

TFG

CAMPOS Y LÍMITES DE COLOR LUZ.

Presentado por Thor González Torres

Tutor: Toño Barreiro Díez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este trabajo de fin de grado, se emplea la luz como materia pictórica, aprovechando sus características y aplicándolas a la creación de cuadros, en los que también se busca la ruptura del plano pictórico tradicional. Partiendo de una revisión de referentes históricos y actuales, se obtienen obras que exploran nuevos caminos dentro de la abstracción geométrica, usando procedimientos en los límites de lo pictórico, como una nueva aproximación con características minimalistas a algo que se suele calificar como lo "espiritual", lo "puro", lo "oculto",... insinuando esa verdad que todos de alguna forma anhelamos, pero no llegamos a alcanzar, de forma que las obras causen una emoción estética e inviten a la reflexión.

PALABRAS CLAVE

Luz, profundidad, abstracción, geométrica, tecnología, límite, puro.

ABSTRACT

In this final work of degree, light is used as a pictorial material, taking advantage of its characteristics and its application to the creation of pieces of art, and also breaking the traditional picture plane. Based on a review of historical and contemporary references, these works explore new paths within the geometric abstraction, using methods at the boundaries of the pictorial, as a new approach with minimalist characteristics to something that often is described as the "spiritual", the "pure", the "hidden" ... insinuating this truth that we all somehow yearn for, but we do not achieve, provoking an aesthetic emotion and inviting to reflection.

KEY WORDS

Light, depth, abstract, geometric, technology, limit, pure.

AGRADECIMIENTOS

A todo y todos los que han contribuido directa e indirectamente a la realización de este trabajo de fin de grado. Especialmente a mi tutor Toño Barreiro Diez, a Sa y a mis padres.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES	6
2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS	6
3. PROCESO Y METODOLOGÍA	8
4. REFERENTES	8
4.1. REFERENTES PROPIOS	9
4.2. REFERENTES HISTÓRICOS	10
4.2.1. <i>Conceptos y composición</i>	10
4.2.2. <i>Empleo de la luz</i>	10
4.2.3. <i>Profundidad y superposición de planos</i>	11
4.3. REFERENTES MÁS ACTUALES	11
4.3.1. <i>Luz y composición</i>	11
4.3.2. <i>Profundidad, planos, capas y composición</i>	12
4.4. REFERENTES PRINCIPALES	12
5. TRABAJO REALIZADO	25
5.1. CONCRECIÓN DEL TEMA	25
5.2. CONSULTA DE REFERENTES	26
5.3. IDEA	26
5.4. BOCETOS	26
5.5. SIMULACIONES 2D Y 3D	27
5.6. DETERMINACIÓN DEL NIVEL LUMÍNICO	27
5.7. ESTUDIOS PREVIOS	28
5.8. DETERMINACIÓN DEL TAMAÑO	29
5.9. ELECCIÓN Y COMPRA DE MATERIALES	29
5.10. CREACIÓN (5.10.1. - 5.10.10.)	30
5.11. REACCIÓN DEL PÚBLICO	33
5.12. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	34
5.13. ALMACENADO	34
5.14. INSTALACIÓN	34
5.15. ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LAS OBRAS	34
5.16. OBRAS	38
6. CONCLUSIONES	47
7. BIBLIOGRAFÍA	49
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	52
9. ANEXOS	55

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte de tres premisas fundamentales; adentrarse en la abstracción geométrica, el empleo de la luz de color como materia pictórica en los cuadros, y por ultimo romper los límites tradicionales de la superficie plana y continua del cuadro. Con el objetivo de poco a poco encontrar un camino actual hacia la abstracción pura.

Tanto la luz como la ruptura de la superficie pictórica son caminos ya explorados por otros artistas, algunos de los cuales se nombran en la memoria, pero la forma en que estos elementos se incluyen y combinan en las obras de este trabajo aportan cierto grado de novedad. Para la obtención de las obras se ha requerido un arduo proceso de investigación, siendo esto un desafío uno de los puntos que me más ha motivado para su resolución.

Muchos han sido los cambios que se han ido sucediendo en las obras a lo largo del trabajo, observándose una evolución en las mismas, y aun una vez entregada la memoria y presentada, quedan caminos abiertos, en los que seguir trabajando.

Valga como ejemplo básico de esta evolución que en los cuadros iniciales se emplea tela, y un único color de luz, pero en las obras finales se ha pasado a emplear contrachapado y se combinan distintos colores de luz.

La revisión histórica de la abstracción, junto con las connotaciones místicas, científicas, espirituales, de autoconocimiento,... (cada uno las percibe de una forma distinta) de la luz, han hecho que me incline hacia obras que continúan el camino iniciado por aquellos artistas, que han buscado la abstracción pura; Kasimir Malévich, Piet Mondrian, Barnett Newman, Mark Rothko, James Turrell, Lucio Fontana,... Tendiendo conforme ha avanzado el trabajo hacia algunas características minimalistas Carl Andre, Dan Flavin, Ad Reinhardt, Sol LeWitt, Robert Mangold,...

Mis obras no pretenden mostrar la verdad, pero sí revelarse como capas, planos, ventanas o puertas cerradas detrás de las cuales se intuye ese conocimiento, que cada uno de nosotros de diferente manera anhelamos. Son el inicio de un camino que recorrer, tanto para el espectador como para el autor.

Son obras que requieren de unas condiciones controladas de luz, así como un tiempo largo de observación, para poder percibir sus matices y empezar a intuir lo que esconden.

En este trabajo se describe la metodología seguida, teniendo en cuenta que dependiendo del tipo de cuadro, algunas fases de creación pueden cambiar. También se comentan los distintos estudios realizados, así como etapas de desarrollo y creación de las obras.

Por otra parte se comentan las posibilidades instalativas de la obra, y como se ha abierto una segunda vía de trabajo más centrada en la luz, para la que se necesitan espacios adecuados donde se pueda controlar la luz ambiente. En

ellas el color luz desborda el espacio físico del soporte pictórico, de forma que supera completamente el marco para proyectarse en las paredes, suelos y techos, redefiniendo los espacios y ampliando los efectos conseguidos. Esto justifica la necesidad de que se expongan en espacios oscuros.

Ambas vías de trabajo tienen un gran potencial de evolución, aunque hay que tener en cuenta que la vía instalativa es en la que más artistas han trabajado, mientras que en los cuadros de luz color que no requieren oscuridad esta mucho menos explorada.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

1. El primer objetivo de este trabajo es satisfacer las necesidades del autor en aspectos como la creación, reflexión, aprendizaje, experimentación, búsqueda y evolución pictórica.

Como escribe Luis Monreal:

*“En sus numerosos escritos, Vasily Kandinsky describe el proceso creativo como un anhelo irresistible que incita a todo artista a buscar una forma apropiada que corresponda al estado interior del alma. Las formas resultantes cambian de una obra a otra, de un artista a otro, y de una generación a otra, convirtiendo así el “ayer” en “hoy” y “mañana”. Pero el anhelo en sí, el contenido abstracto del arte, permanece como el elemento constante subyacente del impulso creativo.”*¹

2. Crear obras que integren luz.

3. Obtener obras en las que se rompan el plano pictórico del cuadro tradicional.

4. Adentrarse en el camino de la abstracción geométrica -pura- y asumiendo algunas de las características de la pintura minimalista.

5. Conseguir obras que vayan evolucionando y abriendo nuevos caminos en base a lo creado.

2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

1. Ofrecer una obra novedosa, que aprovecha los avances tecnológicos de nuestra época, y consiga atraerla atención del público para que este dedique tiempo a observarlas, a sentirlas a reflexionar sobre ellas.

“Vivimos en estos días en una era de la imagen, con una continua lluvia de reproducciones visuales... El entretenimiento de los niños sobre todo en las sociedades occidentales, ha pasado de ser un acto comunicativo con sus

¹ FUNDACIÓN LA CAIXA. James Turrell, p.4.

compañeros de juego a una dependencia de las nuevas imágenes..., desarrollando por tanto una capacidad visual de la imagen muy diferente a la de sus padres.”²

2. Hacer un repaso de referente históricos y actuales.
3. Asentar y concretar gran parte de los conocimientos adquiridos a lo largo de los cuatro años de grado.
4. Emplear distintos materiales y aprender como poder emplearlos para obtener los resultados esperados.
5. Concretar mi primer trabajo artístico profesional, teniendo en cuenta el tiempo dedicado y la libertad de la que parte.

3. PROCESO Y METODOLOGÍA

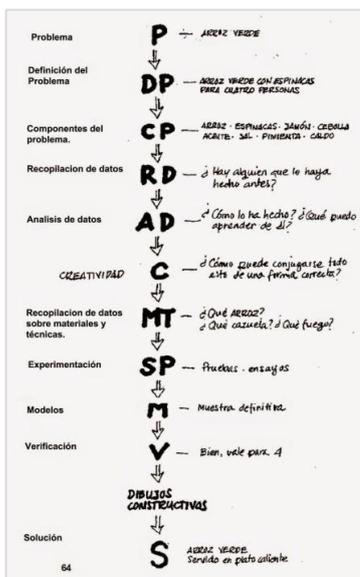
La base de la metodología seguida para este trabajo es el método proyectual que Bruno Munari describió en su libro “¿Cómo nacen los objetos?”.

“El método proyectual consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es la de conseguir un máximo resultado con el mínimo esfuerzo.”³

“Creatividad no quiere decir improvisación sin método: de esta forma sólo se genera confusión y los jóvenes se hacen ilusiones de ser artistas libres e independientes. La serie de operaciones del método proyectual obedece a valores objetivos que se convierten en instrumentos operativos en manos de proyectistas creativos.”⁴

La metodología de trabajo seguida para conseguir los objetivos deseados, se divide en varias etapas, que se solapan en el tiempo hasta la concreción de las distintas obras. Pese a que las obras difieren las unas de las otras aquí presento las fases de forma general.

- Todo se inicia con un **problema**, y es que tenemos que realizar el trabajo de fin de grado.
- Después elegir el tema del trabajo, **definimos el problema**, crear cuadros con luz y profundidad de abstracción minimalista.
- Descomponemos los **elementos del problema** de esta forma podemos analizarlo mejor: luz, profundidad, novedad, abstracción minimalista, evolución,...



² GÓMEZ GONZÁLEZ, A. *La luz como medio e instrumento en el discurso artístico contemporáneo. La vertiente española en los años 90*, p. 284.

³ MUNARI, B. *¿Cómo nacen los objetos?*, p.18.

⁴ *Ibíd*, p.19.

- Realizamos una **recopilación de datos** de cada uno de los elementos. Búsqueda de referentes, comprobar si hay mucha o poca información para saber lo novedosas que pueden ser las obras, ver artistas que trabajan con las mismas premisas planteadas.
- Se **analizan los datos** obtenidos en la anterior fase, procurando establecer conexiones entre ellos, y sacando conclusiones.
- Somos **creativos** a la hora de conjugar las ideas obtenidas y encontrar posibles soluciones.
- Hacemos un listado de los **materiales, herramientas y la tecnología** que vamos a necesitar.
- A partir de la **experimentación** en multitud de pruebas y estudios, vemos las posibilidades de nuestras ideas, adquirimos conocimientos, replantemos ciertos aspectos,...
- Creamos **obras** en base a todo lo anterior.
- **Verificamos** que el resultado final de la obra se ajusta a lo esperado, si no es así, hacemos los cambios necesarios. Por ultimo comprobamos la reacción de espectadores de confianza, interesados en el arte.
- Si la obra se ajusta a lo que buscábamos habremos hallado la **solución** a nuestro problema.

4. REFERENTES

A lo largo de los cuatro cursos de grado he ido conociendo la obra de multitud de artistas. Mi memoria a largo plazo no es muy buena, por lo que de muchos me olvido, pero cuando vuelvo observar su obra soy consciente de que la reconozco. Con esto quiero decir que mi mente trabaja, en una medida importante, a nivel inconsciente estando presente la influencia de otros artistas aunque no sea consciente de ello.

Al comenzar el trabajo únicamente hice una búsqueda de artistas que trabajaran con luz en sus cuadros. La búsqueda fue infructuosa y eso aun suponiendo un reto, me animó a continuar por este camino.

Realice las primeras obras sin revisar referentes, pero una vez tuve claro que éste sería mi trabajo de fin de grado, sí que hice un repaso general a toda la historia de la abstracción, encontrando multitud de referentes que me interesaban, algunos que ya había estudiado y otros que desconocía. Además, conforme profundizaba en el trabajo, he ido encontrando artistas que de algún modo emplean la luz en sus obras, sobre todo en las últimas fases del trabajo.

Aunque inicialmente me he centrado más en la luz, la ruptura de la planitud pictórica ha ido adquiriendo con el avance del trabajo tanta importancia como la luz. En ese sentido también he buscado referentes que continúan el camino emprendido por tantos artistas que abandonaron la idea



James Turrell, 2008

del cuadro como ventana, para entender este como un objeto, desde Manet pasando por los collages cubistas, constructivistas, minimalismo,...

A este respecto Tania Muñoz López escribe:

“El agotamiento de la pintura ha sido una idea que ha acompañado al trabajo de los artistas desde finales del siglo XVI. No en vano, dicha cuestión no se pone de relieve hasta finales del XIX, momento en el que comienzan a tener lugar los primeros cuestionamientos de la representación pictórica en lo relativo a su condición de ventana hacia el mundo, enfocados a argumentar en contra de la tarea de reflejar de manera fiel la realidad que rodea al autor. Paralela a esta cuestión, y probablemente como consecuencia de ella, surge la necesidad de emprender una búsqueda del grado cero inspirada en lo que Miguel A. Hernández-Navarro denomina un “impulso reductivo en tanto que tabula rasa respecto al lenguaje heredado”, con el fin de eliminar aquellas convenciones a las que se encuentra sometida la pintura que impiden que sea considerada como un modo de creación autosuficiente.”⁵

Es mucho lo que me ha servido de referente, y aunque es difícil, he intentado clasificar parte de estos referentes en los siguientes apartados:

4.1. REFERENTES PROPIOS

Repasando las obras que he realizado desde el inicio del grado me doy cuenta de que la luz, forman parte de muchas de estas obras, directamente o indirectamente, pues en algunas es necesaria la oscuridad o las sobras proyectadas por una luz. Respecto a la profundidad, ha estado muy presente en mi faceta escultórica y también en varios de mis cuadros, donde podían observarse capas de tela pegadas, collages de maderas o agujeros en la madera y tela.

Las fotos que mi padre ha realizado con luz desde mi infancia también han sido un referente y a día de hoy también lo son mis propias fotos.

La obra de mi tutor también ha sido un referente, principalmente por su ruptura con los límites del plano pictórico, por la sensación de profundidad que generan sus cuadros, por la aparente superposición de capas.

Y por último, pero no menos importante, es la escenografía de un musical, concretamente de su telón, pues este provocó en mi esa pulsión de querer ver qué se escondía detrás de él, que es lo que ahora busco en mis obras.



Thor Gontor: *Sin título*, 2011

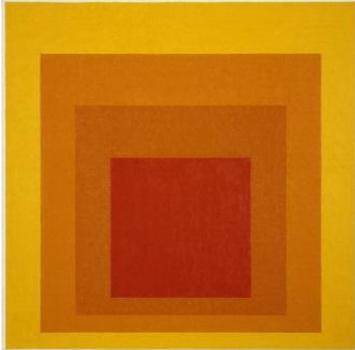


Ricardo Sánchez, *telón escenografía*, 2014

⁵ MUÑOZ LOPEZ, T. *Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero en pintura.* p.14.

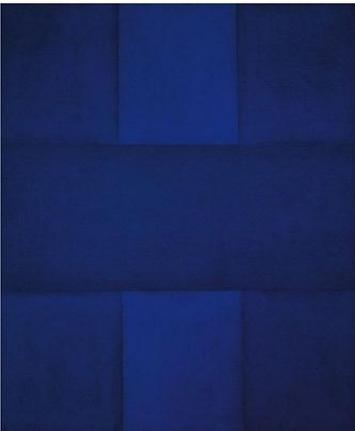
4.2. REFERENTES HISTÓRICOS

4.2.1. Conceptos y composición



Josef Albers: *Homage to the Square: Glow*, 1966

La mayor parte de los artistas que a continuación menciono se pueden clasificar dentro de la **abstracción geométrica**, aunque cada uno pertenece a distintas épocas y en ocasiones a varios movimientos, desde el suprematismo de Kasimir Malévich, pasando por la abstracción lírica de Vasily Kandinsky o el neoplasticismo de Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Ben Nicholson con sus volúmenes, Bart van der Leek, el neoconcretismo de Hélio Oiticica, Lygia Clark, el constructivismo de Sophie Taeuber-Arp (dada), Josef Albers (hardedge, bauhaus), El Lissitzky (bauhaus, neoplasticismo) hasta el minimalismo de Agnes Martin, Ad Reinhardt (también arte conceptual y neodada), Peter Halley (neoconceptualismo, neo-geo), Pablo Palazuelo (constructivismo, postimpresionismo), Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Ryman, Blinky Palermo, Sol LeWitt.

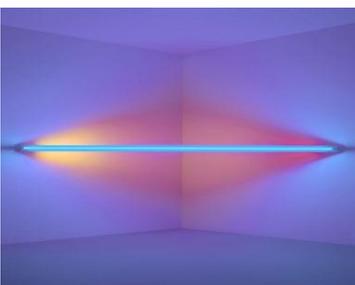


Ad Reinhardt: *Pintura abstracta azul*, 1952

Aunque las clasificaciones en arte son meramente orientativas, en otro grupo incluiré a los artistas de **abstracción cromática**, incluyendo aquí principalmente los que emplean campos de color como Mark Rothko, Barnett Newman, Morris Louis (teñidos), Jules Olitski, Hans Hofmann, Robert Motherwell, James Brooks, Helen Frankenthaler, Anne Truitt, John McLaughlin, Sam Gilliam (tinción), Thomas Downing, John Hoyland, Walter Darby Bannard, Ellsworth Kelly, Frank Bowling, Pat Lipsky (teñidos y ajedrezados), Ilya Bolotowsky, Paul Jenkins (teñidos).

La abstracción hacia lo absoluto, lo puro, en general se acerca a formas geométricas, o campos de color con elementos del minimalismo, de hecho Malevich está considerado como uno de los precursores de dicho movimiento, siendo un ejemplo de como muchos de los artistas antes mencionados están clasificados dentro de varios movimientos.

4.2.2. Empleo de la luz



Dan Flavin: *Untitled to Virginia Dwan 2*, 1971

Estos artistas son los que en un principio encontré y que de alguna forma trabajan con la luz, que me interesaron. Son artistas con una prolongada carrera y conocidos a nivel internacional, Robert Irwin, Dan Flavin, José María Yturralde (pintura que simula la luz), Yves Klein (pintura), James Turrell, Gilberto Zorio, Alfredo Jaar, Soledad Sevilla, Eugenia Balcells, Eulalia Valldosera (las sombras), Paloma Navares, Maribel Domenech.

Laurence Carroll: *Untitled*, 2005

4.2.3. Profundidad y superposición de planos

Como en el apartado de la luz, estos artistas son los que en un principio encontré y me interesaron, que de alguna forma trabajan con la profundidad y la superposición de planos, artistas con una prolongada carrera y conocidos a nivel internacional, como Piero Manzoni, Lucio Fontana, Manolo Millares, Alberto Burri, Zóbel (consigue sensación de profundidad), Laurence Carroll.

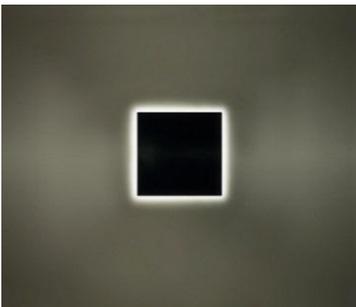
Chris Fraser: *Untitled*, 2010

4.3. REFERENTES MÁS ACTUALES

La búsqueda de referentes ha sido constante a lo largo del desarrollo del trabajo y una de las últimas búsquedas ha sido de la que más frutos he obtenido en cuanto a artistas actuales. Para esta investigación ha sido fundamental la página web “pinterest” que funciona como una excelente herramienta de búsqueda de referentes menos conocidos, pues a partir de una imagen de la obra de un artista que te interesa puedes ir encontrando imágenes de obras de otros artistas que tienen algo en común.

De esta forma he encontrado multitud de artistas actuales que puedo relacionar con mis obras en distintos aspectos. El acceso cada vez mayor de la población a internet hace que mediante su uso podamos encontrar obras que exploran la mayor parte de las vías artísticas; observamos cómo multitud de artistas hacen obras similares en algunos puntos, aunque como en mi caso, es probable que unos desconozcan las obras de los otros.

Yo he encontrado estos artistas una vez que he finalizado las obras para el TFG. Ha sido la confirmación de la sospecha de que bastantes artistas debían estar explorando los mismos caminos. Aunque cada uno tenemos nuestras características específicas, y el hecho de que no sea tan novedoso el proyecto como podía pensar en un principio no resta importancia al trabajo realizado pues mi obra introduce bastantes elementos novedosos que no están presentes en las obras que he encontrado.

Alfredo Jaar: *Unseen*, 1997

4.3.1. Luz y composición

Como ejemplo mencionare algunos de los artistas que he descubierto en el campo de la luz y composición;

Daniel Canogar, Carlo Bernardini, Roberto Corominas (pintada), Leo Villareal, Christian Herdeg, François Morellet, Alfredo Jaar, Ann Veronica Janssens, Regine Schumann, Doug Wheeler, Valentino Fialdini, Carlos Cruz-Diez, Olafur Eliasson, Chris Fraser* (grieta puerta), Craig Dorety*, Stephen Antonakos, Stephan Breuer, Mireia Ávila González (alumna upv), Wouter and

Karina Peisajovich: *Máquina de hacer color*, 2010

Canon, Toshitaka Aoyagi, KittyKraus, Karina Peisajovich, Gerold Tagwerker, Mary Corse,...

En este campo hay que destacar que la mayoría de artistas son instalativos, solo algunos emplean la luz en cuadros, muy poco en cuadros iluminados.

4.3.2. Profundidad, planos, capas y composición

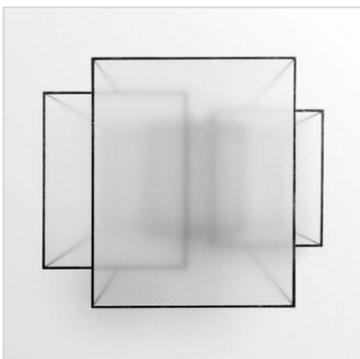
En cuanto al uso de la profundidad, planos, capas y composición también pondré algunos como ejemplo;

Richard Artschwager, Serjej Jensen, Maca Maria Dukers, Charles Biederman, Reinoud Oudshoorn, Luis Tomasello, Dark Matter, Kitty Kraus, Craig Dorety, Lisa Sigal, Julia Mangol, Klaus Staudt, Conrad Marca-Relli, Hiroyuki Hamada, Stephane Dafflon, Frank Gerritz, Peter Peri, Torres García, Suzieldiens, Vjeko Sager, Macarena Ruiz-Tagle (pintura que simula luz) Gerold Tagwerker, Mon Levinson, Christoph Dahlhausen, Lola Berenguer Suarez, Gisela Hoffmann,...

Todos estos artistas hacen que me replantee en cierto punto el camino que seguirán mis obras intentando adentrarme en las vías menos exploradas. Posiblemente pasen a ser en las próximas obras los referentes que más puedan influirme.



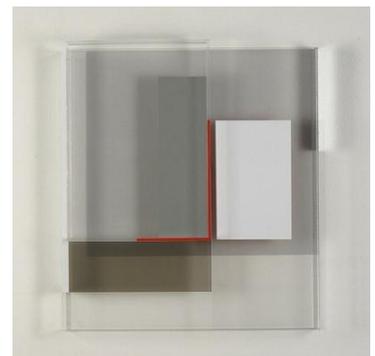
Julia Mangold:
Untitled 2010 - 004.4, 2010



Reinoud Oudshoorn, 1999



Craig Dorety: *Division*, 2014

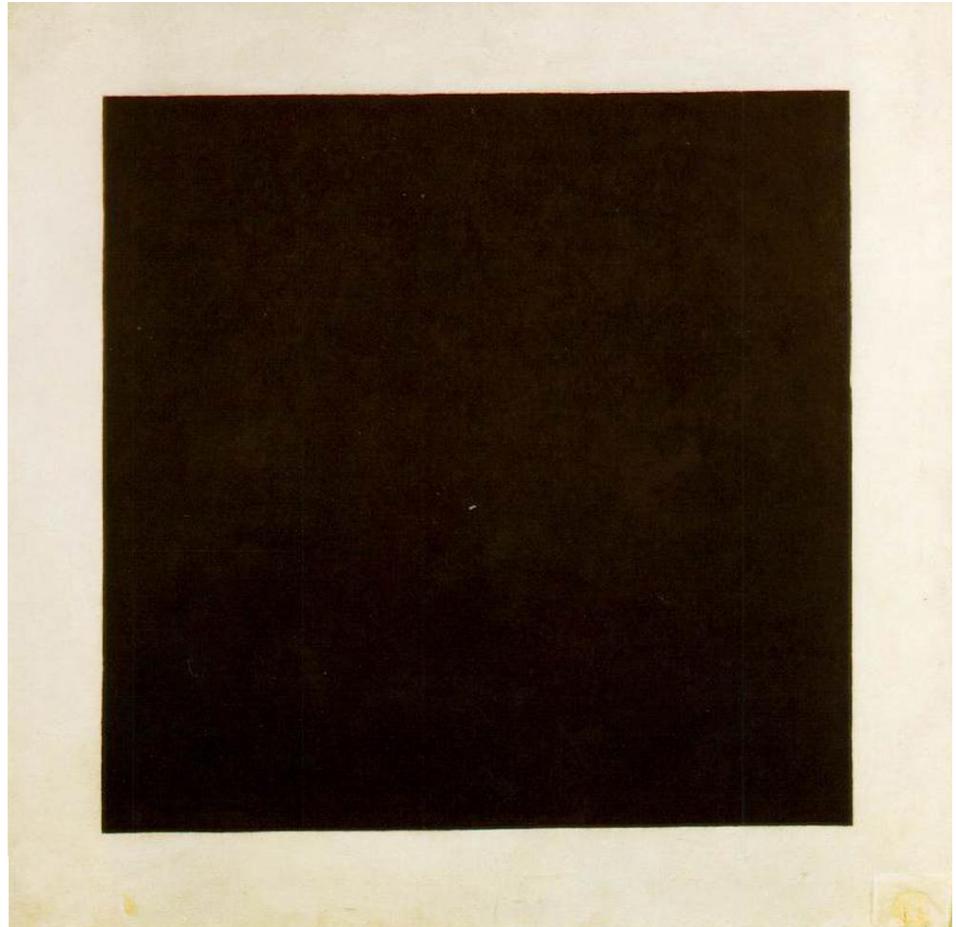


Maria Dukers: *Unseen*, 1997

4.4. REFERENTES PRINCIPALES

En este apartado voy a tratar los principales referentes y citar los aspectos de su obra que más me han interesado.

Kasimir Malévich, hablar de este artista es hablar de “cuadrado negro sobre fondo blanco”, de la fecha de esta obra, de la búsqueda de lo puro y de la ruptura que supuso con todo lo anterior.



Kasimir Malévich: *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1913

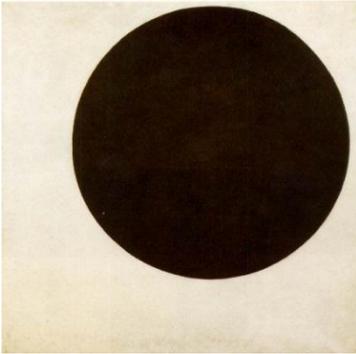
C. Moreno Márquez escribe que:

*“Cuadrado negro sobre fondo blanco detenta el privilegio (decisivo para la vanguardia en cuanto vanguardia) de representar una novedad en el ejercicio de la abstracción que llamaremos “radical” o minimalista, en tanto supone un ejercicio extremo de epojéo puesta entre paréntesis del mundo así llamado “objetivo”, que había ocupado no sólo el modelo del realismo mimético de arte occidental, sino que se había mantenido aún, aunque sin duda trastornado, en los restos de figuración del impresionismo, el expresionismo, el cubismo e incluso, aunque imaginariamente muy metamorfoseado, en el surrealismo. [...] En efecto, el “cuadrado negro” no es una abstracción más, sino una abstracción radical, y no sólo como fruto de una muy buscada despedida de los objetos, sino también como desconexión del propio pluralismo, la diversidad y la diversión de las distancias, diferencias y referencias que pudiesen provocar y exigir que en el acto perceptivo debieran aparecer objetos, producirse movimiento, activarse intenciones de atención particular y minuciosa, operaciones de búsqueda, interrogaciones con vistas a la localización de identidades (¿qué es esto, qué es aquello?, etc.)”*⁶

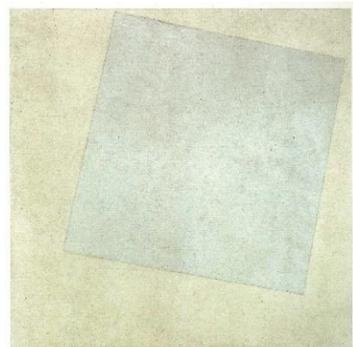


Kasimir Malévich: *Cruz negra*, 1915

⁶ MORENO MÁRQUEZ, C. *Sin objeto. Epojé, Vanguardia y Fenomenología*, p.150.



Kasimir Malévich:
Circulo negro, 1915



Kasimir Malévich: Cuadrado blanco
sobre fondo blanco, 1917

Según dice este mismo autor:

“Según Worringer si la abstracción geométrica triunfó no se debió ante todo y primeramente a un racionalismo que se dejara complacer por la exactitud matemática y el modelo de cosmos no ético inteligible que podría brindar la geometría (de Platón a Spinoza y más allá), sino a la fascinación perceptiva que las figuras ejercieron original mente por instinto, pulsión o “necesidad elemental” sobre la sensibilidad y el pensamiento. ¿En qué habría consistido, entonces, el logro del Cuadrado, o del Cuadrángulo, de Malevich, y sus vástagos suprematistas? Con toda probabilidad no se trataba sólo de una emblemática figura geométrica, sino del Negro. Semejante combinación debía no sólo ofrecer aplomo, confianza o serenidad sino también liberar por el Borrado, la Anulación y el Desasimiento. En este Cuadrado Negro la vanguardia ya no es la de la velocidad, la acumulación, la simultaneidad, el ruido, lo informe, el caos o la relacionalidad delirante (opoética), sino sencillamente la vanguardia del “Cero”. Un Cero como una ventana o, si se me permite decirlo así, como un espacióculo abierto a una inmensidad íntima (en conocida expresión de Gaston Bachelard), conmovedora de y para una subjetividad casi desconocida, a partir de ahora correlacionada con el No-Objeto. [...] Había llegado el momento —histórico e intrapictórico— de conquistar una nueva serenidad. El Ojo ya había visto “demasiada acumulación de cosas ”y, sin embargo, aún no lo decisivo, lo imprescindible, elreducto último de la Pintura y de la Imagen en su “grado cero”. [...] Hacía falta el Cuadrado Negro. Nada Más. Los repertorios de imágenes que le acompañan son insignificantes a su lado, junto a su imponente Presencia. Su estela llega hasta el expresionismo abstracto norteamericano de postguerra, especialmente a partir de1950, con los obsesivos color fields de Mark Rothkyo las abstracciones radicales de Rauschenberg y, más tarde, Ad Reinhardt. Pero fue entre 1913y 1915 cuando tuvo lugar la regresión al CERO, la urgencia — en Malevich—de retornar o afianzarse en lo Mínimo o el fundamento. Había nacido la abstracción minimalista. Si el lema había sido y era aún: despedida-del- “mundo objetivo”, y si la exigencia aún era, de veras, la de aprender-a-ver, ya no bastaba acosar sin más lo real, los objetos y percepciones, sino que se debía dar implacablemente, sin miramientos ni piedad, el jaque mate a esa cruda realidad de los hechos “cotidianos” del mundo utilitario, consumir el apocalipsis de las cosas que pudiesen distraer de la aventura mística de la interioridad... Si se trataba de eso, por más loco que pudiera parecer, había que-pintar-un-cuadrado-negro; era necesario simular el No-Ver en un lienzo de 79 x 79 cms. para rescatar el momento primigenio del emerger (o aparecer) de lo Ínfimo.”⁷

⁷Ibíd., p.397-400.

Y continúa escribiendo:

*“Para Malevich lo decisivo de la pintura no es lo representado —nunca lo habría sido—, sino la fuerza y necesidad interiores de eso representado y, sin duda, el efecto provocado.”*⁸

Como dijo M. Henry:

*“El arte es la tentativa siempre reemprendida de llevar los poderes de la vida a su más alto grado de intensidad y, así, de placer; el arte es la respuesta que la vida da a su esencia más íntima y al querer que la habita, a su deseo de superación.”*⁹



Piet Mondrian: Red Tree, 1908



Piet Mondrian: The gray tree, 1912



Piet Mondrian: Composition in Brown and Gray, 1913

Piet Mondrian, lo que más me ha inspirado de este artista es su búsqueda de esa verdad que subyace en lo que nos rodea, búsqueda que se prolongó hasta su muerte y de la que somos testigos al observar la evolución de sus obras el tiempo.

“Con la abstracción geométrica, Mondrian, busca encontrar la estructura básica del universo, la supuesta “retícula cósmica” que él intenta representar con el no-color blanco (presencia de todos los colores) atravesado por una trama de líneas de no-color negro (ausencia de todos los colores) y, en tal trama, planos geométricos (frecuentemente rectangulares) de los ya mencionados colores primarios, considerados por Mondrian como los colores elementales del universo. De este modo, repudiando las características sensoriales de la textura y la superficie, eliminando las curvas, y en general todo lo formal. Expresó que el arte no debe ser figurativo, no debe implicarse en la reproducción de objetos aparentemente reales, sino que el arte debe ser una especie de indagación de lo absoluto subyacente tras toda la realidad fenoménica.

*Busca, en suma, un “arte puro”, despojado de lo particular, y dice que «El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlos en interés de una unidad más grande.»*¹⁰

Como Piet Mondrian dice:

*“La emoción de la belleza se ve entorpecida por la apariencia de la <cosa>; por eso, la cosa ha de desaparecer de la representación plástica.”*¹¹

*“No quiero cuadros. Lo único que quiero es descubrir cosas”*¹²

En cuanto a la luz en sus cuadros Jhon Golding escribe:

*“Mondrian avivó su paleta, alterándola y limitándola cuadro tras cuadro, para crear brillantes armonías que irradian una intensa luz en ocasiones no naturalista, una luz mística de significado simbólico.”*¹³

⁸ *Ibíd.*, p.406.

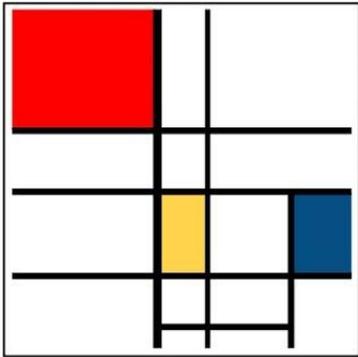
⁹ *Ibíd.*, p.409.

¹⁰ WIKIPEDIA. Piet Mondrian. <http://es.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian>

¹¹ DEICHER, S. Mondrian. Solapa frontal.

¹² GOLDING, J. Caminos a lo absoluto, p.32.

¹³ *Ibíd.*, p.23.



Piet Mondrian: *Composición en rojo, amarillo y azul*, 1921

También escribe:

“Una de las mayores deudas de Mondrian con la teosofía fue su posterior y parmente convicción de que la vida estaba orientada hacia la evolución, y que la meta del arte era darle expresión a ese principio.”¹⁴

“[...]cuando se impone a un formato convencional una estructura modular, de manera implícita se percibe el módulo como algo extensible hasta el infinito, algo que continua más allá de su soporte; Mondrian estaba tratando de descubrir cómo presentar lo universal y lo infinito en pinturas que, en sí mismas, eran tangiblemente finitas.”¹⁵

“Mondrian nunca alcanzo la meta de lo absoluto, ni tampoco deseo hacerlo. A pesar de que su evolución parece tan bellamente contenida, su arte trataba esencialmente de procesos, y su credo se resume en dos palabras que a menudo empleaba; “siempre adelante”. A través de su arte llego a advertir que el único modo de avanzar era rechazar toda certeza visual y mirar hacia el futuro en busca de una nueva evidencia, quizás de naturaleza más elevada. Pero, a pesar de que no llego a lo absoluto, lo sintió fuera y más allá de sí, una meta que hacía que los procesos del arte valieran la pena y fueran esenciales en un sentido moral.”¹⁶

Mark Rothko, fue el primer artista que me hizo interesarme por la abstracción, sus obras junto con su biografía hicieron que me acercase a este género pictórico, que a la postre es el que actualmente más me interesa.

Antoni Gonzalo Carbó escribe sobre Rothko:

“El arte se muestra así como una experiencia de revelación que se sostiene en la paradoja de fijar la visión en lo invisible, experiencia simultánea de revelación y de ocultación. Así lo concibe el propio Rothko: «La herramienta más importante que el artista utiliza durante su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan [...] La pintura debe ser para él, como para cualquier otro espectador posterior, una revelación...»”¹⁷

Rothko dio estas instrucciones de iluminación y color para colgar una exposición:

“Las paredes deben ser considerablemente oscurecidas con ocre o con un toque cálido de un poco de rojo. Si las paredes son demasiado claras, se entabla una lucha contra los cuadros... La luz, sea natural o artificial, no debe ser demasiado fuerte; los cuadros tienen su propia luz interior y si hay demasiada luz el color de los cuadros se desvanece y se distorsiona su aspecto. La situación ideal es que estén colgados en una habitación normalmente iluminada, tal y como fueron pintados. No deben estar



Mark Rothko: *Nº 14*, 1960

¹⁴ *Ibíd.*, p.25.

¹⁵ *Ibíd.*, p.36.

¹⁶ *Ibíd.*, p.46.

¹⁷ GONZALO CARBÓ, A. El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte, p.150.



Mark Rothko: Untitled [White, Blacks, Grays on Maroon], 1963

*demasiado iluminados ni idealizados con focos, esto produce una distorsión de su significado.*¹⁸

Rothko también escribe:

“No hay una posible serie de notas que explique nuestras pinturas. Su explicación tiene que venir de la experiencia consumada entre la pinturas y su observador. La apreciación del arte es un auténtico matrimonio mental. Y en el arte, como en el matrimonio, la falta de consumación es motivo de anulación.”

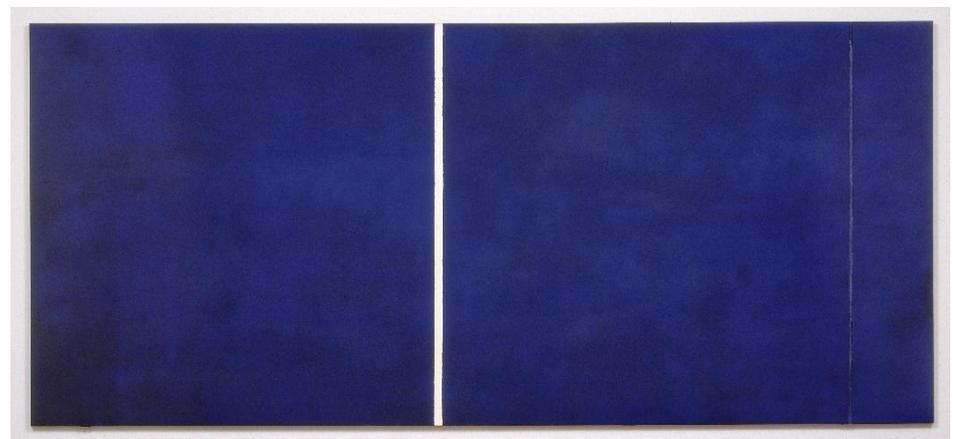
*“Rechazo la parte del artículo en la que se etiqueta mi obra como pintura de acción. La autora, siendo ella misma artista, debe de saber que el hecho de etiquetar significa embalsamar. La verdadera identidad es incompatible con escuelas y categorías, excepto por mutilación.”*¹⁹

*“Pinto cuadros muy grandes. Advierto que, históricamente, el acto de pintar cuadros grandes es algo presuntuoso y lleno de pompa. La razón por la que los pinto [...] es precisamente que quiero que sean muy íntimos y humanos. Pintar un cuadro pequeño es ubicarse uno mismo fuera de la experiencia [...] contemplar la experiencia con una lente reductora. Sin embargo, cuando uno pinta un cuadro grande, está en él: Es algo que uno no gobierna.”*²⁰

Barnett Newman, el minimalismo de sus obras, esas ganas de querer superar los límites del cuadro, la cantidad de reflexiones que hizo sobre el arte.

J. Golding escribe que una de las mayores preocupaciones de *“Newman fue crear una sensación de lugar en su pintura. Cuando nos detenemos frente a una gran tela de Newman tenemos la sensación tanto de estar en algún lugar como la de estar mirando algo.”*²¹

*También dice que “Muchas de las pinturas de Newman presentan rayas o cierres que pueden interpretarse como rayos de luz que atraviesan los fondos de color.”*²²



Barnett Newman:
Fuego Blanco II, 1960

¹⁸ FUNDACIÓN JUAN MARCH. Mark Rothko, (páginas no numeradas)

¹⁹ *Ibid.*, páginas no numeradas.

²⁰ *Op. Cit.* GOLDING, J. Caminos a lo absoluto, p.221.

²¹ *Ibid.*, p. 207.

²² *Ibid.*, p.201.



Barnett Newman: *Cathedra*, 1951

Y que “Newman propone un arte nuevo y visionario en el cual, como en el arte primitivo, el artista tenga que creer en la magia de su acto.”²³

Según Greenberg las líneas de las cremalleras:

“no reflejan las del marco pero hacen una parodia de él. El cuadro de Newman se convierte todo él en un marco... Lo que se destruye es la idea y la sensación cubista e inmemorial del borde del cuadro como límite; con Newman, el borde del cuadro se repite en su interior, y forma parte del cuadro, en vez de reflejarse meramente en él. (...) los bordes limitantes de los lienzos más grandes de Newman actúan del mismo modo que las líneas que hay dentro de ellas: dividen, más no para separar, encerrar o confinar cosas; delimitan pero no limitan”²⁴

En el libro escritos escogidos y entrevistas podemos leer:

“Newman también creía que el artista tiene una responsabilidad para con la sociedad, que a veces debe cumplirse a través de la acción directa o la protesta pero siempre con el ejemplo de su vida y su obra en tanto que individuo libre y creativo.”²⁵

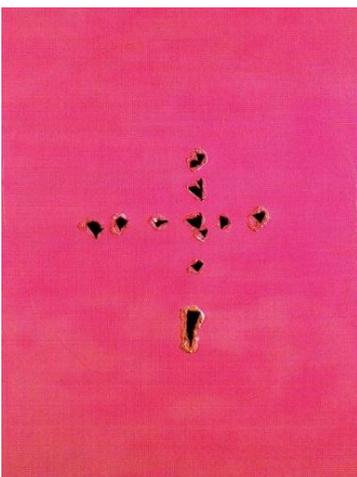
“Dicen que he llevado la pintura abstracta a su límite, cuando me parece evidente que sólo he hecho un nuevo comienzo. En resumen, me encuentran demasiado abstracto para los expresionistas abstractos y demasiado expresionista para los puristas abstractos.”²⁶

“Diría que si mis pinturas se comprendiesen de verdad, la sociedad cambiaría. Y si eso es subversión...”²⁷

Lucio Fontana, la ruptura del plano pictórico, la exploración de tantos caminos en el arte, el empleo de nuevos materiales, su pintura monocroma, su visión del arte.

En relación a la exploración de tantos caminos por Lucio Giovanni Loppolo escribe:

“Fontana siempre guarda la posibilidad de volver a retomar una manera dejada en suspenso unos meses o unos años antes, con el fin evidente de llevarla adelante, de orientarla.”²⁸ Y en este mismo aspecto Aurora Gracia comenta “Lucio Fontana ejemplifica como muy pocos artistas la idea contemporánea de que no hay necesariamente barreras ni compartimentos de ningún género de la creatividad plástica. Es posible llevar a cabo al mismo tiempo la exploración de todas las dimensiones imaginables –unas no excluyen a otras, como el ejercicio de la pintura no descarta de antemano la práctica de la escultura por parte del mismo autor-, al igual que la figuración no tiene por qué entrar en colisión forzosa con la abstracción, ni el color más



Lucio Fontana:
Concetto spaziale, 1964

²³ *Ibíd.*, p.192.

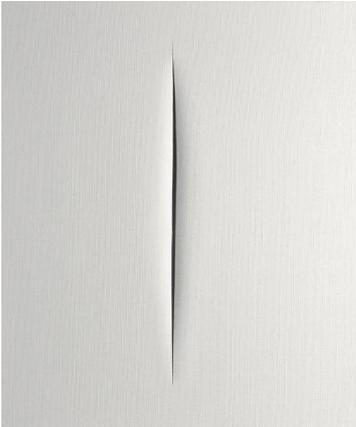
²⁴ Fried, Michael, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, p.330.

²⁵ BARNETT, N. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 36.

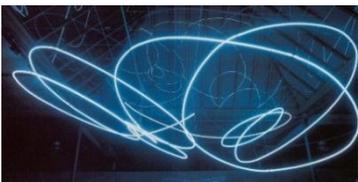
²⁶ *Ibíd.*, p.224.

²⁷ *Ibíd.*, p.327.

²⁸ FUNDACIÓN LA CAIXA. *Lucio Fontana, entre materia y espacio*, p.26.



Lucio Fontana:
Concetto spaziale, 1964



Lucio Fontana: *Estructura de neón para la IX Triennale di Milano*, 1951



Lucio Fontana: *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949

vivo con la ausencia de cromatismo. Los caminos a explorar en este mundo en que vivimos muestran su variedad infinita como infinita es la dimensión cósmica, y el artista, mejor que nadie probablemente, ha demostrado ese interés del viajero que no se conforma con poner pie en las pautas marcadas, sino que aspira a penetrar en lo desconocido al objeto de engrandecer el conocimiento.

Ya no se puede hablar de incoherencia o de contradicción, en sentido peyorativo, cuando un artista se adentra al mismo tiempo en una multiplicidad de sendas si posee la conciencia de que esa diversificación es algo consubstancial a sus pretensiones, al desarrollo de un lenguaje propio que busca la riqueza en la diversidad, una diversidad que acaba demostrando, como en el caso de Fontana, lo más difícil: la maestría de articular en cohesión profunda lo aparentemente más vario.”²⁹

En cuanto a la ruptura del plano pictórico Lucio Fontana dijo “yo no hago agujeros para destruir el cuadro. Al contrario, hago agujeros para encontrar otra cosa... Puedo hablar de ello hoy porque en el fondo esos agujeros eran mis ideas. La gente nunca lo ha comprendido. Normalmente decían que rasgaba las telas, destruía cosas y quería violar las reglas. Pero eso no es cierto”. A partir de lo cual A. García escribe que “los agujeros no se referían a otro asunto que a lo que él percibía de sí mismo y de lo que tenía alrededor, cavidades a rellenar de ansia de conocimiento, espacios inmensos que horadar para avanzar en la trayectoria de una vida humana, que incluye el avance del pensamiento; lucha, eso sí, contra el inmovilismo y la parálisis que impide el progreso.”³⁰

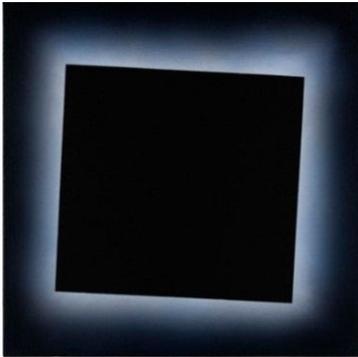
En relación a la abstracción y el avance del arte L. Fontana dice en su Manifiesto técnico del espacialismo, de 1951:

“El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte alejado de la representación que hoy constituiría una farsa. Los hombres de este siglo, forzados a ese materialismo, han quedado insensibles a la representación de las formas conocidas y a las narraciones y experiencias constantemente repetidas [...]. Es necesario, por tanto, un cambio en la esencia y en la forma. Es necesaria la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía. Ahora se exige un arte basado en la necesidad de esta nueva visión”. A lo que A. García añade que lo que a Fontana le atraía en ese tiempo era las múltiples posibilidades que la aplicación de las nuevas materias y medios – incluyendo los lumínicos y sonoros- podían aportar al quehacer del artista para estar en sintonía con su presente, impulsando la creatividad y huyendo de los viejos idearios desfasados y de los revisionismos anacrónicos que sólo invitaban a la parálisis.”³¹

²⁹ *Ibíd.*, p.37.

³⁰ *Ibíd.*, p.39.

³¹ *Ibíd.*

J.M. Yturralde: *Eclipse*, 1987-2006

Con respecto a la luz y de acuerdo con Carlo Battaglia, las obras de los años cincuenta:

*“No solo se adelantaron a su tiempo; Fontana se sirvió de la luz en una dirección más inspirada que otros artistas para quienes el medio conduce a un fin sin sentido. Con las luces fluorescentes, Fontana desarrolló una vía para dibujar el espacio, fijando el momento en un brillante, teatral, inmaterial, rápido y luminoso gesto”. El artista abrió puertas a las infinitas posibilidades que la luz como “objeto” del arte nuevo, podía desentrañar en ese concepto que todo lo abarca y no es otra cosa sino el espacio, la extensión espacial sin límites que esta fuera de nosotros, o bien el ámbito interno de cada uno, siempre distinto, tan insuflado de complejidad.”*³²

José María Yturralde, sobre todo por sus obras en las que produce efectos de luz con su pintura.

Como dice Manuel Muñoz Ibáñez en su texto:

*“Interludios como transición, la disolución de los límites de las formas también constituyen la provocación ambigua de su presencia, mientras la alteración de los colores planos por matices de alterada claridad permite sugerirnos la llegada de una transparencia, de una existencia a través de.”*³³

J.M. Yturralde le contesta en una entrevista a Daniel Giralt-Miracle, «quizás sea como la ventana renacentista: un agujero a través del cual puedas ver con más nitidez otros aspectos que todavía estaban ocultos. Más tarde aparecerán otros y se abrirán más ventanas y más puertas.» [...]

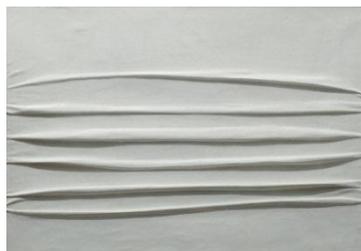
*“James Turrell trabaja con la luz mientras que yo he querido limitarme al pincel... He querido dar con algo más simple, es decir, resulta muy difícil tener el Turrell que a mí me gusta. No las fotografías o los dibujos sino esa pieza con ese azul que lo puedes tocar, lo puedes atravesar pero parece que no existe. Lo quiero tener aquí como puedo tener esa pequeña escultura que he diseñado yo mismo, tocarla y pensar. Lo quiero tener delante.”*³⁴

J.M. Yturralde: *Deneb II*, 2009

Piero Manzoni, por los volúmenes de sus cuadros, su etapa monocroma y el carácter minimalista de algunas de sus obras.

En cuanto al monocromo como escribe F.J. San Martín:

“Desde comienzos de los años cincuenta y durante la primera mitad de los sesenta, la pintura monocroma interesó a un buen número de artistas, hasta el punto que, en la práctica, se convirtió en una especie de tendencia regional en el interior de la pintura abstracta, que recogía sugerencias de formas de pintar muy diferentes: el imperialismo cósmico de Y. Klein, el espacialismo de L. Fontana o E. Castellani, el reduccionismo de F. Lo Savio, el monocromo materialista de Piero Manzoni, el impulso hacia lo sublime espiritual de A.

Piero Manzoni, *Achrome*, 1958

³² *Ibíd.*, p.42.

³³ CONSORCIO DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. José María Yturralde: *Interludios*, p.21

³⁴ *Ibíd.*, p.48 y 49.

Piero Manzoni, *Achrome*, 1962James Turrell, *Skyspace*, 2013

James Turrell

Reinhardt o lo sublime más terrenal de E. Kelly; la aproximación tecno-irracional de los alemanes del grupo Zero o el espiritualismo asiático de Antoni Tàpies. En Europa, muchas obras de Otto Piene, Günter Uecker o Heinz Mackre proponen la contaminación entre constructivismo y Dadá... En las obras y el espíritu que animó al grupo Zero resuena el Cuadrado negro de Malevitch, los monocromos de colores primarios de Rodchenko, los Proumen de El Lissinzy junto a los relieves en madera de Arp o el Merzbau de Schwitters.

Si bien el monocromo de los años cincuenta está en cierta medida relacionado con aspectos revivalistas del suprematismo y el constructivismo, también es cierto que se alimenta de una corriente, fundamentalmente en la abstracción geométrica, que nunca llegó a perder su presencia ni en Europa ni en EEUU.”³⁵

En cuanto a sus cuadros con volúmenes escribe:

“Innovar sobre un soporte de gran tradición, como la pintura o la escultura, adquirió a finales de los años cincuenta, un valor sobreañadido, la confrontación, que habla de eliminar los viejos medios al mismo tiempo que alimenta su supervivencia con la producción de cuadros. Manzoni y Klein practican la pintura como experimentación sobre un medio, y simultáneamente crean y publicitan obras dirigidas a “superar sus límites”, un eufemismo que Manzoni emplea para expresar su sospecha de que la pintura había tocado a su fin.”³⁶

James Turrell, lo he dejado el último porque posiblemente sea el artista que más ha influido en mi obra, baste decir que todos los artistas actuales que trabajan con luz los he encontrado partiendo de sus obras. Algunas de las obras y de los bocetos sin yo saberlo son muy parecidos a las últimas obras de este artista, que parece haber ampliado su espectro creativo, de forma que algunas de las obras recientes, dejan de ser totalmente instalativas para acercarse más al cuadro.

Luis Monreal escribe:

“James Turrell dio el paso más atrevido al principio cuando decidió que su medio, la materia a través de la cual se expresaría como artista, iba a ser la luz. La luz en su colorido infinito y la luz por encima de todo con sus implicaciones múltiples.

De algún modo, la fuente de luz infinita debe explotarse y confinarse. La mente creativa del artista debe desarrollar los instrumentos que le permitan controlar la sustancia expresiva, jugar con ella en espacios cerrados, combinarla en la proporción adecuada, limitarla en su intensidad o “esculpirla” para establecer un diálogo deseado entre entornos espaciales

³⁵ SAN MARTÍN, F.J. Piero Manzoni, p.35.

³⁶ *Ibíd.*, p.47.



James Turrell



James Turrell



James Turrell: Holograme, 2006

bidimensionales y tridimensionales. Mientras el principio subyacente es sencillo, la realización no lo es.

La luz, como todos sabemos, actúa sobre nuestras emociones, libera respuestas, determina estados de ánimo. Cuando se usa colectiva y creativamente, es capaz de intensificar las percepciones, desde el simple reconocimiento hasta estados de exaltación comparables a los que se inducen por la música. A través de sus cualidades rítmicas, armónicas, disonancias y resoluciones, a través del contraste entra la luz y las sombras de la oscuridad y a través de las modulaciones sutiles de tonos compuestos, provoca la vibración de nuestra fibra sensible, ampliando así el campo de nuestra comprensión sensorial.

La existencia de la luz esta fuera de duda. Existe porque la vemos, o más bien porque vemos aquello que ilumina. La vemos, pero no podemos tocarla porque es inasible. Se funde con el concepto del espacio al que da color, y sin la cual, el espacio seria imperceptible y por tanto menos existente. Aunque reclamada como material, sigue siendo inmaterial. En la mente de James Turrell es simultáneamente fuente, contenido, material y forma. Inevitablemente, por tanto, el dialogo del artista con la sustancia de la luz se vuelve científico, filosófico y místico, dimensiones que son trasladadas también al espectador.”³⁷

Estas son algunas de las contestaciones de James Turrell en una entrevista con Alison Sarah Jacques:

“Hemos sido una cultura de superficies tal, que no hemos mirado realmente la luz; solo hemos mirado la pintura, aunque eso está cambiando ahora. Las luces que tenemos son extremadamente toscas. Están solo a un paso del fuego,... Afortunadamente estamos en la actualidad en un punto en que esto está empezando a cambiar.”

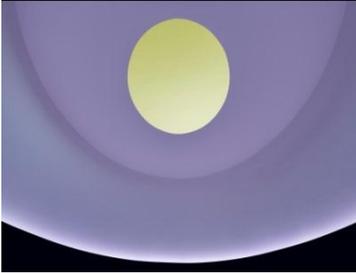
“..., nuestra relación con la luz en si es una relación muy primaria-no muy superior a la del ciervo que da vueltas y corre hacia los faros de un coche. Eso es fascinación por la luz. Puedes experimentarlo tú misma cuando miras el fuego en una noche de invierno—ese acto de mirar el fuego no es que sea un estado del todo irracional, pero definitivamente, no es un estado en el que el pensamiento se traduzca en palabras. En cuanto al estudio de la cultura, si tengo interés por cual ha sido la relación de las diversas culturas con la luz a través de los tiempos, y me interesa la forma en que esas obras se relacionan con nuestro modo de estructurar la realidad.”³⁸

“En términos de espiritualidad, ciertamente hay en mi trabajo referencia a la forma en que miramos la luz y son muy pocas las discusiones sobre temas espirituales que pueden evitar los debates sobre la luz.”

“No hay objeto, puesto que la percepción de la luz es el objetivo – la percepción es el objeto. No quiero imágenes porque no quiero referencia

³⁷Op. Cit. FUNDACIÓN LA CAIXA. James Turrell, p.4-5.

³⁸Ibid., p.62.



James Turrell, 2013



James Turrell



James Turrell

simbólicas o literales – mirando a la luz en si misma más que tal vez esa forma de estructurar la realidad, lo que quiero con ello es algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fuego; de la luz solo tenemos esa relación de pensamiento sin palabras.”³⁹

“Puede parecer que hay mucha luz en algunas de mis obras. Pero, de hecho, hay muy poca. Lo que ocurre es que controlo el resto de la situación.”⁴⁰

“..., mi obra antecede a la pintura de caballete actual y por tanto puede considerarse como un arte antiguo; siendo la diferencia crucial que yo le apporto una sensibilidad contemporánea.”⁴¹

Richars Andrews escribe en referencia a las obras de Turrell:

“Fuera del cuerpo, el campo de visión puede mejorarse o aumentarse mediante condiciones tales como la cantidad o intensidad de la luz, y la claridad u opacidad de la atmosfera. A veces, sin embargo, se transmiten al cerebro imágenes de tal belleza o sublimidad que trascienden las palabras. En esos momentos podemos experimentar un estado de éxtasis, a menudo fugaz, a veces prolongado, durante el cual el yo enmudece. Esos momentos sublimes son piedras de toque para nuestro sentido de conexión con el mundo.”⁴²

“No obstante, el arte de James Turrell no es una simple imitación de los fenómenos visuales naturales. Es la creación de espacios que ofrecen al espectador la oportunidad de comprender que la visión se encuentra condicionada por los límites, tanto aprendidos como físicos, de la precepción. Mientras muchos artistas, como W. Turner, Albert Bierstadt y Ansel Adams, trataron de inducir la sensación de ver el efecto de la luz en la atmosfera, Turrell está interesado en la creación de experiencias equivalentes, más que ilusorias. “existe una tradición rica en la pintura de las obras sobre la luz, pero no es la luz – es el registro de la visión”, dice Turrell. “mi materia es la luz, y esta es sensible a nuestra visión – no es un sustituto.”⁴³

“El historiador del arte Robert Rosenblum halló un vínculo entre la obra de los luministas del siglo xix y la del artista del siglo xx Mark Rothko, especialmente en la experiencia de una imagen de “Luz primordial”. Efectivamente, las pinturas de Rothko son notables por su capacidad de dar la sensación de que una luz y un color difusos emanan del lienzo, y en ese aspecto, así como en las implicaciones metafóricas subyacentes de la luz, comparten un fundamento común con el luminismo. Turrell ve una aspiración común, al menos en parte: “siento que mi obra utiliza la materia de la luz para afectar al medio de percepción. Utilizo la luz en su aspecto material. Aquí es donde entran otros artistas como Mark Rothko o Barrett Newman. Si se mira de verdad a Rothko o a Newman, la luz sale de ellos; brillan. Se desmaterializan. Yo intento tomar

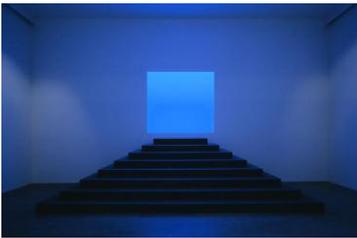
³⁹ *Ibíd.*, p.64.

⁴⁰ *Ibíd.*, p.66.

⁴¹ *Ibíd.*, p.70.

⁴² *Ibíd.*, p.82.

⁴³ *Ibíd.*, p.84.

James Turrell: *Dhātu*, 2010

James Turrell

la luz y materializarla en sus aspectos físico del modo que se siente realmente – se siente su carácter físico, se siente la respuesta a la temperatura y su presencia en el espacio, no en la pared”. Mientras este comentario evita el asunto de los aspectos metafóricos de la luz en su obra, Turrell observa que la idea de lo sublime es compatible con sus intenciones artísticas.”⁴⁴

“La obra de Turrell no se expresa en los mismos términos místicos que la de Malevich, pero sí evoca una preocupación similar por la capacidad del arte para crear un espacio ideal en el que el espectador queda en suspenso, permitiendo al individuo explorar el espacio de lo infinito.

[...] El tiempo es el tercer aspecto de la obra de Turrell, después de la luz y el espacio. Para el público, la experiencia visual es dinámica, ya que los ojos del espectador se adaptan y reaccionan a la luz en las obras con luz variable o luz exterior, la pieza misma también cambia. Turrell habla de la necesidad de “pagar el precio de admisión” para experimentar sus obras, y con esto quiere decir que el espectador debe comprometerse a una visión ininterrumpida durante un tiempo. Sin este compromiso respecto a un mirar dedicado o “minucioso”, las obras no son casi literalmente nada, ya que un vistazo o la visita rápida del museo podrían revelar superficies planas de color neutro, o quizás salas vacías, oscuras.

*El hecho de que lleve tiempo ver estas obras es una característica que Turrell comparte con las pinturas de Ad Reinhardt. De hecho, puede considerarse que Reinhardt lleva la pintura a un umbral similar de percepción con sus pinturas negras, como con *Abstract Painting* (1963). Se trata de obras de extrema reducción y belleza que se revelan solo después de un periodo de observación atenta. Al principio el lienzo parece un cuadro monocromo negro (y para muchos visitantes que no están dispuestos a “pagar el precio de admisión” ahí se termina todo), pero luego el campo negro crea cuadros dentro del cuadrado a medida que los ojos se adaptan a él y distinguen los diversos tonos de negro, revelando gradualmente la forma de una cruz griega. Sin embargo, uno nunca puede ver realmente la totalidad de esas pinturas, ya que la concentración necesaria para ver una sección va en contra de la capacidad de los ojos para retener el color de los otros cuadrados.”⁴⁵*

En todos los autores citados queda patente que las obras no son un fin en sí mismas, sino un medio para encontrar algo más, para reflexionar sobre algo más, para sentir algo más. Un camino, una puerta, una ventana, hacia lo desconocido.

⁴⁴ *Ibíd.*, p.88.

⁴⁵ *Ibíd.*, p.90.

5. TRABAJO REALIZADO

Es difícil encontrar un orden general de las fases de trabajo seguidas en las obras, pues en cada una son distintas, e incluso cuando comparten algunas no siempre se han realizado en el mismo momento, solapándose a menudo varias de ellas. Teniendo en cuenta esto, a continuación las describo las fases en el orden que más habitualmente han seguido:

5.1. CONCRECIÓN DEL TEMA

El proceso se inició, en el 2012-13 al cursar la asignatura metodologías, por aquel entonces mi intención era realizar un trabajo de fin de grado enfocado a la escultura figurativa narrativa, con piezas de tamaño real, llegue a realizar pequeñas figuras, pruebas de materiales, y sé que algún día llevaré a cabo este proyecto, pero principalmente fue la falta de espacio, lo que me llevo a descartar este proyecto.

Después de cursar la asignatura “pintura y abstracción”, la alternativa que más me atraía, era la pintura abstracta. Asimismo en otra asignatura “Visiones alternativas de la ciudad contemporánea” había tratado el concepto de límite realizando una serie de fotografías, decidí intentar hacer una pintura que se acercase a este concepto.

Ya tenía unas acuarelas en las que las tramas eran el motivo principal del cuadro y podían asociarse a los límites, así que intente crear tramas para poder pintar en acrílico en formatos mayores, el resultado pese a ser satisfactorio no termino de convencerme, el control sobre el resultado obtenido era reducido y no me daba la sensación de que pudiera evolucionar mucho por este camino.

Fue en ese momento cuando me replanteé la obra y pensé en que era lo que podía introducir en los cuadros para conseguir un trabajo que colmara mis necesidades de experimentación, reflexión, y que me ofreciera un camino novedoso, abierto a la evolución.

Recuperando de mí memoria la imagen de una escenografía, pensé en dos elementos de ella que podían serme útiles, la profundidad y la luz. Estos elementos, como comento en el apartado de referentes propios, han estado muy presentes en las obras creadas durante el grado.

A partir de ese momento intente asociar la luz y la ruptura del plano pictórico con el concepto de límite, esos límites que podemos encontrar en todo lo que nos rodea, en nosotros mismos. Límites de los que la mayor parte del tiempo no somos conscientes, centré mi atención sobre todo en esos límites que hayamos en nuestro conocimiento, esas verdades que parecen escaparse entre nuestros dedos. La luz en este caso queda ligada indefectiblemente a su relación con el saber, con el conocimiento, con la verdad, las sombras y la oscuridad con la nada, lo oculto.



Thor Gontor: *Sin título*, 2013



Thor Gontor: *Sin título*, 2012



Thor Gontor: *Sin título*, 2014

5.2. CONSULTA DE REFERENTES

Como se indica en el apartado anterior se ha hecho un estudio general de los referentes, profundizando en mayor medida en aquellos que más me interesaban. También como herramienta para determinar la novedad que aportan mis obras a la actualidad artística, he buscado obras que se aproximen al uso de luz y la profundidad. Y como ya he dicho antes aunque en un principio la investigación dio pocos resultados, la insistencia en la exploración hizo que encontrara muchos referentes actuales que confirman mi teoría inicial de que al emplearse tecnología reciente, la mayor parte de ellos aún no son artistas reconocidos a nivel internacional. Motivo por el cual me no podía encontrar sus obras por los medios tradicionales de búsqueda.

5.3. IDEA

Las ideas que dan pie a las obras se agrupan fundamentalmente en dos grupos, las ideas que surgen buscando aprender del resultado, y las ideas que aplican lo ya aprendido buscando un resultado determinado.

En las primeras el resultado estético es variable, determinando si son un camino por el que seguir explorando, empleando lo aprendido en ellas o no. Por otro lado, en el segundo grupo de ideas el resultado estético se ha de ajustar en gran medida a lo esperado, por lo que estas obras se suelen realizar muchos más reajustes que las primeras.

Normalmente las ideas surgen cuando pienso en los elementos que quiero poner en juego, o la estética que quiero obtener. Poco a poco se van estructurando en mi cabeza, teniendo en cuenta los materiales, la luz, la composición y estructura que mejor se podría adaptar, el tamaño de la obra,... de forma que todo va tomando cuerpo progresivamente, descartándose algunas vías y centrándose en otras.

En algunos casos las imágenes de las obras podríamos decir que surgen de manera inconsciente, siendo imágenes bastante claras, sin embargo en otros las ideas requieren de varios bocetos para ir aclarándose.

5.4. BOCETOS

Pese a que el boceto muchas veces se crea para fijar una idea, no siempre es así, pues en ocasiones el trabajo mental se realiza simultáneamente a los bocetos, y en otras el dibujo es el inspirador de la idea, ya sea por un boceto previo o porque se empiezan a crear casi por automatismo psíquico.

Los bocetos, pasan de apuntes a un boceto definitivo, y de éste a un dibujo a escala más elaborado, cuando ya está claro que se va a concretar en una obra, para facilitar el tomar medidas, de forma que la obra resultante se desvíe muy poco del referente.

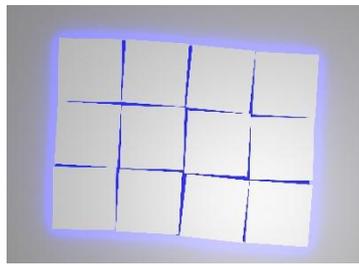
En las últimas obras de los bocetos he realizado simulaciones en 2D y 3D.



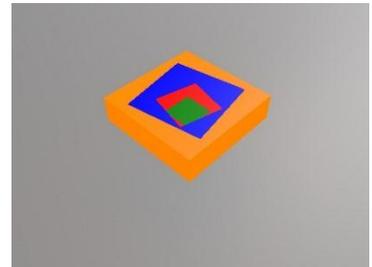
Boceto a escala

5.5. SIMULACIONES EN 2D Y 3D

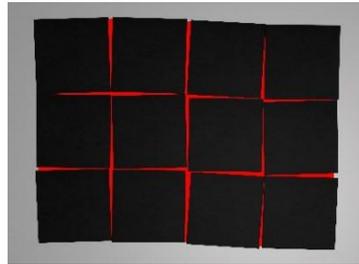
Las simulaciones 2D las he realizado en photoshop, y las 3D en cinema 4D por ser el último programa 3D que he empleado en el grado, la ventaja de hacer modelos 2D y 3D de las obras es que se pueden hacer variaciones de escala fácilmente, cambios de perspectiva, texturas, colores,... además permite simular efectos de luz que me hacen tener una idea aproximada del resultado final.



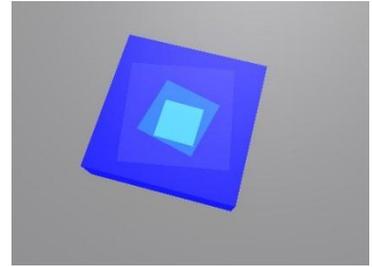
Bocetos 3D



Bocetos 3D



Bocetos 3D



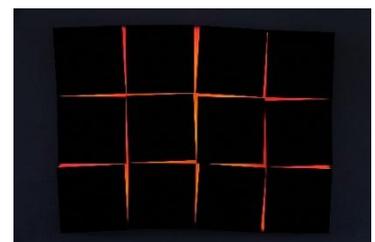
Bocetos 3D

5.6. DETERMINACIÓN DEL NIVEL LUMÍNICO

Las obras iniciales que cree necesitaban de una luz tenue para su correcta visión, con forme trabajaba me di cuenta de que esto limita mucho las posibilidades de exposición de la obra pues en pocos sitios se pueden conseguir estas condiciones, por lo que también he creado obras que se pueden exponer con luz.



Obra con luz



Obra sin luz

Pero no he abandonado el camino de las obras con un carácter más instalativo que se han de exponer en oscuridad. Las que se pueden exponer con luz también lo pueden hacer sin ella o con luz tenue, las que necesitan de luz tenue también se pueden exponer en oscuridad, y las de oscuridad únicamente en estas condiciones.



Obra instalativa



Obra instalativa

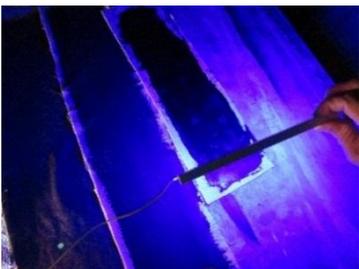
5.7. ESTUDIOS PREVIOS

Cada cuadro requiere diferentes estudios y son muchos los que he realizado a lo largo del trabajo;



Prueba materiales

He estudiado como afecta la luz a los distintos tejidos (loneta, retorta, arpillera,...) observando el grado de transparencia de cada tejido, cómo funcionan los distintos colores de luz cuando se mezclan, como afecta el pegado con cola de varias capas de tela en su rigidez, como afecta la luz sobre distintos colores de acrílico (también con las pinturas fluo), como varían los acetatos de color y el celofán sobre la luz led, como ampliar la superficie iluminada por la luz mediante el uso de cintas y elementos plásticos, como afecta la inclinación de la superficie a la incidencia de la luz, las sombras proyectadas. Igualmente como afectan las distancias que alcanza la luz (material, profundidad, cantidad de luces,...), la reflexión de la luz en distintas superficies teñidas, pintadas, con spray, brillantes, así como los distintos materiales y colores.



Prueba luz sobre distintos acabados de pintura

He estudiado como se puede adaptar la luz y la profundidad a distintas composiciones, las distintas proporciones a la hora de componer (Aurea, El Principio de Sturgeon, Tatami, de Benito,...) He comprobado distintos sistemas para obtener superficies uniformes (rodillo, tinción, pistola,...), me he planteado distintos sistemas de desmontaje de los cuadros para poder acceder a las luces por si hay que reemplazarlas (pegamento de doble cara, sistemas de anclaje, silicona, cola de conejo, tornillos,...). He estudiado como iluminan los led dependiendo de la situación en que están colocados (en ángulo, paralelos al plano o perpendiculares). De todos estos estudios he extraído conclusiones que me han servido para obtener los resultados deseados en las distintas obras.

Pese a ser mucho lo estudiado conforme siga con las obras aún son numerosos los estudios a realizar pues quiero explorar las transparencias en

materiales rígidos como el metacrilato, y la reflexión en metales y espejos, estos dos últimos sobre todo para obras en oscuridad para instalaciones.

Recordemos que Zóbel decía *“hay un trabajo por parte del artista de reflexión, investigación y método.”*⁴⁶

5.8. DETERMINACIÓN DEL TAMAÑO

En este punto coincido con el criterio de la escuela de nueva york (*Color Field* o pintura de campos de color), en que los cuadros grandes pueden hacer que el espectador pierda la noción del límite del cuadro, por eso mi intención era hacer cuadros de gran formato en los que el observador se pueda sumergir, pero me he encontrado con el problema del transporte y la financiación.

La solución que he encontrado para este trabajo es construir una base de 190 x 160 cm sobre la cual puedo transportar los cuadros en la vaca del coche, pero este es al límite que he de adaptar el tamaño máximo de las obras para este trabajo.

Pese a ello hay soluciones que estoy explorando, como la división en partes de las obras para luego ensamblarlas, el hacer piezas con unidades separadas (en límite 13 me lo planteé y en el futuro límite 18 en los bocetos ya hay piezas sueltas), el alquiler de un vehículo grande,...

Otro punto importante que influye en el tamaño de los cuadros es la iluminación de las distintas partes, pues si son cuadros para exponer con luz, la zona en la que se mantiene la intensidad del color de la luz es limitada, no pudiendo crearse superficies grandes iluminadas. Además en este punto también influye la profundidad del cuadro ya que las zonas más profundas están menos iluminadas por la luz ambiente, este es el motivo por el que en estas obras no sólo hay que plantearse el tamaño global, también hay que pensar en las superficies iluminadas, en la profundidad entre planos, en las sombras, la cantidad de luces, los materiales empleados,...

5.9. ELECCIÓN Y COMPRA DE MATERIALES

Normalmente la idea y el boceto ya se hace con un material en mente, por lo que en esta fase compruebo las reservas que tengo del material, la cantidad de rollos, lijas, cables,... cantidad de piezas y medidas que necesito,... dividiendo las unidades grandes en piezas menores, teniendo en cuenta el número cortes,... metros de luz,...

La comparación de precios también entra dentro de este apartado pues aunque no lo parezca los materiales empleados en muchas ocasiones difieren bastante en su precio de un lugar a otro de venta, suponiendo un ahorro



Mesa



Detalle Límite Azul



Trozos de tela

⁴⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. Zobel, p. 24.



Trozos de tablex

considerable en un el gasto total por cuadro, que suele ser elevado (sobre todo en los de soporte rígido).

Conforme ha ido avanzando en el trabajo, y pese a que en un principio me resistía a ello, me he dado cuenta de que para conseguir los resultados que buscados la tela no era el soporte adecuado, pues para tener unos efectos de luz controlados necesitaba un soporte rígido.

Progresivamente fui encolando varias capas de tela para obtener esa rigidez que buscaba, pero el resultado no llegó a lo esperado y tuve que pasar de la tela al tablex.

La rigidez además del control sobre la luz también facilita ocultar hasta el punto que se quiera las luces. También evita el problema que encontraba al doblar las esquinas de los cuadros, con varias capas de tela, ya que no se pueden plegar como con una sola capa, y suelen quedar abombadas.

Los únicos puntos que aportaba la tela y no el tablex, son la textura y la transparencia, pero se pueden subsanar en caso de que lo desee, pegando la tela al tablex para mantener la textura, o empleando metacrilato en vez de tablex para jugar con las transparencias.

En este apartado después del empleo de la tela y el tablex como soportes básicos, somos conscientes de que aún quedan materiales que pueden aportar a estas obras, metacrilato, superficies metálicas, arpillera, tarlatana, mallas metálicas,...

En cuanto a herramientas, he empleado las que he ido comprando a lo largo de la carrera y las que ya tenía; caladora, lijadoras, máquina de taladrar, fresadora, cutter, gatos, grapadora, tensor de tela,... aunque también he tenido que comprar herramientas como un soldador de estaño, gatos de esquina para montar los bastidores, pistola de pintura, mascarilla,...

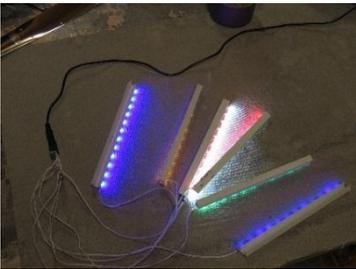
Las luces las considero como material fungible, pues se va gastando como la pintura o la cola, pero aun así es uno de los materiales más importantes y que más tiempo ha requerido, pues he comprado, varios tipos de tiras led de distintos colores e intensidades, cuerda de neón,... he tenido que buscar adaptadores, indagar en las horas de duración (teóricamente unas 50.000 horas encendidas, unos 5,7 años), comprar distintos cables para soldar,...

5.10. CREACIÓN

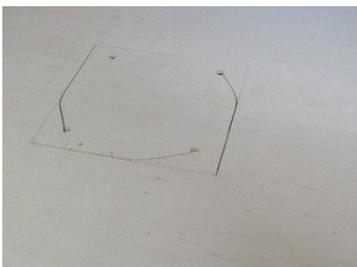
5.10.1. *Obtención de piezas*

Las piezas ya sean de tela o tablex requieren ciertos procesos para obtenerlas, medir, cortar o serrar (caladora), aunque algunas piezas de tablex ya las he pedido a medida exacta a la hora de comprarlas para aumentar la uniformidad.

Después normalmente en el caso de la tela se sellan los bordes y en el caso del tablex se lijan.



Luces para pruebas



Detalle Corte



Montaje

En algunas piezas como *Limite 12* en las que se da una inclinación una de las partes del bastidor he empleado la fresadora para que esta fuera igual en ambos lados.

5.10.2. Montaje parcial

El montaje parcial ha de tener en cuenta cómo van a pasar los cables de luz así como si hay un sistema de montaje global, en el cual las piezas se podrán luego desmontar. Hay que tener en cuenta las partes que se pueden pintar y cuáles no, las luces o el material reflectante que hay que poner porque luego no se podrá acceder a las mismas.



Tela teñida

5.10.3. Pintado

La tendencia al monocromo es clara en este trabajo, en la mayor parte de las obras el blanco y el negro son los únicos colores empleados, dando el color la luz. Esto es porque se desde un principio no se ha querido que el color de la pintura compitiese con el color luz. De igual modo que predominan las superficies planas con una mínima variación de tonos en los cuadros de tela donde estas se teñían, y mostrando ya una total uniformidad en las obras con tablex conseguidas con el uso de compresor y pistola.

Como dice Piero Manzoni:

*“Podemos sólo extender un color único, o más bien tender una superficie única, ininterrumpida y continua (de la que se excluya toda intervención de lo superfluo, toda posibilidad interpretativa), no se trata de “pintar” azul sobre azul o blanco sobre blanco (tanto en el sentido de componer como en el de expresarse), es exactamente lo contrario. La cuestión para mi es ofrecer una superficie íntegramente blanca, (mejor aún, íntegramente incolora, neutra) lejos de cualquier fenómeno pictórico...”*⁴⁷



Detalle gradación pintura

El uso de mascarilla se hace imprescindible en la fase de pintado con pistola pues es necesario realizarlo en un lugar cerrado para evitar que caiga material no deseado sobre el cuadro, que rompa la uniformidad conseguida.

Al ser la primera vez que pinto con pistola aún estoy en proceso de aprendizaje, y en más de una ocasión no he obtenido el resultado esperado, sobre todo si no he podido esperar lo suficiente entre capas de pintura, o cuando la pistola ha tirado restos de pintura seca, pero son problemas que con la experiencia he ido solventando.

5.10.4. Crear zonas de opacidad y reflexión

Una fase previa al montaje de las piezas es pensar en las partes que han de ser opacas en la tela para que no se transparente la luz, y cuales han de



Reflejo

⁴⁷Op. Cit. SAN MARTÍN, F.J. Piero Manzoni, p.46.



Detalle luz

reflejar la luz tanto en los de tela como en los rígidos, así como cuales han de ser más o menos transparentes en las obras de tela o metacrilato. Sin esta reflexión las obras requieren o mucha profundidad o poca luz ambiental.

5.10.5. Introducción de luz

Dependiendo de si las superficies si son de madera, madera pintada, tela, tela pintada, cintas adhesivas, PVC,... la adherencia de las luces cambia, por lo que en ocasiones para fijarlas hay que lijar o emplear sistemas adicionales al adhesivo propio de las luces para asegurar que no se desprendan.

En esta fase también hay que soldar cables lo suficientemente largos para que una vez acabado el cuadro se puedan unir para enchufar a un adaptador y a la corriente.

Se comprueba que todo funciona correctamente y se hace un ensayo con la luz adecuada para comprobar que el resultado es el correcto. Si no lo es se introducen más luces, superficies que reflejen,...

Como antes he indicado se han realizado multitud de estudios sobre el efecto que produce un color luz sobre otro, y como estos afectan se ven dependiendo de la pintura y textura, pese a estos estudios previos, en esta fase, ya se simula el montaje final y se comprueba si son necesarias más luces, distintos colores,...

La idea de integrar en el arte la tecnología de la época está muy presente en algunos artistas de los que he hablado como Lucio Fontana. Arantza Lauzirika escribe en su infografía “¿Otra novedad para el arte?”, “Quizás sería más propio argumentar que cada tecnología representa una época y que es ella la que marca las pautas para delimitar las épocas y los tiempos y los acontecimientos ligados a ellas.”⁴⁸



Detalle Luz



Detalle Límite 13

5.10.6. Montaje final

Llegados a este punto las partes se unen, el montaje de los cuadros es completamente distinto en cada obra, empleándose en ocasiones varios bastidores, papeles de espejo, cintas de distintos tipos, bastidores cortados, hilo de palomar, tela, tablex, masilla de madera, sistemas eléctricos, tornillos, cola, latex, cosidos, sistemas de anclaje, silicona, grapas,...

5.10.7. Ajustes finales de piezas

Una vez acabada la obra sobre todo en las de tablex, se hace normalmente necesario lijar los cantos para que todo quede al mismo nivel, enmasillar,... Por ejemplo en la obra *Límite Azul* el canto era muy importante



Detalle Límite Azul

⁴⁸ Op. Cit. GÓMEZ GONZÁLEZ, A. *La luz como medio e instrumento en el discurso artístico contemporáneo. La vertiente española en los años 90*, p. 52.



Detalle Límite 13

en la obra y el acabado del canto pese al tiempo empleado no fue el adecuado por lo que se optó por colocar también tablex forrando los lados.

5.10.8. *Pintura piezas exteriores y cantos*

El pintado de las zonas exteriores y los cantos.

5.10.9. *Soldado definitivo*

Los cables se sueldan y fijan de forma que evite en caso que se tire del cable que se dañe la instalación, dejando lista su conexión definitiva a la red.

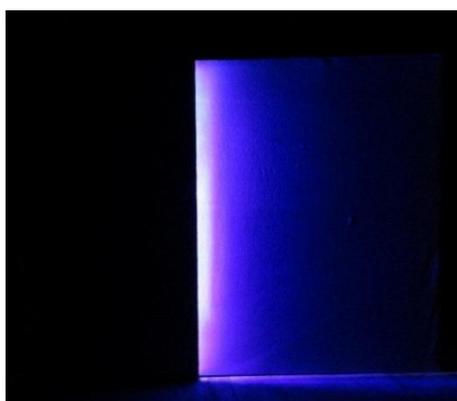
5.10.10. *Reajuste*

La corrección de aspectos no deseados, me ha llevado a modificar obras hasta en más de cuatro ocasiones, como ejemplo Limite 12, inicialmente lo construí con tela, posteriormente al comprobar que el resultado no me convencía pues la tela se destensaba constantemente, pase a emplear tablex, para ello tuve que enmasillar partes que con la tela quedaban ocultas, después tuve que cerrar huecos por lo que se escapaba la luz para que la intensidad fuera mayor y permitiera que la obra se pueda ver con luz tenue y no solo en oscuridad.

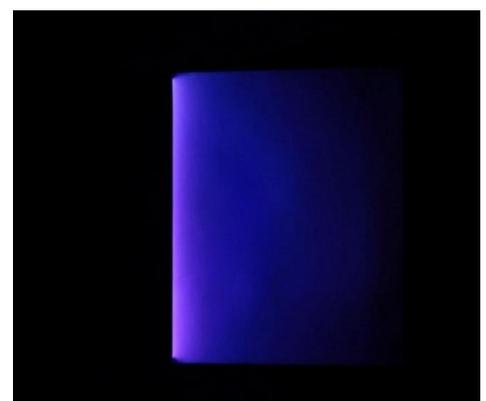
También hay que reconocer que en algunos casos los reajustes han dado un resultado peor del inicial, a ha sido necesario seguir reajustando.



Detalle Límite 13



Limite 12 con tela con irregularidades



Límite 12 con tablex

5.11. REACCIÓN DEL PÚBLICO

Las obras una vez acabadas han sido mostradas a amigos, profesores, compañeros,... estudiando el tiempo de contemplación, las distintas reacciones, las distintas opiniones, luego se han analizado las mismas y se han sacado conclusiones, y en principio aunque no en todos, sí que consigo el

efecto que busco en una parte importante del público. También hay que tener en cuenta que las obras no han sido observadas en un espacio expositivo adecuado y esto afecta a la forma de verlas.

5.12. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

La fase de fotografiar las obras acabadas ha sido una de las más complejas, en primer lugar porque mis conocimientos en fotografía no son grandes y he tenido que dar clases aceleradas. En segundo porque al fotografiar las luces led es difícil obtener una imagen que se asemeje lo máximo posible a la realidad, de forma que he tenido que probar con distintas cámaras jugando con la velocidad, la obturación y el ISO, modificando el RAW, incluso haciendo HRD en Photoshop y con la cámara para obtener unos resultados aceptables, aun así las fotos obtenidas no llegan a mostrar la obra con todos los matices que se aprecian en la realidad.

5.13. ALMACENADO



Almacenado

Las primeras obras no las resguarde adecuadamente y con la producción de las siguientes, en un espacio tan reducido, se ha ido golpeando, desoldando, llenando de serrín,... de todo se aprende y las últimas producciones, ya las he ido almacenando envueltas por plástico protector para evitar estos problemas.

5.14. INSTALACIÓN

Al emplear la luz como material todas las obras lo quieran o no tienen un carácter instalativo pues el cambio de luz varía su visión sustancialmente. Hay obras como *Limite Azul* en las que con la colocación de varias luces iluminándola que se vayan alternando se podría conseguir un juego de sombras y colores muy interesante. La interacción de límites 11s, 12, 13 y 17 con una luz que las ilumine de más a menos progresivamente también podría producir un cambio de matices sugerentes.

Entre las obras que requieren de oscuridad podríamos diferenciar también un grupo de obras, que son en las últimas que he trabajado, y son las que han sido creadas con una visión plenamente instalativa. Estas obras escapan totalmente a los límites del cuadro modifican todo el espacio expositivo.

5.15. ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LAS OBRAS

- Unos de los conceptos importantes tratados en la obra han sido el de límite, luz, sombra, capas, barreras, conocimiento, lo oculto y la profundidad.



Instalación

- Las características de la luz las he estudiado desde el punto de vista de algunos autores, como James Turrell, Dan Flavin o José María Yturralde.

Como escribe Eulalia Bosch:

*“Las artes con su inquietud constante por el color, la forma y el misterio del universo reclaman un camino de luz. Reclaman ver la luz y cabalgar su rayo por los caminos inciertos de lo posible. Y Cualquier obra de arte que de verdad lo sea, es un canto a la luz. Cada uno ha de escoger sus caminos de luz para descubrir las obras que los artistas nos brindan.”*⁴⁹

“Si la luz es un concepto permanente en las artes, tal vez se deba al hecho de que crea espacio, crea un lugar y crea lugares. Es decir, remite a la coordenada sobre la cual se instala nuestra vida y mide los lugares con el tiempo, el otro de los principios vitales.

*Mezclados uno y otro, vivimos en un medio de luz del que no podemos sustraernos y que las artes ayudan a ver, a conocer y a ampliar.”*⁵⁰

- En la mayor gran parte de los cuadros la abstracción podría definirse como una mezcla de campos de color luz, límites de luz y geométrica, predominando en algunas obras la geometría sobre la luz, y en otras al contrario.

- La matización de la luz y las sombras es una de las cuestiones más complejas, pues incluye muchos factores; la luz externa, la interacción en luces, la pintura base sobre la que incide, la altura a la que se coloca, la cantidad de luces que se colocan, el empleo de superficies más o menos reflectantes,...

- Son obras que requieren un periodo de contemplación, como hemos visto antes, *“las obras de Turrell y Reihardt solo pueden experimentarse directamente, y son exigentes en su requerimiento de una visión concentrada y paciente pero que recompensa inmensamente a aquello que perseveran.”*

⁵¹ En palabras de Zobel *“Pasar al menos tres minutos frente a una obra de arte, porque una pintura se revela a si misma lentamente.”*⁵²

- Primero se han realizado un par de cuadros que se acercan a la idea original del proyecto, limite 1 y 2, posteriormente se crearon cuadros en los que se comprueban los resultados de distintas ideas, algunos de estos cuadros toman referentes muy conocidos dentro de la abstracción como Malevich o Fontana, descomponiendo estas en cuadros de menor tamaño limite 3 al 11, a partir del límite 12 ya comienzo crear obras de nuevo de un formato mayor aplicando lo aprendido, del límite 14 al 17 vuelvo a hacer obras para avanzar por el camino de la instalación.



Límite Azul

⁴⁹ CONSORCIO DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, *Veure la llum*, Eugenia Balcells, p.2.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.3.

⁵¹ *Op. Cit.* FUNDACIÓN LA CAIXA. James Turrell, p.91.

⁵² *Op. Cit.* MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. Zobel, p. 24.

- Una de las mayores dificultades ha sido encontrar el límite en mi obra entre lo escultórico, pictórico e instalativo, pues en mi obra se solapan diferentes disciplinas, después de todo lo estudiado posiblemente mi obra pueda encontrarse incluida dentro de ese concepto aun algo indefinido de pintura expandida.

Como dijo Manolo Millares en 1960 *“hay que empezar rompiendo, que así se construye el porvenir”*⁵³, y *“Yo sigo trabajando intensamente pensando en nuevos problemas que tengo y que se refieren más concretamente a la supresión del bastidor y a unas obras que no vienen a ser ni cuadros ni esculturas”*⁵⁴

- El que se vean o no las luces y sus cables también ha sido una cuestión con la que he lidiado desde las primeras obras, en principio si es posible prefiero que las luces no puedan ser vistas directamente por el público, lo que pasa es que bajo esta condición son muchas las composiciones a las que debería renunciar. Por este motivo he llegado a la conclusión de permitir que se vean las luces pero únicamente por aquellos que las busquen, con esto quiero decir, para aquellos que abandonen la posición normal de visión del cuadro y se sitúen muy lateralmente, casi pegados a la pared.

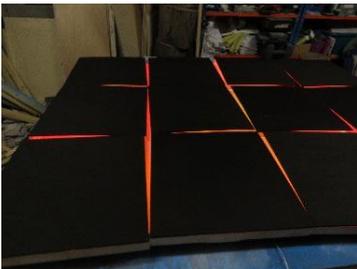
En cuanto a los cables si es posible prefiero que no sean visibles, ni tan siquiera el que se conecta a la red.

- La idea inicial era realizar cuadros grandes, en los que de las juntas de planos y capas surgiera la luz, luego se añadió también el conseguir superficies iluminadas con color, todo esto para conseguir un efecto de piezas que bloquean la visión directa de la luz-conocimiento, como capas de información tras las cuales se encuentra esa verdad que buscamos, como una trama descompuesta que si la lográsemos ordenar nos permitiría entender esa verdad del universo que se nos escapa.

Como una puerta, un velo, un atisbo de esa verdad que cada uno busca. Se pretende que quien vea estas obras sienta que se encuentra cerca de esa verdad y que sienta la necesidad de traspasar el cuadro para encontrarla, que cuando deje de ver el cuadro, tenga la necesidad de seguir explorando, reflexionando en busca de esa verdad, que pueda llenar ese vacío que todos en cierta manera sentimos en nuestro interior.

Como escribe M.A. Hernández Navarro:

“La clave del señuelo está en que se quiera «mirar más allá» de lo que hay. El velo interrumpe el flujo de la mirada y deja en suspenso la satisfacción del deseo que el hombre pide al intentar ver lo que hay «en el otro lado». Para Lacan, esto pone de relevancia que la pulsión escópica del sujeto es siempre un «ver más allá», precisamente porque el goce, la jouissance, no es accesible y siempre hay algo que nos lo impide ver del todo. El acto de descorrer el velo



Detalle Límite 13

⁵³ FUNDACIÓN TABACALERA, Millares, p.34.

⁵⁴ *Ibíd.*, p.34.

tiene que ver con esta insatisfacción primordial, con la creencia en un más allá de lo que vemos.”⁵⁵

“Detrás del velo siempre está todo aquello que queremos ver, pero si lo recorremos nos arriesgamos a no encontrar nada o más bien, encontrar otro velo, como aquella puerta que en *El proceso de Kafka* no era más que la primera de un número infinito de puertas, de modo que se enfatizaba la condición de «umbral», de perpetua espera. En el velo hay un aplazamiento y desplazamiento del goce a otro lugar. Un goce que queda siempre insatisfecho.”⁵⁶

A. García escribe que:

“El deseo de traspasar los límites aparentes es ya una actividad mental antes que física; es, incluso, una premisa del inconsciente, algo que está en el estrato elemental del ser humano, a pesar de que lo reprima. A este respecto, recordamos lo que Johnny, el músico de jazz protagonista del relato de Cortázar *El perseguidor*, contaba a su amigo y biógrafo Bruno. Le decía desde la lucidez que le otorgaba su estado de convalecencia: «Cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja todo colador, colándose a sí mismo...»”⁵⁷

“La creación de la obra de arte se convierte en un camino hacia el autoconocimiento del autor, una puerta cerrada al inconsciente que oculta y a la vez permite intuir esa verdad que tanto el autor como el público busca. Como decían los pintores del neo-geo cuando se les pregunta por el significado de sus propias prácticas, la mejor respuesta reside en el placer que les procura y las reflexiones que les suscitan.”⁵⁸

- Uno de los puntos a tener en cuenta es que algunas de estas obras traen la luz a un formato portable que encaja en la mayor parte de galerías sin ser necesario grandes instalaciones, y que hace accesible la mayor parte del público la experiencia del color luz, a diferencia de la mayor parte de las obras de James Turrell y otros artistas instalativos.

- Como ejemplo de la manera en la que los referentes varían dependiendo de las obras hablaremos de dos de las obras finales. *Limite Azul* tiene como principales referentes a Josef Albers, Kasimir Malevich y James Turrell. *Limite 13* tiene como referentes a Lucio Fontana, Hélio Oiticica, Stéphane Dafflon.



Detalle Límite 13

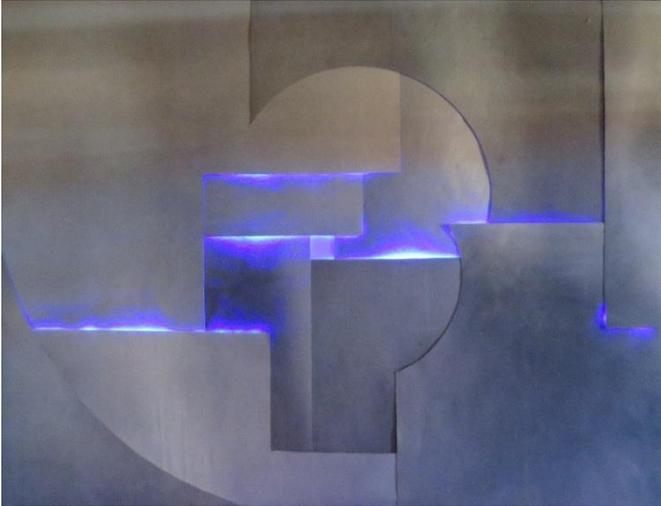
⁵⁵ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*, p.139.

⁵⁶ *Ibíd.*, p.140.

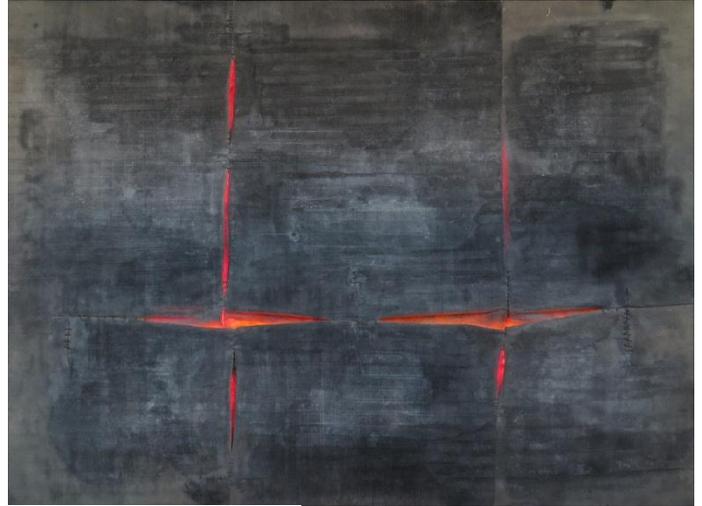
⁵⁷ *Op. Cit.* FUNDACIÓN LA CAIXA. *Lucio Fontana, entre materia y espacio*, p.40.

⁵⁸ WIKIPEDIA. Neo-geo. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Neo-geo>>

5.16. OBRAS



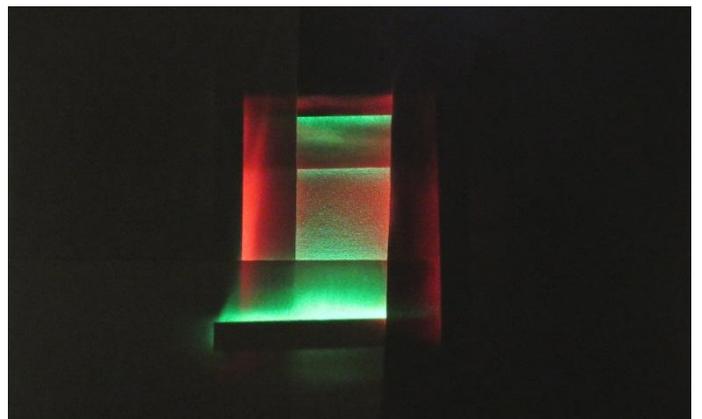
Thor Gontor: *Límite 1*, 2015



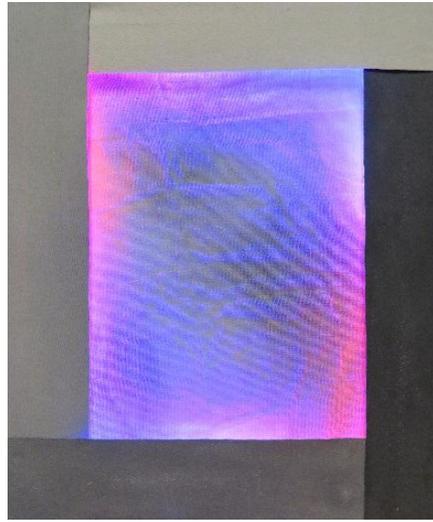
Thor Gontor: *Límite 2*, 2015



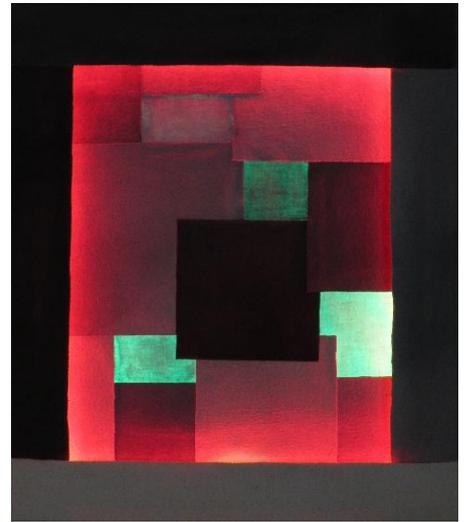
Thor Gontor: *Límite 3*, 2015



Thor Gontor: *Límite 3 bis*, 2015



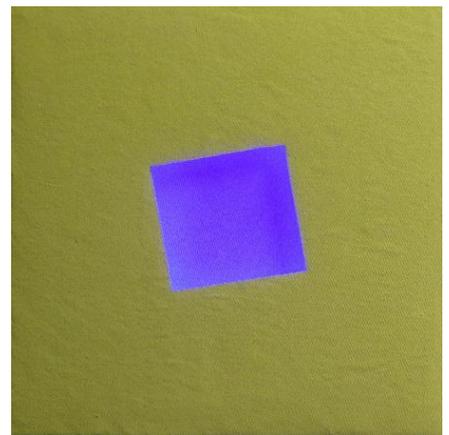
Thor Gontor: *Límite 4*, 2015



Thor Gontor: *Límite 5*, 2015



Thor Gontor: *Límite 6*, 2015



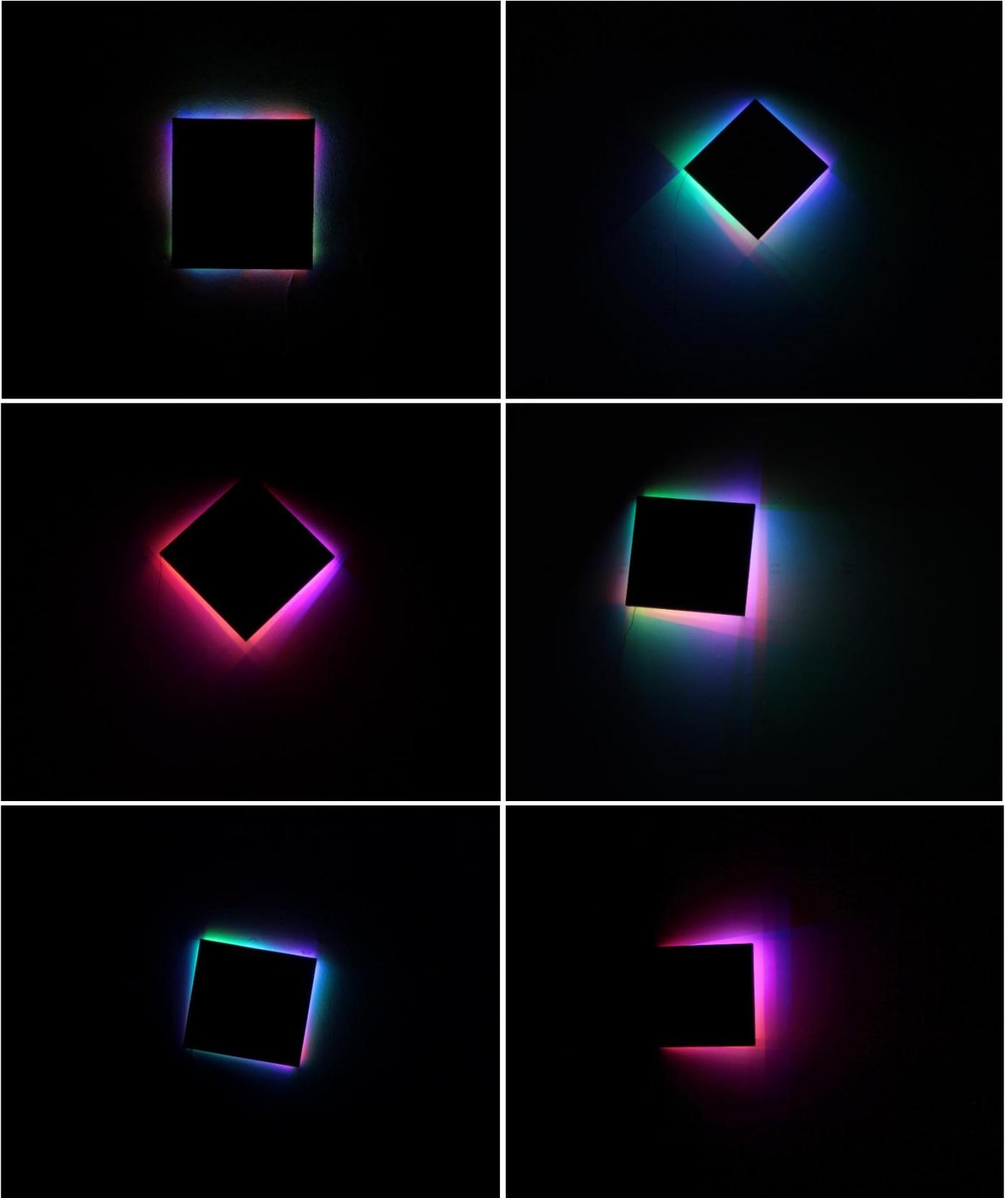
Thor Gontor: *Límite 7*, 2015



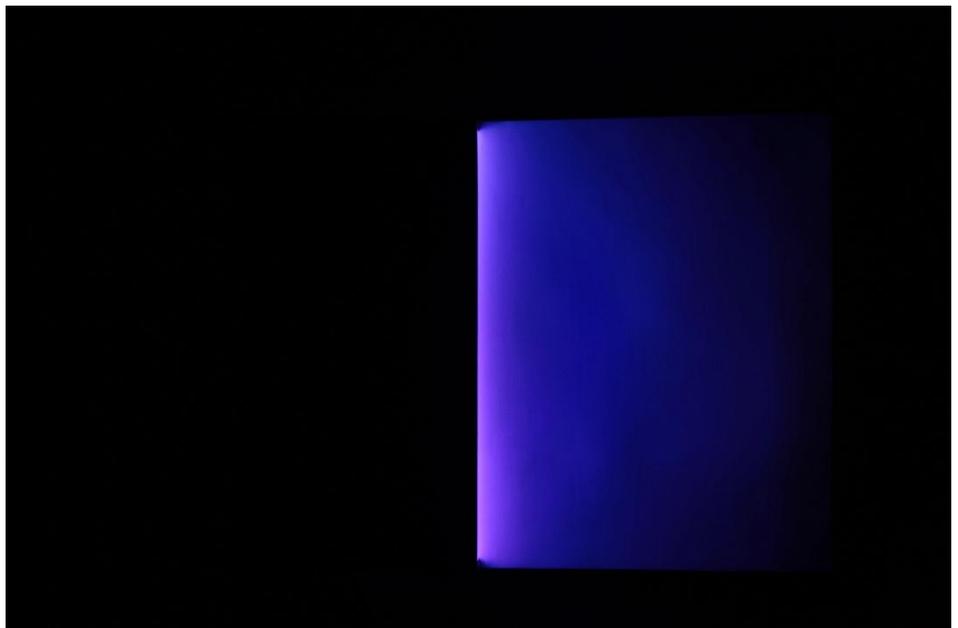
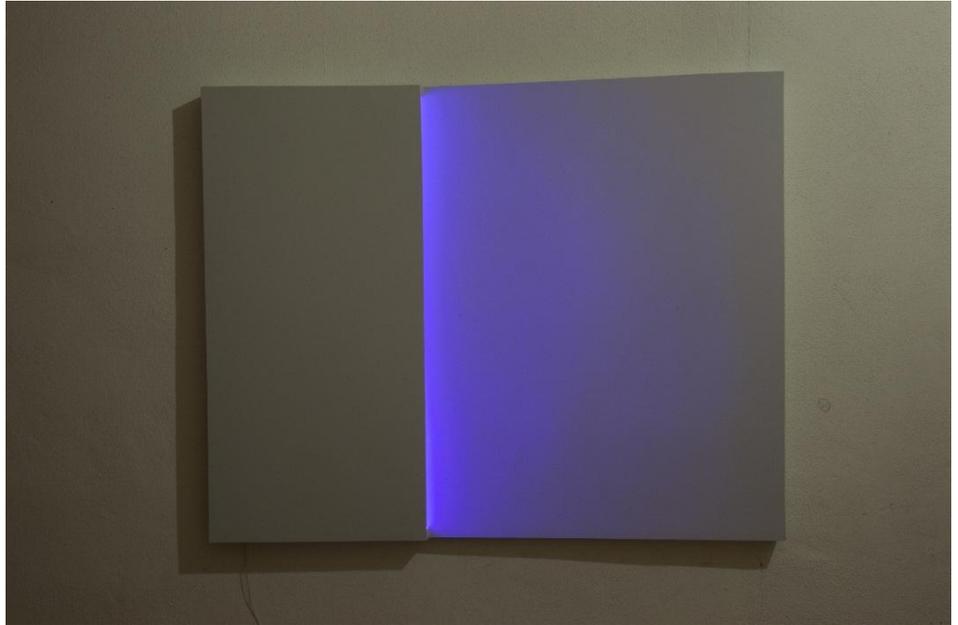
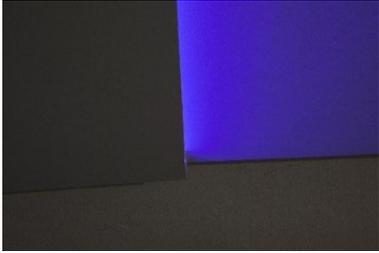
Thor Gontor: *Límite 8*, 2015



Thor Gontor: *Límite 9*, 2015



Thor Gontor: *Límites 11s*, 2015

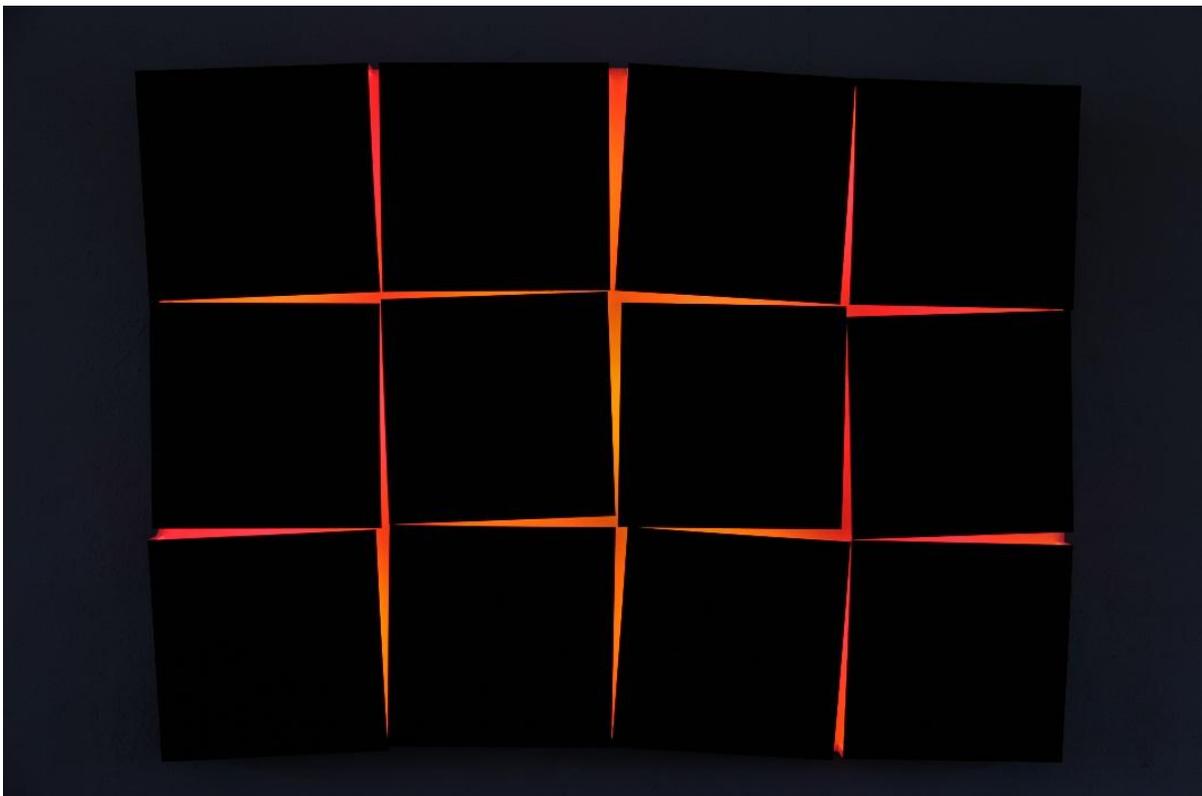
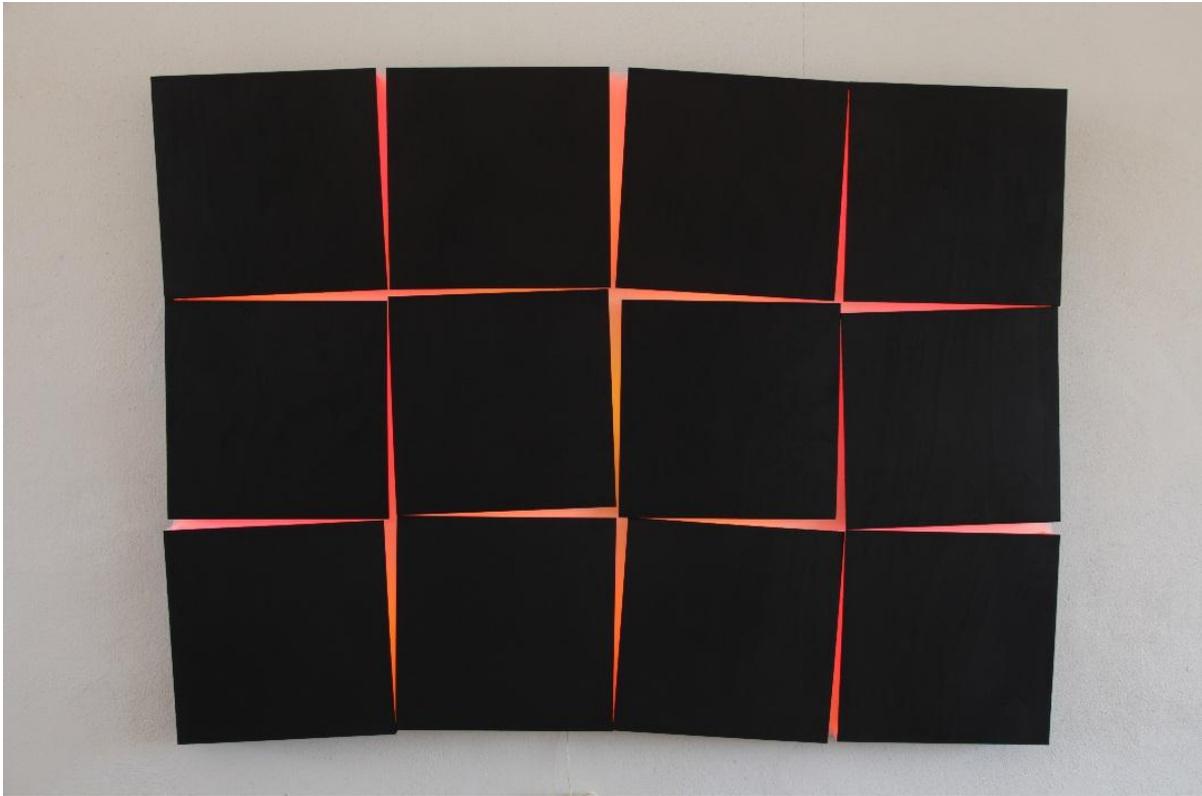


Thor Gontor: *Límite 12*, 2015

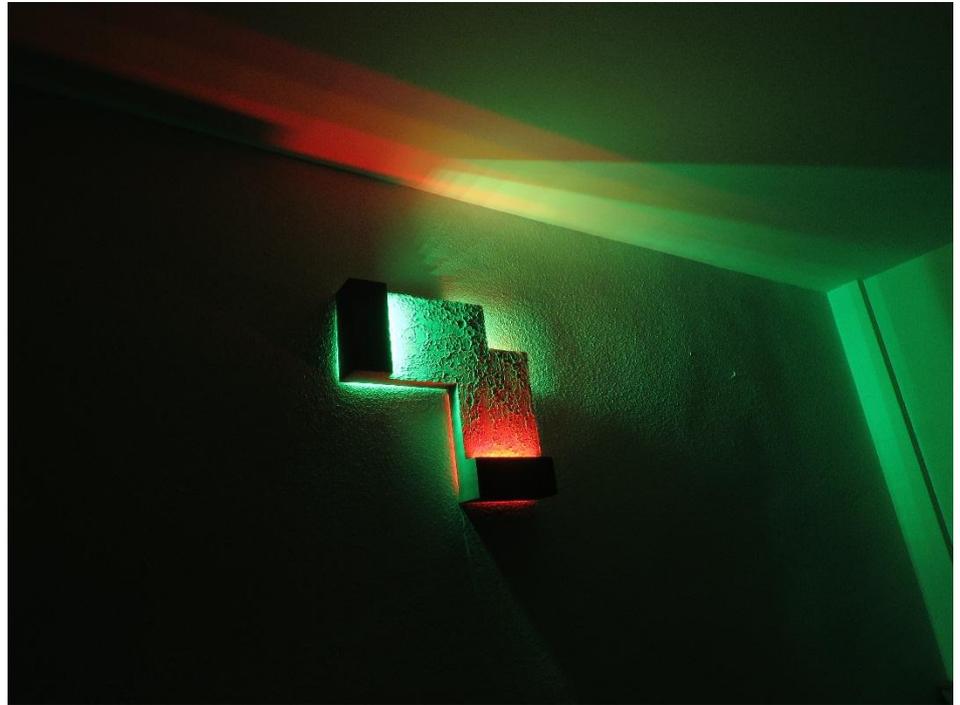


Thor Gontor: *Limite Azul*, 2015

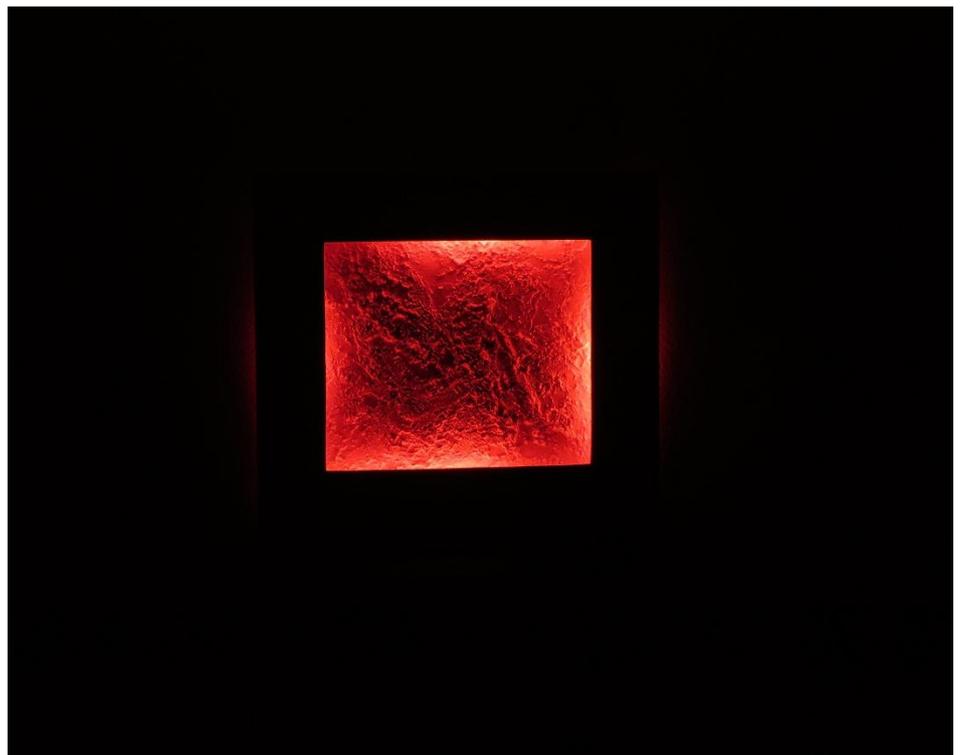




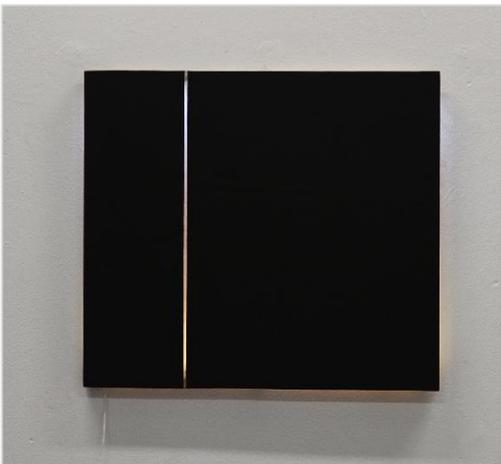
Thor Gontor: *Limite 13*, 2015



Thor Gontor: *Límite 14*, 2015



Thor Gontor: *Límite 15*, 2015





Thor Gontor: *Límite 17*, 2015



6. CONCLUSIONES

Las obras resultantes de este trabajo han sido un diecisiete obras de diferentes tamaños.

Todas se titulan como Límite + un número excepto, la obra Límite Azul. Del Límite 1 al 11s son obras sobre tela, del 12 en adelante sobre tablex, solo las obras límites 11s y límite 16 tienen piezas de metacrilato,...

De ellas los Límites 1, 2, 4, 6, 7, 8, azul, 13, 16 y 17 se pueden ver con luz, con luz tenue y en oscuridad. Los 3, 3bis, 5, 9 y 12 se pueden ver con luz tenue y en oscuridad. Y los 9, 11s, 14 y 15 están pensadas para observarse únicamente en oscuridad. Del 18-24 tengo bocetos y parte de los materiales, así que se concretaran en breve.

En cuanto a los objetivos la mayor parte de ellos se han cumplido;

En el transcurso del trabajo he logrado satisfacer mis necesidades de creación, reflexión, aprendizaje, experimentación, consiguiendo un desarrollo interior y artístico importante.

He logrado integrar de diferentes formas la luz como materia pictórica, así como romper el plano pictórico del cuadro tradicional, y la delimitación del mismo.

En estas obras hemos explorado varios caminos dentro de la abstracción geométrica, obteniendo obras que se pueden exponer distintos niveles de luz.

Las obras han ido evolucionando a lo largo del trabajo en base a mis reflexiones y los consejos de Toño Barreiro, de forma que han ido cambiando de materiales blandos a rígidos, acercándose cada vez más al minimalismo, pero sin dejar de explorar, probando con texturas, y hallando hasta el último momento nuevas vías que explorar, como la de las sombras generadas en Límite 14 y 17.

Las obras revisan aspectos de la abstracción aprovechando los avances tecnológicos de nuestra época. En un texto del Grupo T (tempo) de Milán se proclama *“«el absoluto derecho a la libertad que debe corresponder a la fantasía del artista», que se sirve con este motivo de los «avances de la ciencia y de la técnica como medios que no bloquean la fantasía y la creatividad, sino que, por el contrario, son capaces de provocar estimulantes posibilidades»”*⁵⁹.

Con este trabajo he conseguido ampliar y consolidar una parte importante de los conocimientos adquiridos a lo largo del Grado en Bellas Artes.

El resultado obtenido se ajusta a lo esperado, las obras para mí son muy relevantes, ya que es el primer trabajo al que dedico tanto tiempo a nivel reflexivo, creativo y de estudio. En cuanto a las obras considero que son bastante novedosas, pues aunque he encontrado obras que comparten algún

⁵⁹Op. Cit. SAN MARTÍN, F.J. *Piero Manzoni*, p.14.

elemento, ninguna los tiene todos, ni los integra de la forma que lo hacen mis obras.

Desde mi punto de vista el trabajo ha seguido una coherencia, porque las premisas básicas del trabajo se mantienen en todas las obras, desde el inicio hasta el fin.

Entiendo como una fortaleza de mi procedimiento el cambio constante y la evolución de las obras, pues esto me permite mejorar continuamente los resultados de las obras, también puede considerarse como una debilidad ya que las obras difieren mucho las unas de las otras, siendo difícil encajarlas dentro de termino serie, pero nunca he estado interesado en hacer obras que se parezcan mucho las unas a las otras, así que se podría decir que estoy más interesado en crear "familias" que series.

Como puntos a mejorar considero que están; el aumentar la intensidad lumínica, para lo cual tendré que comprar luces más potentes (y de mayor coste), aumentar el tamaño de las obras sin que el peso sea excesivo, innovar y mejorar en los sistemas de anclaje, depurar la integración de los cables eléctricos en la obra (taladros por detrás de la obra, cables colgados,...), probar nuevos materiales con diferentes características, hacer obras con piezas separadas (rompiendo totalmente los límites del bastidor).

Como ya he comentado tengo varias vías de trabajo abiertas dependiendo de la cantidad de luz del espacio expositivo, en todas ellas considero que aún tengo mucho camino por recorrer. Otro punto en el que quiero avanzar es en el uso de nuevos materiales como metales o el metacrilato que solo he empleado en dos obras.

Un punto importante de este trabajo es que con el he asimilado que la creación viene a cubrir un hueco, una necesidad, siendo necesario un continuo ejercicio de introspección y reajuste de la obra, para cubrir esta necesidad.

Como conclusión final puedo decir que el proceso de concreción de este trabajo ha sido muy positivo, permitiéndome descubrir ámbitos del arte que hasta ahora desconocía. Y abriendo ante mi multitud de caminos estimulantes en los que seguir avanzando dentro de la abstracción.

7. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

RAGHEB, J.F. *Dan Flavin: The Architecture of Light*. Berlin: Deutsche Guggenheim (Cantz), November 6, 1999 – February 13, 2000.

PLUOT, S. *James Turrell*. Paris: Almine Rech Éditions, 1999.

DE LA TORRE, A. *Manolo Millares, pinturas – catálogo razonado*. Madrid: Fundación Azcona, 2004.

MUNARI, B. *¿Cómo nacen los objetos?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

SAN MARTÍN, F.J. *Piero Manzoni*. Madrid: editorial Nerea, 1998.

STOICHITA, V. I. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores S.A., 1981.

DEICHER, S. *Mondrian*. Madrid: Taschen, 2010.

ARNALDO, J. *Yves Klein*. Madrid: Editorial Nerea, S.A., 2000.

BARNETT, N. *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 1990.

MALÉVICH, K. *Escritos Malévich*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 1996.

GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto*. Madrid: Turner Publicaciones, S.L., 2004.

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

CATÁLOGOS y PUBLICACIONES (no periódicas)

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS. *Alberto Burri*. Madrid: Patronato nacional de museos, Abril-mayo 1977.

GALERIA DE ARTE SOLEDAD LORENZO. *Calzolari – Rückriem – Zorio*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 25 enero – 28 febrero 1989.

FUNDACIÓN TABACALERA. *Millares*. Ediciones Tabapress, 1992.

CONSORCIO DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. *Veure la llum, Eugenia Balcells*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, octubre 1996.

FUNDACIÓN LA CAIXA. *Lucio Fontana, entre materia y espacio*. Madrid: Fundación "la Caixa", 1998.

FUNDACIÓN LA CAIXA. *James Turrell*. Madrid: Cantz, 1992.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Zobel*. Madrid: Aldeasa, 2003.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE LYON. *Robert Irwin: Double Diamond 1997-1998*. Milan: Skiraeditore, 1999.

CONSORCIO DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *José María Yturralde: Interludios*. Alicante: Graficas Vernetta, 1997.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Mark Rothko*. Madrid: G. Jomagar, 1987-1988.

PÁGINA WEB

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2014-12-12]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Dan_Flavin>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2015. [consulta: 2015-1-19]. Disponible en:
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_\(arte\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_(arte))>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-4-2]. Disponible en:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Suprematismo>>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Minimalismo>>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Neoplasticismo>>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_l%C3%ADrica>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo_abstracto>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_abstracto>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_geom%C3%A9trica>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n-Creaci%C3%B3n>>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Hard_edge>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_pospict%C3%B3rica>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Neo-geo>>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_Realista>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Color_field>

FUNDACIÓN WIKIPEDIA, INC. *Wikipedia*. San Francisco: Fundación Wikipedia, 2014. [consulta: 2015-3-2]. Disponible en:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Sincromismo>>

COLD BREW LABS. *Pinterest*. San Francisco: Pinterest, 2010. [consulta: 2015-3-5]. Disponible en: <<https://es.pinterest.com/>>

TESIS Y TRABAJOS FIN DE MASTER

GÓMEZ GONZÁLEZ, A. *La luz como medio e instrumento en el discurso artístico contemporáneo. La vertiente española en los años 90* [Tesis Doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

MUÑOZ LOPEZ, T. *Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero en pintura.* [Trabajo Fin de Master]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. En: *Imafronte*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007-8, nº19-20, págs. 119-140, ISSN electrónico: 1989-4562 - ISSN impreso: 0213-392X. [consulta: 2015-04-03]. Disponible en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/42121>>

GONZALO CARBÓ, A. El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte. En: *Convivium*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, 2ªserie, nº11, págs. 128-151, ISSN electrònic: 2255-2855. ISSN paper: 0010-8235. [consulta: 2015-04-07]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73446>>

MORENO MÁRQUEZ, C. Sin objeto. Epojé, Vanguardia y Fenomenología. En: *Phainomenon*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, Vol. 14, Núm. 14, Págs. 307-325 (actualización págs. 395-416 referencias), ISBN/ISSN: 0874-9493. [consulta: 2015-04-017]. Disponible en: <<http://centrofilosofia.org/publicacaodetalhe.php?id=84#>>

AUDIOVISUALES

JUANES, J. Territorios del arte contemporáneo. En: *Radio educación* [audio (podcast)], México: Radio educación, 2006-7. [consulta: 2015-02-10]. Disponible en: <<http://www.e-radio.edu.mx/Territorios-del-Arte-Contemporaneo>>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Bruno Munari, esquema metodología	7
James Turrell	8
Thor Gontor, Sin Título	9
Ricardo Sánchez, escenografía	9
Josef Albers, Homenage to the square	10
Ad Reinhardt, Pintura abstracta azul	10
Dan Flavin, Untitled to Virginia Dwan 2	10
Laurence Carroll, Untitled	11

Chris Fraser, Untitled	11
Alfredo Jaar, Unseen	11
Karina Peisajovich, Máquina de hacer color	11
Julia Mangold, Untitled	12
Reinoud Oudshoorn	12
Craig Dorety, Division	12
Maria Dukers, Unseen	12
Kasimir Malévich, Cuadrado negro sobre fondo blanco	13
Kasimir Malévich, Cruz negra	13
Kasimir Malévich, Circulo negro	14
Kasimir Malévich, Cuadrado blanco sobre fondo blanco	14
Piet Mondrian, Red tree	15
Piet Mondrian, The gray tree	15
Piet Mondrian, Composition in Brown and Gray	15
Piet Mondrian, Composición en rojo, Amarillo y azul	16
Mark Rothko, N°14	16
Mark Rothko, Untitled	17
Barnett Newman, Fuego blancoII	17
Barnett Newman, Cathedra	18
Lucio Fontana, Concetto spaziale	18
Lucio Fontana, Concetto spaziale	19
Lucio Fontana, Estructura de neón	19
Lucio Fontana, Ambiente spaziale a luce nera	19
J.M. Yturralde, Eclipse	20
J.M. Yturralde, Deneb II	20
Piero Manzoni, Achrome	20
Piero Manzoni, Achrome	21
James Turrell, Skyspace	21

James Turrell	21
James Turrell	22
James Turrell	22
James Turrell, Holograme	22
James Turrell	23
James Turrell	23
James Turrell	23
James Turrell, Dhātu	24
James Turrell	24
Thor Gontor, Sin título	25
Thor Gontor, Sin título	25
Thor Gontor, Sin título	25
Fotos proceso y detalles (34 fotos)	26-37
Thor Gontor, Límite 1	38
Thor Gontor, Límite 2	38
Thor Gontor, Límite 3	38
Thor Gontor, Límite 3 bis	38
Thor Gontor, Límite 4	39
Thor Gontor, Límite 5	39
Thor Gontor, Límite 6	39
Thor Gontor, Límite 7	39
Thor Gontor, Límite 8	39
Thor Gontor, Límite 9	39
Thor Gontor, Límites 11s (6 fotos)	40
Thor Gontor, Límite 12 (6 fotos)	41
Thor Gontor, Límite Azul (4 fotos)	42
Thor Gontor, Límite 13 (2 fotos)	43
Thor Gontor, Límite 14	44

Thor Gontor, Límite 15	44
Thor Gontor, Límite 16 (3 fotos)	45
Thor Gontor, Límite 17 (3 fotos)	46

9. ANEXOS

PDF con algunas imágenes de las obras.

Video de las fotos del proceso > <https://vimeo.com/132522077>