



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

## Facultad de Bellas Artes

Pintura abstracta y geometría: delimitación del negro, gris y blanco.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Serrano Soriano, Estefania

Tutor/a: Barreiro Diez, José Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

## RESUMEN

Este trabajo presenta una serie de obras pictóricas de carácter abstracto realizadas sobre tabla y lino donde se hace uso de lo que Mondrian denomina los no colores, es decir; el negro, gris y blanco.

Con ellas se pretende materializar los conocimientos prácticos y teóricos adquiridos relacionados con la abstracción geométrica en el ámbito de la pintura enfatizando la acotación de los campos de color mediante el mismo soporte.

Dentro de la propuesta artística cobra gran importancia el proceso de realización de las obras donde predomina el uso de las reservas con cinta dentro de la composición y la experimentación de la luz en los acabados mediante la utilización de diferentes médiums y barnices.

La Bauhaus, el Arte Concreto y Neoconcreto, así como el Neoplasticismo y en especial la obra de Piet Mondrian en su búsqueda de la nueva imagen de la pintura, son elegidos como referencias teóricas y visuales para elaborar esta propuesta pictórica formalmente regida por la geometría, donde predomina la claridad visual.

## PALABRAS CLAVE

Pintura, neoplasticismo, geometría, composición y abstracción.

## SUMMARY

This work presents a series of pictorial works of an abstract nature made on board where what Mondrian calls non-colors is used, that is; black, gray and white.

With them it is intended to materialize the practical and theoretical knowledge acquired related to geometric abstraction in the field of painting, emphasizing the delimitation of the color fields by means of the same support.

Within the artistic proposal, the process of carrying out the works where the use of tape reserves predominates within the composition and the experimentation of light in the finishes through the use of different mediums and varnishes is of great importance.

The Bauhaus, Concrete and Neo-concrete art, as well as Neoplasticism and especially the work of Piet Mondrian in his search for the new image of painting, are chosen as theoretical and visual references to elaborate this pictorial proposal formally governed by geometry, where visual clarity predominates.

## KEY WORDS

Painting, neoplasticism, geometry, composition and abstraction.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>p.4.</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>p.5-6.</b>
<b>2.1. OBJETIVOS</b>	<b>p.5.</b>
2.1.1. <i>Objetivo general</i>	<b>p.5.</b>
2.1.2. <i>Objetivos específicos</i>	<b>p.5.</b>
<b>2.2. METODOLOGÍA</b>	<b>p.5-6.</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	<b>p.6.</b>
<b>3.1. ARTE ABSTRACTO</b>	<b>p.7.</b>
<b>3.2. ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA</b>	<b>p.7.</b>
3.2.1. <i>Suprematismo</i>	<b>p.8.</b>
3.2.2. <i>Neoplasticismo y De Stijl</i>	<b>p.8-9.</b>
3.2.3. <i>Piet Mondrian</i>	<b>p.9-11.</b>
3.2.4. <i>La Bauhaus y Walter Gropius</i>	<b>p.11-13.</b>
3.2.5. <i>Arte Concreto y Neoconcreto</i>	<b>p.13-14.</b>
<b>4. REFERENTES</b>	<b>p.14.</b>
<b>4.1. KAZIMIR MALÉVICH</b>	<b>p.14-15.</b>
<b>4.2. JOSEF ALBERS</b>	<b>p.15-16.</b>
<b>4.3. ANNI ALBERS</b>	<b>p.16-17.</b>
<b>4.4. THEO VAN DOESBURG</b>	<b>p.17.</b>
<b>4.5. GERRIT RIETVELD</b>	<b>p.18.</b>
<b>4.6. RHOD ROTHFUSS</b>	<b>p.18.</b>
<b>4.7. LYGIA CLARK</b>	<b>p.19.</b>
<b>4.8. CRUZ-DIEZ</b>	<b>p.19.</b>
<b>4.9. IMI KNOEBEL</b>	<b>p.19-20.</b>
<b>4.10. CESAR PATERNOSTO</b>	<b>p.20.</b>
<b>4.11. SOLEDAD SEVILLA</b>	<b>p.20.</b>
<b>4.12. REGINE SCHUMAN</b>	<b>p.21.</b>
<b>4.13. OTRAS INFLUENCIAS</b>	<b>p.21.</b>
<b>5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b>	<b>p.21.</b>
<b>5.1. SERIE TIEMPO</b>	<b>p.22.</b>
5.1.1. <i>Descripción técnica</i>	<b>p.22-23.</b>
5.1.2. <i>Obra pictórica</i>	<b>p.23-30.</b>
<b>5.2. SERIE PAPELES</b>	<b>p.31.</b>
5.2.1. <i>Descripción técnica</i>	<b>p.31-32.</b>
5.2.2. <i>Obra pictórica</i>	<b>p.33-35.</b>
<b>6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES</b>	<b>p.36.</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p.37.</b>
<b>8. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>p.37-40.</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto presenta un estudio sobre la pintura abstracta y geométrica basándose principalmente en los elementos fundamentales que Mondrian denomina medios de expresión, los cuales son las líneas rectas, los planos rectangulares que se forman entre ellas y los colores. Centrándome en el color, el autor habla de los “no colores” refiriéndose al negro, gris y blanco y de su función como delimitados de los colores primarios. Mi propuesta trata de darle la vuelta al lugar que ocupan los no colores otorgándoles protagonismo y acotando los planos por medio del mismo soporte exento de color.

El trabajo se centra en la creación artística de una serie de obras que se fundamentan en los principios teóricos de la abstracción geométrica. A partir de distintas variantes de esta corriente artística, y bajo la influencia y el estímulo de destacados artistas, mi enfoque no se ha planteado como un recorrido con una meta final, sino como el comienzo de una reflexión, tanto teórica como práctica, en relación a las amplias posibilidades que el arte abstracto geométrico ofrece.

Las variantes de la pintura abstracta geométrica que he tomado como referencia incluyen el Suprematismo, el Neoplasticismo, particularmente la obra del anteriormente citado Piet Mondrian, la Bauhaus, y el Arte Concreto y Neoconcreto. A continuación describo brevemente cada uno de estos movimientos. El Suprematismo, en su búsqueda de la “sensación artística pura”, se basaba casi exclusivamente en formas geométricas como el círculo y el cuadrado, prescindiendo de la representación de objetos. El Neoplasticismo, por otro lado, seguía un proceso de abstracción en el que las formas se reducían a líneas rectas horizontales y verticales, y se empleaban colores primarios como el negro, blanco y gris. Su principal exponente y promotor fue Piet Mondrian. La Bauhaus, como cuna del diseño, la composición y el estilo, sentó los fundamentos que han influenciado a todos los artistas surgidos de esta escuela. Por último, los artistas concretos y neoconcretos en Brasil durante las décadas de los años 50 y 60, se inspiraron en estilos como la revista *De Stijl*, el Suprematismo y la Bauhaus para crear su propia forma de arte constructivista, adaptada al contexto brasileño, desafiando un enfoque sobre-racionalista del arte geométrico.

En mi trabajo, se pueden apreciar líneas, rectángulos y espacios vacíos, que son estructuras geométricas presentes tanto en cada uno de los movimientos que me han servido de referencia, como en mi propia obra. Estas estructuras geométricas ofrecen múltiples alternativas para componer una obra pictórica o para representar mi entorno. Las obras que forman parte de este proyecto exhiben una evolución que parte de las formas más simples, como las líneas y exploran las posibilidades que ofrecen formas geométricas más complejas a lo largo de su desarrollo.



## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

#### 2.1.1. *Objetivo general*

El objetivo principal de este proyecto es crear un conjunto coherente de cuadros que reflejen y exploren los principios y elementos fundamentales de la abstracción geométrica.

#### 2.1.2. *Objetivos específicos*

- Crear composiciones geométricas abstractas.
- Experimentar con los diferentes materiales a utilizar.
- Investigar las posibilidades expresivas y plásticas de la pintura acrílica en relación con procesos técnicos idóneos para la pintura abstracta geométrica.
- Comprender el sentido compositivo de los planos geométricos.
- Analizar el papel activo del vacío y del soporte.
- Unir en un mismo trabajo el uso de métodos automáticos en los que participa el azar a modos de composición más controlados y premeditados.

### 2.2. METODOLOGÍA

El enfoque metodológico empleado en este proyecto abarca tanto aspectos teóricos como prácticos. Para comenzar, he realizado una introducción centrada en el análisis de los fundamentos básicos de la abstracción geométrica que incluye el estudio del uso del color, la aplicación de la tinta plana y la exploración de diversas formas geométricas.

Una vez establecido un campo semántico<sup>1</sup> relacionado con la pintura abstracta y geométrica, he procedido a realizar un estudio detallado de los referentes destacados en este campo desde su surgimiento en la década de 1920 hasta la actualidad. He seleccionado aquellos artistas y movimientos que resuenan de manera más significativa con la sensibilidad personal del proyecto.

A partir de esta investigación he creado una serie de mapas mentales estableciendo conexiones entre conceptos, referentes y estilos. De esta manera he buscado fundamentar el trabajo artístico en un sólido conocimiento teórico y contextual. Estas etapas iniciales me han permitido establecer una base conceptual que guía el proceso creativo y asegura una comprensión profunda de los elementos esenciales de la abstracción geométrica.

En relación con la parte práctica, y después de establecer los referentes artísticos y considerar los objetivos del trabajo, he utilizado la técnica creativa de fragmentación y cambio de escala. El fraccionamiento y la división son

<sup>1</sup> El campo semántico, red léxica o cadena cohesiva es un conjunto de palabras o elementos significantes con significados relacionados, debido a que comparten un núcleo de significación o rasgo semántico común y se diferencian por otra serie de rasgos semánticos que permiten hacer distinciones. Diccionario de la lengua española - Real Academia Española.

aspectos fundamentales de esta metodología. He recortado trozos de papel que han sido colocados sobre una mesa al azar para realizar diferentes fotografías. Luego he trabajado las fotografías digitalmente recortando y cambiando de escala, seleccionando las áreas más interesantes para trasladarlas al soporte pictórico. Con este proceso se busca romper la sólida unidad de los modelos de ideas, creando nuevas partes y fraccionando los componentes existentes. Esto permite una reestructuración de los modelos para formar un nuevo orden, evitando la imposición de ideas fijas. A través de la descomposición aparece la composición.

La evaluación y retroalimentación son fundamentales para el desarrollo de mi proyecto. He analizado críticamente el trabajo en progreso, evaluando cómo se expresan las ideas y conceptos dentro del contexto de la abstracción geométrica y se realizaban ajustes y modificaciones según sea necesario para mejorar la cohesión y la calidad estética del proyecto. Se trata de una etapa en la que he experimentado con diferentes composiciones, distribuciones y organizaciones de las partes fraccionadas en el soporte pictórico. He realizado pruebas con diversas técnicas de aplicación de pintura para crear la textura adecuada, los acabados limpios y equilibrio en cada una de las obras.

La modificación y la búsqueda de mejores materiales también se integran en esta metodología. Tras la evaluación, investigo y selecciono cuidadosamente los materiales adecuados, incluyendo el soporte y las pinturas, considerando factores como la textura, la calidad de las telas y la estabilidad del soporte. He experimentado con diferentes técnicas de aplicación de la pintura para lograr bordes de formas perfectos y utilizado reservas precisas con diferentes cintas de enmascarar para crear formas geométricas limpias y definidas.

### **3. MARCO TEÓRICO**

El arte abstracto marca un quiebre radical con las convenciones del arte anterior y su concepción. Para los artistas abstractos, la obra de arte ya no tiene la finalidad de representar algo específico, sino que su valor se encuentra intrínseco a sí misma. En el contexto del arte abstracto, mi enfoque se centra en el estudio de la geometría y su aplicación en la composición de obras pictóricas. Exploro la forma en que la imagen real se relaciona con la abstracción, buscando mantener un equilibrio armónico al trasladar diferentes composiciones, objetos o elementos de referencia al ámbito pictórico.

En este proceso creativo, es crucial tener en cuenta las referencias y los estilos característicos de la abstracción geométrica. Estudio y me inspiro en las corrientes artísticas que han surgido dentro de este ámbito, integrando sus principios y técnicas en mi propio trabajo. Al llevar a cabo esta exploración geométrica en el contexto de la pintura, busco generar obras que no solo se distingan por su equilibrio y estética, sino también por su capacidad de provocar una experiencia significativa para el espectador.

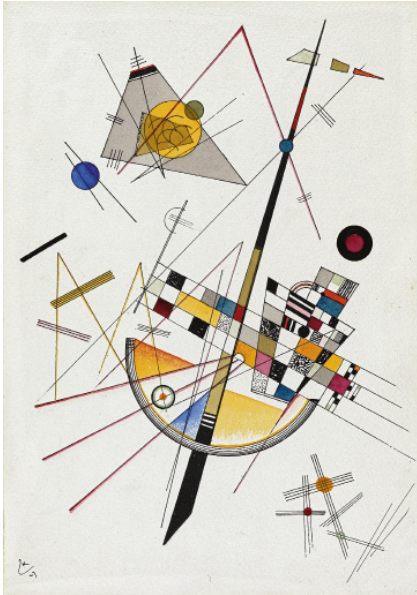


fig.1. Wassily Kandinsky. Tensión suave nº 85, 1923 / Acuarela y tinta sobre papel. 35,5 x 25,2 cm.

### 3.1. ARTE ABSTRACTO

El arte abstracto se posiciona como un estilo artístico que surge en torno a 1910 y se convierte en una de las manifestaciones más destacadas del espíritu del siglo XX. A lo largo de este período, el objeto en la pintura experimentó diversas transformaciones: fue reducido al color en el Fauvismo, hecho geométrico en el Cubismo, distorsionado en el Expresionismo, vibrado en el Futurismo y soñado en el Surrealismo.

Los artistas abstractos se proponen prescindir de elementos figurativos para concentrar la fuerza expresiva en formas y colores sin una relación directa con el mundo real. La obra de arte se convierte en una entidad autónoma, liberada de la representación figurativa. Wassily Kandinsky, en uno de sus escritos, afirmaba que “una mancha redonda puede ser más significativa que una figura humana”<sup>2</sup>. En 1908, presentó una pintura no figurativa, considerada como un antecedente temprano del arte abstracto moderno.

El arte abstracto emplea un lenguaje visual propio con múltiples significados y busca representar las situaciones y cambios que se producen en la sociedad. No se trata de un movimiento único ni de un programa estético común. Este nuevo arte vanguardista se basa en las experiencias y sensaciones de los artistas, exaltando especialmente la fuerza del color. A partir de las estructuras del Cubismo surgen diversas formas de abstracción geométrica y constructiva.

El arte abstracto experimentó un importante resurgimiento en Estados Unidos a finales de la década de 1940, con corrientes como el *Action Painting* y el Expresionismo Abstracto. Esta tendencia dio paso en la década de 1960 al Arte Minimalista<sup>3</sup> que marcó un nuevo período de interés por la geometría y la estructura.

### 3.2. ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

La abstracción geométrica, como parte del amplio espectro del arte abstracto, emerge a partir de la década de 1920 y se caracteriza por la utilización de formas geométricas simples. Estas formas se combinan de manera subjetiva, generando composiciones que se desligan de los espacios reales y adquieren un carácter abstracto.

La abstracción geométrica encuentra sus fundamentos en diversas corrientes artísticas como el Neoplasticismo, el Constructivismo y el Suprematismo. Estos movimientos aportan ideas y conceptos que se reflejan en las obras permitiendo la creación de una nueva realidad desligada de la representación figurativa.

2 KANDINSKY, WASSILY. *Artis Historia del Arte*. VICENS VIVES, S.A., Barcelona, 2008

3 Estilo más estricto geoméricamente pero donde la imposición del orden no es inflexible sino más bien moderada. Las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde el punto de vista morfológico.

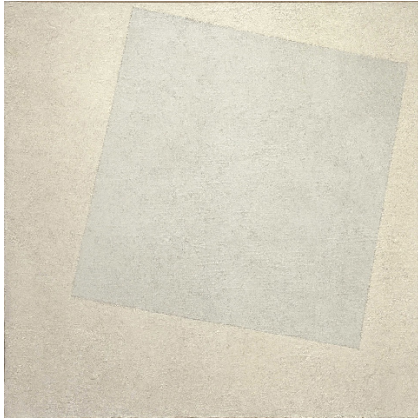


fig.2. Kazimir Malevich. Blanco sobre blanco, 1918 / Óleo sobre lienzo. 79,4 x 79,4 cm.

### 3.2.1. Suprematismo

El Suprematismo es un movimiento artístico que surgió en Rusia alrededor de 1915-1916 simultáneamente al Constructivismo. Este término fue acuñado por Kasimir Malevich en su manifiesto, y se fundamenta en la idea de la “no-objetualidad”<sup>4</sup> pura. El suprematismo busca establecer principios formales puros en la estética geométrico-constructiva que se desarrolló en el contexto del Vanguardismo Ruso.

Este movimiento promueve el gusto por la abstracción geométrica y el arte no figurativo, buscando la “supremacía formal”<sup>5</sup> de las formas geométricas puras. Para lograrlo, los artistas debían eliminar toda expresividad de sus creaciones abstractas. La pintura más representativa del Suprematismo es “Cuadrado negro sobre fondo blanco” de Malevich, que marcó una ruptura total y definitiva con lo anecdótico y narrativo dando lugar a un discurso plástico y formal claro.

El Suprematismo se basaba en la reducción objetiva y utiliza formas geométricas como el cuadrado, el triángulo, el círculo, el rectángulo y la cruz, dotándolas de carácter estructural, elemental y reduccionista. En 1915, Malevich y el poeta Vladimir Maiakovski escribieron el manifiesto suprematista, que liberó la determinación sensorial y la experiencia objetiva.

En este movimiento, se privilegia el uso de las formas básicas de la geometría, junto con una paleta de colores que incluye el amarillo, rojo, verde y azul, así como los no colores blanco, negro y gris. Su estética se caracteriza por el uso de masas cromáticas puras en un espacio bidimensional, valorando el acto creativo, la simplicidad compositiva y la organización formal. Se exploran conceptos como armonía, tensión, superposición, contacto, semejanza, entre otros, y se busca generar una sensación de movimiento mediante el uso de colores planos.

### 3.2.2. Neoplasticismo y De Stijl

El Neoplasticismo surge a principio del siglo XX como una vanguardia artística. Piet Mondrian fue el responsable de elaborar los conceptos fundamentales entre 1913 y 1917, aunque fue Theo Van Doesburg quien los teorizó y difundió. Este movimiento abarca desde el cubismo hasta la abstracción completa, y su objetivo es encontrar un método sistemático de composición para construir un nuevo mundo de formas coherentes y organizadas. Van Doesburg reconoció que este proceso también podía aplicarse a la reconstrucción del entorno urbano, de acuerdo con las necesidades técnicas y psicológicas de la época.

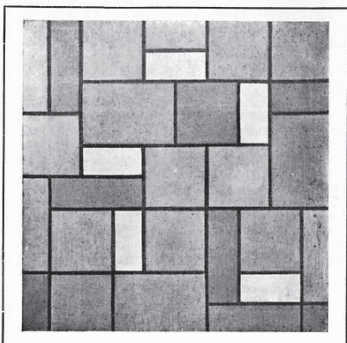
Para estos artistas, el arte en sí ya no tenía un valor representativo signifi-

## DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6,-, BUITENLAND F 7,50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. HAARLEMMEERSTRAAT 79A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 9.

SEPTEMBER 1921.



THEO VAN DOESBURG

KOMPOSITIE 17 (1919)

129

fig.3. Portada de la revista De Stijl de 1921.

<sup>4</sup>Tendencia del suprematismo que se caracteriza por la realización de obras a partir de no utilizar objetos reales de referencia.

<sup>5</sup> Superioridad absoluta o grado más alto en una jerarquía o clasificación. Diccionario de la lengua española - Real Academia Española.

cativo. Demandaban la construcción del entorno basada en leyes de creación derivadas de un principio fijo que condujera a una nueva unidad plástica. Proponían que estas leyes fueran objetivas y universales, similares a las leyes científicas.

Las características generales de esta corriente incluyen la coherencia estética y la búsqueda de una renovación estética que conduzca a un nuevo orden armónico de valor universal. Se enfocan en depurar las formas hasta llegar a sus elementos esenciales y fundamentales, como líneas, planos y cubos. Adoptan un enfoque totalmente racionalista en su planteamiento. Las composiciones presentan ritmos asimétricos pero mantienen un gran sentido de equilibrio. Utilizan colores planos sin gradaciones ni tonalidades para expresar la belleza pura.

La revista *De Stijl* fue el órgano de difusión de este movimiento, publicándose de forma discontinua hasta 1931. En esta revista, los artistas tenían la oportunidad de expresar los conceptos y las leyes que abarcaban esta nueva plasticidad. La esencia de este estilo se puede describir a través de su intención universalista: el nuevo arte debía ser necesariamente abstracto y expresar la belleza pura, utilizando exclusivamente formas puras.

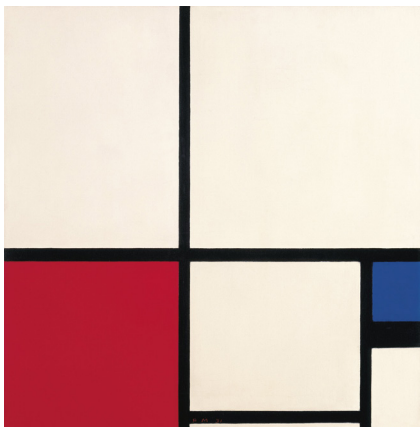


fig.4. Piet Mondrian. Composición nº 1 con rojo y azul, 1931 / Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm.

### 3.2.3. Piet Mondrian

Mondrian sabía que su obra se basaría en dos renunciaciones fundamentales: la renuncia al mundo exterior que percibimos sensorialmente y la renuncia al mundo interior como fuente emocional de expresiones artísticas. Su objetivo era crear una obra de arte que representara la realidad pura, despojada de los aspectos concretos y transitorios que la caracterizan como la textura, calidez, luz y formas reconocibles. A diferencia de Kandinsky, cuya abstracción se basaba en una valoración instintiva y romántica de los elementos gráficos y plásticos, Mondrian llegó a la abstracción de manera gradual al eliminar progresivamente lo reconocible en el mundo exterior. Esto permitió que las ideas de orden, variación y expresión puramente visual se convirtieran en su sistema y norma constante de creación.

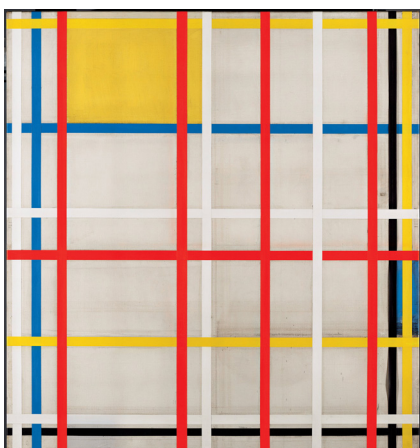


fig.5. Piet Mondrian. Nueva York 3 (inacabado), 1911 / Óleo, lápiz, carboncillo y cinta adhesiva sobre lienzo. 117 x 110 cm.

*“Construyo líneas y combinaciones de colores sobre una superficie plana para capturar la belleza universal de la manera más consciente posible. La naturaleza y lo visible me inspiran, desencadenando en mí una emoción que me impulsa a crear. Sin embargo, mi objetivo es acercarme a la verdad abstrayendo todo hasta llegar a la esencia de las cosas, incluso si es solo una esencia externa. Para mí, es una verdad evidente que cuando no se busca transmitir algo específico es cuando se expresa algo más específico: la verdad, que es universal”.*<sup>6</sup>

6 Jaua, M. F. (2013). El neoplasticismo formativo de Mies van der Rohe: el Federal Center.



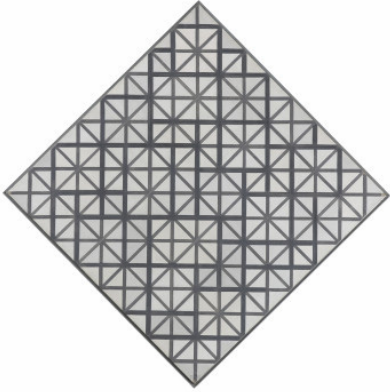


fig.6. Piet Mondrian. Composición con líneas grises, 1918 / Óleo sobre lienzo. 84,5 x 84,5 cm.



fig.7. Piet Mondrian. Composición con líneas amarillas, 1933 / Óleo sobre lienzo. 80,2 x 79,9 cm.

En 1921, Mondrian alcanzó un momento crucial en el desarrollo de su propuesta artística. Todas sus pinturas de ese año seguían la misma estructura: una composición ortogonal y asimétrica compuesta por líneas rectas verticales y horizontales, que formaban rectángulos de diferentes tamaños y colores. La composición resultaba de las relaciones que Mondria establecía entre tres elementos fundamentales que llamó “medios de expresión”: las líneas rectas, los planos rectangulares que se formaban entre ellas y los colores. Utilizaba los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) y los considerados “no colores” (blanco, negro y gris).

Es importante destacar que Mondrian no partía de esquemas preestablecidos o formas predefinidas al decir la disposición de elementos. Su composición no se basaba en normas tradicionales de jerarquía o simetría, sino en criterios de combinación que buscaban la armonía, el equilibrio y el balance entre las partes. Sus obras surgían través de la intuición y la mirada, y eran los criterios visuales los que determinaban sus relaciones y permitían reconocerlas. Los cuadros de Mondrian podían entenderse como fragmentos de una construcción más amplia, una realidad imaginada de la cual solo se mostraba una parte. También podían interpretarse como síntesis abstractas de la realidad suficientes en sí mismas para manifestarla y percibirla. En su conjunto, la obra de Mondrian es abstracta, ya que busca extraer lo esencial de la realidad con el propósito de intensificar el conocimiento de la misma.

Mondrian afirmaba que la verdad se revela por sí sola, pero al explicar su obra, se logra una mayor profundidad y precisión en su comprensión. Consideraba que el desarrollo de la conciencia era crucial para reconocer la esencia de la realidad. Para él, la realidad era una dualidad que tendía hacia la unidad. Todos los aspectos de la existencia podían reducirse a la oposición de los opuestos, y la esencia se revelaba en la unidad de esos opuestos. Alcanzar la unidad implicaba equilibrar los opuestos, y Mondrian buscaba ese equilibrio a través de la observación. La composición era fundamental para expresar lo esencial, y los medios abstractos de forma y color eran la manifestación de esa relación equilibrada.

Mondrian detallaba los medios a través de los cuales la pintura manifestaba esa relación equilibrada. La composición se lograba mediante la utilización de la línea recta, que representaba la forma; el color primario, que permitía la subjetividad; y la forma plana, definida por la línea y que contenía el color sin mezclarlo. Estos medios eran abstractos y universales, y buscaban una representación directa de lo universal.

*“Si se crea una limitación de la forma, en la imagen formada, por medio de la línea cerrada (contorno), entonces hay que tensarla hasta la línea recta. Así se dispone lo más exterior (la apariencia de la forma) en la proporción equilibrada con la imagen exacta de la extensión, que también se deja corporeizar como línea recta. Hacer concreto un color quiere decir: primero, decantar el color natural a color primario; segun-*

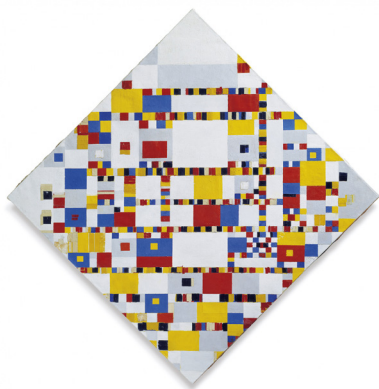


fig.8. Piet Mondrian. Victory Boogie-Woogie, 1944 / Óleo, cinta adhesiva, papel, lápiz y carboncillo sobre lienzo. 127 x 127 cm.

*do, reducir el color a puro; y tercero, cerrar el color de tal manera que aparezca como unidad de planos rectangulares”.*<sup>7</sup>

Para lograr un equilibrio auténticamente universal, Mondrian define una relación abstracta basada en la conjunción de lo vertical y lo horizontal. Esta combinación visual de opuestos representa de manera óptima el equilibrio. En su enfoque, excluye deliberadamente las líneas curvas e incluso diagonales de sus composiciones, depurando así su lenguaje artístico.

Si queremos utilizar el color como un elemento válido en un lenguaje visual geométrico, debemos despojarlo de sus funciones simbólicas y expresivas habituales y reinterpretarlo como una mera extensión de materia pigmentada. De esta manera, el color se convierte en una capa plana que se abstrae y se desvincula de cualquier connotación que contradiga su nueva naturaleza, es decir, se convierte en algo exclusivamente extenso.

En esta completa redefinición de las funciones cromáticas, Mondrian introduce un nuevo concepto: “el color concreto”. Concretar un color implica situarlo en un contexto visual donde desaparece el modelo, se eliminan los contrastes de temperatura y simultaneidad y se resalta el papel del contraste de extensión, lo que resulta especialmente adecuado al tratarse de una diferencia entre lo amplio y lo reducido, para garantizar la coherencia de la sintaxis visual en su conjunto.

*“No basta con colocar unos junto a otros, eso no es más que decoración. Hace falta que sean el rojo justo, el azul justo, el gris justo. Justos en sí y justos los unos con respecto a los otros. Todo está en el cómo: cómo están situados los elementos y cómo resulta la dimensión”.*<sup>8</sup>

### 3.2.4. La Bauhaus y Walter Gropius

En 1919, Walter Gropius fundó la Bauhaus con la visión de crear una escuela que integrara todas las artes en proyectos cooperativos de construcción. La Bauhaus no solo fue un periodo crucial en la historia artística, sino también en la historia de una nación en desintegración y el fin de una era.

Los objetivos de la Bauhaus eran diversos y ambiciosos. Por un lado, buscaba rescatar todas las artes del aislamiento en el que se encontraban y educar a futuros artesanos, pintores y escultores para realizar proyectos conjuntos. El manifiesto de la Bauhaus afirmaba que “el objetivo último de toda actividad creativa es la construcción”<sup>9</sup>. Además, la Bauhaus buscaba elevar la artesanía al nivel de las bellas artes y eliminar la barrera de arrogancia que existía entre el artesano y el artista. También tenía como objetivo establecer un contacto constante con los responsables de los oficios e industrias del



fig.9. Escuela de la Bauhaus de Dessau.

7 Jaua, M. F. (2013). El neoplasticismo formativo de Mies van der Rohe: el Federal Center.

8 Mondrian, Piet. Realidad Natural y Realidad abstracta, p84

9 Fran Whitord. (1991). Bauhaus. Barcelona: Ediciones Destino, S.A.



fig.10. El edificio principal de la Universidad-Bauhaus de Weimar (construido entre 1904 y 1911), diseñado por Henry Van de Velde para albergar estudios de escultores de la Escuela de Arte Gran Ducal de Sajonia.

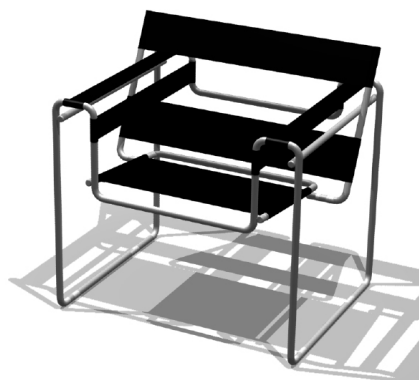


fig.11. Silla Wassily de Marcel Breuer, 1925.

país, vendiendo sus productos y diseños al público y a la industria para asegurar su supervivencia económica.

La Bauhaus también tuvo un impacto significativo en la reforma educativa en Alemania. Buscaba que toda enseñanza de las artes estuviera basada en la formación artesanal y que las escuelas abarcaran tantas actividades como fuera posible, incluyendo bellas artes, artesanía, ingeniería y arquitectura. Además, se buscaba eliminar cierta “libertad académica” y establecer una enseñanza estructurada de cuatro cursos en cuatro años con un período de prueba.

Desde sus inicios la Bauhaus adoptó una postura antiacadémica. Los profesores eran maestros y los estudiantes aprendices y oficiales, dejando claro que la escuela se basaría en la artesanía y formaría parte del mundo real de trabajo. En lugar de estudios, se establecieron talleres y se implementó un sistema simultáneo de taller-docencia.

A lo largo de su historia, la Bauhaus enfrentó varias dificultades. La economía alemana posterior a la guerra sufría escasez de recursos, lo que afectaba a la escuela. Además, se encontró con la oposición de pequeños comerciantes. A parte de los desafíos económicos, la Bauhaus también enfrentó oposición política y críticas conservadoras. Muchos consideraban su enfoque vanguardista y experimental como una amenaza para las tradiciones establecidas. A medida que la influencia política de los nacionalsocialistas crecía en Alemania, la escuela fue objeto de ataques y presiones para cerrarla. Finalmente, en 1933, la Bauhaus fue clausurada por las autoridades nazis.

A pesar de su corta existencia, la influencia de la Bauhaus fue significativa y perdura hasta nuestros días. Sus ideas y enfoques revolucionarios sentaron las bases para el diseño moderno y la integración de las artes en la arquitectura y el entrono construido. Después del cierre de la escuela en Alemania muchos de sus profesores y estudiantes emigraron a otros países, principalmente estados Unidos, llevando consigo los principios de la Bauhaus y contribuyendo a difundir su legado. La influencia de la escuela se puede apreciar en el diseño y la arquitectura moderna de todo el mundo.

En paralelo a la historia de la Bauhaus en Alemania, la relación entre Theo Van Doesburg y la Bauhaus de Weimar también tuvo un impacto significativo en la evolución de la escuela. Van Doesburg, como miembro destacado de De Stijl en los Países Bajos, se acercó a la escuela en la década de 1920 con la intención de difundir las ideas del Neoplasticismo y promover un nuevo estilo de vida basado en al estética moderna.

Inicialmente, Van Doesburg presentó su trabajo a Walter Gropius, quien quedó impresionado y lo invitó a visitar la escuela en Weimar en 1920. Sin embargo, las negociaciones para que Van Doesburg se uniera como profesor no tuvieron éxito, lo que llevó a que organizara cursos paralelos sobre el nuevo estilo de De Stijl. Estos cursos atrajeron a estudiantes y profesores de la Bauhaus interesados en las ideas de Van Doesburg.

La influencia de la vanguardia rusa, representada por artistas como El Lis-



sitzky, y la vanguardia holandesa, representada por Van Doesburg, fue significativa en el cambio de enfoque de la Bauhaus hacia una estética más orientada a la producción en masa y a la máquina. Esto ocurrió alrededor de 1923 y se considera un momento crucial en la evolución de la Bauhaus.

Algunos estudiosos atribuyen a Van Doesburg el mérito de haber sido el primer artista abstracto en influir en la Bauhaus y en modificar su visión. Sin embargo, otros consideran que el cambio hacia la estética de la máquina y la producción en masa se debe principalmente a László Moholy-Nagy, quien se unió a la Bauhaus en 1923 y desempeñó un papel importante en la introducción de la fotografía, el cine y otros medios técnicos de la escuela.

### 3.2.5. Arte Concreto y Neoconcreto

Entre los años 1933 y 1953, surgieron en la región del Río de la Plata diversas manifestaciones del arte abstracto. Estas corrientes artísticas se inspiraron en el Constructivismo ruso y el Neoplasticismo holandés, buscando una reinterpretación del concepto de totalidad en la pintura, la arquitectura y la escultura. Además, este enfoque se extendió al ámbito de la producción de objetos cotidianos.

El criterio de totalidad implicaba adoptar una postura particular hacia la percepción de las obras de arte exigiendo una mirada intelectual y rechazando la emoción en su apreciación. En muchas ocasiones, especialmente en el Arte Concreto, predominaba un enfoque racionalista en la construcción y análisis de las formas, utilizando descripciones basadas en términos reales y concretos, dejando de lado la ilusión subjetiva.

En Uruguay, la Asociación de Arte Constructivo (AAC) liderada por Torres García, y en Argentina, la Asociación de Arte Concreto, el Grupo Madí y Arte Concreto Invención, representaron importantes referentes de este movimiento. Estos artistas se esforzaron por generar un lenguaje artístico propio que, si bien se basaba en corrientes europeas, buscaba una identidad americana.

Torres García, en mayo de 1936, publicó la revista "Círculo y Cuadrado", donde expresó su visión del arte constructivo europeo que influyó en su actividad artística y en la producción de objetos cotidianos. Además, estableció un taller de artes y oficios con un enfoque cercano al arte abstracto, promoviendo la unificación de las artes y los oficios como una oposición al concepto burgués de arte por el arte. En su obra "Universalismo Constructivo" de 1944, Torres García manifestó su deseo de utilizar el arte como un medio cultural para el gran público, pero también expresó su preocupación por la vulgarización del arte debido a la industrialización.

El Arte Concreto Invención y el Grupo Madí representaron un camino hacia el concretismo a través de una suma de elementos conceptuales que se desarrollaron en el seno de estas corrientes. En 1946, se lanzó la revista "Arte Concreto Invención", dirigida por Tomás Maldonado, donde se presentó el Manifiesto Inversionista y se establecieron los parámetros del pensamiento

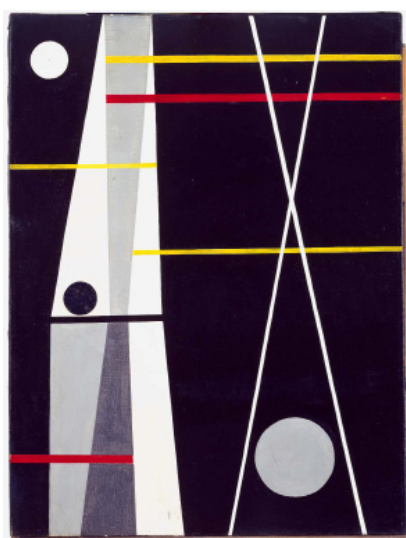


fig.12. Tomás Maldonado. Sin título, 1950 / Óleo, sobre lienzo. 80 x 60 cm.

Concreto. Este manifiesto cuestionaba la ilusión y representación en el arte, proponiendo una estética basada en la realidad y el movimiento. Poco después, surgieron controversias y se formó el Grupo Madí que rechazaba la representación, la expresión y el significado en el arte. El Arte Madí se basaba en la idea de invención y en la creación de una zona artística abierta que se extendió a diversas disciplinas como la danza, el cine y la televisión, aunque no se enfocó en el diseño.

El Manifiesto Invencionista de 1946 postulaba la función social del arte como una necesidad humana y enfatizaba la importancia de que el arte fuera comprendido por la mayoría como un medio estético común. Los artistas del movimiento Concreto establecieron una conexión natural con el diseño, ya que las esculturas y ciertos objetos reflejaban una estética similar. La función y la naturaleza de los materiales se convirtieron en medios reales para crear obras de arte sin necesidad de tener otro significado más allá de su propia expresión.

## 4. REFERENTES

### 4.1. KAZIMIR MALÉVICH

Kazimir Malévich, un destacado pintor y teórico ruso, se distingue como el precursor de la abstracción geométrica y el creador del movimiento suprematista considerado uno de los más influyentes del siglo XX. Su enfoque se caracteriza por el uso de un reducido número de colores y formas geométricas fundamentales. A través de estas formas simples, Malévich dio vida a un universo suprematista, alcanzando así la cúspide del arte abstracto al rechazar la representación objetiva.

En 1915, surge el Suprematismo mediante un texto escrito por Malévich conocido como el Manifiesto Suprematista, en el cual presenta su propio trabajo y abandona el futurismo, proponiendo una nueva forma de realismo pictórico. Una de las obras clave que introduce en este contexto es el "Cuadrado Negro", que marca un punto de inflexión en la evolución tanto de Malévich como de la pintura moderna en su conjunto. A través de esta obra, busca establecer la supremacía de la sensibilidad pura y las formas simples en las artes figurativas. A partir de entonces, alterna entre obras de austeridad absoluta, como la serie negra y otras de mayor cromatismo y dinamismo, a veces con una sensación de profundidad.

Hacia 1918, Malévich se inclina hacia la austeridad más extrema con su serie Blanco sobre blanco. En esta etapa, al considerar que ha explorado todas las posibilidades en sus investigaciones, abandona la pintura para dedicarse a la enseñanza y la escritura compartiendo sus ideas sobre el arte. El estilo abstracto de Malévich se basa estrictamente en elementos geométricos, como cuadrados y rectángulos, sin referencias a objetos concretos. En sus primeras pinturas suprematistas se pueden apreciar formas geométricas en una paleta de colores limitada o simplemente en negro sobre un fondo

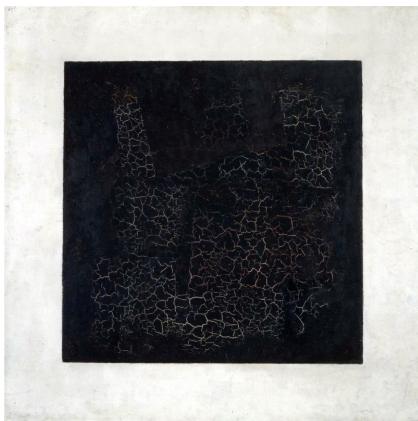


fig.13. Kazimir Malévich. Cuadrado negro, 1915 / Óleo sobre lienzo. 79,5 x 79,5 cm.

blanco. Con el tiempo, introduce una variedad más amplia de colores y otras formas geométricas, como triángulos, círculos y curvas. Según Malévich, *“la realidad de un cuadro radica en la presencia simultánea de tres elementos pictóricos fundamentales: líneas, formas y colores”*.<sup>10</sup>

#### 4.2. JOSEF ALBERS

A partir de su investigación sobre la figura del cuadrado, considerada esencial en la creación humana, Albers desarrolla una expresión artística innovadora que se centra en la simplicidad geométrica, los materiales, la luz y el color.

La labor de Albers como educador es igualmente destacable, al igual que su producción artística. Su enfoque pedagógico se basa en la educación de los sentidos para aprender a apreciar el arte, algo que, según sus propias palabras, no puede ser enseñado directamente, sino que debe construirse a partir de la intuición sometida al control de la razón.

Durante su estancia en la Bauhaus, Albers encontró en el vidrio su medio preferido, tanto como estudiante como profesor. Su aprecio por este material se mantuvo a lo largo de su trayectoria en la Bauhaus. En su obra y enseñanzas siempre defendió la importancia de dejar de lado las emociones personales, ya que estas son difíciles de comprender con precisión y carecen de universalidad. No es sorprendente que el vidrio, con su carácter translúcido, su vibrante transmisión de color y su capacidad de cambiar y ser moldeado de diversas formas, le brindara a Albers un amplio abanico de posibilidades espirituales y visuales. Al utilizar este material, Albers logró plenamente el objetivo de trascender su individualidad inicial, tanto en su devoción inicial al catolicismo como en su posterior dedicación al color y la forma. Cuando el tema era la visión y la meta la transformación óptica y espiritual, Albers deja de lado las cargas personales y cualquier detalle visual que pudiera considerarse perturbador o superfluo.

En sus pinturas al óleo, grabados y relieves, Albers adoptaba un enfoque puro y desinteresado. Manipulaba estos medios para emular las condiciones de fabricación del vidrio, en cuadros que él llamaba “platos para servir color”. Aplicaba capas de yeso blanco Liquitex, de seis a diez capas, sobre una superficie sólida y resistente, creando una base neutral que permitía al color alcanzar su máxima expresión. Albers buscó los atributos del vidrio en medios más seguros y duraderos.

En su obra “Park”, adoptó un estilo sobrio y disciplinado, muy distinto a la espontaneidad y las tendencias expresionistas alemanas y francesas que había dejado atrás. Reemplazó elementos de distintos tamaños por una organización lógica y tectónica, ordenando grupos diferenciados de rectángulos

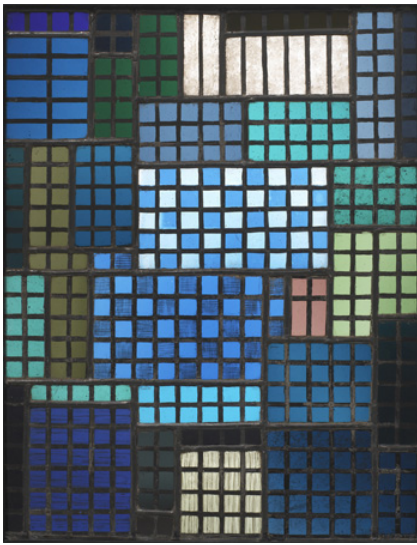


fig.14. Josef Albers. Park, 1923 / Cristal, metal, cable y pintura. 49,5 x 38,1 cm.

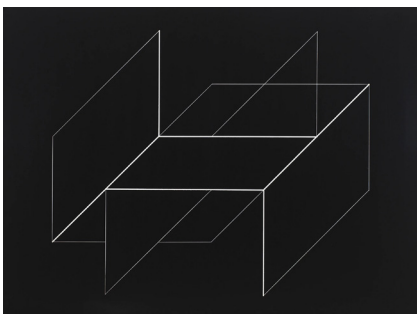


fig.15. Josef Albers. Structural Constellation, 1950 / Grabado con máquina sobre plástico laminado negro. 43,2 x 57,2 cm.

10 MALÉVICH, KAZIMIR. Citado en: ELGER, DIETMAR. Arte Abstracto. TASCHEN, Hohenzollernring, 2008.

de colores en un sistema modular. El marco metálico adquirió una función exclusivamente arquitectónica, y solo los cambios de grosor en las barras metálicas ofrecían una pequeña variación. Aunque no era uniforme, la disposición de cuadrados individuales y la estructura lineal conservaban un efecto arquitectónico en lugar de expresivo.

En contraste con Mondrian, quien evitaba discrepancias entre figura y fondo en sus pinturas puras, Albers genera vitalidad en su obra a través de la tensión entre lo que se percibe inmediatamente como fondo o forma.

### 4.3. ANNI ALBERS

*“La creatividad no se trata tanto del deseo de realizar algo, sino de escuchar lo que quiere ser realizado: el dictado de los materiales.”<sup>11</sup>*

Esta afirmación de Anni Albers refleja su enfoque artístico y su profundo vínculo con la Bauhaus.

Anni Albers estudió en la Bauhaus de Weimar y Dessau desde 1922 hasta 1931. Su conexión con la escuela fue tan sólida que, en ocasiones, se convirtió en una conferenciante no oficial en la investigación y formación textil de la Bauhaus. Sus ideas fueron interpretadas como parte integral de los principios de la Bauhaus. Sin embargo, este reconocimiento llegó después de su exilio a Estados Unidos.

Para Anni, la experimentación individual se desarrolla a través de la manipulación de materiales. A lo largo de su carrera, se dedicó a explorar diferentes medios y técnicas. Utilizó hilos metálicos, hilos de plata, laminillas de oro, celofán, rafia, fibra de vidrio, hilos enrollados de rosca y cabello de caballo en sus obras. Estos materiales alternativos a los tradicionales en el mundo textil le permitieron crear verdaderas obras de arte, destacando por su técnica y su manejo cromático.

Su contribución como diseñadora la ha posicionado como una artista extraordinaria y polifacética, y sus trabajos han sido objeto de estudio y exhibición en diversas publicaciones e instituciones.

Al introducir el tejido en el ámbito de los museos, Anni Albers desafió la percepción previa de esta técnica como mera artesanía. A través de sus piezas, demostró que los diseñadores crean obras a partir de conceptos, inspiración y otros factores que alimentan su creatividad.

Los viajes de Anni Albers a México y Perú fueron fuentes significativas de inspiración. Quedó maravillada por la gente, los colores, las artesanías, la simbología, las técnicas y las construcciones que encontró allí. Además, las enseñanzas que recibió de artistas como Klee y Kandinsky en la Bauhaus influyeron en su trabajo. También se guiaba por sus propias percepciones y

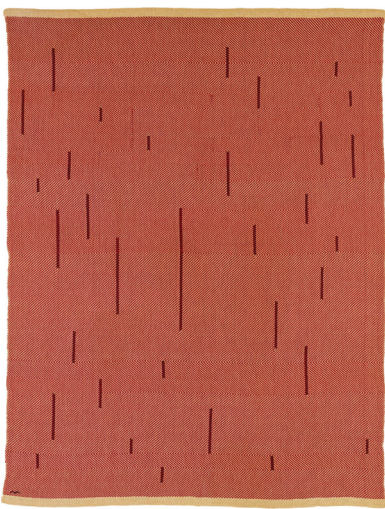


fig.16. Anni Albers. With Verticals, 1946/ Algodón y lino. 154,9 x 118,1 cm.

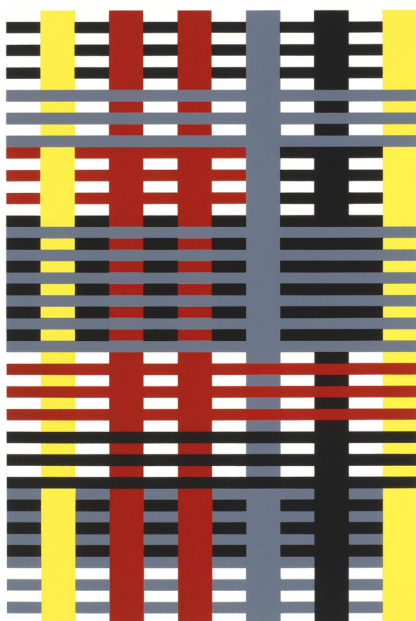


fig.17. Anni Albers. Study for an Unexecuted Wallhanging, 1926-1983 del portfolio Connections Screenprint / 69,5 x 49,5 cm.

<sup>11</sup> Carrillo, S. G. Z. (2020). Los procesos creativos de Anni Albers, diseñadora textil de la Escuela Bauhaus. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (113), 75-92.



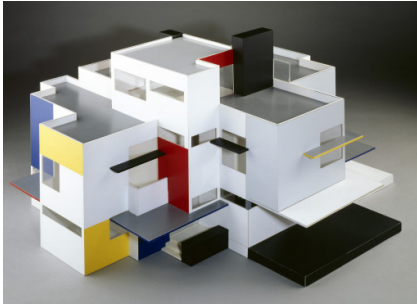


fig.18. Theo van Doesburg. Cornelis van Eesteren Maison particuliere, 1923.

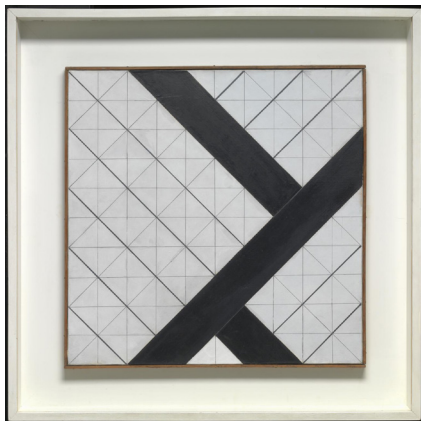


fig.19. Theo Van Doesburg. Contre-composite, 1925 / Óleo sobre lienzo 69 x 69 cm.



fig.20. Gerrit Rietveld. Casa Rietveld Schroder, 1924.

sensaciones, y encontraba inspiración en la arquitectura y la geometría.

Durante sus viajes a Perú, realizó investigaciones primarias y tuvo la oportunidad de colaborar con artesanos locales, a quienes consideraba maestros. A través de esta interacción, perfeccionó la técnica del tejido plano en telares. Para Anni, las tendencias y los cambios en la sociedad también eran información relevante a la hora de crear diseños.

La introducción de una trama flotante en sus trabajos permitió que las formas trabajadas se destacaran. El efecto de virtualidades en sus tejidos, utilizados para dividir espacios y permitir el paso del aire, se convirtió en una característica distintiva tanto visual como funcional en cada una de sus obras.

#### 4.4. THEO VAN DOESBURG

Theo Van Doesburg fue un influyente artista y teórico del arte que desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de las corrientes artísticas del siglo XX, como el Neoplasticismo y el movimiento De Stijl. Su enfoque innovador y su visión multidisciplinaria lo llevaron a explorar diversos campos artísticos, como la pintura, la arquitectura, el diseño y la escritura.

Uno de los aspectos centrales del trabajo de Van Doesburg fue el uso de planos de color y la aplicación de la geometría en sus composiciones. Buscaba la armonía y el equilibrio a través de formas geométricas simples, como líneas rectas, cuadrados y rectángulos, los cuales llenaba con colores primarios y no colores. Esta búsqueda de una estética pura y universal se alineaba con los principios del Neoplasticismo, movimiento artístico fundado por Piet Mondrian, con quien Van Doesburg colaboró estrechamente.

Además de su enfoque en los planos de color y la geometría, Van Doesburg también se interesó profundamente por la composición y el diseño. Consideraba que la organización y la relación entre los elementos en una obra de arte eran fundamentales para transmitir un mensaje visual claro y efectivo. Sus composiciones buscaban la simplicidad y la objetividad, utilizando la estructura y el equilibrio para crear una sensación de armonía y orden.

La visión de Van Doesburg trascendió los límites de una sola disciplina artística. Él creía en la unión de todas las artes y en la interrelación entre ellas. Consideraba que el arte debía integrarse en la vida cotidiana y que el diseño tenía un papel crucial en la transformación de la sociedad. Promovió la colaboración entre artistas, arquitectos, diseñadores y escritores para crear un lenguaje visual unificado y una experiencia estética completa.

A través de su revista De Stijl, fundada en 1917, Van Doesburg difundió sus ideas y las de otros artistas relacionados con el movimiento. La revista se convirtió en una plataforma para discutir y promover el Neoplasticismo y las ideas de la unidad de las artes. Van Doesburg abogó por la abolición de las distinciones tradicionales entre arte, arquitectura y diseño, buscando la integración de todas estas disciplinas en una nueva forma de expresión artística.



fig.21. Gerrit Rietveld. Sillón rojo y azul, 1918 / Madera de haya. 88 x 60 x 84 cm.

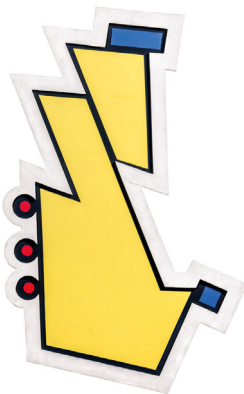


fig.22. Rhod Rothfuss. 3 círculos rojos, 1948 / Enduido y esmalte sobre madera. 100 x 70 cm.



fig.23. Rhod Rothfuss. Yellow Quadrangle, 1955 / Alquídic y gouache sobre tabla. 37 x 33 cm.

#### 4.5. GERRIT RIETVELD

Gerrit Rietveld fue un arquitecto y diseñador neerlandés conocido por su enfoque vanguardista y su contribución al movimiento De Stijl. Nacido en 1888, Rietveld se convirtió en una figura clave en la arquitectura moderna y el diseño de muebles del siglo XX.

Uno de los logros más destacados de Rietveld es la Casa Rietveld, también conocida como la Casa Schröder, construida en Utrecht, Países Bajos, en 1924. Esta casa se considera un hito en la arquitectura moderna y un ejemplo icónico de la estética de De Stijl. La Casa Rietveld se caracteriza por su uso audaz de planos horizontales y verticales, líneas rectas y colores primarios. Rietveld rompió con las convenciones arquitectónicas tradicionales al crear un espacio abierto y flexible que permitía una interacción fluida entre los habitantes y su entorno.

Además de su trabajo en arquitectura, Rietveld también es conocido por diseñar la silla Red and Blue. Esta silla, creada en 1917, es un ícono del diseño moderno y una representación clásica de los principios de De Stijl. La silla Red and Blue se caracteriza por su estructura rectangular de líneas rectas y la combinación de colores primarios, específicamente el rojo y el azul. Rietveld eliminó la ornamentación y enfatizó la geometría y la funcionalidad en su diseño, creando una pieza que se convirtió en un símbolo del movimiento moderno.

La obra de Rietveld refleja su compromiso con la simplicidad, la funcionalidad y la experimentación con la forma y el color. Su enfoque en la geometría, la estandarización y el uso de materiales industriales influyó en el desarrollo del diseño moderno y sentó las bases para el diseño contemporáneo. Rietveld desafió las convenciones establecidas y buscó crear una relación armoniosa entre el arte, la arquitectura y el diseño, integrándolos en un enfoque unificado.

#### 4.6. RHOD ROTHFUSS

Rhod Rothfuss es un artista cuyo trabajo se destaca por su enfoque innovador y su exploración de la relación entre la obra de arte y el soporte en el que se presenta. Su obra ha sido reconocida por su capacidad para desafiar las convenciones establecidas y cuestionar la noción tradicional de lo que constituye un soporte artístico.

Lo que distingue el trabajo de Roth Rothfuss es su interés en el cambio en la visión del soporte. En lugar de limitarse a los materiales y formatos tradicionales, busca ampliar los límites de lo que se considera un soporte artístico válido. Su enfoque se basa en la idea de que cualquier objeto o superficie puede convertirse en un soporte artístico, siempre y cuando se le atribuya un valor simbólico o estético. Rhod Rothfuss experimenta con una variedad de materiales y técnicas, y a menudo incorpora elementos encontrados o cotidianos en sus obras.



fig.24. Lygia Clark. Composición, 1953 / Óleo sobre lienzo. 116,7 x 80,7 cm.

#### 4.7. LYGIA CLARK

Lygia Clark fue una destacada artista brasileña cuya obra se relaciona con los elementos de geometría, composición, colores y reservas de forma innovadora y original. Aunque inicialmente se alineó con el Neoplasticismo y participó en el Grupo Frente, posteriormente exploró nuevas direcciones artísticas y se alejó de las formas rígidas y geométricas.

En términos de composición, Clark experimentó con diferentes formas de organización y estructura. A menudo utilizaba módulos y repeticiones, creando patrones y ritmos visuales. Sin embargo, su enfoque era más fluido y orgánico en comparación con las composiciones rígidas neoplasticistas. Sus obras a menudo presentan una sensación de movimiento y transformación, lo que refleja su interés en la experiencia del cuerpo y la exploración de nuevas formas de percepción.

En cuanto a los colores empleó una paleta variada y vibrante. Aunque algunos de sus trabajos tempranos presentaban una gama limitada de colores primarios y secundarios, más tarde se aventuró en la exploración de tonalidades más sutiles y tonos terrosos. Sus obras reflejan una sensibilidad cromática que evoca emociones y estados de ánimo, aportando una dimensión adicional a su trabajo.

El concepto de reservas también es relevante en la obra de Clark. Ella exploró la idea de dejar espacios vacíos o incompletos en sus creaciones, lo que invita a la participación activa del espectador y permite que la obra se complete en la interacción y la experiencia individual.

#### 4.8. CRUZ-DIEZ

Carlos Cruz-Diez fue un destacado artista venezolano nacido en 1923, reconocido por su contribución al arte cinético y óptico.

Se interesó profundamente en la percepción visual y en cómo el color y la luz interactúan con el espectador. Su enfoque se basó en la idea de que el color no es un objeto estático, sino una experiencia visual en constante evolución que cambia según las condiciones ambientales y la posición del observador.

Exploró el fenómeno del “efecto moiré” en su trabajo. Este efecto se produce cuando se superponen patrones geométricos y se crea una ilusión óptica de movimiento y vibración. Cruz Diez utilizó esta técnica para crear obras que parecen cambiar y transformarse a medida que el espectador se mueve alrededor de ellas, generando una experiencia visual dinámica y envolvente.

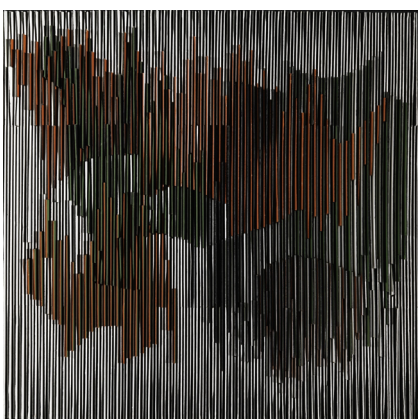


fig.25. Cruz-Diez. Psychromy 21, 1960 / Caseína sobre cartón sobre madera. 73 x 76 cm.

#### 4.9. IMI KNOEBEL

Imi Knoebel es un artista nacido en Alemania en 1940, conocido por su enfoque experimental y su exploración de la abstracción geométrica.

Su obra se caracteriza por su uso de formas simples y geométricas, como cuadrados, rectángulos y triángulos. Sus composiciones a menudo presentan combinaciones equilibradas y dinámicas de estas formas, creando una sensa-





fig.26. Imi Knoebel. Honigmilch, 2000 / Acrílico sobre aluminio. 257,5 x 150,5 x 4,5 cm.



fig.27. Cesar Paternosto. Black, Rust, Yellow, 1974 / Emulsión acrílica sobre lienzo. 99 x 101,5 x 9 cm.

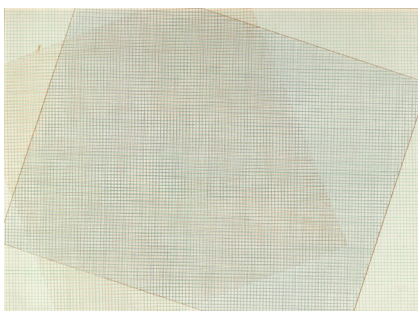


fig.28. Soledad Sevilla. Belmont VI, 1982 / Pintura de cera sobre papel. 122 x 167 cm.

ción de movimiento y tensión visual.

Knoebel experimenta con una amplia gama de materiales y técnicas, explorando diversas posibilidades expresivas. Utiliza tanto materiales tradicionales como la pintura y la madera, así como materiales menos convencionales, como el vidrio acrílico y el metal.

Una de las características distintivas del trabajo de Knoebel es su capacidad para crear una experiencia inmersiva para el espectador. Sus instalaciones y esculturas, a menudo de gran escala, transforman el espacio y desafían la percepción del espectador.

#### 4.10. CESAR PATERNOSTO

César Paternosto es un artista argentino contemporáneo que ha explorado de manera notable la noción de la visión lateral del soporte en su trabajo. Paternosto se ha destacado por su enfoque geométrico y abstracto en la pintura y la escultura, así como por su investigación sobre la relación entre la obra de arte y el espectador.

La visión lateral del soporte es un concepto clave en la obra de Paternosto. En lugar de presentar sus obras de arte en una forma convencional y frontal, busca romper con esa perspectiva tradicional y explorar nuevas formas de experimentar la obra desde diferentes ángulos y puntos de vista.

A través de su exploración de la visión lateral del soporte, Paternosto desafía las limitaciones tradicionales de la composición y la representación. Sus obras suelen presentar formas geométricas y colores vibrantes, utilizando líneas y estructuras para crear composiciones que invitan a una experiencia visual activa.

También incorpora el concepto de “reservas” en su trabajo. Estas áreas negativas, junto con los elementos positivos, crean un diálogo visual y un equilibrio entre presencia y ausencia.

#### 4.11. SOLEDAD SEVILLA

Soledad Sevilla es una artista española nacida en 1944 en Valencia. Su obra se ha destacado por su exploración de la geometría, el color y el espacio, así como por su compromiso con la abstracción y la creación de ambientes inmersivos.

Sevilla ha desarrollado un lenguaje visual único que combina formas geométricas, líneas y colores vibrantes para crear composiciones equilibradas y sugerentes. Su enfoque se basa en la búsqueda de la esencia y la energía del espacio, buscando establecer una conexión entre el espectador y la obra de arte.

Una de las características distintivas del trabajo de Sevilla es su interés en la relación entre el arte y la arquitectura. Sus instalaciones y pinturas a menudo se integran en el entorno arquitectónico, transformando los espacios en experiencias sensoriales y poéticas.





fig.29. Regine Schuman. Erloserkirche, 2020 / Vidrio acrílico fluorescente. 73 x 100 cm.

#### 4.12. REGINE SCHUMAN

Regine Schumann es una artista contemporánea nacida en 1961 en Alemania. Su obra se caracteriza por su enfoque en la luz, el color y el espacio, explorando la interacción entre ellos para crear experiencias visuales únicas.

Schumann utiliza materiales como el vidrio acrílico fluorescente en sus instalaciones y esculturas, que generan un efecto luminoso y transformador.

La geometría es un elemento central en el trabajo de Schumann. Sus composiciones se basan en formas geométricas simples que se repiten y se superponen para crear patrones dinámicos y estructuras rítmicas. Estas formas geométricas se convierten en unidades básicas que se combinan y multiplican, generando una sensación de movimiento y expansión en el espacio.

#### 4.13. OTRAS INFLUENCIAS

Pablo Palazuelo, nacido en Madrid en 1916, destacó por su enfoque riguroso y preciso de la geometría, utilizando formas simples y líneas para crear composiciones abstractas. Su obra se caracteriza por su interés en explorar las relaciones entre el espacio y la forma, así como en descomponer y reconstruir las figuras geométricas.

Elena Asins, nacida en Madrid en 1940, fue una pionera en el campo del arte digital y una destacada representante de la pintura abstracta geométrica. Su obra se caracteriza por la utilización de patrones matemáticos y algoritmos para crear composiciones abstractas. Sus creaciones digitales combinan la precisión de la geometría con la flexibilidad del medio digital, lo que le permitió experimentar con formas y colores de una manera innovadora.

## 5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

A través de la simplicidad en la estructura de mis obras y una organización formal predefinida, empleo los anteriormente denominados elementos fundamentales como herramienta para explorar todas las posibilidades que ofrece la abstracción geométrica. En mis creaciones, desde una perspectiva formal, puedo optar por composiciones simples o más complejas, utilizando combinaciones de líneas y planos que brindan diversas formas de expresión pictórica.

En mi enfoque creativo, me adhiero exclusivamente al uso de los no colores y al color inherente del soporte en sí mismo. Esta elección estética me permite explorar aún más las posibilidades de la geometría y la abstracción, al mismo tiempo que destaco la pureza y esencia de las formas geométricas presentes en mis obras. Al utilizar únicamente tonalidades neutras y el color natural del soporte, busco transmitir una sensación de equilibrio y armonía en cada composición, invitando al espectador a sumergirse en un universo visual cargado de simetría y serenidad.

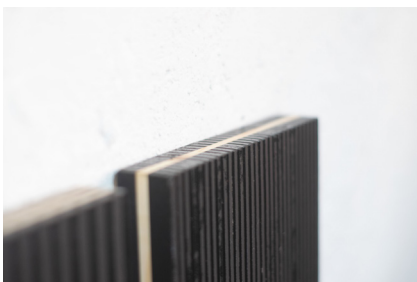


fig.30. Prueba sobre tablilla 1 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.

## 5.1. SERIE TIEMPO

Los títulos que dan nombre a estas obras hacen referencia al tiempo que el espectador debería observar el cuadro. Estos títulos nacen de la idea que le surge al espectador sobre el tiempo que me ha llevado realizar tal minucioso trabajo lineal. Proceden del cálculo de un número determinado de segundos (según tamaño de la obra) multiplicado por cada línea que aparece.

Esta serie se desarrolla a partir de la influencia de la abstracción geométrica y de las funciones cromáticas de las que habla Piet Mondrian en sus escritos y a través de su obra. Para realizarla empleo la línea que queda plasmada por el soporte la cual delimita los planos de colores negro, gris y blanco. Al mismo tiempo, me sirvo de las propiedades más o menos matizantes del barniz para equilibrar, dividir y a la vez unir la composición.

### 5.1.1. Descripción técnica

Para realizar la serie Tiempo investigué sobre los referentes necesarios para realizar dicha serie y de los medios y técnicas a utilizar y escogí el agualátex mezclado con pigmento como pintura para realizar mi obra por las posibilidades que me ofrece de decisión respecto a densidad y tiempo de secado. También fue un punto a favor para su elección el acabado mate que presentaba sobre el soporte.

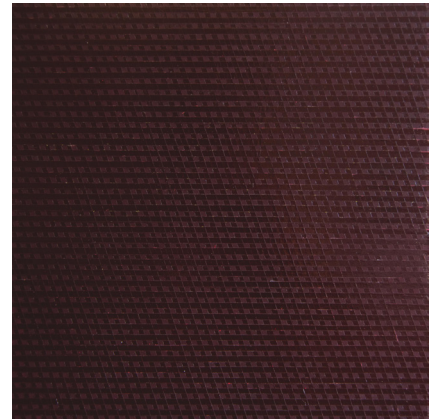
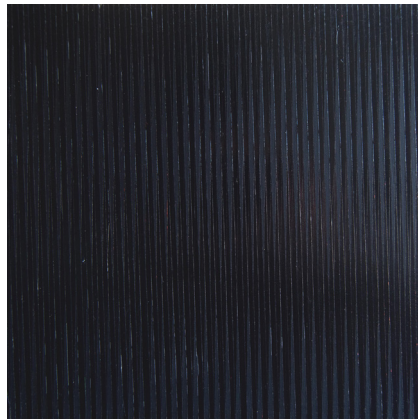
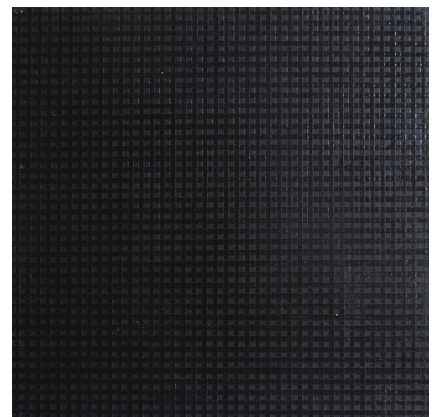
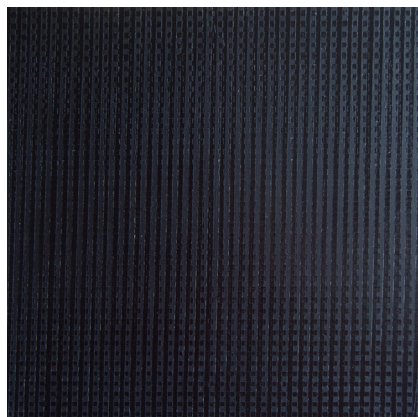


fig.31. Prueba sobre tablilla 2 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.

fig.32. Prueba sobre tablilla 3 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.

fig.33. Prueba sobre tablilla 4 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.

fig.34. Prueba sobre tablilla 5 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.



El proyecto se inicia realizando bocetos en papel con lápices, rotuladores y pintura. Debo decir que esta ha sido una parte muy breve del proceso ya que pronto he comenzado a realizar pruebas sobre tablillas de dm y contrachapado de pequeño formato y con la pintura a utilizar. Se tratan de estudios más elaborados, en los que se definen diferentes relaciones entre estructuras compositivas haciendo uso de la retícula que podrían ser utilizadas en los cuadros definitivos.

El proyecto continúa preparando los soportes utilizando tableros de contrachapado de diferentes medidas sobre bastidor fijo de madera. La preparación consta de un lijado de la superficie con lijas muy finas y lavables para que quede totalmente lisa y poder aplicar las diferentes cintas adhesivas sin imprimación.

Para comenzar el proceso pictórico, primero, comienzo adhiriendo las máscaras presionándolas con el borde de una espátula y sellándolas con dos capas de apresto formulado con látex vinílico y agua a partes iguales, lo que evitará cualquier posibilidad de que la pintura se filtre. Una vez seca la superficie se procede a la aplicación de la pintura mediante rodillo, se aplican de tres a cuatro capas respetando los tiempos de secado para lograr una superficie completamente plana y uniforme. El siguiente paso es la retirada cuidadosa de las cintas, es en este momento en el que se puede observar si el procedimiento se ha llevado a cabo de la forma correcta para lograr unos bordes limpios y, si de lo contrario, no han resultado unas reservas perfectas, corregir errores y así poder seguir trabajando.

Una vez finalizado el proceso de aplicación de la pintura se procede a aplicar una capa de barniz mate sobre la que se volverán a pegar las cintas y sellar con otra capa del mismo barniz. Después de alrededor de cuatro horas de secado la superficie está lista para cubrir donde sea necesario con una capa de barniz brillo.

Para finalizar el proceso se realiza una revisión de los resultados analizando la composición comparándola con los bocetos y dando los retoques necesarios era corregir cualquier imperfección.

### **5.1.2. Obra pictórica**

Una vez concluida la producción artística, procedo a seleccionar las obras que formarán parte del proyecto, el cual constará en este caso de dieciocho cuadros de diferentes dimensiones. A través de estas obras, mi objetivo es desarrollar un lenguaje visual propio, centrándome en el uso de la línea y la creación de composiciones más complejas. Estas piezas han sido realizadas siguiendo el proceso descrito anteriormente y logran combinar coherencia formal y procedimental, al mismo tiempo que incorporan una variedad enriquecedora gracias a la utilización de matices y tamaños diferentes entre sí.



fig.35. Línea del tiempo, 2022.  
Agualátex pigmentado y resvas sobre contrachapado con bastidor.  
30 x 90 cm.

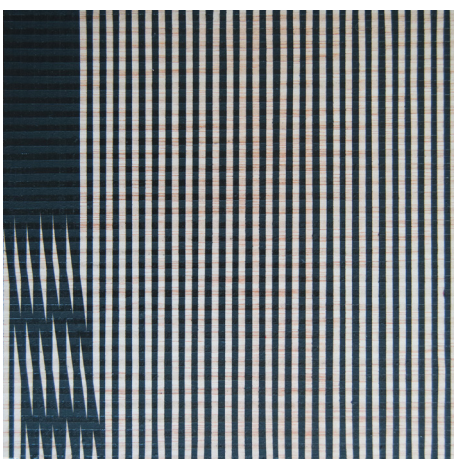


fig.36. Un minuto y dieciocho segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado.  
20x20 cm.



fig.37. Un minuto y veinticuatro segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado.  
20x20 cm.





fig.38. Cuatro minutos y veinticuatro segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
40x40 cm.

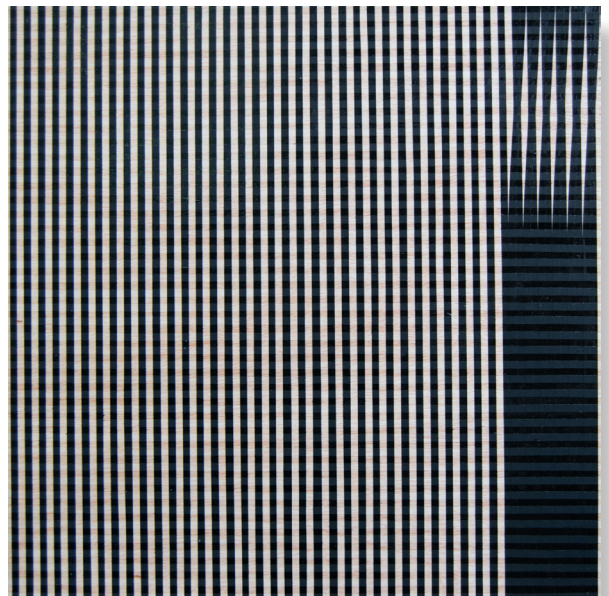


fig.39. Cinco minutos y treinta segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
50x50 cm.

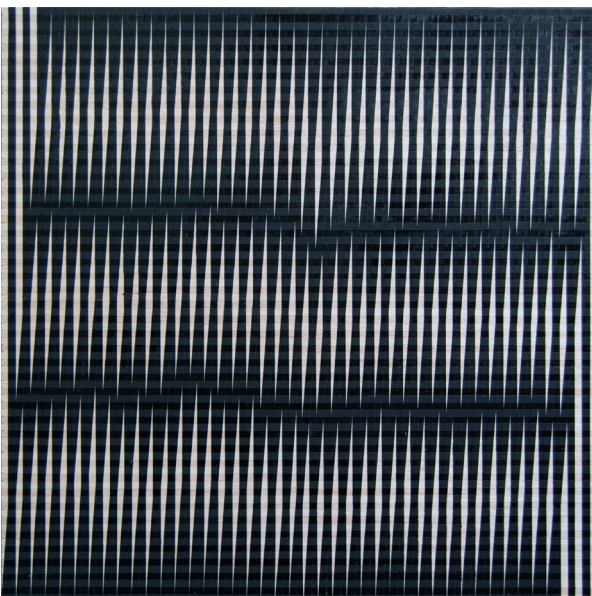


fig.40. Ocho minutos y quince segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
50x50 cm.

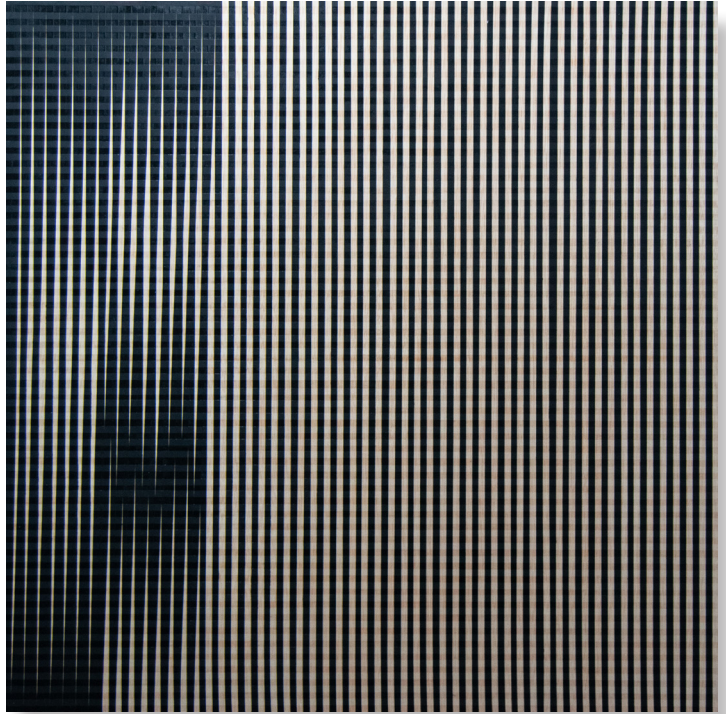


fig.41. Ocho minutos y quince segundos, 2022.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
100x100 cm.

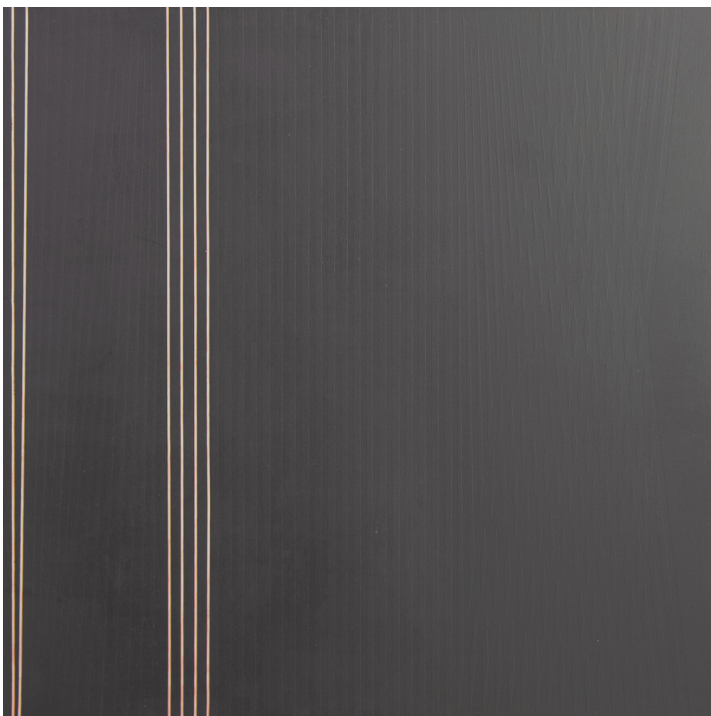


fig.42. Once minutos y treinta y dos segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100x100 cm.



fig.43. Siete minutos, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100 x 81 cm.



fig.44. Catorce minutos y medio, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100 x 81 cm.



fig.45. Cuatro minutos y treinta y tres segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100 x 100 cm.





fig.46. Ocho minutos y treinta y seis segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contra-  
chapado con bastidor.  
110 x 110 cm.



fig.47. Un minuto y treinta y dos segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contra-  
chapado con bastidor.  
110 x 110 cm.





fig.48. Dos minutos y cuarenta y dos segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
73 x 60 cm.

fig.49. Cuatro minutos y cuarenta y cuatro segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
92 x 73 cm.

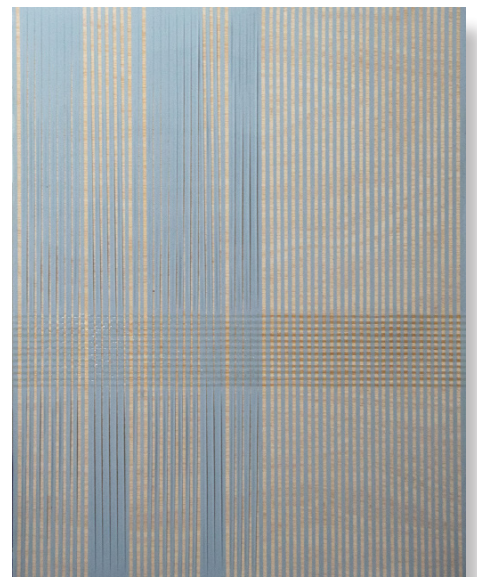


fig.50. Cuatro minutos y dieciséis segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor.  
70 x 50 cm.

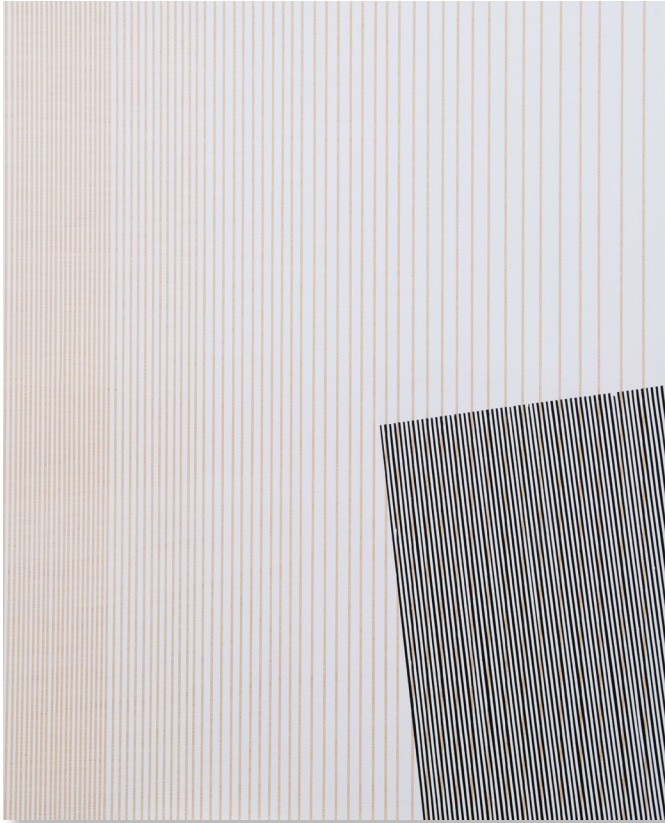


fig.51. Cuatro minutos y dieciocho segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100 x 81 cm.



fig.52. Tres minutos y treinta y nueve segundos, 2023.  
Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor.  
100 x 81 cm.

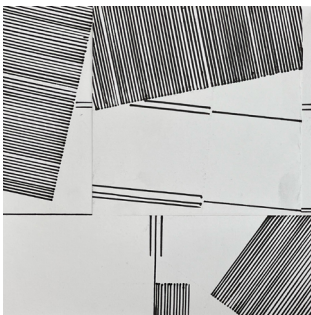
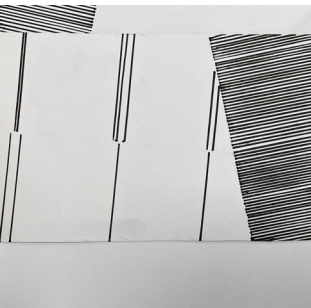
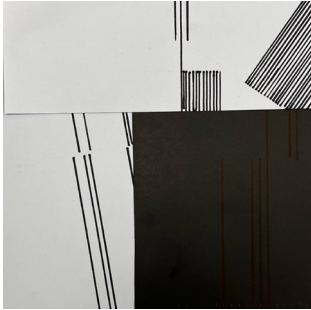


fig.53, 54, 55. Composiciones rectangulares / Fotografía de recortes de papeles.

## 5.2. SERIE PAPELES

Esta serie se crea al fusionar diversas formas geométricas en una única composición pictórica. En su realización, mi enfoque se ha centrado en corrientes artísticas como el Suprematismo y el Constructivismo, los cuales se basan en una abstracción geométrica pura y en el arte no figurativo. Para ello, me he inspirado en Kasimir Malevich quien persigue la “supremacía formal” al representar un universo visual poblado por formas geométricas puras.

En estas obras, he empleado la simplicidad compositiva y la organización formal como principios fundamentales. Además, he dado importancia a conceptos como la armonía, la tensión y la superposición, con el objetivo de transmitir una sensación de movimiento y expresión. El uso de colores planos y composiciones que mantienen un equilibrio simétrico-asimétrico también desempeñan un papel destacado en estas creaciones.

### 5.2.1. Descripción técnica

Para realizar la serie Papeles investigué sobre los referentes necesarios para realizar dicha serie y de los medios y técnicas a utilizar y escogí la pintura acrílica como técnica para la realización de mi obra debido a las características que nos ofrece esta pintura sobre la tela.

El proyecto se inicia jugando con recortes de papeles de color blanco y negro con líneas de rotulador. A partir de estos trozos de papel se crean composiciones funcionando como bocetos y los fotografío. Viendo las fotografías me percaté de que el contexto en el que se encuentran los papeles también es importante y decido trabajar las imágenes de forma digital relacionando todos los objetos que aparecen en torno a la composición principal con el diseño inicial.

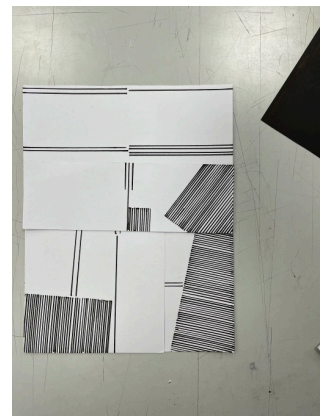
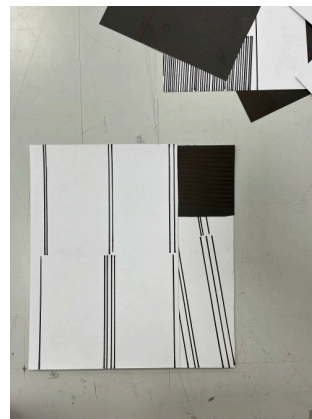
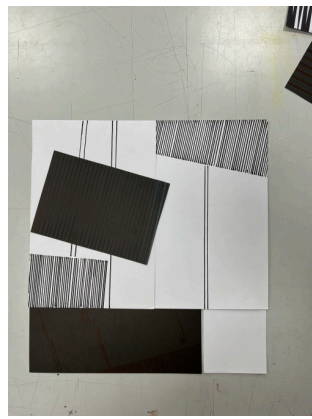
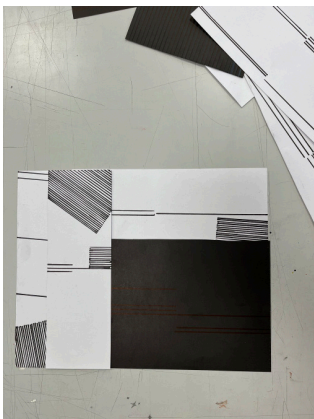


fig. 56, 57, 58, 59. Composiciones rectangulares en contexto / Fotografía de recortes de papeles sobre una mesa.



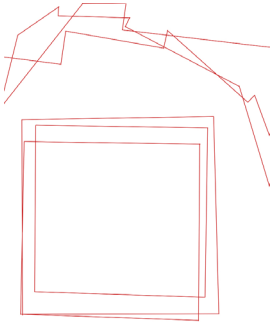


fig.60. Composiciones lineales / Imagen digital con contornos de objetos superpuestos.

fig.61. Papeles sobre loneta / Fotografía de papeles colocados aleatoriamente sobre una loneta.

fig.62. Boceto / Ampliación de fotografía y selección de composición.

Realizo por medio de Photoshop imágenes lineales estudiando los contornos de las formas que aparecen en las fotografías, eliminando formas y superponiendo unas con otras.

Paralelamente a este proceso trato de investigar cómo materializar estas composiciones líneas sobre la tela por medio de las reservas. Aunque habiendo conseguido unas líneas finas con bordes rigurosos, los resultados no terminan de convencerme, quiero continuar experimentando con los papeles.

Esta vez pruebo a fotografiar los recortes sobre la propia tela consiguiendo una percepción de la idea que se acerca más al resultado final. Estudio estas fotografías ampliando, recortando, moviendo y escogiendo los píxeles adecuados. Una vez obtenidas diferentes composiciones atractivas las someto a un proceso de selección para el posterior traspaso sobre la tela.

Para la preparación de la loneta procedo a un lijado muy fino alternándolo con capas de apresto formulado con látex y agua. Una vez preparado el soporte coloco las reservas de la misma forma que en el proceso técnico de la serie Tiempo y aplico la pintura acrílica. Respetando los tiempos de secado se retiran las máscaras de la tela cuidadosamente.

Tras una valoración de los resultados y analizando cómo interactúa el color de la loneta con los colores se decide el uso de lino crudo para las obras finales debido a su tonalidad y la variedad de densidades que presenta dicha tela.

Para la presentación de las obras construyo con tableros de contrachapado y listones unos bastidores sobre los que pego el lino tratando de estirar lo máximo posible la tela y recortar los laterales con un bisturí para que quede totalmente al borde del bastidor.

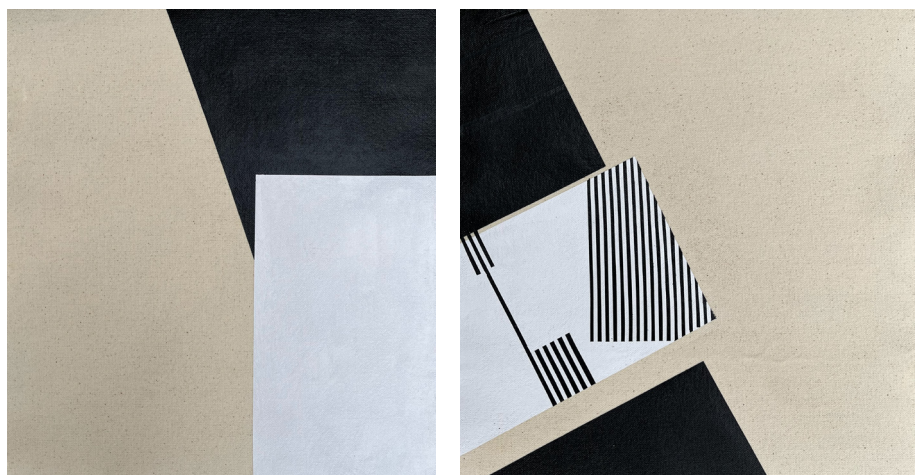


fig.63. Composición 1 / Acrílico y reservas sobre loneta.

fig.64. Composición 2 / Acrílico y reservas sobre loneta.

### 5.2.2. Obra pictórica

Una vez concluida la producción de las obras, elijo aquellas que formarán parte del proyecto. En este caso, constará de cinco cuadros con medidas distintas. Mi objetivo con estas obras es desarrollar un estilo propio, utilizando formas geométricas y composiciones más complejas. Estas obras han sido creadas siguiendo el proceso explicado anteriormente, combinando coherencia formal y procedimental. Además, incorporan la variedad que surge de haber experimentado inicialmente de forma aleatoria con recortes de papel.



fig.65. Sin título, 2023.  
Acrílico sobre lino.  
43 x 42 cm.



fig.66. Sin título, 2023.  
Acrílico sobre lino.  
41 x 37 cm.





fig.67. Sin título, 2023.  
Acrílico sobre lino.  
50 x 41 cm.



fig.68. Sin título, 2023.  
Acrílico sobre lino.  
40 x 32,5 cm.





fig.69. Sin título, 2023.  
Acrílico sobre lino.  
50 x 41 cm.

## 6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En este proyecto pictórico, se han llevado a cabo diversas investigaciones y experimentaciones con el objetivo de crear un conjunto de cuadros coherentes que exploraran los elementos fundamentales de la abstracción geométrica. El enfoque se centró en el uso de líneas rectas, planos rectangulares y colores. A continuación, se presentan los resultados obtenidos y las posibles mejoras identificadas durante el desarrollo del proyecto.

En cuanto a los resultados, se ha creado un conjunto de obras que reflejan la exploración de la abstracción geométrica y los elementos propuestos por Mondrian, como las líneas rectas, los planos rectangulares y los colores. Se ha experimentado con diferentes técnicas y materiales, destacando la pintura acrílica, para explorar las posibilidades expresivas y plásticas en relación con la pintura abstracta geométrica.

Se han llevado a cabo composiciones geométricas utilizando máscaras y se han explorado diferentes métodos de composición, desde enfoques más automáticos y basados en el azar hasta enfoques más controlados y premeditados. Asimismo, se ha estudiado el contexto histórico del origen de la abstracción y su evolución hacia la geometría, examinando referentes teóricos y artísticos como Piet Mondrian, Josef Albers, Anni Albers, Theo Van Doesburg y otros representantes del Neoplasticismo.

Un aspecto destacado del proyecto fue el trabajo con el concepto de “no colores” propuesto por Mondrian, dando protagonismo al blanco y negro y delimitando los planos mediante el mismo soporte, el lino. Esto permitió explorar nuevas perspectivas en la abstracción geométrica.

En cuanto a las posibles mejoras, se sugiere profundizar en la investigación de los referentes teóricos y artísticos, explorando en mayor medida las obras y conceptos de los artistas mencionados, estableciendo conexiones más claras con el trabajo realizado. Sería beneficioso realizar una evaluación más exhaustiva de los resultados, analizando críticamente la coherencia y calidad estética de las composiciones, y realizando ajustes y modificaciones según sea necesario.

Además, se plantea la inclusión de más técnicas y materiales en el proceso de trabajo, ampliando las posibilidades expresivas y explorando nuevas formas de aplicación de la pintura acrílica y las máscaras. Sería interesante investigar y experimentar con diferentes enfoques de presentación y exhibición de las obras, considerando aspectos como el enmarcado, la iluminación y el contexto de exhibición, para resaltar aún más las características y detalles de las obras.

En conclusión, con este proyecto de pintura y abstracción geométrica he logrado alcanzar los objetivos propuestos al crear un conjunto coherente de cuadros que exploran los elementos fundamentales de la abstracción geométrica. A través de la experimentación, la investigación teórica y la reflexión crítica, he obtenido resultados satisfactorios. Sin embargo, siempre hay margen para la mejora, evolución y crecimiento artístico.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, J. (2003). *La Interacción del Color*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLANCO, R. (2013, diciembre). La abstracción en el Río de la Plata: Su incidencia en el diseño argentino. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Mario J. Buschiazzi (Vol. 43, No. 2, pp. 151-168). Universidad de Buenos Aires.
- CAÑIZARES, A. M. (2011). De Stijl y la Bauhaus. I+ Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño, 4(4), 64-77.
- CARRILLO, S. G. Z. (2020). Los procesos creativos de Anni Albers, diseñadora textil de la Escuela Bauhaus. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Ensayos, (113).
- CIRLOT, J. E. (1963). Mondrian y el Neoplasticismo. *Cuadernos de arquitectura*, 2-4.
- DEICHER, S. (2010). *Piet Mondrian 1872-1944 Composición sobre el vacío*. TASCHEN, Hohenzollernring.
- DÜCHTING, H. (1999). *Wassily Kandinsky 1866-1944 Una revolución pictórica*. TASCHEN, Hohenzollernring.
- ELGER, D. (2008). *Arte Abstracto*. TASCHEN, Hohenzollernring.
- FAJARDO-HILL, C. E. C. I. L. I. A. (2014). *Abstracciones significativas*.
- FINIZIO, P. L. (1990). *L' Astrattismo costruttivo. Suprematismo e Costruttivismo*. Editorial Laterza, Roma-Bari.
- GUÉRREZ, J. J. G. (2016). Suprematismo y revolución. *Arte moderno y política contemporánea*. *Kriterion: Revista de Filosofía*, 57, 485-504.
- IVAM Centre Julio González. (1994). *Josef Albers: Vidrio, color y luz*. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM Centre Julio González, del 3 de noviembre de 1994 al 8 de enero de 1995). The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
- JAUJA, M. F. (2013). El neoplasticismo formal de Mies van der Rohe: el Federal Center.
- LODDER, C. (1988). *El constructivismo ruso*. Alianza Editorial, Madrid.
- MACÍAS CORONA, S. (2008). *Josef Albers en México (1935-1976): Aproximaciones a la arquitectura mexicana* (Tesis de maestría, Universitat Politècnica de Catalunya).
- MALEVICH, C. S. (2016). *Manifiesto suprematista*.
- NÉRET, G. (2003). *Kazimir Malévich 1878-1935 y el suprematismo*. TASCHEN, Hohenzollernring.
- PAOLO FINIZIO, L. (1990). *L' Astrattismo costruttivo. Suprematismo e Costruttivismo*. Editorial Laterza, Roma-Bari.
- POSADA MARTINEZ, M., & HISTORIA DEL DISEÑO, I. (2012). *EL NEOPLASTICISMO Y DE STIJL*.
- RODRÍGUEZ, A. G. (1987). Piet Mondrian: una nueva dimensión de la plástica. *Sociología: Revista de la Facultad de Sociología de Unaula*, 26-33.
- THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. (1994). *Josef Albers: Vidrio, color y luz*. Alemania: Cantz.
- TORAL, A. (2016). El uso del color: Variaciones en los tejidos de Anni Albers. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21(27), 262-271.
- WHITFORD, F. (1991). *Bauhaus*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A.

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

fig.1. p.7. Wassily Kandinsky. *Tensión suave nº 85, 1923* / Acuarela y tinta sobre papel. 35,5 x 25,2 cm. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kandinsky-wassily/tension-suave-no-85>

fig.2. p.8. Kazimir Malevich. *Blanco sobre blanco, 1918* / Óleo sobre lienzo. 79,4 x 79,4 cm. <https://www.moma.org/collection/works/80385>

fig.3. p.8. Portada de la revista *De Stijl* de 1921. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Stijl\\_vol\\_04\\_nr\\_09\\_p\\_129.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Stijl_vol_04_nr_09_p_129.jpg)

fig.4. p.9. Piet Mondrian. *Composición nº 1 con rojo y azul, 1931* / Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/mondrian-piet/composicion-colores-composicion-no-i-rojo-azul>

fig.5. p.9. Piet Mondrian. Nueva York 3 (inacabado), 1911 / Óleo, lápiz, carboncillo y cinta adhesiva sobre lienzo. 117 x 110 cm. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/mondrian-piet/nueva-york-3-inacabado>

fig.6. p.10. Piet Mondrian. Composición con líneas grises, 1918 / Óleo sobre lienzo. 84,5 x 84,5 cm. <https://www.kunstmuseum.nl/nl>

fig.7. p.10. Piet Mondrian. Composición con líneas amarillas, 1933 / Óleo sobre lienzo. 80,2 x 79,9 cm. <https://www.kunstmuseum.nl/nl>

fig.8. p.11. Piet Mondrian. Victory Boogie-Woogie, 1944 / Óleo, cinta adhesiva, papel, lápiz y carboncillo sobre lienzo. 127 x 127 cm. <https://www.kunstmuseum.nl/nl>

fig.9. p.11. Escuela de la Bauhaus de Dessau. [https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_de\\_la\\_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus-Dessau\\_main\\_building.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_la_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus-Dessau_main_building.jpg)

fig.10. p.12. El edificio principal de la Universidad-Bauhaus de Weimar (construido entre 1904 y 1911), diseñado por Henry Van de Velde para albergar estudios de escultores de la Escuela de Arte Gran Ducal de Sajonia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_de\\_la\\_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus\\_weimar.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_la_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus_weimar.jpg)

fig.11. p.12. Silla Wassily de Marcel Breuer, 1925. [https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_de\\_la\\_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus\\_Chair\\_Breuer.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_la_Bauhaus#/media/Archivo:Bauhaus_Chair_Breuer.png)

fig.12. p.13. Tomás Maldonado. Sin título, 1950 / Óleo, sobre lienzo. 80 x 60 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-92>

fig.13. p.14. Kazimir Malévich. Cuadrado negro, 1915 / Óleo sobre lienzo. 79,5 x 79,5 cm. [https://my.tretyakov.ru/app/gallery/?utm\\_source=saitgtg&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=mainmenu&utm\\_content=collection&search=malevich](https://my.tretyakov.ru/app/gallery/?utm_source=saitgtg&utm_medium=referral&utm_campaign=mainmenu&utm_content=collection&search=malevich)

fig.14. p.15. Josef Albers. Park, 1923 / Cristal, metal, cable y pintura. 49,5 x 38,1 cm. <https://www.albersfoundation.org/>

fig.15. p.15. Josef Albers. Structural Constellation, 1950 / Grabado con máquina sobre plástico laminado negro. 43,2 x 57,2 cm. <https://www.albersfoundation.org/>

fig.16. p.16. Anni Albers. With Verticals, 1946 / Algodón y lino. 154,9 x 118,1 cm. <https://www.albersfoundation.org/>

fig.17. p.16. Anni Albers. Study for an Unexecuted Wallhanging, 1926-1983 del portfolio Connections Screenprint / 69,5 x 49,5 cm. <https://www.albersfoundation.org/>

fig.18. p.17. Theo van Doesburg. Cornelis van Eesteren Maison particuliere, 1923. <https://www.kunstmuseum.nl/nl>

fig.19. p.17. Theo Van Doesburg. Contre-composite, 1925 / Óleo sobre lienzo 69 x 69 cm. <https://www.tate.org.uk/>

fig.20. p.17. Gerrit Rietveld. Casa Rietveld Schroder, 1924. <https://www.centraalmuseum.nl/nl>

fig.21. p.18. Gerrit Rietveld. Sillón rojo y azul, 1918 / Madera de haya. 88 x 60 x 84 cm. <https://www.kunstmuseum.nl/nl>

fig.22. p.18. Rhod Rothfuss. 3 círculos rojos, 1948 / Enduido y esmalte sobre madera. 100 x 70 cm. <https://coleccion.malba.org.ar/>

fig.23. p.18. Rhod Rothfuss. Yellow Quadrangle, 1955 / Alquídic y gouache sobre tabla. 37 x 33 cm. <https://www.moma.org/>

fig.24. p.19. Lygia Clark. Composición, 1953 / Óleo sobre lienzo. 116,7 x 80,7 cm. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

fig.25. p.19. Cruz-Diez. Physichromy 21, 1960 / Caseína sobre cartón sobre madera. 73 x 76 cm. <https://www.moma.org/>

fig.26. p.20. Imi Knoebel. Honigmilch, 2000 / Acrílico sobre aluminio. 257,5 x 150,5 x 4,5 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/knoebel-imi>

fig.27. p.20. Cesar Paternosto. Black, Rust, Yellow, 1974 / Emulsión acrílica sobre lienzo. 99 x 101,5 x 9 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/paternosto-cesar>

fig.28. p.20. Soledad Sevilla. Belmont VI, 1982 / Pintura de cera sobre papel. 122 x 167 cm. <https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/artistas/soledad-sevilla-346.obras.html>

fig.29. p.21. Regine Schuman. Erloserkirche, 2020 / Vidrio acrílico fluorescente. 73 x 100 cm. <https://www.regineschumann.de/>

fig.30. p.21. Prueba sobre tablilla 1 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig.31. p.22. Prueba sobre tablilla 2 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig.32. p.22. Prueba sobre tablilla 3 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig.33. p.22. Prueba sobre tablilla 4 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig.34. p.22. Prueba sobre tablilla 5 /Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig.35. p.24. Línea del tiempo, 2022. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 30 x 90 cm. Archivo propio.

fig.36. p.24. Un minuto y dieciocho segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado. 20x20 cm. Archivo propio.

fig.37. p.24. Un minuto y veinticuatro segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado. 20x20 cm. Archivo propio.

fig.38. p.25. Cuatro minutos y veinticuatro segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 40x40 cm. Archivo propio.

fig.39. p.25. Cinco minutos y treinta segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 50x50 cm. Archivo propio.

fig.40. p.25. Ocho minutos y quince segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 50x50 cm. Archivo propio.

fig.41. p.26. Ocho minutos y quince segundos, 2022. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 100x100 cm. Archivo propio.

fig.42. p.26. Once minutos y treinta y dos segundos, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100x100 cm. Archivo propio.

fig.43. p.27. Siete minutos, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100 x 81 cm. Archivo propio.

fig.44. p.27. Catorce minutos y medio, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100 x 81 cm. Archivo propio.

fig.45. p.27. Cuatro minutos y treinta y tres segundos, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100 x 100 cm. Archivo propio.

fig.46. p.28. Ocho minutos y treinta y seis segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 110 x 110 cm. Archivo propio.

fig.47. p.28. Un minuto y treinta y dos segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 110 x 110 cm. Archivo propio.

fig.48. p.29. Dos minutos y cuarenta y dos segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 73 x 60 cm. Archivo propio.

fig.49. p.29. Cuatro minutos y cuarenta y cuatro segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 92 x 73 cm. Archivo propio.

fig.50. p.29. Cuatro minutos y dieciséis segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre contrachapado con bastidor. 70 x 50 cm. Archivo propio.

fig.51. p.30. Cuatro minutos y dieciocho segundos, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100 x 81 cm. Archivo propio.

fig.52. p.30. Tres minutos y treinta y nueve segundos, 2023. Agualátex pigmentado y reservas sobre contrachapado con bastidor. 100 x 81 cm. Archivo propio.

fig.53, 54, 55. p.31. Composiciones rectangulares / Fotografía de recortes de papeles. Archivo propio.

fig. 56, 57, 58, 59. p.31. Composiciones rectangulares en contexto / Fotografía de recortes de papeles sobre una mesa. Archivo propio.

fig.60. p.32. Composiciones lineales / Imagen digital con contornos de objetos superpuestos. Archivo propio.

fig.61. p.32. Papeles sobre loneta / Fotografía de papeles colocados aleatoriamente sobre una loneta. Archivo propio.

fig.62. p.32. Boceto / Ampliación de fotografía y selección de composición. Archivo propio.

fig.63. p.32. Composición 1 / Acrílico y reservas sobre loneta. Archivo propio.

fig.64. p.32. Composición 2 / Acrílico y reservas sobre loneta. Archivo propio.

fig.65. p.33. Sin título, 2023. Acrílico sobre lino. 43 x 42 cm. Archivo propio.

fig.66. p.33. Sin título, 2023. Acrílico sobre lino. 41 x 37 cm. Archivo propio.

fig.67. p.34. Sin título, 2023. Acrílico sobre lino. 50 x 41 cm. Archivo propio.

fig.68. p.43. Sin título, 2023. Acrílico sobre lino. 40 x 32,5 cm. Archivo propio.

fig.69. p.35. Sin título, 2023. Acrílico sobre lino. 50 x 41 cm. Archivo propio.