. 16). Fue pionero junto con Ernest Pignon y Daniel Buren, de éste tipo de intervenciones en la calle. Para Zlotykamien, al contrario de Pignon y Buren, era muy importante elegir la localización. Si Robert Smithson señalaba las ruinas, Zlotykamien las resignificaba interviniendo en ellas: sus sombras simbolizaban la devastación en Francia como consecuencia de la II Guerra Mundial. Los espacios que acogían a sus pinturas eran a la vez espacios de renovación y de destrucción, con esto pretendía hacer reflexionar al público, al viandante que no tenía una relación directa con el arte. Este alejamiento de los espacios tradicionales de exposición le costaría el marginamiento por parte de los intelectuales del mundo del arte:

En la primera bienal de Paris tuve una mención especial por las pinturas que me habían expuesto, desde que pinto en la calle, han dejado de hablar de mí. Las personas que me habían seleccionado para la bienal y que habían apreciado mi trabajo, consideraban que en la calle solo hacía mierda. Pero había sido el mismo trabajo. [...] Las personas estaban habituadas a las telas, lienzos, a las cosas protegidas, a los museos. Si les enseñabas otra cosa, se desorientaban completamente.<sup>17</sup>

Este comentario de Zlotykamien, demuestra lo cerrado que se encontraba el circuito cultural y la importancia que ha tenido ésta transgresión para abrir éste medio de expresión que es la calle, actualmente mucho más normalizado.

Una década más tarde, en 1985 el alemán Eberhard Bosslet continuaría investigando las ruinas. Esta vez, al contrario de sus contemporáneos, con una serie de intervenciones contextuales: ni figurativas, ni narrativas (ver Fig. 17). Basándose en los conceptos de construcción y habitar, su idea era extraer las estructuras internas de estos edificios en ruinas, presentar de este modo lo privado en el terreno público: hacer visible lo invisible. Me parece importante subrayar, como él mismo cuenta en una entrevista<sup>18</sup> en su web, que aunque su obra está exenta de narrativa: esa estética minimalista y mínimamente expresiva consigue arrancar una sonrisa irónica al espectador. Bosslet experimenta en éstos límites del arte, transgrediendo las ideas arraigadas sobre el artista, el creador y el obrero: trabajando con materiales de construcción y pinturas industriales (que no pertenecen a los materiales usuales del mundo del arte) y componiendo pinturas escultóricas mediante planos de color.

<sup>17</sup> LEMOINE, STÉPHANIE & TERRAL, JULIEN: *In situ: Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Éditions Alternatives, 2005 p.157

<sup>18</sup> KREIM, ISABELLA: *Entrevista a Eberhard Bosslet*. 2009

Disponibile (en alemán): <http://www.bosslet.com/interview.html>





Fig. 18: Zhang Dalí.  
*Dialogue and demolition*. Beijing, 1998.  
Pintura en spray y demolición.



Fig. 19: Javier de Riba  
*Varnish*. Guethary, Francia. 2014  
Barniz sobre puerta de madera.

En la década de los 90' también encontramos otro artista que, al igual que Zlotykamien en los 70', decide actuar en los muros de su ciudad resignificándolos. Además, al igual que *Les Éphémères*, realizará una serie de siluetas y mensajes que evocan la violencia de los conflictos armados (ver Fig. 18). Concretamente, la serie de murales bajo el pseudónimo AK-47 se realiza en viviendas que el gobierno Chino expropia y marca para posteriormente derruirlas y construir grandes edificios. Según Zhang Dalí: un síntoma del creciente materialismo, de los cambios impuestos bajo la presión del poder y el dinero. Lo interesante de su obra respecto a las que hemos citado anteriormente, es que el artista documenta como parte de la obra, todas las reacciones en prensa y noticias en un diálogo con el público.

Para finalizar el recorrido, citaremos también la obra reciente de otro artista que ha trabajado con este concepto: Javier de Riba. En su obra *Varnish* (ver Fig. 19), Javier propone microintervenciones en espacios abandonados. Modificando mínimamente el entorno, lijando y barnizando pequeñas áreas, desvela la belleza escondida bajo las capas de pintura y madera agrietada. Esta acción señala el abandono de esos espacios y pone en cuestión el valor que otorgamos a la piel de los objetos.

#### 4.4. DESINTEGRACIONES

Durante la década de los años 20 surgió el movimiento muralista mexicano bajo el Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores (fundado en 1923), empujados por la necesidad de crear una imagen artística mexicana singular respecto al resto de la comunidad artística internacional. En este sentido, se podría decir que se impulsaron las carreras de ciertos muralistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco o Diego Rivera. Estos artistas habían realizado viajes a Europa y habían establecido contacto con las vanguardias (cubismo, futurismo y expresionismo): lo que les permitió realizar un mestizaje con la estética prehispánica y la cultura mexicana. El muralismo mexicano pretendía, en pocas palabras, pintar la revolución que se estaba viviendo en el país. Recuperaba la función clásica del mural y la pintura: adoctrinar al pueblo mediante la narración en imágenes (la mayoría no sabía leer).

No será hasta 1948 cuando Siqueiros propone el concepto de *plástica integral*<sup>19</sup>, refiriéndose a un movimiento que aglutinara todas las artes (especialmente la arquitectura, la escultura y la pintura), en contra de la individualización y separación que había provocado la sociedad liberal. Bajo mi punto de vista: Siqueiros vaticinaba correctamente los cambios que habrían de ocurrir en el mundo del arte y en el muralismo las siguientes décadas, pero su teoría sobre la

<sup>19</sup> SIQUEIROS, D. ALFARO: *Hacia una nueva plástica integral*. 1948 p.5



Fig. 20: D. Alfaro Siqueiros.  
Polyforum. México D.F., 1960.  
Pintura acrílica y aerógrafo.



Fig. 21: Mono González. (BRP)  
Sin título. Chile, 1998.  
Pintura plástica.

integración plástica aplicada a la proyección del mural se quedaba rápidamente obsoleta. Sí es cierto que realizó una gran labor de investigación respecto a la manera de integrar el mural en la arquitectura (superando la dimensión de la pintura de caballete, del bastidor), pero a la hora de la verdad su obra no era realmente integradora: los estudios geométricos realizados en los murales se difuminan y se desvanecen bajo la agresiva expresividad de sus figuras. Pongamos, por ejemplo, la obra cumbre de su teoría de integración plástica: el *Polyforum* (ver Fig. 20). A mi juicio, la belleza de la geometría y del volumen de ésta construcción se nos presenta ofuscada con el recargamiento y la expresividad de la pintura: el mural en lugar de acompañar y potenciar los rasgos del edificio, más bien los oculta. Se nos presenta como una enorme estructura de bastidores. Otro aspecto, que tampoco contempló en su teoría de la integración plástica, precisamente, fue la relación con la ciudadanía. Sus imágenes eran los mensajes de un arte oficialista, el arte de Estado que se imponía bajo la misma unidireccionalidad que el mural religioso (lo que había cambiado era el mecenas): ninguneando el resto de expresiones que no encajaran con ésta visión de realismo social y su orientación política. Éste rechazo a la abstracción y el surrealismo originaría en la década de los 50 la aparición espontánea y anárquica (pues no se trataba de un movimiento realmente organizado) de la llamada “Generación de la Ruptura”. Una generación en la que harían fuerte aparición los artistas que buscaban un arte sin fronteras: en el que la imaginación y la realidad fueran las únicas premisas. Por otra parte, otro concepto clave en su investigación fue el principio de poliangularidad:

*Una composición y una perspectiva que se realizan considerando al espectador no como una estatua, o como un autómata que gira solo en su eje fijo, sino como un ser que se mueve en una topografía, y en un tránsito correspondiente a esa topografía, de naturaleza infinita.<sup>20</sup>*

A día de hoy, tras las experiencias con el muralismo independiente, podríamos ampliar el mensaje proponiendo un mural que se pueda recorrer no solo en sus 3 dimensiones medibles, sino en la dimensión temporal que proponía Smithson. Un mural interactivo, que con el paso del tiempo mute en otras creaciones. Un mural que ya no sea concebido como un monumento heroico para la eternidad, sino como un homenaje efímero a lo cotidiano.

De forma paralela al muralismo oficialista de México, en el año 1968 surge la Brigada Ramona Parra financiada por el Partido Comunista de Chile (nombre en honor a una joven militante asesinada durante una protesta). Este movimiento se dedicó a realizar pintadas comunitarias en las que producían imágenes de

<sup>20</sup> SIQUEIROS, D. ALFARO: *Como se pinta un mural*. 1951 p.105

estética surrealista y pop con contenidos políticos y de denuncia social (ver Fig. 21). Considero que estas brigadas han tenido un papel fundamental en la historia del muralismo independiente: fueron los primeros movimientos organizados en reclamar los espacios públicos para la expresión popular. En éstas imágenes podemos observar la progresiva desintegración de la idea monumental y unificadora del muralismo de Siqueiros. Estas brigadas, según nos cuenta uno de los miembros: Alejandro González (a.k.a. Mono González), también se fijaron mucho en las ideas que la cultura del graffiti había traído. La reafirmación de la individualidad frente al sistema, la apropiación de la calle, la crítica social... Al igual que los escritores y los artistas urbanos se unen y comparten material y soporte, los brigadistas se repartían el trabajo: por un lado los delineantes marcaban la silueta de los dibujos y por otra parte los fondeadores rellenaban de color la superficie. Lo importante era trabajar juntos, activar la comunidad y discutir en un foro abierto:

No éramos artistas, éramos estudiantes.<sup>21</sup>

Éste era el componente clave que volvía tan distintos a éstos murales: surgían de las clases populares, en muchos casos sin conocimientos artísticos. La impronta artística quedaba relegada a aspectos formales, lo más importante era la acción: pintar en comunidad y reflexionar sobre lo que se plasmaba, informando y comunicando al pueblo. Podemos observar que el mural aprovecha el color de base: probablemente una estrategia para ahorrar tiempo, teniendo en cuenta que era una acción ilegal reprimida por la policía. La composición se consigue equilibrando el peso de las distintas figuras, de una manera bastante espontánea. La permanencia, nos cuenta el propio Mono, no les importaba:

A veces incluso pintábamos un mural por la mañana y por la tarde volvíamos a repintarlo con nuevas imágenes y mensajes. Era un medio realmente eficaz para comunicarnos.<sup>22</sup>

## 5. ANTECEDENTES

En este capítulo encontraremos una recopilación diversa de artistas y obras que considero referentes en este proyecto. Empezando por antecedentes básicos del arte abstracto, del minimalismo y la geometría, pasando por algunas

---

<sup>21</sup> GONZÁLEZ, ALEJANDRO (MONO): Coloquio Binacional México-Chile "Murales, resistencia y utopías. Un mosaico de intervenciones en Chile y México 1980-2014. CEIICH, UNAM. 2015

<sup>22</sup> *Ibíd.*

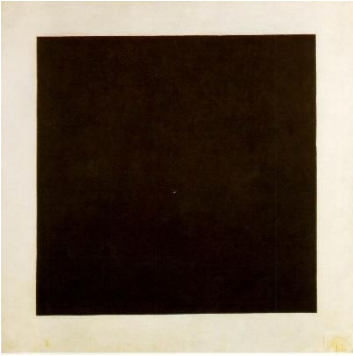


Fig. 22: Kasimir Malévich  
*Cuadrado negro sobre fondo blanco.*  
 Museo Ruso de San Petersburgo, 1915  
 Óleo sobre lienzo, 106x106 cm



Fig. 23: Carl André  
*Manet Post and Threshold.* 1980  
 Bloques de granito. 24x18x6 cm

obras de muralistas abstractos hasta llegar a nuestros días con la obra de artistas urbanos de periferia, artistas contextuales y nuevas prácticas en el mural.

### 5.1. ABSTRACCIÓN, MINIMALISMO Y GEOMETRÍA

Si hay un momento histórico en el que la pintura rompió los lazos con la tradición pictórica de la representación, ése fue en el surgimiento del constructivismo y el suprematismo tras la caída del régimen zarista y mientras se gestaba la revolución en la Unión Soviética. El principal impulsor sería Kasimir Malévich (Ver Fig. 22) que tras asimilar la deconstrucción de la imagen que habían realizado las vanguardias (principalmente el cubismo y el futurismo), propuso una renovación del arte acorde a los nuevos tiempos de libertad y revolución social:

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse en la cosa (por lo tanto, sin la fuente válida y experimentada de la vida), sino en sí y por sí.<sup>23</sup>

De alguna manera, el suprematismo vaticinaba la desmaterialización del arte: su acercamiento espiritual y místico a la pintura desde el grado máximo de abstracción. Utilizando las formas básicas y escapando de las ataduras de la figuración se anticiparía a las tendencias del expresionismo abstracto y del minimalismo e influirían en multitud de artistas posteriores a las vanguardias rusas (lo apreciamos claramente por ejemplo, en los cuadros negros de Ad Reinhardt, los monocromos de Yves Klein, los Campos de Color de Rothko o la geometría vibrante de Sean Scully).

Por otro lado, el minimalismo fue un movimiento esencialmente norteamericano en la década de los 60. Era la tendencia a reducir el objeto artístico a lo esencial: “Menos es más” era el mantra que se recogía de la arquitectura de los años 20 de Mies Van der Rohe. Ésta estética minimalista, que reduce a la mínima expresión la obra artística, sigue despertando interés en los artistas actuales. Incluso en el campo del arte urbano: por ejemplo se puede establecer una clara relación entre la obra escultórica y pictórica de Roberto Ciredz y las composiciones de bloques de Carl André (ver Fig. 23).

Para finalizar, otro referente que tengo presente durante mi trabajo es Maurits Cornelis Escher<sup>24</sup>, que aun realizando una producción muy clásica en su taller, investigaba las posibilidades de la geometría y la creación de espacios y

<sup>23</sup> MALEVICH, KASIMIR & MAIAKOVSKY, VLADIMIR: *Manifiesto Suprematista*. 1915 p.

<sup>24</sup> ESCHER, M.CORNELIS: *Impossible constructions*. 1947-61

Disponible en: <http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/>

volúmenes imposibles jugando con los binomios “cóncavo-convexo” o “dentro-fuera” creando todo un universo propio, muy introspectivo.

## 5.2. EL MURALISMO ABSTRACTO

El muralismo abstracto se vio representado principalmente por Latinoamérica con la llamada *Generación de la Ruptura* en México y algunos colectivos como *Los Disidentes* en Venezuela. Todos éstos pintores habían asimilado las vanguardias europeas y estaban especialmente influenciados por el neoplasticismo holandés. Su pintura se caracterizaba por la ruptura con la tradición mediante estrategias espaciales: distorsión de la proporción, fragmentación de los contornos en formas angulares, negación de la perspectiva tradicional, superposición y yuxtaposición de diferentes planos...

Una buena muestra de ello, podemos encontrarlo en el campus de la Universidad Central de Venezuela (Patrimonio mundial de la Humanidad por la UNESCO desde el año 2000). El arquitecto Carlos Raúl Villanueva fue el encargado de la construcción y gestión de los murales en 1954 bajo el concepto de una “ciudad alternativa” en la que se diera una verdadera “integración de las artes” (una clara continuación del Manifiesto por la Integridad Plástica de Siqueiros). Al principio el proyecto no fue muy bien recibido por la comunidad artística, que se encontraba muy dividida como cuenta la historiadora Esther Morales:

En cuanto al mundo artístico venezolano, éste se dividía en dos bandos: el de la mayoría, que consideraba el abstraccionismo tarea de locos o de insensibles sociales y, una minoría que veía en el abstraccionismo una actitud fresca y nueva ante los problemas de la creación y el arte.<sup>25</sup>

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el arte abstracto no era visto por el público, ya que oficialmente no era aceptado. A pesar de todo ello, el proyecto siguió en marcha y Villanueva invitó a diversos colectivos y artistas, tanto nacionales como internacionales, entre los que se situaban: Miguel Arroyo, el colectivo Los Disidentes (formado por Armando Barrios, Omar Carreño, Carlos González Bogen, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Alejandro Otero y Jesús Soto), Pedro León Castro, Francisco Narváez, Alirio Oramas, Héctor Poleo, Víctor Valera y Oswaldo Vigas representando al grupo nacional y Jean Arp, André Bloc, Alexander Calder, Wifredo Lam, Henry Laurens, Fernand Leger, Balthasar Lobo, Antoine Pevsner, Sophie Tauber Arp y Víctor Vasarely como artistas internacionales.

A finales de 1954 el campus universitario ya contaba con más de cien obras realizadas por estos artistas, entre las que se encuentran *Sin título* de Mateo Manaure y *Sophia* de Víctor Vasarely.

---

<sup>25</sup> MORALES, ESTHER: *La integración de las artes en la Universidad Central de Venezuela*. Revista Estética #10 p.62





Fig. 24: Mateo Manaure  
*Sin título*. UCV, Venezuela. 1954  
Mural cerámico policromado.



Fig. 25: Víctor Vasarely  
*Sophia*. UCV, Venezuela. 1954  
Mural cerámico.

El mural de Manaure (ver Fig. 24) se encuentra ubicado en la fachada este del edificio de la sala de conciertos. El mural se adapta a la curva de la fachada de la sala organizando diferentes composiciones. Sugiriendo la continuidad de la arquitectura está dividido en tres filas y tres columnas: las columnas de los extremos dibujan planos en movimiento, muy dinámicos y vibrantes; por el contrario, la columna central estabiliza el conjunto con una composición ortogonal de colores menos saturados, dominando el negro y el blanco. En general, podemos decir que es uno de los mejores ejemplos del campus de sincronía con la arquitectura.

Durante el proyecto de construcción del campus, Villanueva hizo una distinción entre los conceptos de *síntesis e integración*. Para él, la síntesis (especialmente en la pintura y la escultura) era la asociación de estas artes con la arquitectura, conservando ésta última la supremacía del espacio. La integración en cambio, requería de un proceso de elaboración conjunta entre artista y arquitecto. Lo ejemplificó con la obra *Nubes Flotantes* que había realizado junto al artista Alexander Calder en el Aula Magna: no solo decoraba la sala, sino que funcionaba como reflectores acústicos.

Hay una diferencia sustancial entre una obra de integración y una tentativa de decoración. La decoración en nuestros días, se considera como una elaboración de superficie, como una superposición, y como tal, inútil y hasta hostil a los fines de la arquitectura. La integración por el contrario, es el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones. Es la creación de un organismo arquitectónico-escultórico-pictórico, donde no se advierta la menor indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> ARROYO, MIGUEL: *Arte, Educación y Museología*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989 p.100

Esta declaración de intenciones de Villanueva abrió todo un debate en torno a la cuestión de la integración plástica. El historiador y crítico Juan Calzadilla se opuso a los términos de Villanueva y prefirió hablar de colaboración artística. Miguel Ángel Arroyo no establecía diferencias entre integración y síntesis, y propuso un término menos comprometido: *interrelación*. Personalmente, y de acuerdo a las críticas que haría Arroyo durante el proyecto: no creo que todas las obras del campus estén integradas en la arquitectura. Sin embargo, sigue siendo un testimonio de increíble valor del paso de una arquitectura totalitaria a un modelo integrador de las artes. Un experimento, que dio resultados tan interesantes como el mural de Víctor Vasarely (Ver Fig. 25), que ya denotaba un interés desde las artes plásticas por asaltar la realidad de la arquitectura: por transformar la forma de la ciudad. Desde mi punto de vista, el mural *Sophia* es una de las manifestaciones más tempranas de la intervención urbana: el efecto de líneas en patrón de moiré establece una relación directa con las rejillas de ventilación del edificio: comparten espacio pictórico. Tal vez, Vasarely contemplaba las rejillas y el resto de la estructura arquitectónica como parte de su mural, adelantándose casi 10 años al concepto Site-Specific y la pintura contextual.

El muralismo tradicional pasó a ser casi objeto arqueológico, había irrumpido un nuevo muralismo: el de los pintores de la Generación de la Ruptura. Sin embargo, este nuevo intento de crear una imagen artística nacional no fue bien recibido por la comunidad (no querían que el muralismo abstracto se volviera un símbolo nacional como el muralismo mexicano). Las instituciones, en cambio veían en él un arte decorativo, sin crítica (pues en la abstracción no podía haber narración alguna) y sobretodo: rentable. Ambos bandos (tanto artistas abstractos como figurativos) se sintieron profundamente decepcionados, llegando a calificar al arte abstracto que se promovía como “decoración de aeropuertos”. Seguramente esa situación generó que en la década siguiente los grupos vanguardistas neoconcretos retomaran el muralismo bajo otra idea, más contestataria y más pública, alejados del patrocinio estatal, lo que se puede calificar como una real ruptura con la tradición.

Me parece necesario en este punto, citar la precoz obra neomuralista del mexicano Leopoldo Flores. En 1970 publicó su *Manifiesto de Arte Abierto*, en palabras del propio artista:

El arte no es propiedad exclusiva de un grupo o de una nación, el arte es patrimonio universal. No concebimos un arte para exquisitos, para grupos políticos o comerciantes de galería. Pretendemos un Arte Abierto.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> FLORES, LEOPOLDO: *Manifiesto de Arte Abierto*. Comité de Arte Abierto. 1976



Fig. 26: Leopoldo Flores  
*Aratmósfera*. UAEM - Cerro de  
Coatepec, México. 1974-77  
Pintura plástica sobre gradas y roca.



Fig. 27: Carlos Cruz-Díez  
*Color aditivo*. De la serie: *Pasos Peatonales*. Caracas, Venezuela. 1975  
Pintura plástica sobre pasos peatonales.

En 1974, Leopoldo se embarcó en la producción de lo que sería el primer mural atmosférico: un proyecto que él había concebido con el propósito principal de crear una experiencia artística, colectiva y revolucionaria desde la base: sin financiamiento de ninguna institución (lo que hoy conocemos como muralismo independiente).

<< Fueron siete años de trabajo, no les costó a nadie un solo centavo. El dinero salió de la gente misma que compraba el material, yo les pedía que me apoyaran pero con material, nunca acepté un solo centavo eso está bien claro, y la universidad debe tener documentos de eso. Lo hicimos con el apoyo exclusivamente de los sindicatos de diferente tipo, muchos no puedo decir cuales porque me quedaría yo fuera de algunos. Realmente me apoyó la gente<sup>28</sup> >>.

La obra en concreto se llama *Aratmósfera* (ver Fig. 26), haciendo alusión a la incorporación en el arte de la propia atmósfera natural como elemento compositivo. Por sus declaraciones, se hace evidente también la relación especial que tenía Leopoldo con el lugar. La necesidad de pintarlo surgió de manera natural, con el deseo de señalarlo y resignificarlo:

<< [...] cuando yo pasaba por aquí, ese estadio estuvo ocioso, porque es la palabra, estuvo ocioso. Durante muchos años nunca jugaron, estaba sólo y abandonado. Cuando yo pasaba, lo veía en el contexto del cerro y decía: lo tengo que integrar al cerro. >>

<sup>28</sup> PALMA, FILIBERTO: *Leopoldo Flores crea Aratmósfera, obra que refleja su rebeldía*. 2014 Disponible en: <https://criterionoticias.wordpress.com/2014/10/07/nnnnn/>

Otro proyecto con las mismas características lo llevaría a cabo el artista Carlos Cruz-Díez un año más tarde, en 1975. A través de su serie de *Pasos peatonales* en Caracas (ver Fig. 27) pretendía humanizar el entorno, eliminar el gris de la ciudad: aportar color a las calles sin desbaratar la señalética. Tal vez ésta sea una de las primeras muestras de lo que hoy podríamos llamar intervención urbana contextual: la incorporación de la pintura en el paisaje urbano.

### 5.3. LA INTERVENCIÓN CONTEXTUAL

Como hemos explicado en el epígrafe anterior, en algunos de los murales de 1954 de la Universidad Central de Venezuela (poníamos el ejemplo de la *Sophia* de Vasarely) ya se veía el interés que tendría el artista plástico por intervenir en la arquitectura de la ciudad, por modificarla o señalarla. Unos años más tarde, en la década de los 60 ya aparecía en el mundo del arte el concepto Site-Specific, que designaba todas las obras concebidas desde un contexto en específico. Sobre todo llegó por la aparición del Land Art y la escultura expandida hacia la intervención pública (por ejemplo la temprana obra *Iron Curtain* de Christo, el año 1961 en Rue Visconti - Paris). Sin embargo no fue hasta 1970 que éste concepto fue puesto en práctica en la pintura. Blinky Palermo con su obra *Fenster I - Ventana I* (ver Fig. 28) sobrepasaría los límites espaciales en los que la pintura seguía estando encerrada: demostró que la pintura también podía evolucionar y ser una cuestión de espacio. En esta obra, el artista recogió las medidas de la vitrina de entrada a la galería y las trasladó a uno de sus muros interiores. Se trataba de una pintura minimalista (de influencias neoplasticistas), pero muy conceptual y transgresora: un chiste, una burla. Desde mi punto de vista, es una clara afirmación de que: el arte no solo está en las galerías, nos rodea todo el tiempo, está ahí fuera. Otra obra del mismo artista es *Treppenhaus I - Escalera I*, en la que rescata de la pared la forma del perfil de una escalera situada en el espacio contiguo.

De forma paralela, otros artistas como Sol Lewitt y Daniel Buren (o Mayo Bucher en el año 2001) también desarrollan la pintura en soportes arquitectónicos, pero a diferencia de Blinky: sus obras no estaban concebidas para un contexto concreto y se podían reproducir en otros espacios.

En el trabajo de Palermo y de los siguientes artistas contextuales, el espacio forma parte inseparable de la obra.



Fig. 28: Blinky Palermo  
*Fenster I. Kabinett für Aktuelle*  
Kunst Bremerhaven 3. 1970-71  
Pintura plástica sobre pared.



Fig. 29: Felice Varini  
*Salle 14 N°3*. Nice, France. 1987  
Pintura plástica sobre arquitectura.

Otro artista que ha trabajado mucho la intervención contextual es el fotógrafo Felice Varini (ver Fig. 29). En sus obras aproximadamente a partir de los años 80 realiza dibujos geométricos a partir de elementos de la arquitectura. Mediante la técnica del anamorfismo (o trampantojo), lanza las líneas necesarias y sitúa el objetivo de la cámara en el único punto de vista desde el que se puede contemplar la obra construida. Estas intervenciones llenan el espacio arquitectónico propiciando que el espectador pasee y contemple la pintura desde múltiples perspectivas. Ésta técnica ha sido utilizada por muchos otros artistas, como el francés George Rousse o el colectivo Boa Mistura.

En los años 90 encontramos otro artista que ha trabajado intensamente en la resignificación de espacios abandonados mediante un proceso de señalamiento o de abstracción de la arquitectura: Eberhard Bosslet. En su serie *Concomitancias*, entendido como “serie de coincidencias” (ver Fig. 30), destruye los planos de luz de la arquitectura con pintura negra: creando la sensación de volúmenes imposibles y relacionando delicadamente éstos parches de pintura con las medidas de puertas, ventanas y otros elementos. A medio camino entre la escultura y la pintura, estas intervenciones son un ejemplo clarísimo de la transdisciplina en la que nos encontramos actualmente.

Otro proyecto interesante es *Electric Shadows* (ver Fig. 31) del artista urbano Zevs, que comenzó a repasar las sombras del mobiliario urbano de París a finales de los años 90. En su caso, la influencia del graffiti se hace evidente en el uso de pseudónimo y la ilegalidad de sus proyectos.

Para Zevs además, es muy importante su proceso de trabajo: vaga por las noches, observando aquello que le pueda sugerir una modificación del espacio urbano. Aun tratándose de un mundo underground, sus siluetas llenan la calle de poesía.





Fig. 30: Eberhard Bosslet  
*Concomitancia VII. Kabinett für  
Aktuelle Kunst Bremerhaven 3.*  
1990 Pintura plástica sobre  
arquitectura.



Fig. 31: Zevs  
*Electric Shadows Moulin Rouge.*  
Paris, France. 2000  
Pintura plástica sobre asfalto.

Y no se trata tan solo de pura decoración: en uno de los videos de su web<sup>29</sup> podemos ver el contenido altamente crítico que puede tener su trabajo, señalando la pobreza de personas sin casa bajo las luces de la noche, que de día desaparecen, pero las siluetas blancas perduran como memoria. Si Zevs utiliza el perfil de los objetos para crear dibujos, Jeroen Jongeleen (A.K.A. Influenza) utiliza los planos de color y composiciones de las pegatinas en una ventana (*Ghost White, 2004*): se apropia del formato de las pegatinas, pero elimina todo contenido, dejando tan solo el fantasma, el blanco.

Por otro lado, en los últimos años se han abierto otras corrientes en línea figurativa de obras contextuales. Un ejemplo de ello es la “serie de duplicados” de la realidad de Escif como en: *Le poid des pierres* (ver Fig. 32). Se trata de una pintura que sigue siendo tradicional en sus formas pero que adquiere una nueva dimensión: establece un diálogo con elementos físicos cercanos, una manipulación de la realidad por medio de la pintura. Si Palermo pintó la vitrina de la galería en uno de los muros interiores, Escif pinta el mobiliario urbano y el detritus en las calles de la ciudad. Establece así una interacción con los objetos y los enaltece: pues, siempre que representamos algo (y más en un mural) se le otorga cierta importancia, cierta presencia y reconocimiento. Además, hay un juego con la temporalidad de la acción: los residuos y mobiliario pueden cambiar y desaparecer, pero el mural tal vez continúe en la pared como huella del encuentro. En realidad, se trata de eso, de un encuentro entre artista y calle.

<sup>29</sup> ZEVS: The homeless & the shadows. <http://www.gzzglz.com/video-homeless.html>



Fig. 32: Escif  
*Le poid des pierres*. Bélgica. 2014  
Pintura plástica sobre pared.



Fig. 33: Sue  
*Campos de Castilla*. 2011  
Spray negro sobre paja.

Finalmente, otro artista urbano que trabaja la abstracción contextual es Sue. De manera similar al trabajo de Ebberhard Bosslet, pero con influencias del graffiti, Sue interviene en los paisajes yermos, en descampados y muros de cemento. Rindiendo homenaje a Malevich, pinta cuadrados negros a su paso por distintas ciudades. Su obra se concreta a medio camino entre el graffiti wildstyle, el denominado graffuturismo y la limpieza del suprematismo y el constructivismo ruso. En *Campos de Castilla* (Ver Fig. 33) comienza una evolución de su lenguaje sintetizando al máximo la pintura en relación al soporte. Se produce una integración completa, entre el tamaño de los módulos de paja, el tono de la dura sombra en los lados de los montones y el negro oscuro de la pintura.

La pretensión de eliminar las impurezas de la naturaleza a través de su desnudez, queda lejos de la libertad adquirida del Hombre en su proceso histórico. Esa ideal cárcel que nos muestra impunemente Mondrian con sus barrotes es un producto de la pretensión de fijar entes innatos sobre el lienzo. El Multiperspectivismo no trata de depurar las formas de la naturaleza y sus accidentes sino de representar las formas de la naturaleza que nos es propia, la Naturaleza Dialéctica.<sup>30</sup>

<sup>30</sup>SUE: *Acerca del Multiperspectivismo*. 2001 (Disponible en: [www.sue975.es/textos/multiperspectivismo.html](http://www.sue975.es/textos/multiperspectivismo.html))

## 6. PROCESO

### 6.1. GEOMETRÍAS

Cuando me propuse por primera vez realizar un mural geométrico, no pensé de manera inmediata en el minimalismo ni el constructivismo, más bien éstos estaban presentes en mis dibujos desde hacía algún tiempo. Como he dicho anteriormente, ya conocía el trabajo contextual de E1000 y Eltono que fueron probablemente mis primeros referentes en la realización de la serie *Vacios*<sup>31</sup>.

De toda la serie me quedo especialmente con los resultados de *Vacío II* y *Vacío IV*. El primero (ver Fig. 34) incorpora un elemento interesante: la ayuda de la arquitectura y del volumen para generar formas. El segundo (ver Fig. 35) establece una comparación e integración de color respecto a las casas del fondo de la fotografía. Ambos son casos en los que la pintura realmente está expuesta al contexto, sin el que sería imposible encontrar significado a estos diseños.

En ambos casos la técnica es muy sencilla: primero se analiza la estructura y perspectiva del soporte teniendo en cuenta el punto de vista del público (dónde circulan las personas y hacia qué dirección mirarán), ya que el flujo de personas está principalmente establecido por los senderos.

En el planteamiento de las formas (el marco rectangular que contiene la pintura en el primer caso) tiene que ver con la propia estructura del cemento: por allí donde se crean las sombras naturales de las juntas del cemento, pasa la intersección de pintura. En lugar de luchar contra las imperfecciones del soporte para esconderlas, las acompaño y las refuerzo: economía de medios.

---

<sup>31</sup> <http://www.vanyvienen.es/2011/09/Vacios.html>





Fig. 34: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Vacío II*. Bonavista, Tarragona. 2011  
 Pintura en spray sobre cemento.  
 100x300x200 cm



Fig. 35: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Vacío IV*. Bonavista, Tarragona.  
 2011 Pintura en spray sobre  
 cemento. 100x100 cm

A diferencia de Sue, mi pintura no proviene de la práctica del graffiti puro, pues comencé a pintar cuando ya había comenzado el arte urbano geométrico. Sin embargo, el sujeto de ambas es el mismo: la arquitectura. Las líneas rectas que nos esperan allá donde haya civilización, las paredes que nos separan de la tierra, el cemento frío que domina nuestros paisajes. La pintura no tiene que saturar las propiedades del material, no tiene porqué esconder la porosidad y textura, ni el color gris que predomina. El negro y una gama acromática acompañan esta austeridad.

Es imprescindible que tras un siglo XX de derroche los humanos hagamos un ejercicio de sobriedad. A la manera tenebrista. Sin despilfarrar un gramo de óleo, con fondo plano y negro. Sin ornamentos, despilfarros y el resto de cagadas que han convertido este planeta en una pocilga. Y que además está lleno de ladrones y avariciosos y ostentosos. El empleo del negro no es solo una cuestión ecológica, también moral.<sup>32</sup>

Para mí estas primeras intervenciones, sobretodo conseguían sorprender por su extrañeza. No lograbas comprender el mural hasta que llegabas al punto cero. Tenías que recorrer el objeto, rodearlo, hallar el “chiste”.

<sup>32</sup> SUE: *Asfalto concreto*. 2012 (Disponible en: <http://www.sue975.es/ASFALTO/asfalto-1.html>)



Fig. 36: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Cubes*. 2014  
 Pintura en spray sobre ruinas. 1x2m



Fig. 37: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Cubes*. 2014  
 Pintura en spray sobre ruinas. 1x1m

Más tarde, en 2014 retomé de nuevo la idea de esta primera serie de geometrías. Esta vez en el barrio de Benimaclet, en Valencia, jugando con el efecto contrario: el color del soporte funcionaba de fondo y los volúmenes de la figura se construían con colores del entorno, teniendo en cuenta las formas del objeto (Ver Fig. 36 y 37). La serie se llamó *Cubes*<sup>33</sup>.

Como en la serie anterior, las formas producidas se relacionan con elementos del entorno. Los módulos cuadrados, se asemejan a las ventanas de los edificios y el color azul está presente en algunos residuos y objetos reciclados en el CSOA l'Horta. La ubicación de las piezas es muy importante: se trata de unos terrenos que habían estado en desuso durante varios años y el colectivo que conforma el CSOA l'Horta los alquiló, recuperó y abrió al público. Tocando al Bulevar Periférico Norte, el público que tiene son principalmente vehículos, pero también se observa afluencia de deportistas, ciclistas y estudiantes. Un punto en el que señalar el descuido institucional, y la recuperación de estas zonas por el propio vecindario.

<sup>33</sup> <http://www.vanyvien.es/2015/03/Cubes.html>



Fig. 38: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Negación I, Nº 4.* 2015  
 Spray sobre contrachapado. 53x53 cm

## 6.2. SIGNOS

Siento que esta serie me ha permitido dar un paso importante en la producción que tenía hasta el momento, con ella decidí cambiar ligeramente el pseudónimo que estaba utilizando (de “VAN” a “VAIN”).

Vain // vano, na:

- 1.adj. Falto de realidad, sustancia o entidad.
- 2.Hueco, vacío y falto de solidez.
- 3.Inútil, infructuoso.
5. Sin necesidad, sin razón.

Reflexionando sobre la pintura plana y las formas básicas, me comienza a rondar la idea de pintar en vano, sin más expectativas que intervenir unos instantes la vida cotidiana. Componer sin representar escenas ni contar sucesos. Que el trayecto de la obra sea el hilo conductor. Señalar el gesto inútil, negar la percepción: transformándola.

Recuperando ideas anteriores como la apropiación de las figuras o la integración de geometría en un contexto concreto comienzo a hacer algunos dibujos, también fotografías de elementos de la calle y realizo una serie de pequeñas intervenciones con una tabla de contrachapado *Negación I* (Ver Fig. 38 y 39). La misma cruz, expuesta a entornos diferentes, nos sugiere distintas interpretaciones. El objeto cambia con el espacio.

Esta pieza, evidentemente efímera (tan sólo realizo una fotografía para registrar la acción) se trata de una de las diversas posibilidades que barajo para acompañar a los siguientes murales contextuales. Estas fotografías sólo tienen cabida en formato expositivo u online, pues su contemplación en directo no es posible.



Fig. 39: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Negación I, Nº 5.* 2015  
 Spray sobre contrachapado. 53x53 cm





Fig. 40: El autor (a.k.a. VAIN)  
*Promenade avec du ruban adhesive.* 2015  
 Cinta adhesiva en mobiliario público.  
 200x100 cm



Fig. 41: El autor (a.k.a. VAIN)  
*3 variaciones de una valla.* 2015  
 Pintura plástica sobre muro. 7x3 m

Durante mi estancia en Besançon (Ver Fig. 40), realicé una pequeña serie de intervenciones efímeras con cinta adhesiva naranja<sup>34</sup> (la misma con la que señalizan los obstáculos y accidentes). Apropiándome de la manera en que utilizaban la cinta: cruzándola en forma de cruz, reparando objetos, uniendo mobiliario... modifico estos objetos adquiriendo una nueva dimensión.

Para cerrar el proyecto, realicé un último mural en Tarragona con toda la experiencia adquirida (Ver Fig. 41): primero localicé el espacio (me interesaban mucho las formas geométricas de las vallas). Más tarde, realicé diversos fotomontajes con distintas variaciones del diseño geométrico. Una vez pedidos los permisos para pintar, ejecuté el mural con cinta de carroceros y tiralíneas.

Llegados a este punto, aunque el trabajo ya lo doy por finalizado, queda decir que todas las series aquí recogidas siguen abiertas a nuevos cambios y retomarlas. Actualmente me interesa investigar la relación entre formas y la semántica de los signos visuales, reinterpretando distintos elementos: desde vallas y rejas, hasta el formato y los colores de las pegatinas de los cerrajeros.

<sup>34</sup> <http://www.vanyvien.es/2015/06/promenade-avec-du-ruban-adhesive.html>

## 7. CONCLUSIONES

Aunque esté presentando este proyecto, no doy por cerrada ninguna de éstas series. Están abiertas a continuarlas y modificarlas.

Escribir este proyecto y plantearme las acciones de una manera pautada, me ha supuesto una gran dificultad (pues trabajo de una manera muy anárquica, con varias líneas de trabajo abiertas y produciendo a medida que me apetece pintar una u otra cosa), sin embargo, me ha servido para focalizar el trabajo en una dirección concreta que me interesaba y acercarme al mundo de la geometría abstracta y la intervención contextual, descubriendo artistas y obras que no conocía y que están muy cercanas a mis proyectos.

En este proyecto, no solo se han aplicado los conocimientos básicos adquiridos durante la carrera, sino otros conocimientos anteriores que había ido estudiando en blogs de arte urbano y siguiendo la obra de los propios artistas.

El período de estancia Promoe y Erasmus que he realizado este curso, también han ayudado mucho a conocer nuevas perspectivas del muralismo (desde la tradición muralista latinoamericana aprendida en México D.F.) hasta la pintura concreta europea (aprendida en Besançon, Francia).

Así pues, gracias al planteamiento de éste trabajo he conseguido ampliar las nociones de pintura contextual que tenía, lo cual me motiva a continuar experimentando con más series geométricas. En este momento, la línea de investigación que pretendo seguir continuará en el plano de la apropiación de formas y la alusión al contexto cercano (la trama de vallas, las formas de las rejas en las ventanas...) así como sintetizar gestos y símbolos mediante algunas formas y colores básicos (la cruz, el círculo, el cuadrado...).

Espero también poder exponer en breve, una selección de estas fotografías junto con algunos dibujos y trabajos de taller en la misma línea.

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. DARÍO COBACHO, <i>Ruinas en Bulevar Periférico Norte</i> (Benimaclet, Valencia), 2014. Fotografía del autor	p. 9
Fig. 2. DARÍO COBACHO, <i>Descampado en el barrio de Bonavista</i> , Tarragona. 2011. Fotografía del autor	p. 10
Fig. 3. DARÍO COBACHO, <i>Croquis de la primera prueba</i> . Bonavista, Tarragona. 2011	p. 11
Fig. 4. DARÍO COBACHO, <i>Primera prueba en el descampado de Bonavista</i> , Tarragona. 2011	p. 11
Fig. 5. DARÍO COBACHO, <i>Fragmento de Vacío IV</i> . Bonavista, Tarragona. 2011	p. 12
Fig. 6. DARÍO COBACHO, <i>Captura de pantalla del apartado "Work" de la web: www.vanyvien.es</i> 2015	p. 12
Fig. 7. DANIEL BUREN. <i>Affichages sauvages</i> . New York, 1960. Encartelado sobre fachada.	p. 14
Fig. 8. ELTONO. <i>Pinturas independientes</i> . Liverpool - Reino Unido, 2002. Acrílico y cinta de carroceros.	p. 14
Fig. 9. E1000. <i>Rayures</i> . Poble Nou – Barcelona, 2011. Spray y cinta de carroceros.	p. 15
Fig. 10. ROBERTO CIREDZ. <i>Greyscale series</i> . Sardinia, 2015. Pintura plástica sobre muro.	p. 15
Fig. 11. BOA MISTURA. <i>Luz nas velas, "ORGULHO"</i> . Sao Paulo - Brasil. 2012 Mural colaborativo con los vecinos.	p. 16
Fig. 12. BLU. <i>Sin título</i> . Kreuzberg - Berlin. 2014 Mural borrado con pintura negra.	p. 16
Fig. 13. SHEPHARD FAIREY. Justin Bieber luciendo la línea de ropa <i>OBEY</i> . Berlin, 2011	p. 17
Fig. 14. SHEPHARD FAIREY. <i>Paz y libertad</i> . Málaga, 2013. Pintura en spray mediante reservas de cinta sobre muro.	p. 17
Fig. 15. ROBERT SMITHSON. <i>Sand-box monument. / De Serf. Monuments of Passaic</i> . New Jersey, 1967.	p. 18
Fig. 16. GÉRARD ZLOTYKAMIEN. <i>Les éphémères</i> . Paris, 1970. Spray sobre muro.	p. 19
Fig. 17. EBERHARD BOSSLET. <i>La restinga II</i> . Cerca de Barcelona, 1983. Pintura industrial blanca sobre muro.	p. 19
Fig. 18. ZHANG DALÍ. <i>Dialogue and demolition</i> . Beijing, 1998. Pintura en spray y demolición.	p. 20
Fig. 19. JAVIER DE RIBA. <i>Varnish</i> . Guethary, Francia. 2014. Barniz sobre puerta de madera.	p. 20
Fig. 20. D: ALFARO SIQUEIROS. <i>Polyforum</i> . México D.F., 1960. Pintura acrílica y aerógrafo.	p. 21
Fig. 21. MONO GONZÁLEZ. (BRP) <i>Sin título</i> . Chile, 1998. Pintura plástica.	p. 21
Fig. 22. KASIMIR MALÉVICH. Museo Ruso de San Petersburgo, 1915	p. 23
	p. 23

Fig. 23. CARL ANDRÉ, <i>Manet Post and Threshold</i> . 1980 Bloques de granito. 24x18x6 cm	p. 23
Fig. 24. MATEO MANAURE. <i>Sin título</i> . UCV, Venezuela. 1954 Mural cerámico policromado.	p. 25
Fig. 25. VÍCTOR VASARELY. <i>Sophia</i> . UCV, Venezuela. 1954 Mural cerámico.	p. 25
Fig. 26. LEOPOLDO FLORES. <i>Aratmósfera</i> . UAEM - Cerro de Coatepec, México. 1974-77	p. 27
Fig. 27. C. CRUZ DÍEZ. <i>Color aditivo</i> . De la serie: <i>Pasos Peatonales</i> . Caracas, Venezuela. 1975	p. 27
Fig. 28. BLINKY PALERMO. <i>Fenster I</i> . Kabinett für Aktuelle Kunst Bremerhaven 3. 1970-71 Pintura plástica sobre pared.	p. 29
Fig. 29. FELICE VARINI. <i>Salle 14 N°3</i> . Nice, France. 1987 Pintura plástica sobre arquitectura.	p. 29
Fig. 30. EBERHARD BOSSLET. <i>Concomitancia VII</i> . Kabinett für Aktuelle Kunst Bremerhaven 3. 1990	p. 30
Fig. 31. ZEVS. <i>Electric Shadows Moulin Rouge</i> . Paris, France. 2000 Pintura plástica sobre asfalto.	p. 30
Fig. 32. ESCIF. <i>Le poid des pierres</i> . Bélgica. 2014 Pintura plástica sobre pared.	p. 31
Fig. 33. SUE. <i>Campos de Castilla</i> . 2011 Spray negro sobre paja.	p. 31
Fig. 34, 35. DARÍO COBACHO (a.k.a. VAIN) <i>Vacíos</i> . Bonavista, Tarragona. 2011	p. 33
Fig. 36, 37. DARÍO COBACHO (a.k.a. VAIN) <i>Cubes</i> . 2014	p. 34
Fig. 38, 39. DARÍO COBACHO (a.k.a. VAIN) <i>Negación</i> . 2015	p. 35
Fig. 40. DARÍO COBACHO (a.k.a. VAIN) <i>Promenade avec du ruban adhesive</i> . 2015	p. 36
Fig. 41. DARÍO COBACHO (a.k.a. VAIN) <i>3 variaciones de una valla</i> . 2015	p. 36

## 9. BIBLIOGRAFIA

ARROYO, MIGUEL & ESTAVA, ROLDÁN: *Arte, Educación y Museología*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989.

AUGÉ, MARC: *Los no lugares, espacios del anonimato*. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Gedisa. Edition de Seuil, 1992.

CANCLINI, N. GARCÍA: *Imaginarios Urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

FLORES, LEOPOLDO: *Manifiesto de Arte Abierto*. Comité de Arte Abierto. 1976

LEMOINE, STÉPHANIE & TERRAL, JULIEN: *In situ: Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Éditions Alternatives, 2005.

MALEVICH, KASIMIR & MAIAKOVSKY, VLADIMIR: *Manifiesto Suprematista*. Moscú, 1915.

MC CORMICK, CARLO: *Trespass, Historia del arte urbano no oficial*. Taschen Benedikt, 2010.

MORALES, ESTHER: *La integración de las artes en la Universidad Central de Venezuela*. Revista Estética #10. Mérida, 2007.

PEREZ CARREÑO, FRANCISCA: *Arte minimal. Objeto y sentido*. Ed. Antonio Machado, 2003.

SIQUEIROS, D. ALFARO: *Hacia una nueva plástica integral*. Espacios Nº1. México D.F., 1948

SIQUEIROS, D. ALFARO: *Como se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros. Cuernavaca - Morelos, 1951

### CONFERENCIAS

GONZÁLEZ, ALEJANDRO (MONO): Coloquio Binacional México-Chile "Murales, resistencia y utopías. Un mosaico de intervenciones en Chile y México 1980-2014. CEIICH, UNAM. 2015

### WEBGRAFIA

ABARCA, JAVIER: Urbanario. Artículos. Introducción a los temas tratados: Arte urbano. Disponible en: <http://www.urbanario.es/introduccion/>

CONTROL ACTIVO: Blog. Street marketing y arte urbano: un tándem de éxito. Disponible en: <http://controlactivo.es/street-marketing-y-arte-urbano-un-tandem-de-exito/>

DE LAMADRID, GUILLERMO: <http://www.escritoenlapared.com/>

ESCHER, M.CORNELIS: Impossible constructions. 1947-61 Disponible en: <http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/>

KREIM, ISABELLA: Entrevista a Eberhard Bosslet. 2009 Disponible (en alemán): <http://www.bosslet.com/interview.html>



LÓPEZ CUENCA, ROGELIO: El artista como paracaidista. Esfera pública. 2014 Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-artista-como-paracaidista/>

LÓPEZ, MIGUEL: Los monumentos de Smithson. Arte nuevo, 2006. Disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com.es/2006/04/los-monumentos-de-smithson.html>

PALMA, FILIBERTO: Leopoldo Flores crea Aratmósfera, obra que refleja su rebeldía. 2014 Disponible en: <https://criterionoticias.wordpress.com/2014/10/07/nnnnn/>

SUE: *Acerca del Multiperspectivismo*. 2001 Disponible en: <http://www.sue975.es/textos/multiperspectivismo.html>

ZEVS: The homeless & the shadows. Disponible en: <http://www.gzzglz.com/video-homeless.html>