

TFG

OBJETOS PICTÓRICOS

LA PINTURA COMO MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN

Presentado por Amaia Bregel López

Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este proyecto se compone de una serie de obras relacionadas con los límites de la pintura, la geometría y la arquitectura. El eje del proyecto gira en torno a unas estructuras realizadas con pintura como material de construcción que han dado lugar a otros trabajos satélite de distintas disciplinas, desde cerámica hasta libro de artista.

La realización de estas piezas se centra en el desarrollo de sus cualidades formales, haciendo recaer la importancia de la pieza en su carácter objetual. Las piezas principales se presentan como un ejercicio de autorreferencia y autoafirmación de la pintura.

Palabras clave: pintura, objeto, geometría, estructura.

This work consists of a set of works related to the limits of painting, geometry and architecture. The axis of the project spin around structures made with paint as a construction material that have result in other satellite works of different disciplines, from ceramics to artist's book.

The realization of these pieces focuses on its formal qualities, making the importance of the piece its objectual character. The main pieces are presented as an exercise of self-reference and self-affirmation of the painting.

Key Words: painting, object, geometry, structure.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermano por todo.

A Bárbara, a Valle y a Julia por aguantar el olor a aguarrás todos estos años.

A Elena Rocamora y Javier Trugeda por haber estado dispuestos a escucharme siempre.

A Javier Chapa y a José Saborit por enseñarme a hacer pintura.

A Javier Claramunt por todo. Por sus enseñanzas, por su ayuda y sobre todo por su paciencia.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1 OBJETIVOS	7
2.2. METODOLOGÍA.....	7
3. CONTEXTUALIZACIÓN Y CLAVES DE LA OBRA	8
3.1. LA PINTURA ABSTRACTA FORMALISTA	8
3.2. LAS ESTRUCTURAS MINIMALISTAS	10
3.3. LA PINTURA COMO OBJETO	11
3.4. LA ARQUITECTURA COMO REFERENTE FORMAL	12
4. REFERENTES	13
5. DESARROLLO DE LA OBRA	20
5.1. PRECEDENTES	20
5.2. LOS PRIMEROS <i>OBJETOS PICTÓRICOS</i>	21
5.3. EN TORNO A LOS <i>OBJETOS PICTÓRICOS</i> . OBRA SATÉLITE.....	26
5.3.1. REPRESENTACIÓN PICTÓRICA.....	26
5.3.2. DIBUJOS.....	30
5.3.3. PLANOS ARQUITECTÓNICOS.....	32
5.3.4. CERÁMICA	34
5.3.5. MANUAL DE INSTRUCCIONES.....	34
5.4. ÚLTIMA SERIE DE <i>OBJETOS PICTÓRICOS</i>	36
6. CONCLUSIONES.....	38
7. BIBLIOGRAFÍA	39
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	41

1. INTRODUCCIÓN

Esta memoria recoge una serie de trabajos realizados en el último año. Estos trabajos incluyen una obra principal, a la que he llamado *objetos pictóricos*, y diversos trabajos satélite de distintas disciplinas que han ido surgiendo en torno al principal.

El grueso del trabajo, *los objetos pictóricos*, consiste en una serie de piezas de pequeño tamaño cuyo principal atractivo es el uso de la pintura como material de construcción. Estos objetos destacan por su cualidad estructural y por la combinación de elementos precarios con la pintura acrílica usada como elemento tridimensional. En ellos, la estructura se relaciona con la pintura de manera que se establece un diálogo en torno a la autonomía y la materialidad de la misma.

La obra gira en torno a un discurso formalista, haciendo hincapié en la objetualidad de la obra y convirtiéndose, de algún modo, en un ejercicio de la autorreferencia y autodefinición de la pintura.

Este proyecto surge como resultado de una búsqueda de una línea de trabajo personal en las diferentes asignaturas cursadas en la carrera. Al principio, llevando simultáneamente una línea más enfocada a la figuración y otra línea más enfocada a la iniciación en la pintura abstracta y a su posterior desarrollo. A pesar de que actualmente continúo desarrollando estas dos líneas de trabajo, este proyecto se centra en mi interés por la abstracción y el uso de la pintura acrílica, dejando la figuración y la pintura al óleo en un segundo plano. En las asignaturas de Pintura y Abstracción y Estrategias de Creación Pictórica, comencé a desarrollar un trabajo en torno a la pintura sin soporte. El trabajo evolucionó con la realización de diferentes series, que se encaminaron hacia una obra más enfocada a la abstracción geométrica (Frank Stella, Keneth Noland o Alain Biltreyst), la objetualización de la pintura y la geometría y la espacialidad (Sol LeWitt, Enric Mestre).

A lo largo de mi formación artística, lógicamente he sentido interés en diferentes y plurales propuestas artísticas. No obstante, he observado una inclinación especial por aquellas que, de algún modo, evidenciaban una vinculación con alguna rama de corte científico, como la geometría o las matemáticas. Quizá por ello, o por posibles dificultades de dar rienda suelta a la pasión, de extrovertirme, o por no haber desarrollado otras vocaciones científicas a favor de mis estudios artísticos (siempre me interesaron las

matemáticas o aquellas disciplinas, como el dibujo técnico o la física, ligadas de algún modo a la espacialidad), quiero entender que he optado, en estos dos últimos cursos, por la realización de estos *objetos pictóricos* y por llevar a cabo algunos trabajos o exploraciones en torno a ellos. En estos objetos tiendo a percibir, además, una tendencia a lo inorgánico, lo artificial, lo industrial.

El texto de esta memoria está estructurado en diferentes capítulos. Primero, se exponen los principales objetivos y la metodología utilizada para la realización del proyecto.

A continuación, se dedica un capítulo a la contextualización y claves de la obra. El motivo por el que se tratan simultáneamente en un solo capítulo, es porque considero que resulta más sencillo presentar dichas claves, al tiempo que se ubican y se explica dicho contexto.

En el siguiente capítulo se exponen los referentes específicos del trabajo. Aparecen relacionados con el proyecto por la influencia que alguna característica específica de sus obras ha tenido en el trabajo. Estos referentes aparecen ordenados según la evolución del proyecto y las características de su obra y la disciplina.

A continuación, se dedica un capítulo a explicar el desarrollo del trabajo. En él se explica la evolución desde sus precedentes, el eje principal del trabajo, *los objetos pictóricos*, y los diferentes trabajos que han girado en torno a ese eje. Finalmente, esta memoria se cierra con un capítulo de conclusiones.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto se han ido descubriendo y estableciendo a medida que se ha desarrollado su proceso creativo y son los siguientes:

Objetivos generales

- Realizar un conjunto de obras que, partiendo de una mirada pictórica, explore las posibilidades objetuales de la materia pictórica como elemento de construcción de estructuras tridimensionales de corte geométrico.

Objetivos específicos

- Utilizar materiales precarios y realizar los objetos a pequeña escala.
- Explorar, a modo de obra satélite, distintas opciones plásticas en torno a dichos objetos (representación pictórica de los mismos, empleo de sus croquis o planos en pinturas y dibujos de corte abstracto...)
- Asumir referentes de diferentes disciplinas cuyo punto en común es la relación de su obra con la geometría (minimalismo), el imaginario de la arquitectura, y con opciones pictóricas que cuestionan sus límites tradicionales a favor de la incorporación de la tridimensionalidad y reivindicación de su objetualidad.
- Focalizar la atención del desarrollo de la obra en su literalidad formal, en su autorreferencialidad. Aunque soy consciente de sus posibilidades significantes (como se verá en el capítulo 3), he preferido que sean las alternativas formales que surgían en el proceso creativo las que orientaran el desarrollo del trabajo.

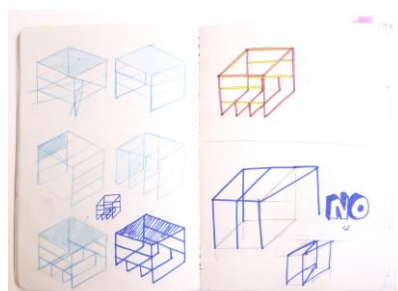
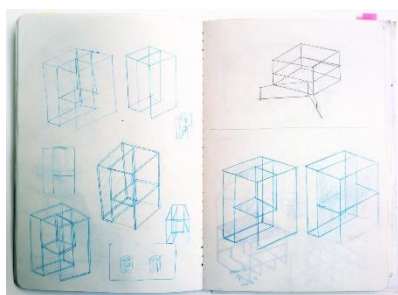


Fig. 1. Imágenes de algunos de los bocetos de los *Objetos pictóricos*.

2.2. METODOLOGÍA

Uno de los métodos utilizados ha sido la **realización de series**, pues supone una herramienta muy eficaz para potenciar el compromiso, la inmersión y el desarrollo de un universo propio, y para evitar la dispersión.

Otra clave metodológica es la **realización continua de bocetos** y la ilustración de ideas, esencial para no desligarse del trabajo y para trabajar de manera favorable a su evolución. En lo que respecta a este proyecto ha sido esencial la realización de bocetos a modo de lluvia de ideas en lo que al diseño de los *objetos pictóricos* se refiere.

Otro método clave ha sido el de **ensayo y error**, probar una y otra vez hasta que se llega a un resultado interesante, quedando descartadas una gran cantidad de ideas que no serán desarrolladas pero que contribuyen a encontrar otras definitivas.

Otra clave metodológica es la de **pensar haciendo**. Es decir, la producción continua y el contacto con los material y sus procesos técnicos como método que se retroalimenta con la reflexión, la simbiosis entre acción y reflexión.

3. CONTEXTUALIZACIÓN Y CLAVES DE LA OBRA

En este capítulo se exponen las claves conceptuales del trabajo y su contexto. He decidido fusionar estos dos capítulos por la ausencia de intenciones discursivas, narrativas o simbólicas que relatar, excepto las que derivan de los planteamientos formales y pictórico-artísticos. Planteamientos que coinciden históricamente con los de diversos artistas desde la abstracción postpictórica hasta la pintura en el campo expandido. Además, son referentes claves del grueso del trabajo. En el siguiente capítulo se tratará la relación directa con referentes más específicos y, en cierta manera, más personales. Ahí se incluirán, también, los referentes de los diferentes trabajos satélite surgidos en torno a los *objetos pictóricos*.

3.1. LA PINTURA ABSTRACTA FORMALISTA

Con este título se hace alusión a aquella tradición de la pintura abstracta que, esencialmente, se desarrolla en el ámbito formal antes que en el semántico. Su función es autorreferencial, proclamando su literalidad y autoafirmándose en su objetualidad en un ejercicio de autodefinición. Su discurso reside en el modo en que se establecen las relaciones formales de los elementos que la constituyen con esa finalidad metalingüística. "...la interpretación semántica de estas obras debe atender a lo que nos ofrece su dimensión sintáctica"¹.

¹ MARCHAN FIZ, SIMÓN: Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos. p. 93



Fig. 2. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1966



Fig. 3. Frank Stella: *Untitled*, 1959

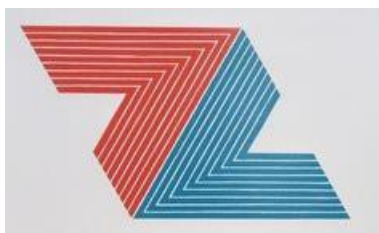


Fig. 4. Frank Stella: *Brzozdowce I*, 1973



Fig. 5. Kenneth Noland: *Half*, 1959

Mi trabajo asume similares características, pues se concentra en problemas intrínsecos a la propia pintura, aunque no recoge un objetivo del paradigma de las características descritas en el párrafo anterior, la denominada abstracción postpictórica. Este objetivo implica que la finalidad de la pintura es definir lo que es la pintura para discernirla de lo que no es. Así lo proclamaba su principal precursor y teórico, **Clement Greenberg**:

“La esencia de lo moderno consiste en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia”².

Obviamente, en mi trabajo no se asume esta función, aunque sí muchas de las características formales presentes en las obras de los principales exponentes de esta tendencia pictórica: **Barnett Newman**, **Frank Stella** y **Keneth Noland**. De ellas me ha interesado especialmente la sintaxis reductiva de sus obras en la búsqueda de la simplicidad visual y claridad estructural, que anticipaba al minimalismo.

Otro aspecto que de ellos asumo en mi trabajo tiene que ver con el uso del color. En sus obras las áreas de color tienen una función hegemónica y se desechan los juegos compositivos entre colores, formas, etc. El uso del color contribuye a sostener la estructura interna de la pintura de un modo similar al que trato de hacerlo en mi trabajo. El color de la pintura que utilicé como material de construcción en mis *objetos pictóricos* intenta sostener la estructura formal (no estructura física) del objeto. Al igual que en las obras de estos artistas, el uso del color remite a un juego formal cuyo fin es el diálogo entre las diferentes áreas que definen la estructura interna de la pintura, o en mi caso, *del objeto pictórico*.

Otro aspecto importante ha sido el modo en el que se interesaban por evidenciar la interrelación entre la forma o estructura de lo pintado y la forma del soporte, entre la estructura interna y la externa. Así, la obra de Newman se caracteriza por sus líneas verticales, ecos pictóricos de los límites de su lienzo. La pintura de Stella rige su composición con lo que le dicta la forma de su lienzo. Y Noland introduce sus círculos concéntricos en el centro del lienzo porque es la manera más sencilla de meterlos.³

El énfasis que en ello depositan acaba dotando a sus obras de una gran objetualidad, esencialmente por la irregular forma de sus cuadros,

² GREENBERG, C.: *La pintura moderna y otros ensayos*. p. 111.

³ Stella, Frank; Judd, Donald: “¿Nuevo nihilismo o nuevo arte? (1964)”, en MARCHAN FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*: antología de escritos y manifiestos. p. 375.

especialmente en el caso de Stella. De hecho, en una entrevista a Frank Stella y Donald Judd, Stella dice: “Toda pintura es un objeto, y si te metes lo suficiente en esto al final tienes que enfrentarte con la objetualidad de lo que estás haciendo. Estás haciendo una cosa. De todo esto hay que partir”⁴.

Esta concepción objetual de la pintura, junto a la consideración de la obra pictórica como elemento autónomo, es otra de las características que más claramente han figurado como referencia fundamental e inicial en mi trabajo. No obstante, probablemente sea en el minimalismo donde he encontrado referencias y resoluciones más semejantes a mis objetos pictóricos.

3.2. LAS ESTRUCTURAS MINIMALISTAS

Una de las corrientes artísticas con la que tiene relación mi trabajo es el minimalismo. Esta relación surge en el momento en el que mis *objetos* pictóricos adquieren la cualidad de estructura tridimensional y geométrica.

Esta corriente tiene principal interés por lograr la simplicidad estructural, perceptiva y conceptual. Mi trabajo comparte con el minimalismo varias de estas características debido a su gran influencia. Especialmente lo que tiene que ver con la claridad estructural pues, frente a una estructura más compleja se conseguirá así evitar cualquier distracción a la hora de percibir la obra. Lo que así se pretende es que la obra funcione como un “todo” y no como un conjunto de partes. Este principio de economía estructural deriva en el uso de formas simples como el cubo, que contribuyan a enfatizar esta simplicidad estructural, y se descarta otro tipo de poliedros más complejos que “debiliten el todo y tiendan a la división en partes”⁵.

Algunos de los principales representantes del minimalismo cuya obra me suscita mucho interés en dicho sentido son **Donald Judd** (1928-1994), **Carl Andre** (1935-) y **Sol LeWitt** (1928-2007).

De una manera intuitiva he asumido este modo de ordenar la estructura en mi trabajo. En los *objetos pictóricos*, la unidad estructural mínima se corresponde con prismas cuadrangulares, llegando a incluir en ocasiones planos inclinados, pero siempre con esa intención de aproximación a la idea de unidad perceptiva, de la concepción de un todo.

La obra de Donald Judd, por ejemplo, se caracteriza por la disposición de un número diverso de prismas cuadrangulares colocados en el espacio utilizando



Fig. 6. Donald Judd: *Untitled*, 1965



Fig. 7. Carl Andre: *Equivalent VII*, 1966

⁴ *Ibíd.* p. 377.

⁵ MARCHAN FIZ, SIMÓN: *Criterio de economía y los sistemas seriales*. En: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, p.101



Fig. 8. Sol LeWitt: *Cube Without a Cube*, 1996

recursos como el paralelismo o la simetría, cuyo fin es una ordenación simple que contribuya a su percepción unitaria. Carl Andre trabaja de la misma manera colocando unidades modulares, como por ejemplo baldosas o ladrillos, consiguiendo composiciones compactas y uniformes.

Otra característica del minimalismo que he adoptado en mi trabajo tiene que ver con la repetición de un módulo estructural. Estos tres artistas así lo hacen aunque es la obra de Sol LeWitt quizá la más representativa de ellos o, al menos, la más cercana a mi trabajo.

También en la obra de LeWitt aparece otro elemento que intento asumir en mis *objetos pictóricos*: la continuidad. La continuidad entre cada módulo conforma la estructura, ocasiona un sistema serial⁶. En este tipo de ordenamiento de los módulos estructurales, cada módulo no aparece en una relación de coordinación con los demás, sino que surgen relaciones de subordinación entre elementos. Este tipo de ordenación es la que me suscita más interés formalmente, y se puede observar a lo largo del desarrollo de mi trabajo. Además, este recurso contribuye aún más a la percepción unitaria de la obra enfatizando su cualidad de objeto.

3.3. LA PINTURA COMO OBJETO

Otra de las claves de mi obra es la superación de los límites de la pintura (las características o condiciones que definen tradicionalmente la pintura para diferenciarla de lo que no es, como la bidimensionalidad) en favor de su objetualidad, por eso veo oportuno exponer uno de los principales referentes de este proceso histórico.

En el texto de Rosalind Krauss de 1979, *La escultura en el campo expandido*, la autora afirmaba: “Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.”⁷

Aunque este texto hable en general de la escultura, me parece importante insistir en esta similitud entre el proceso histórico de expansión que han sufrido tanto el término “pintura” como el término “escultura” debido a que mi trabajo está pensado bajo una mirada pictórica antes que escultórica. Esta expansión ha tenido, entre otras, una consecuencia que resulta fundamental en mi trabajo: la objetualización de la pintura.

⁶ *Ibíd.*, p. 102

⁷ KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. p.60.



Fig. 9. Supports/Surfaces: Vista de instalación.

Uno de los momentos de la historia del arte en los que este concepto de pintura fue, como dice Krauss, estirado hasta tal punto de abarcar propuestas con una manifiesta objetualidad, fue en la década de 1960 en Francia, con un importante colectivo de artistas llamado **Supports/Surfaces** que exploraban la salida de la pintura del lienzo.

Entre las propuestas de este colectivo, me interesa su declarada objetualidad máxima y su relación con el espacio, cómo cosifican totalmente la pintura reduciéndola a sus componentes matéricos (tela, bastidor...) alterando estos componentes y maleándolos a su gusto. Igualmente, me resulta interesante su ausencia de discursos y narraciones más allá del ámbito intrínseco de la pintura: *“El objeto de la pintura es la propia pintura, los cuadros expuestos sólo hacen referencia a ellos mismos, al margen de la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte (...) La pintura es un hecho en sí (...). De ahí, la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva.”*⁸

3.4. LA ARQUITECTURA COMO REFERENTE FORMAL

Una de las claves de mi obra es su relación con la arquitectura. Aunque en realidad esta relación no tiene más intención que la formal. Asumo que mis *objetos pictóricos* dan pie a diferentes lecturas cuando se interpretan como arquitecturas o habitáculos precarios hechos con pintura, con una pintura que, como dichos habitáculos, puede dar techo o convertirse en morada improvisada por su carácter precario. No obstante, la arquitectura me interesa fundamentalmente por ofrecerme soluciones formales en el tratamiento del espacio antes que por su cualidad de habitáculo.



Fig. 10. Mies Van Der Rohe: Pabellón Alemán (Barcelona). 1929

En concreto, he tomado como referente formal la arquitectura racionalista del siglo XX, con artistas como **Ludwig Mies van der Rohe** (1886-1969), con su ya conocida máxima de “menos es más”⁹ o **Le Corbusier** (1887-1965). De sus obras me interesa su relación con la pintura abstracta geométrica (Mondrian, De Stijl, Theo van Doesburg...) y los elementos precursores del minimalismo (geometría ortogonal y sencillez estructural).

Los edificios de este periodo sirvieron, sobre todo al principio del desarrollo de mi trabajo, de gran apoyo en cuanto al diseño estructural de mis *objetos pictóricos*.

⁸ GUASCH, A. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. p. 218.

⁹ Zabalbeascoa, Anatxu: “Mies van der Rohe: Menos es más”. Consulta [2018-06-19] Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2014/07/01/eps/1404216940_722852.html>



Fig. 11. Le Corbusier: *Unité d'Habitation* (Berlín), 1957



Fig. 12. Imi Knoebel: *Grace Kelly III*, 1994



Fig. 13. Blinky Palermo: *Coney Island II*, 1975



Fig. 14. Imi Knoebel: Una de las piezas de la instalación *24 Colors for Blinky*, 1977

Van der Rohe me interesó el modo de ordenar el espacio, el uso de los materiales como un elemento expresivo¹⁰, especialmente, el hormigón, que lo usa “como elemento estructural y como material de acabado exterior”¹¹ en una arquitectura que él mismo definió “de piel y huesos”¹². De algún modo, intento aprovechar estos mismos recursos en mi trabajo.

De la obra de Le Corbusier me interesaron aspectos similares, pero sobre todo su uso de los sistemas seriales, conformando la totalidad de la estructura a través de la repetición de módulos estructurales.

4. REFERENTES

Como ya avancé, en este apartado se exponen referentes, no sólo más actuales que los citados en el capítulo anterior, sino los que guardan una relación referencial más específica y más personal con mi trabajo. Además, aquí se incluyen aquellos que han sido influencias fundamentales, además, para trabajos precedentes y satélites a *objetos pictóricos*, trabajos que discurren dentro de la bidimensionalidad de la pintura y, por tanto, se enmarcan dentro de la tradición abstracta de la pintura. Estos referentes se exponen siguiendo un orden lineal que sigue el curso de la evolución del proyecto, así como por la relación entre sus obras o la disciplina a la que pertenecen.

Imi Knoebel (1940-) trabaja con el color y la abstracción geométrica, pudiéndose diferenciar dos tipos de trabajos que han influido en el mío. En primer lugar, una línea de pinturas geométricas cuyo protagonista es la interacción del color y en las que la estructura de la pintura se deduce de la forma cuadrangular del lienzo, como las series llamadas *Grace Kelly*. En segundo lugar, una pintura con ese carácter objetual del que ya hemos hablado, algunas con lienzos de diferentes formas, otras monocromas de bastidores anchos (condición que aporta sensación de tridimensionalidad, alejando el cuadro del concepto bidimensional), que acentúan aún más la cualidad de objeto de la pintura. Además de Knoebel, aunque no me acompañó tanto como referente a lo largo de este trabajo, cabe mencionar a **Blinky Palermo**. La obra de este artista, coetáneo y compañero de taller de Knoebel, reúne unas cualidades similares.

Otro referente que he tratado desde trabajos anteriores a este proyecto es **Alain Biltreyst** (1965-). Este artista trabaja una pintura geométrica basada en la iconografía de las señales urbanas. Biltreyst no se limita a realizar motivos

¹⁰ *Mies Van Der Rohe* en Arte España. Consulta [2018-06-19] Disponible en: < <http://www.artespana.com/ludwingmiesvanderrohe.htm> >

¹¹ Ibid.

¹² ZABALBEASCOA, A: óp. cit.



Fig. 15. Alain Biltereyst: *Untitled*, 2012

geométricos sino que el interés de los cuadros también reside en la calidad matérica de cada uno, mediante las texturas, los colores y principalmente la combinación de escenarios orgánicos con una geometría bien definida. Creo que esto hace de la obra de Alain una pintura con una gran carga objetual.

Otra cosa que me interesa de Biltereyst tiene que ver con el uso de la escala. El pequeño tamaño de sus cuadros exige un nivel de observación más minucioso que ocasiona el detenimiento del espectador en las cualidades matéricas. Este recurso también lo utilizo en mi trabajo, ya que su pequeño tamaño favorece la enfatización del lirismo de las piezas.

Los siguientes artistas tienen en mi trabajo una influencia más desligada de la pintura bidimensional y desarrollan en su trabajo claves relacionadas con la evolución de mi proyecto hacia la tridimensionalidad.

El artista **Bernard Frize** (1954-) ha desarrollado su obra en el campo de la abstracción. Su pintura se caracteriza por realizarse con pinceles manchados de diferentes colores hasta conseguir pinturas de motivos geométricos. Las composiciones de sus piezas me resultan muy interesantes pero lo relevante en relación a mi proyecto es la serie de obras que tiene realizadas con las “pieles de pintura” que se quedan secas en la superficie de los botes de pintura. El artista retira estas pieles y realiza con ellas nuevas composiciones a modo de collage.¹³ No es tanto la obra lo que me interesa de este artista, sino el hecho de utilizar la pintura como un material para *construir*.

Fig. 16. Bernard Frize: *Suite Segond*, 1980



Fig. 17. Guillermo Mora: *[sh][elf]*, 2011

Unas de las obras del español **Guillermo Mora** (1980-) más emblemáticas de su producción se basan principalmente en utilizar la pintura como materia autónoma para realizar obras en el límite entre pintura y escultura. Al igual que Bernard Frize, Mora trabaja la materia pictórica como si fuera una piel, realizando gruesas películas de pintura seca, pero maleable, que después dobla, comprime y sujeta con gomas elásticas de colores hasta construir unas piezas volumétricas. De este artista me interesa su obra pero aún más su discurso y cómo este le ha llevado por el camino de una pintura que se convierte en objeto

¹³ HEARTNEY, E. *Arte & Hoy*.

con una presencia única. En referencia a ese discurso sobre el límite entre pintura/escultura que nos interesa, Mora dice: “En la frontera se mezclan los lenguajes, se disipan las diferencias, se unen lo ‘uno’ y lo ‘otro’. La frontera es un espacio que genera más preguntas que respuestas. Esa es la idea de pintura que persigo”¹⁴



Fig. 18. Steven Parrino: *Vista de instalación en la Galería Gagosian*,

Otro artista cuya obra tiene relación con los límites de la pintura es **Steven Parrino** (1958-2005). El discurso de su obra se origina en torno a la muerte de la pintura y dista del discurso que me interesa, pero su trabajo goza de ese carácter autónomo que busco en el mío. Sus obras más interesantes e influyentes en mi proyecto son sus piezas monocromas en lienzos que deforma, corta, rasga o retuerce, donde la tela y el bastidor cobran una función diferente a su función tradicional, poniendo una vez más en jaque la definición de pintura. De esta manera instala sus piezas en espacios en los que pasan a formar parte como objetos pictóricos que interactúan especialmente entre sí, con la arquitectura del espacio y con el espectador.



Fig. 19. Jessica Stockholder: *Vortex in the Play of Theater with Real Passion*, 2000

Jessica Stockholder (1959-) se enmarca en un contexto similar a los anteriores artistas. De su obra me interesa especialmente su gran compromiso con el uso del color, la utilización de diferentes materiales, que en su obra funcionan como pintura, cómo se manifiesta en sus piezas su particular mirada pictórica y cómo interviene en el espacio instalativo.



Fig. 20. Gedi Sibony: *Keep States of Affaire*, 2007

Por último, quisiera hablar del artista **Gedi Sibony** (1973-), cuyo trabajo aparte de encontrarse en ese límite entre disciplinas del que ya hemos hablado, me interesa en especial por las cualidades estéticas del mismo. Sibony deja ver en su obra una gran influencia del minimalismo. Sin embargo, deja ver en su obra la preferencia por un estilo pobre. Los materiales con los que realiza sus piezas suelen ser materiales encontrados que gozan de ese carácter de precariedad. Mi interés por esta relación entre los objetos de influencias minimalistas combinados con una estética poco pulida y descuidada se puede observar en los *objetos pictóricos*, cuyos materiales son también poco nobles y aportan a la obra un cierto aspecto *povera*. “El trabajo de Sibony eleva las cualidades humildes de las “cosas” cotidianas para crear instancias de belleza poética”.¹⁵

Los *Objetos pictóricos* que presento en este trabajo, tienen un discurso implícito que viene dado por su pequeño tamaño, su carácter de maqueta. Por eso veo procedente hablar de algunos artistas cuya obra gira en torno al concepto de maqueta. Además, en mi trabajo, entre otras disciplinas, he

¹⁴ MORA, G. 10 preguntas a... Guillermo Mora. [Entrevista] En: madriz.com [Consulta: 2018-06-06] Disponible en: <<http://www.madriz.com/10-preguntas-a-guillermo-mora/>>

¹⁵ <http://marthadicroce.blogspot.com/2018/04/gedi-sibony-nueva-york-1973.html>



Fig. 21. Enric Mestre: *Sin título*, 1993



Fig. 22. Enric Mestre: *Sin título*, 2006

empleado la cerámica, por lo que veo interesante hablar de algunos artistas que han trabajado el concepto de maqueta ligado al uso de este material.

El primero es **Enric Mestre** (1936-). Aunque el artista se dedica a la pintura también, lo que me interesa verdaderamente de él es su escultura. La escultura de Mestre tiene influencias del minimalismo y su principal interés para mí es el uso de la geometría en relación con el espacio y con las estructuras arquitectónicas. De su obra me interesan sus soluciones formales.

En sus esculturas Mestre utiliza la cerámica de una forma muy pulida con acabados muy limpios. Aunque no es eso lo que busco en mi trabajo, sí creo que ese cuidado de la técnica contribuye a marcar una objetualidad especial en su obra y a otorgarle un valor de monumento. Independientemente del discurso de Mestre, en su obra se aprecia el interés por la autonomía de la pieza y cada una de ellas tiene valor propio por sus cualidades. Salvando las diferencias de estilo, lo que consigue Mestre en cada uno de sus trabajos es similar a lo que yo busco. “En su trabajo creativo Enric Mestre hace una afirmación global por medio de la densidad compositiva y por el encuentro y la aventura común que establece entre el espacio interior y la forma que se despliega en el espacio exterior”.¹⁶

Otro aspecto que me ha sido de interés, además del uso de la cerámica, es ese carácter de maqueta. “Mestre crea, pues, a partir de formas arquitectónicas, obras de una apariencia múltiple y desconcertante, que sólo viéndolas se convierten en constelaciones espaciales. Así, desde un mundo aparentemente estático, desde la construcción vivida, desde las medidas y proporciones de obras arquitectónicas francamente modélicas nos lleva a la densidad cúbica y a la monumentalidad de sus obras.”¹⁷

Otro artista que tiene relación con la arquitectura y la cerámica y cuya obra ha dejado rastros en mi trabajo es **Charles Simonds**. Simonds comenzó su carrera con la producción de maquetas de ciudades construidas con cerámica sin cocer. Su discurso gira en torno a la memoria de los edificios y realiza sus maquetas dentro de grietas y huecos en edificios destinados a la demolición.¹⁸ Una vez más, independientemente de su discurso, lo que me interesa son las soluciones formales de sus obras, como la geometría derivada de su relación con la arquitectura (en este caso realizada con cerámica). Pero quizá lo que más me interesa es la atracción que inspira una obra que bebe directamente de la



Fig. 23. Charles Simonds: *Instalación de una de sus maquetas en el barrio del Cahanal (Valencia)*. 2003

¹⁶ NIEVERGELT, F. sobre la obra de Enric Mestre. Extraído de la página Oficial de Enric Mestre. [Consulta: 2018-06-11] Disponible en: <<http://enicmestre.com/>>

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ABARCA, J. Charles Simonds. En: *Urbanario* [en línea] [Consulta: 2018-06-11] Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/charles-simonds/>>

arquitectura de ese tamaño, la atracción que inspira una maqueta, un objeto potencialmente desarrollable.

Del artista italiano **Gilberto Zorio** (1944-), incluido en el arte povera, aunque trabaja con todo tipo de materiales, la obra en particular que me interesó está trabajada con cerámica, la de las instalaciones que el artista realizó en 1991 en el Centro del Carmen de Valencia. Esta pieza es una maqueta de cerámica en la que se ve la situación de la obra en el centro. Me interesa cómo dota a un elemento aparentemente documental de un valor artístico mediante la materialidad de la maqueta y además, cómo ese valor objetual que tiene una maqueta en sí se ve complementado con el valor objetual de la obra de arte que tanto me interesa.¹⁹

Fig. 24. Gilberto Zorio: Bajorrelieve que reproduce la planta de la sala de exposiciones.



Fig. 25. Diferentes obras de Daniel Chust Peters todas con la forma de su taller.

La obra de **Daniel Chust Peters** (1965) gira entorno a la maqueta de su estudio, cuya forma repite incansablemente cambiando la técnica, el material... Ese es su eje conductor, pero no lo usa sino como una excusa para producir objetos uno detrás de otro. Creo que al margen de que su obra guste o no, es interesante el hecho de que al trabajar con una premisa establecida, de lo que tenga que preocuparse el artista sea únicamente de cómo ejecutar ese motivo, esa forma, para que sea un objeto artístico autónomo y valioso.

Por último en referencia a la maqueta y en total relación con una de las series que comprenden mi trabajo me gustaría mencionar a **Michaël Borremans** (1963-). Aunque Borremans es conocido en general por su pintura, hay una serie de obras en concreto de las que quiero hablar. Esta serie se llama *The House of Opportunity*. La serie consta de diversas pinturas realizadas en torno a la figura de una casa de numerosas ventanas, con la que juega dentro de la pintura cambiando su escala y su entorno. La serie culmina con una maqueta de esa casa modelo de muchas de sus pinturas en la que encuentro especial interés. Lo que más me atrae de esta serie es la combinación entre maqueta y pintura, un ejercicio que expande las oportunidades de variación del objeto, permitiendo su manipulación sin tener que ejecutarla “en la realidad”. La maqueta funciona como referente para un ejercicio pictórico donde esa referencia puede cobrar casi cualquier sentido.



Fig. 26. Michaël Borremans: *The House of Opportunity (The Chance of a Lifetime)*, 2003

¹⁹ CELANT, G., & IVAM Centre del Carme. (1991). *Gilberto Zorio*: [Exposición].



Fig. 27. Michaël Borremans: *3-D House of Opportunitities*, 2006

Existen otros artistas cuya principal influencia viene relacionada con la geometría. En este sentido destacaría especialmente a **José María Yturralde** (1942-), del que distinguiría, en concreto, sus *Estructura Volantes*, conjunto de piezas conformado por una serie de cometas tridimensionales de estructura geométrica y compleja que con el empuje del aire y de la ciencia Yturralde hace volar. Me resulta especialmente interesante esa relación entre arte y ciencia, pues, como ya he mencionado, en mi obra disfruto de sus posibles vinculaciones la ciencia. Construyo estructuras a partir de bocetos y me recreo en ese proceso de construcción, haciendo uso de las matemáticas, observando el comportamiento físico de los materiales, etc.

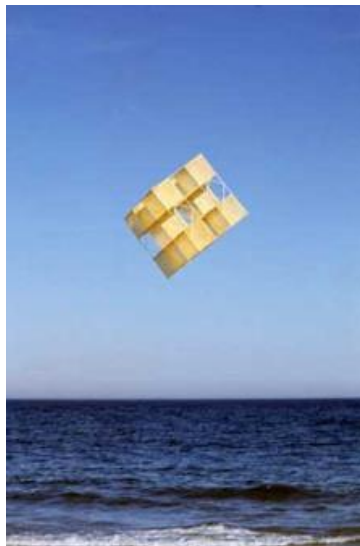


Fig. 28. José María Yturralde: *Estructura en vuelo. Serie Cubos*, 1976

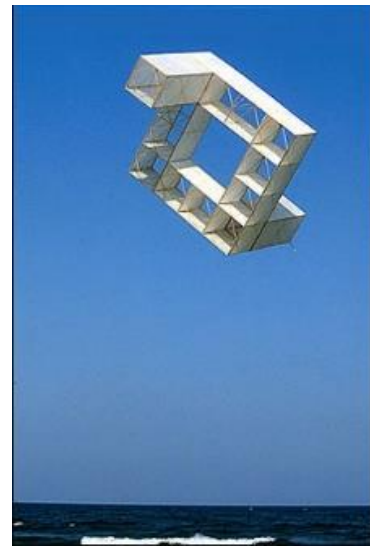


Fig. 29. José María Yturralde: *Estructura Volante*, 1978

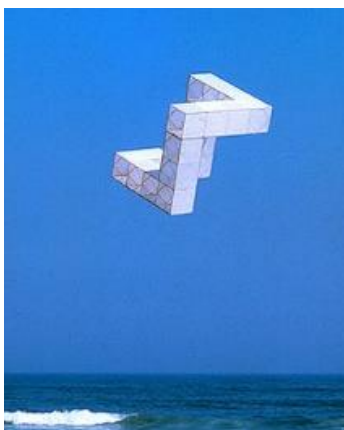


Fig. 30. José María Yturralde: *Figura cúbica*, 1978

“Este ejercicio, aquella mecánica y procesos, sus principios energéticos, las tensiones que afectan los comportamientos de las estructuras y elementos integrados que lo conforman, nos permiten utilizarlos como un soporte en el ámbito de lo estético. (...) Entiendo aquí, la geometría y las matemáticas en el arte, como herramientas, materiales para captar algunos aspectos de la realidad circundante, en el sentido también de interacciones, analogías y correspondencias entre las estructuras, incluyendo las nociones de caos, vacío, límites y tiempo. Arte, ciencia y tecnología son instrumentos para mí que sirven a la misma causa, una formulación sensible de los distintos niveles de identidad universal que seamos capaces de expresar. Los cielos y el espacio, la luz y el color, su ausencia o las sombras, la brisa y sus murmullos son el soporte donde intento establecer estas estructuras capaces de volar, y quizás, de interpretar la dinámica, la relatividad de nuestra posición en el cosmos, la interacción de todos



Fig. 31. Peter Peri: *Sin título*, 2009

los componentes de la naturaleza, el sentimiento de integración en la infinita complejidad y al mismo tiempo simplicidad del universo.”²⁰

Sin duda esta serie de obras es una de las más presentes a la hora de guiar mi trabajo debido al gran interés que despierta en mí.

La obra de **Peter Peri** (1971-) cuenta con una estética basada en lo monocromo y el uso de la línea, con la que propone una revisión del constructivismo ruso, me ha sido útil como referencia para la realización de los trabajos satélites a los que hago referencia en el capítulo 5.

De modo similar, la pintura de **Sarah Morris** (1967-) reúne cosas que me interesan y que tienen relación con mi trabajo: el uso del dibujo de línea como elemento geométrico, la relación de la composición de su pintura con lo estructural y lo arquitectónico, el uso del color de una manera plástica, y, en resumen, su implicación con la abstracción geométrica.



Fig. 32. Sarah Morris: *Reflecting Pool (Capital)*, 2001

Por último, quisiera mencionar algunos artistas, como **Teresa Moro** (1970), **Dave Muller** (1964), **Toba Khedoori** (1964) o **Ignacio Pérez Jofre** (1965), que, aunque su obra se enmarca en la pintura o dibujo figurativo, me han resultado de gran interés por cómo descontextualizan el objeto a representar, aislándolo en un espacio vacío para dotarlo de protagonismo y de una elocuencia especial, en unos trabajos de connotaciones documentalistas e intenciones de catalogación. De algún modo, algo similar es lo que he pretendido en la obra satélite a *Objetos pictóricos* a la que ya me he referido.



Fig. 33. Toba Khedoori: *Vista de instalación*, 2016



Fig. 34. Teresa Moro: *Cama de Edward Hopper*, 2017



Fig. 35. Ignacio Pérez Jofre: *Cinta de Bowie*, 2012

²⁰ YTURREALDE J. M. en su página oficial. Disponible en < <http://www.yturrealde.org/paginas/n-obrae08-es.html>>

5. DESARROLLO DE LA OBRA

En este capítulo voy a explicar el desarrollo de mi obra y sus aspectos principales. En primer lugar hablaré de los precedentes, luego del eje conductor del proyecto, los llamados *objetos pictóricos*, y finalmente de la actividad que se ha generado en torno a éstos.

5.1. PRECEDENTES

Acostumbrada al uso de la pintura al óleo, inicié mi práctica artística con la pintura acrílica para realizar varios trabajos en torno a la abstracción geométrica. Posteriormente, y tras conocer diversos trabajos de artistas relacionados con la llamada *pintura expandida* (Guillermo Mora, Ángela de la Cruz...) empecé a interesarme por la materia pictórica como elemento físico, cosificable, como material para construir. Así comencé a trabajar con una especie de *pieles de pintura*.

Las *pieles de pintura* consisten en pintura, en mi caso acrílica por su rápido secado y su plasticidad, sin soporte. La metodología de creación de estas pieles, a la que llegué tras varias pruebas experimentales y con lo aprendido en la asignatura de Pintura y abstracción, consiste en el vertido de la pintura acrílica sobre un soporte plástico del que una vez seca se puede despegar con facilidad. Con el tipo de plástico adecuado y cuidando el delicado proceso se obtienen unas telas flexibles y maleables que abren un abanico de posibilidades.

Antes de llegar a un proyecto sobre el que me interesara trabajar, me dediqué a explorar las posibilidades de estas *pieles*. Mi manera de empezar a trabajar con ellas fue tratándolas como un elemento compositivo y bidimensional. Decidí usarlas como material para componer un cuadro pero sin salirme de la concepción tradicional de pintura en dos dimensiones. El color jugaba un papel esencial y, aunque trabajar con estas *pieles* le proporcionaba a la pieza una carga matérica importante, seguí pautas compositivas de carácter geométrico. A partir de esto produje una serie compuesta por siete piezas en la que las composiciones y el uso del color fueron tomadas del imaginario colectivo, en particular inspiradas en una serie de animación llamada *Hora de Aventuras*.



Fig. 36. Pieles de pintura



Fig. 37. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017.



Fig. 38. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017.

El resultado de esta serie no me convenció. Concretamente, opino que ocurre una contradicción en el desarrollo de la obra. Al trabajar con la pintura como material aparece en el espacio de trabajo un elemento tridimensional, que se desliga del lienzo. Pero al recolocar este material en el lienzo otra vez, sucede un retroceso y esa pintura vuelve a las dos dimensiones y se desaprovecha un gran potencial del material. Aun así consideré que esas piezas tenían algo de interés plástico por lo que vi conveniente seguir desarrollando el trabajo por ese camino.



Fig. 39. Amaia Bregel: *Accidente procesual*, 2017

El tratamiento de las *pieles* de pintura ha de ser delicado debido a la facilidad de adhesión que tienen por su plasticidad. Durante el proceso de construcción de uno de los cuadros que iban a conformar la anterior serie, las *pieles* con las que iba a realizar el cuadro se pegaron accidentalmente unas a otras imposibilitando su unión al lienzo de forma pulcra. El resultado, *Accidente procesual*, fue una combinación de diferentes trozos de pintura sin soporte cuyo valor no era intrínseco, sino lo que supuso para mi posterior trabajo: la salida del lienzo, la objetualización de la pintura y el empleo de la materia pictórica como elemento constructivo.

5.2. LOS PRIMEROS OBJETOS PICTÓRICOS

A partir de trabajos anteriores y de manera natural surge lo que considero que es el grueso de mi trabajo. Consiste en un tipo de **objetos pictóricos** contruidos a partir de esas *pieles de pintura* que a mí me gusta llamar *prototipitos*. Este nombre no ha de ser tomado seriamente ya que es una manera que tengo de llamarles distendidamente cuando trabajo con ellos.

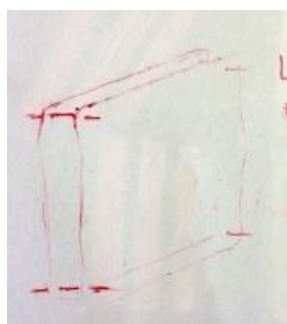


Fig. 40. Primer boceto para serie de cuadros con pieles de pintura

Partiendo de las pieles de pintura y reparando en que no tenía ningún sentido volver a ponerlas adheridas al lienzo, planteé un nuevo tipo de obra en donde las pieles cobraban un protagonismo excepcional y cuya característica principal era el uso del color y del espacio en relación a la luz. Realicé unas pruebas de presentación a pequeña escala y observé falta de tensión en las telas de pintura, por lo que ideé una estructura realizada con madera (cualquier tipo de palillo grueso y resistente) a la que tensar la pieza para poder manejarla más satisfactoriamente.



Derecha: Fig. 41. Primeras pruebas fallidas
Izquierda: Fig. 42. La piel tensada en una estructura cuadrangular de madera

Una vez tuve la *piel de pintura* tensada, de una manera intuitiva y natural, me dispuse a desarrollar una primera estructura, tomando como elemento principal este módulo, aún dando importancia a la luz y el color. Los primeros *objetos pictóricos* derivan de este pensamiento. En ellos la interacción entre las distintas pieles de pintura en relación a la luz y a su color tiene prácticamente toda la importancia, ya que se puede observar su gran sencillez estructural.

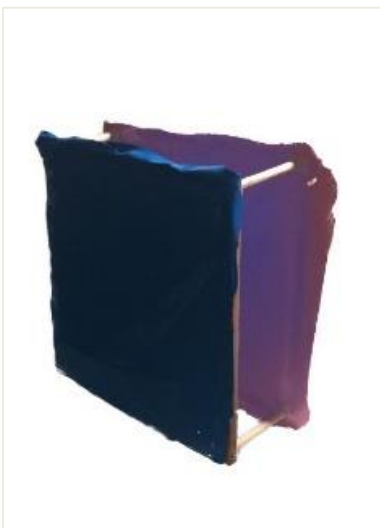


Fig. 43. Amaia Bregel: Fotografía con luz controlada del *objeto pictórico 1*

Uno de los momentos clave de la evolución del trabajo ocurre aquí, **cuando una vez hecha la primera estructura asumo que no es necesario colgarla en una pared a modo de lienzo, sino que es un objeto autónomo.**

A partir de este momento, el pensamiento cambia, y dejo atrás la idea de los bocetos. Ahora pienso en hacer objetos. Como consecuencia de haber sido pensados en un primer momento en torno a la concepción tradicional de lienzo, esta especie de módulos de *pieles de pintura* adquieren un orden basado en la forma y, por tanto, estructura cuadrangular. En parte, el contenido geométrico de la obra se debe a este motivo. En otras palabras, de lo que podrían haber sido pinturas monocromas en un lienzo derivan estos planos de pintura cuadrangulares.



Fig. 44. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 1*, 2017



Fig. 45. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 2*, 2017



Fig. 46. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 3*, 2017

La producción continúa y, tras tener unos primeros *objetos pictóricos* contruidos, empieza a tomar interés la parte estructural de los mismos. En el diálogo con la obra, al uso del color o las cualidades de la pieza con respecto a la luz se le suman otros intereses más relacionados con la geometría y el espacio, encaminando los *objetos pictóricos* hacia una dirección más ligada a la forma y el espacio.

Aparece entonces una de las referencias de este proyecto: la arquitectura. Al empezar a pensar en la pintura como un material de construcción aparece la necesidad de tomar nuevos referentes más ligados a las estructuras y a la división del espacio. Una vez más de manera natural, tomo como referente la arquitectura, en particular la racionalista, como ya expliqué en el capítulo destinado a ese fin.

También aparece otro elemento compositivo que es la pintura sin pigmento. En ese caso, como se trata de pintura acrílica, este nuevo elemento son las *pieles* de látex, que utilizo de la misma forma que las de color. Ambas son usadas en las composiciones de las estructuras con fines puramente formales y estéticos, pero las telas de látex añaden al objeto otro tipo de matiz diferente al color al tratarse de un material traslúcido. Este elemento juega un papel esencial en los nuevos *Objetos pictóricos* ya que contribuye a mostrar la evolución estructural. Además, el uso de estas *pieles* es un recurso que utilizo cuando quiero aportar algo a la composición pero no tan solemne como una tupida *piel* de pintura.

Desde ese momento me dedico a realizar en total una serie de *Objetos pictóricos* de los que finalmente selecciono siete.

Cada pieza que conforma esta serie tiene comparte con las demás distintas características que las unifica. Una de las principales, a la que ya he hecho referencia, es la construcción precaria con materiales poco nobles como la madera y el pegamento. El uso de estos materiales combinado con la indolencia controlada, aporta a estos objetos un carácter de fragilidad y artesanía, además de un estilo más personal que los aleja, por ejemplo, del estilo minimalista.

Ya he hablado del carácter de maqueta que envuelve a los *Objetos pictóricos*. Uno de los principales motivos de ello es que ninguno supera los 15 cm. de altura. Además, su tamaño invita al espectador a mirar con detenimiento los signos de la manufacturación y aporta al objeto un lirismo especial alrededor de ese concepto de maqueta.

A partir de la creación de estos *Objetos pictóricos* y, como consecuencia de la búsqueda de la evolución del proyecto, han ido surgiendo diferentes trabajos de diferentes disciplinas a los que me he estado refiriendo como trabajos satélite. Todos estos trabajos tienen como nexo común los *Objetos pictóricos*, aunque en cada uno de ellos aparecen tratados de una manera, intentando explotar al máximo sus posibilidades inmediatas. En los siguientes capítulos se explican estos trabajos satélite que han sido decisivos para la evolución del proyecto.

A continuación se muestran los últimos *Objetos pictóricos* de esta primera serie. Las fotografías que los acompañan son las referencias particulares de donde se sacaron estas primeras estructuras.

Fig. 47. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 4*, 2017



Fig. 48. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 5*, 2017



Fig. 49. Referencia extraída de la obra de Donald Judd.



Fig. 50. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 6*, 2017

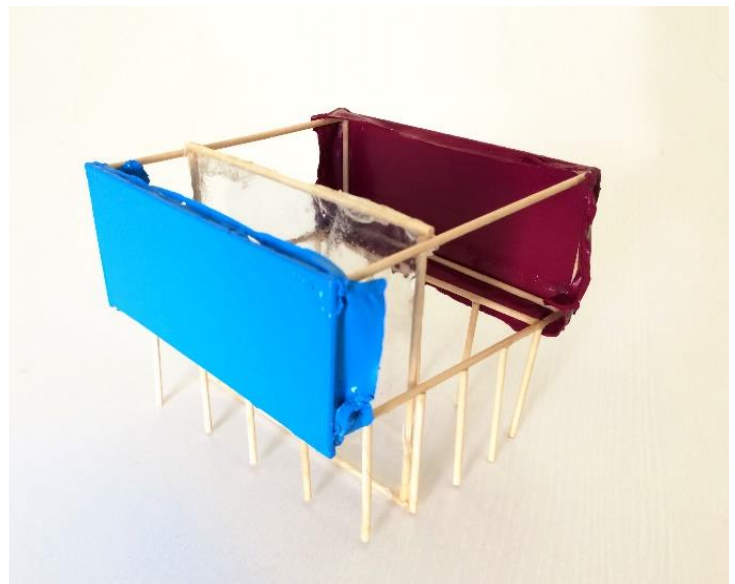


Fig. 51. Referencia extraída de Le Corbusier: *Villa Savoye*, 1929



Fig. 52. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 7*, 2017

Fig. 53. Referencia extraída de Mies Van der Rohe: *Casa Farnsworth*, 1951



5.3. EN TORNO A LOS *OBJETOS PICTÓRICOS*. OBRA SATÉLITE

5.3.1. *Representación pictórica*

Este trabajo fue desarrollado en la asignatura Retórica de la pintura. En él, intento reflejar mi interés por el ejercicio de autoafirmación y autorreferencia de la pintura. Para ello escogí 4 de mis *objetos pictóricos* que me suscitaban un mayor interés en cuanto a sus cualidades plásticas y estructurales y decidí hacer una obra independiente a partir de ellos representándolos pictóricamente en un ejercicio figurativo de mimesis, retratando dichas piezas sobre un lienzo.

El trabajo en sí consta de cuatro piezas realizadas en óleo sobre lienzo cuya referencia son los cuatro objetos. Con este ejercicio pretendo establecer un diálogo entre objeto y cuadro, que exponga su relación basada en la reafirmación de su naturaleza pictórica.

La manera de tratar los cuadros tiene como finalidad acentuar su carácter de catalogación logrando el ensalzamiento del objeto pictórico. Como ya he explicado en el apartado de referentes, lo que me interesaba era descontextualizar el objeto del espacio. Los cuadros, de pequeño tamaño (33x24cm), funcionan como documentos que, a su vez, poseen un valor artístico individual. La pintura está tratada de manera minuciosa y analítica (cosa que contribuye a acentuar el valor de catalogación), intentando reflejar la plasticidad de los *objetos pictóricos*. Aunque la serie está pensada como una serie de conjuntos figura-cuadro porque para mí suscita más interés, durante el desarrollo de las pinturas al óleo siempre estuvo presente la percepción de la pintura como objeto, por lo que también funcionan por sí solas.

Al ser un ejercicio de metapintura, los cuadros cobran una importancia y un sentido en la obra que no hubiera tenido con otro medio. Si hubiera optado por la fotografía como medio para realizar la catalogación visual de estos *objetos* pictóricos no hubiera poseído la misma significación. De hecho, lo que más me interesa es la lectura de que este trabajo es una ilustración del ejercicio metapictórico donde lo que se hace es **pintar pintura**.



Fig. 54. Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017



Fig. 55. Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017

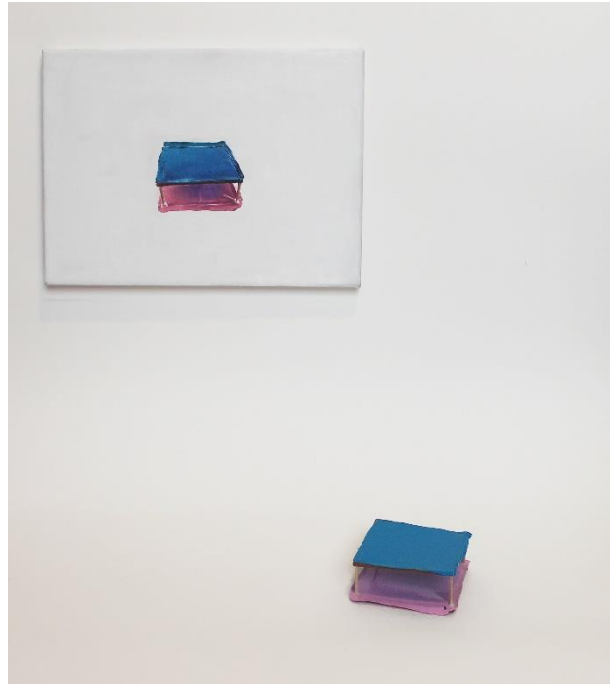


Fig. 56. Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017

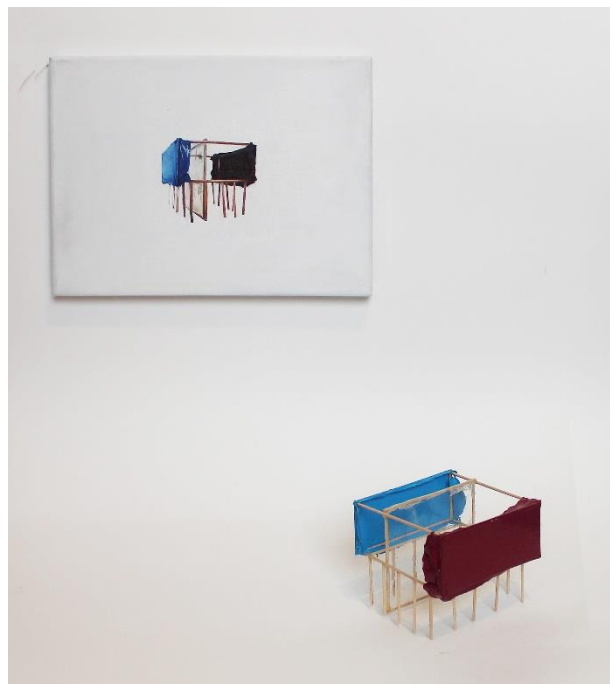


Fig. 57. Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017



Fig. 58. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.



Fig. 59. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.



Fig. 60. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.



Fig. 61. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.



Fig. 62. Amaia Bregel: Vista de instalación en Russafart 2018

5.3.2. Dibujos

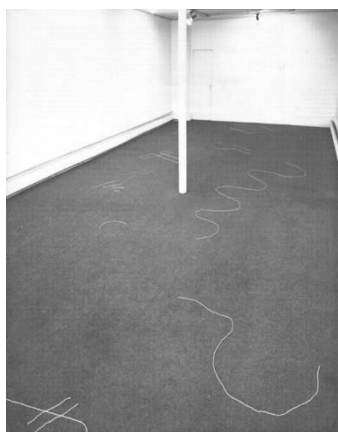


Fig. 63. Richard Tuttle: Vista de instalación de las cuerdas sobre el suelo.

Durante la creación de mis *objetos pictóricos*, el dibujo juega un papel fundamental ya que es una herramienta para ilustrar las ideas de manera inmediata. Los *objetos pictóricos* resultan de la combinación de estructura y plano y cuando los creo tengo que idear dónde aparece la pintura, dónde la estructura desnuda, etc. Sobre todo a la hora de la colocación de las *pieles* traslúcidas. Por este motivo realicé algunos bocetos en mi libreta con una estética o resolución gráfica de carácter funcional.

Esta estética consiste en un dibujo geométrico y monocromo. Esta estética viene de los artistas explicados en el capítulo REFERENTES, pero hubo un elemento en particular que me pareció muy atractivo visualmente y fue el detonante de los primeros bocetos. Se trata de una serie de obras de **Richard Tuttle** que consiste en trozos de cuerda blanca sobre una moqueta. En las fotos de una monografía de este artista²¹, en blanco y negro, la línea blanca (la cuerda) sobre el fondo granulado en escala de grises (la moqueta) cobraba un protagonismo distinto que el del dibujo de línea negra sobre blanco. Al extrapolar esa imagen abstracta al dibujo, la sensación visual se mantenía. Además, sobre un fondo negro era más sencillo ilustrar la transparencia de un plano (más o menos gris), por lo que los bocetos los realicé bajo estas premisas.

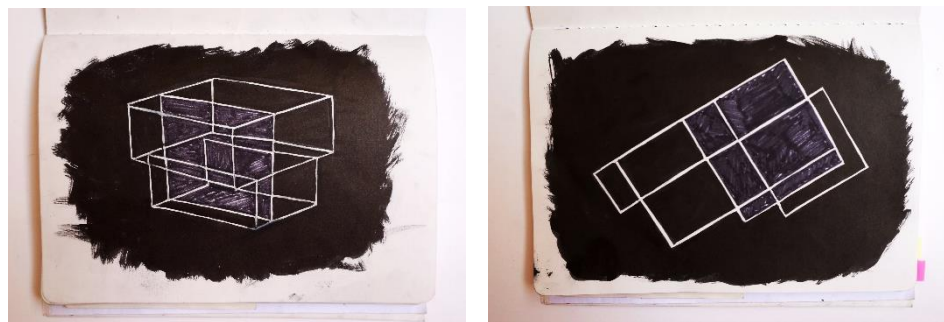


Fig. 64. Imágenes de algunos de los bocetos.

Después de encontrar cierto interés en estos bocetos decidí realizar una serie de dibujos siguiendo la misma idea, potenciando su calidad plástica pero sin olvidar su valor funcional. La realización de este trabajo ha tenido una carga de experimentación sobre la misma idea (línea blanca sobre fondo negro, dibujo analítico...), por lo que he ido variando las técnicas. Los dibujos de la serie varían en tamaño y técnicas como grafito, tinta china o pintura acrílica.

²¹ Tuttle, R. *Richard Tuttle*. Valencia. IVAM, Centre Julio González, 1991

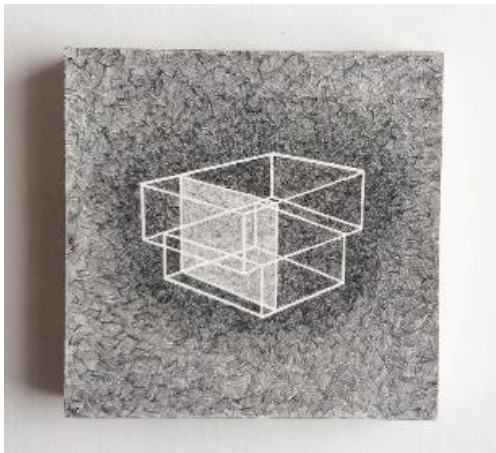


Fig. 65. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta I*, 2018. Grafito sobre papel.

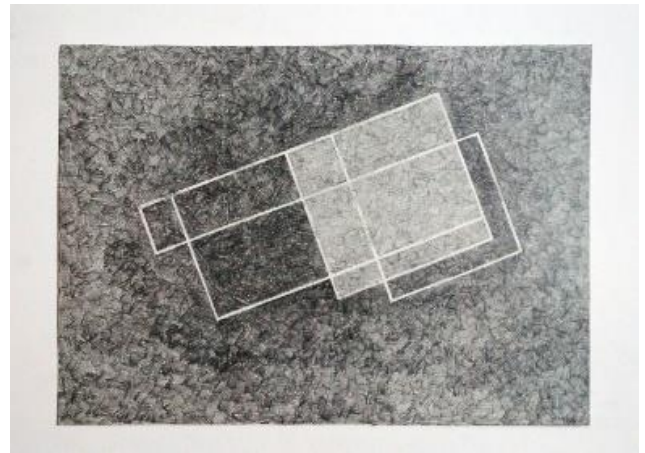


Fig. 66. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta II*, 2018. Grafito sobre papel. 30x21 cm.

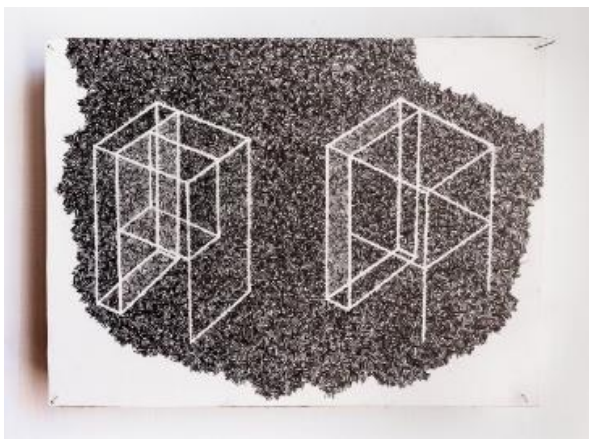


Fig. 67. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta III*, 2018. Tinta sobre papel. 24x18 cm.

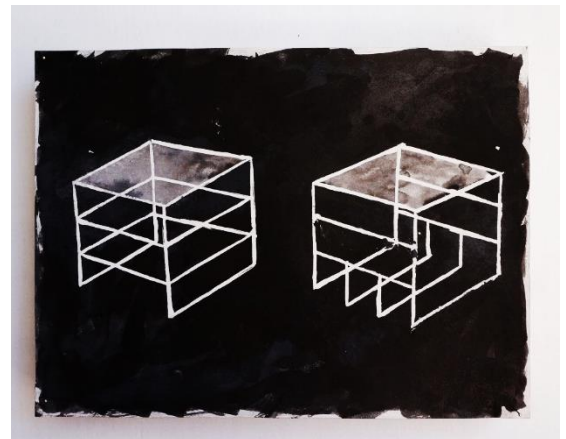


Fig. 68. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta IV*, 2018. Tinta china sobre papel. 24x18 cm.

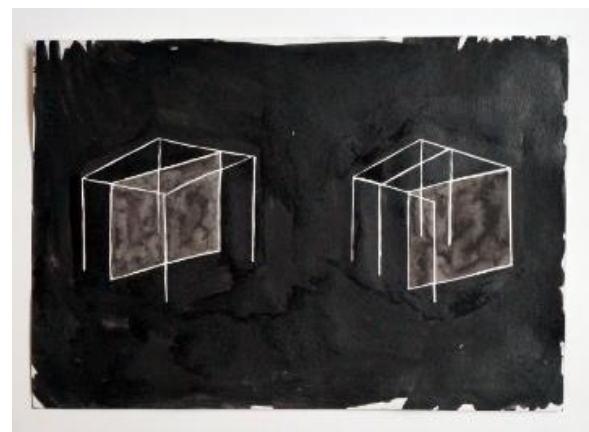


Fig. 69. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta V*, 2018. Tinta china sobre papel. 30x21 cm.

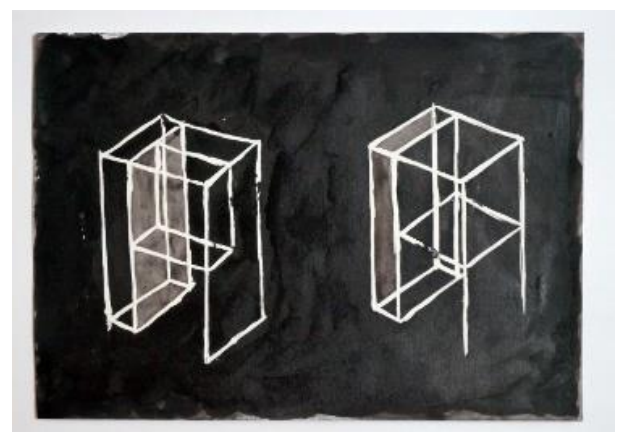


Fig. 70. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VI*, 2018. Tinta china sobre papel. 30x21 cm.

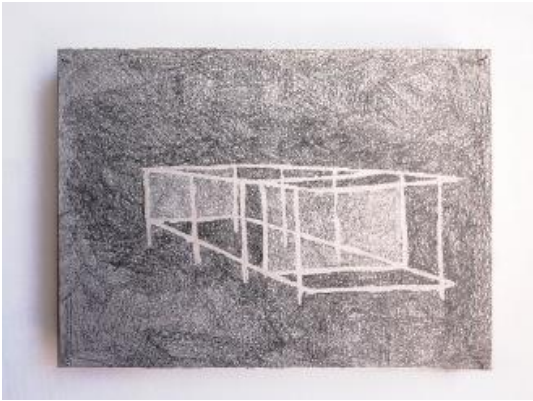


Fig. 71. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VII*, 2018. Grafito sobre papel. 24x18 cm.

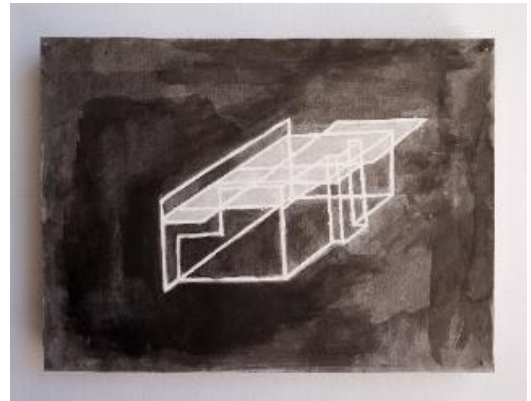


Fig. 72. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta sobre papel. 24x18 cm.



Fig. 73. Amaia Bregel: Vista de instalación de *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta

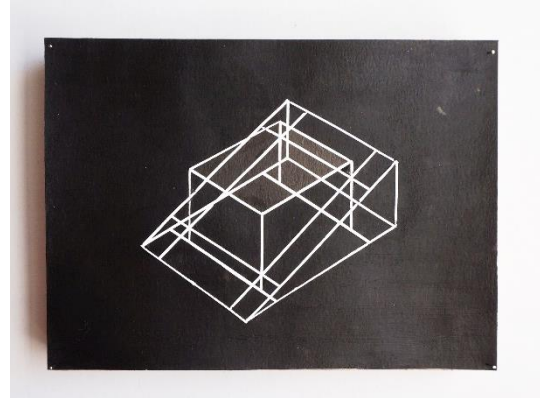


Fig. 74. Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta sobre papel. 24x18 cm.

5.3.3. Planos Arquitectónicos



Fig. 75. Richard Serra: *La materia del tiempo*, 1994-2005

En el capítulo de referentes he hablado del interés que tengo por el concepto de **maqueta**. En torno a mis *objetos pictóricos* hay una línea de trabajo que me interesa desarrollar pero no es posible por falta de medios. Debido a su pequeño tamaño y a su estilo un poco *povera* por la precariedad de sus materiales, cada *Objeto pictórico* se proyecta como maqueta de objetos mucho más grandes. Tomando como referentes artistas como **Richard Serra** o **Sol LeWitt**, imagino mis objetos como grandes estructuras emplazadas en el espacio, manteniendo su carácter plástico, la combinación de pintura y madera. Me imagino grandes estructuras con las que el espectador pueda interactuar como en *La Materia del Tiempo*, de Serra.

Como metáfora de este pensamiento he escogido uno de mis *objetos pictóricos* y he realizado dos piezas pictóricas a modo de plano arquitectónico de un edificio. Las piezas están realizadas en pintura acrílica, aplicando los conocimientos sobre abstracción aprendidos en anteriores trabajos. El tamaño

de las piezas es A4, imitando el tamaño del papel estándar. El fondo es monocromo blanco, pero trabajado para sacar registros interesantes y calidad matérica. Con una mezcla diluida de pintura acrílica negra adecuada para aplicar con tiralíneas (instrumento utilizado en dibujo técnico) están pintados una serie de dibujos (una sección, unas vistas) imitando con una visión más plástica unos planos de un edificio real. La escala del dibujo nos indica que el tamaño de la pieza supera la altura de una persona de estatura media.

Cada cuadro una vez más está visto como un objeto. El grosor del soporte contribuye a aportar tridimensionalidad a esos planos aportándoles más carácter de objeto.

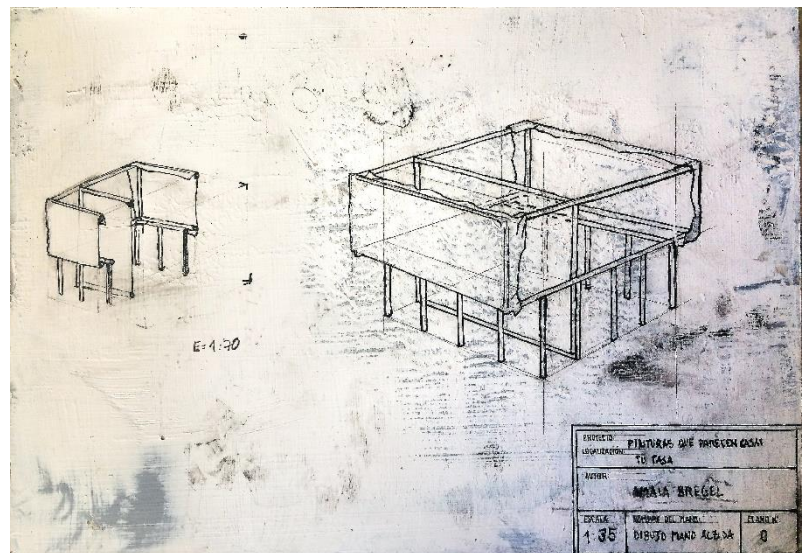


Fig. 76. Amaia Bregel: *Plano I*, 2017. Acrílico sobre tabla. 30x21 cm.

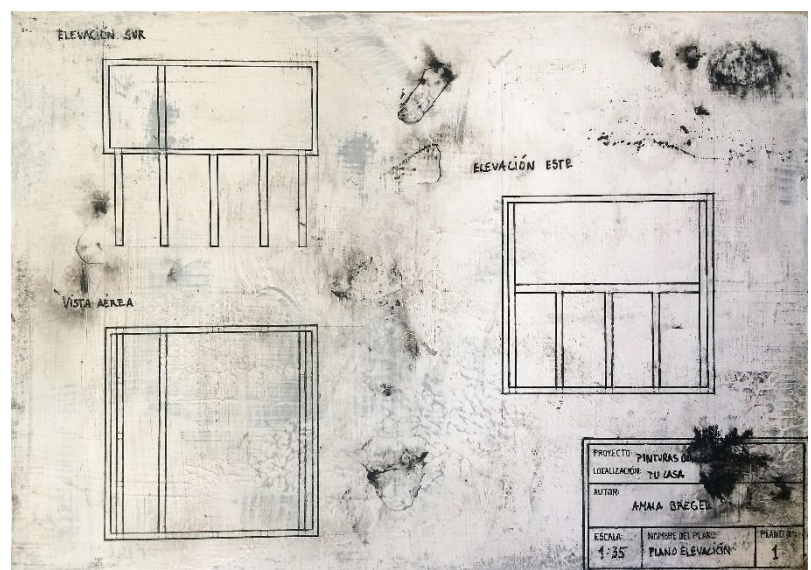


Fig. 77. Amaia Bregel: *Plano II*, 2017. Acrílico sobre tabla. 30x21 cm.

5.3.4. Cerámica



Fig. 78. Boceto para la traducción del Objeto pictórico 4 a cerámica.

Con motivo de haber cursado la asignatura de Cerámica, decidí tratar de darle una vuelta a la construcción de los *objetos pictóricos* y jugar con las posibilidades de la cerámica para sacarle otro tipo de matices.

La idea principal de este trabajo era traducir un *objeto pictórico* de una disciplina a otra. Para ello elegí una de mis piezas e ideé un nuevo diseño que fuera compatible con la cerámica. El elemento para mí más atractivo de este material es la posibilidad de conseguir diferentes acabados. Haciendo este ejercicio de traducción, establecí un acabado orgánico (pasta de terracota) para imitar el carácter de los elementos estructurales de madera y un acabado vidriado (uso de engobes y esmaltes) para imitar el brillo y la plasticidad de la pintura acrílica.

De este ejercicio resultaron dos piezas diferentes. La primera un intento fallido de *Objeto pictórico* grande. La segunda, una traducción del mismo tamaño que el original que igual que el modelo, mezcla el estilo geométrico con el estilo povera. Aunque realizando este trabajo encontré elementos de interés, pienso que no es un camino por el que seguir en relación a mis *objetos pictóricos*.

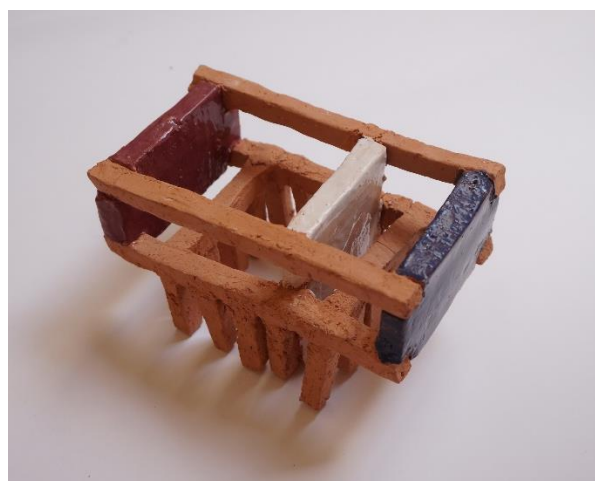


Fig. 79. Amaia Bregel: Objeto cerámico 4, 2018

5.3.5. Manual de Instrucciones.

Otro de los trabajos que giran en torno a los *objetos pictóricos* es un libro de artista que funciona como catálogo, archivo o manual de instrucciones.

Como ya he explicado anteriormente, me interesa el dibujo, el proceso de ideación de los *objetos pictóricos* y la relación que se establece entre el dibujo geométrico y la ciencia cuando los creo. A parte de la diversidad de bocetos que creo antes de llegar a un diseño final, existen unos dibujos que realizo



especialmente para el momento de la construcción. Estos dibujos están realizados de manera que establezcan las medidas de las piezas con las que se hacen las estructuras y en cuántas partes ha de dividirse la estructura al construirla.

El libro, llamado *Manual de Instrucciones*, está pensado como un método para acentuar la importancia del proceso en mi trabajo. Tomo como referencia a **Sol LeWitt** y a su modo de trabajar con sus murales, dando al libro la definición de “conjunto de directrices para reproducción de los *objetos pictóricos*”. Este concepto de reproducción de los objetos del que hablo, tiene una vez más que ver con el carácter de maqueta que tienen los *objetos pictóricos*. Es decir, en este libro queda constancia de las medidas o proporciones de las estructuras y de los pasos que habría que seguir en caso de construir alguno de los objetos en cualquier tamaño o en caso de querer reproducir uno de los objetos originales.

El libro se compone de doce páginas dobles, cerradas por los extremos a modo de carpeta, de papel vegetal. En cada una de ellas se ha introducido o archivado cada uno de los dibujos originales realizados previos a la construcción de cada *Objeto pictórico*. La idea respecto a este trabajo es continuar realizando volúmenes según vaya necesitando espacio para los dibujos.

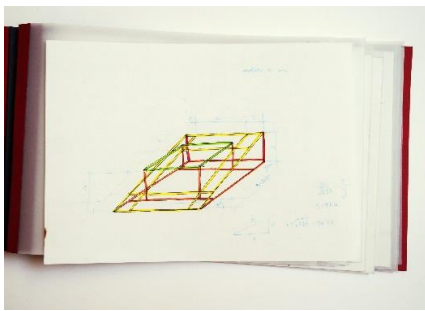


Fig. 80. Amaia Bregel: *Manual de Instrucciones*, 2018. Libro de artista

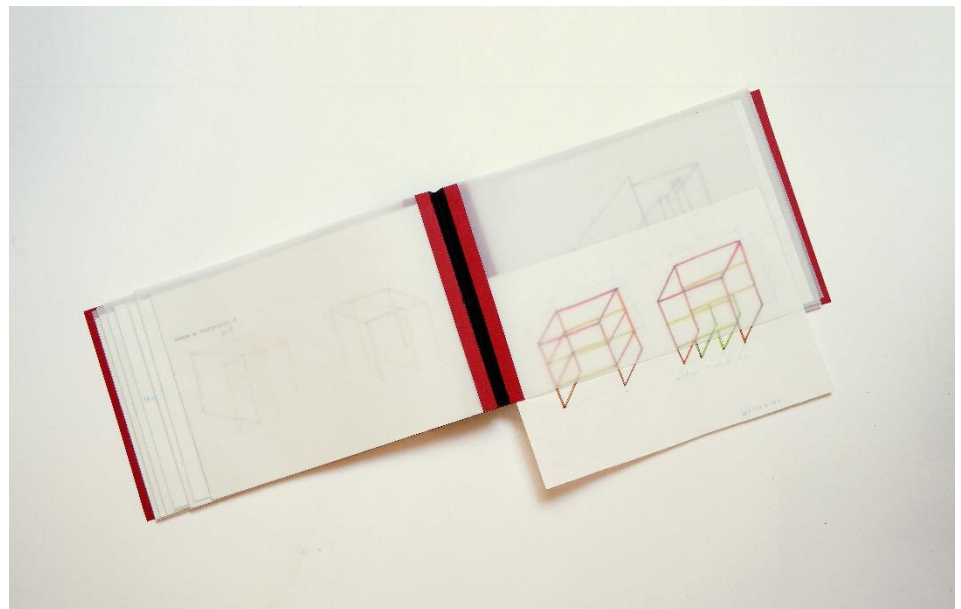


Fig. 81. Amaia Bregel: *Manual de Instrucciones* (detalle), 2018

5.4. ÚLTIMA SERIE

Después de dedicarme a explorar las diversas opciones que encontré alrededor de los *Objetos pictóricos*, decidí centrarme en los propios objetos ya que son lo que más interés me suscita en conjunto. Tienen el valor objetual que busco en mis piezas, hablan de pintura y tienen un gran contenido geométrico y estructural. Por eso mismo la última serie está compuesta por nuevos *Objetos pictóricos*.

Buscando una manera de evolucionar en la construcción de estos objetos, me decanté por seguir desarrollando una mayor complejidad estructural. En este nuevo trabajo los objetos muestran un diseño más meditado y se aprecia más madurez en el desarrollo del proyecto.

Esta serie en particular se compone de 3 parejas de *objetos pictóricos*. La manera de trabajar por parejas deriva en parte del interés por el diálogo que se establece entre elementos surgido en el trabajo de pintura figurativa descrito en el capítulo 5.3.1. *Representación pictórica*. Las parejas están compuestas por dos objetos de similar estructura relacionados formalmente, entre los que surge una relación de definición recíproca, y una conversación en torno al carácter pictórico de cada una. El interés de las piezas reside en esta relación y no tanto en el carácter individual de cada una. Los *Objetos pictóricos* componentes de cada pareja también establecen un diálogo en torno al color. En resumen, cada pareja está pensada como un conjunto y la relación que se establece entre cada elemento, aporta interés a la pieza. En consecuencia, los *Objetos pictóricos* son los únicos protagonistas de la pieza, lo que les otorga mucha autonomía. Por eso, este es el camino que quiero seguir desarrollando.



Fig. 82. Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 1*, 2018



Fig. 83. Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 2*, 2018

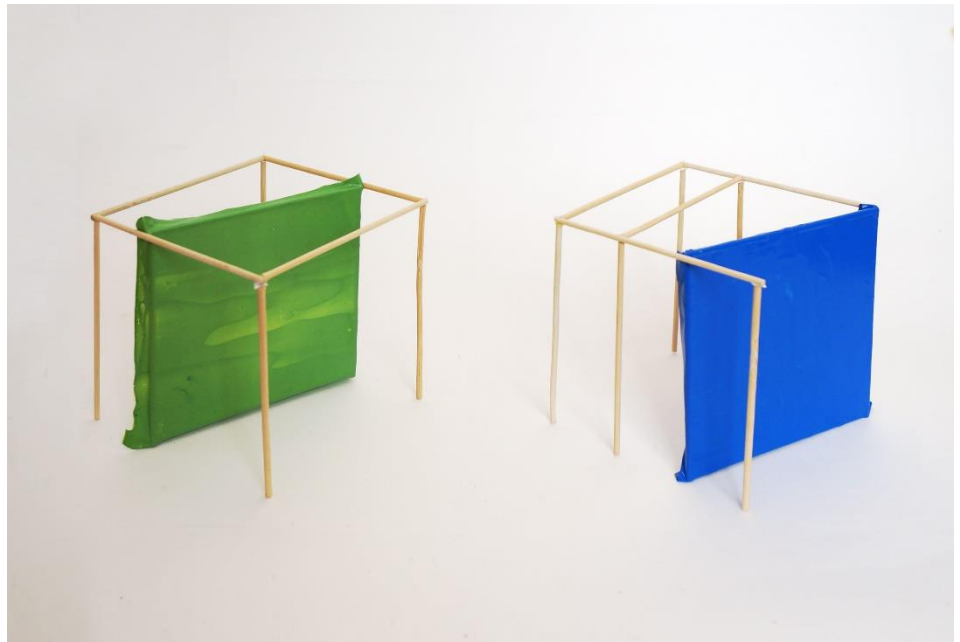


Fig. 84. Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 3*, 2018

6. CONCLUSIONES

Al evaluar este trabajo pienso que he cumplido los objetivos que me había propuesto. He realizado un trabajo práctico y gracias a la memoria escrita he ordenado muchas ideas, he depurado mi obra y he llegado a conclusiones que me servirán para seguir produciendo en un futuro. La realización de todo el trabajo recogido en esta memoria me ha servido mucho para reparar en lo que quiero hacer. También, al haber aprovechado las asignaturas cursadas en el cuatro curso para desarrollar el TFG, he tenido tiempo de trabajar de muchas maneras sobre los *Objetos pictóricos*. El resultado son diversos ejercicios de distintas disciplinas de los que he aprendido diferentes cosas.

En general, el desarrollo del proyecto ha estado ligado a los medios de los que he dispuesto. A partir de este año de experimentación en torno a una idea he descubierto que lo que más me interesa son los *Objetos pictóricos* y considero que son piezas con mucho potencial. Desde que empecé a diferenciar estas piezas del resto de mi producción se afianzó la idea de poder llevarlas a gran escala algún día, como algunos de mis referentes. Por las diversas limitaciones me he dedicado a explotar al máximo lo que he podido de estos *objetos*. Ahora son tratados no dejan de perder ese carácter de maqueta, pero en un futuro, si me es posible, serán maquetas de algo más grande. Me gustaría poder realizar en un futuro proyectos que impliquen un aumento considerable de tamaño o, lo que es lo mismo, poder ejecutar las ideas que quiero sin depender de medios o de miedos.

A la hora de realizar el proyecto ha surgido una cuestión conflictiva y a la vez interesante sobre la que me gustaría reflexionar en el futuro. Si en mi trabajo se enfatiza el mero ejercicio formal surge una problemática. Mis *objetos pictóricos*, ¿son arte o son diseño? Creo que realizar este planteamiento podría llevarme a paraderos interesantes. Por ejemplo, evolucionar mi obra hacia esculturas de gran tamaño puede ser una de las opciones. Los objetos situados en el espacio tienen la propiedad de alterar ese entorno. Esta capacidad se puede llevar hacia un camino más conceptual, más lírico, que rompa con esas intenciones meramente formalistas y aporte nuevos intereses a la obra.

Respecto a la metodología, me gustaría destacar todo el proceso que no se ve en el trabajo final. Para el desarrollo del trabajo ha sido esencial trabajar con el lápiz y el papel. Durante la evolución del proyecto me he dedicado a realizar muchos dibujos y bocetos para ilustrar las ideas que he ido teniendo. Diseños que han sido descartados o ideas para estructuras que finalmente no he realizado pero que han contribuido a la evolución del trabajo presentado.

Actualmente me encuentro trabajando en nuevos *Objetos pictóricos*, variando técnicas y aspectos formales de los mismos para intentar llegar a algún punto donde encuentre otro tipo de interés.

Como una conclusión final y resumen de lo aprendido, quiero centrarme en *los Objetos pictóricos* en sí mismos y no realizar trabajos de otro tipo en torno a ellos, sino seguir desarrollándolos.

7. BIBLIOGRAFÍA

CELANT, G., & IVAM Centre del Carme. (1991). Gilberto Zorio: [Exposición].

GREENBERG, C.: La pintura moderna y otros ensayos. Madrid, Siruela, 2006.

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

HEARTNEY, E. Arte & Hoy. Phaidon, 2008.

KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido. A Barcelona, Kairós, 2008

MARCHAN FIZ, SIMÓN: Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos. Madrid, Akal, 19862001.

MARCHAN FIZ, SIMÓN: Criterio de economía y los sistemas seriales. En: Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974), p.101

TUTTLE, R. *Richard Tuttle*. Valencia. IVAM, Centre Julio González, 1991

WEBS

ABARCA, J. Charles Simonds. En: Urbanario [en línea]. Madrid: 2005, ISSN: 2255-1239. [Consulta: 2018-06-11] Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/charles-simonds/>>

ART SPACE: Go Back to School With Mike Kelley's "Educational Complex. [Consulta: 2018-06-05] Disponible en: <https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-mike-kelley-educational-complex-53094>

ARTE ESPAÑA. Mies Van der Rohe. [Consulta: 2018-06-19] Disponible en: <<http://www.artespana.com/ludwingmiesvanderrohe.htm>>

- BIENAL DE BERLÍN BLOG: [Consulta 2018-06-08] Disponible en:
<<http://blog.berlinbiennale.de/en/1st-6th-biennale/4th-berlin-biennale>>
- DECIR SILENCIOSO. [Consulta: 2018-06-13] Disponible en:
<<http://marthadicroce.blogspot.com/2018/04/gedi-sibony-nueva-york-1973.html>>
- FUNDACIÓN TAPIES. [Consulta 2018-06-03] Disponible en:
<<https://fundaciotapies.org/>>
- GLADSTONE GALLERY. Dave Muller. [Consulta: 2018-06-16] Disponible en:
<<https://gladstonegallery.com/artist/dave-muller/work#&panel1-1>> MORA, G.
- HERE ELSE WHERE. Steven Parrino. [Consulta: 2018-06-14]. Disponible en:
<<http://hereelsewhere.com/see/steven-parrino/>>
- JESSICA STOCKHOLDER. Página Oficial. [Consulta 2018-06-13] Disponible en:
<<https://jessicastockholder.info/projects/art/vortex-in-the-play-of-theater-with-real-passion/>>
- MADRIZ. 10 preguntas a... Guillermo Mora. [Entrevista] En: [madriz.com](http://www.madriz.com)
[Consulta: 2018-06-06] Disponible en: <<http://www.madriz.com/10-preguntas-a-guillermo-mora/>>
- MOMA: [Consulta: 2018-05-29] Disponible en:
<<https://www.moma.org/collection/works/95598>>
- MUSEO REINA SOFIA. Jessica Stockholder. [Consulta: 2018-06-14] Disponible en:
<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jessica-stockholder-peer-out-see-atisbar-ver>>
- NIEVERGELT, F. sobre la obra de Enric Mestre. Extraído de la página Oficial de Enric Mestre. [Consulta: 2018-06-11] Disponible en:
<<http://enricmestre.com/>>
- THE QUIETUS. Steven Parrino. [Consulta: 2018-06-14] Disponible en:
<<http://thequietus.com/articles/22651-steven-parrino-dallas-power-station-review>>
- YTURRALDE J. M. Página Oficial. [Consulta: 2018-06-15] Disponible en
<<http://www.yturalde.org/paginas/n-obrae08-es.html>>
- ZABALBEASKOA, A: “Mies van der Rohe: Menos es más”. [Consulta 2018-06-19] Disponible en:
<https://elpais.com/elpais/2014/07/01/eps/1404216940_722852.html>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. Imágenes de algunos de los bocetos de los *Objetos pictóricos*.
Fig. 2. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1966
Fig. 3. Frank Stella: *Untitled*, 1959
Fig. 4. Frank Stella: *Brzozdowce I*, 1973
Fig. 5. Kenneth Noland: *Half*, 1959
Fig. 6. Donald Judd: *Untitled*, 1965
Fig. 7. Carl Andre: *Equivalent VII*, 1966
Fig. 8. Sol LeWitt: *Cube Without a Cube*, 1996
Fig. 9. Supports/Surfaces: Vista de instalación.
Fig. 10. Mies Van Der Rohe: Pabellón Alemán (Barcelona). 1929
Fig. 11. Le Corbusier: *Unité d'Habitation* (Berlín), 1957
Fig. 12. Imi Knoebel: *Grace Kelly III*, 1994
Fig. 13. Blinky Palermo: *Coney Island II*, 1975
Fig. 14. Imi Knoebel: Una de las piezas de la instalación *24 Colors for Blinky*, 1977
Fig. 15. Alain Biltreyest: *Untitled*, 2012
Fig. 16. Bernard Frize: *Suite Segond*, 1980
Fig. 17. Guillermo Mora: *[sh][elf]*, 2011
Fig. 18. Steven Parrino: *Vista de instalación en la Galería Gagosian*, 2013
Fig. 19. Jessica Stockholder: *Vortex in the Play of Theater with Real Passion*, 2000
Fig. 20. Gedi Sibony: *Keep States of Affaire*, 2007
Fig. 21. Enric Mestre: *Sin título*, 1993
Fig. 22. Enric Mestre: *Sin título*, 2006
Fig. 23. Charles Simonds: *Instalación de una de sus maquetas en el barrio del Cabanyal (Valencia)*, 2003
Fig. 24. Gilberto Zorio: Bajorrelieve que reproduce la planta de la sala de exposiciones.
Fig. 25. Diferentes obras de Daniel Chust Peters todas con la forma de su taller.
Fig. 26. Michaël Borremans: *The House of Opportunity (The Chance of a Lifetime)*, 2003
Fig. 27. Michaël Borremans: *3-D House of Opportunitities*, 2006
Fig. 28. José María Yturralde: *Estructura en vuelo. Serie Cubos*, 1976
Fig. 29. José María Yturralde: *Estructura Volante*, 1978
Fig. 30. José María Yturralde: *Figura cúbica*, 1978
Fig. 31. Peter Peri: *Sin título*, 2009
Fig. 32. Sarah Morris: *Reflecting Pool (Capital)*, 2001
Fig. 33. Toba Khedoori: Vista de instalación, 2016
Fig. 34. Teresa Moro: *Cama de Edward Hopper*, 2017
Fig. 35. Ignacio Pérez Jofre: *Cinta de Bowie*, 2012
Fig. 36. *Pieles de pintura*
Fig. 37. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017.
Fig. 38. Amaia Bregel: *Sin título*, 2017.
Fig. 39. Amaia Bregel: *Accidente procesual*, 2017
Fig. 40. Primer boceto para serie de cuadros con pieles de pintura
Fig. 41. Primeras pruebas fallidas
Fig. 42. La piel tensada en una estructura cuadrangular de madera
Fig. 43. Amaia Bregel: Fotografía con luz controlada del *objeto pictórico 1*
Fig. 44. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 1*, 2017
Fig. 45. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 2*, 2017
Fig. 46. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 3*, 2017
Fig. 47. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 4*, 2017
Fig. 48. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 5*, 2017
Fig. 49. Referencia extraída de la obra de Donald Judd.
Fig. 50. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 6*, 2017
Fig. 51. Referencia extraída de Le Corbusier: *Villa Savoye*, 1929
Fig. 52. Amaia Bregel: *Objeto pictórico 7*, 2017
Fig. 53. Referencia extraída de Mies Van der Rohe: *Casa Farnsworth*, 1951

- Fig. 54.** Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017
- Fig. 55.** Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017
- Fig. 56.** Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017
- Fig. 57.** Amaia Bregel: Vista de instalación *Sin título*, 2017
- Fig. 58.** Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.
- Fig. 59.** Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.
- Fig. 60.** Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.
- Fig. 61.** Amaia Bregel: *Sin título*, 2017 33x24 cm.
- Fig. 62.** Amaia Bregel: Vista de instalación en Russafart 2018
- Fig. 63.** Richard Tuttle: Vista de instalación de las cuerdas sobre el suelo.
- Fig. 64.** Imágenes de algunos de los bocetos
- Fig. 65.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta I*, 2018. Grafito sobre papel. 20x20 cm.
- Fig. 66.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta II*, 2018. Grafito sobre papel. 30x21 cm.
- Fig. 67.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta III*, 2018. Tinta sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 68.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta IV*, 2018. Tinta china sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 69.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta V*, 2018. Tinta china sobre papel. 30x21 cm.
- Fig. 70.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VI*, 2018. Tinta china sobre papel. 30x21 cm.
- Fig. 71.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VII*, 2018. Grafito sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 72.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 73.** Amaia Bregel: Vista de instalación de *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 74.** Amaia Bregel: *Cuerda sobre moqueta VIII*, 2018. Técnica mixta sobre papel. 24x18 cm.
- Fig. 75.** Richard Serra: *La materia del tiempo*, 1994-2005
- Fig. 76.** Amaia Bregel: *Plano I*, 2017. Acrílico sobre tabla. 30x21 cm.
- Fig. 77.** Amaia Bregel: *Plano II*, 2017. Acrílico sobre tabla. 30x21 cm.
- Fig. 78.** Boceto para la traducción del *Objeto pictórico 4* a cerámica.
- Fig. 79.** Amaia Bregel: *Objeto cerámico 4*, 2018
- Fig. 80.** Amaia Bregel: *Manual de Instrucciones*, 2018. Libro de artista
- Fig. 81.** Amaia Bregel: *Manual de Instrucciones* (detalle), 2018
- Fig. 82.** Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 1*, 2018
- Fig. 83.** Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 2*, 2018
- Fig. 84.** Amaia Bregel: *Pareja de Objetos pictóricos 3*, 2018