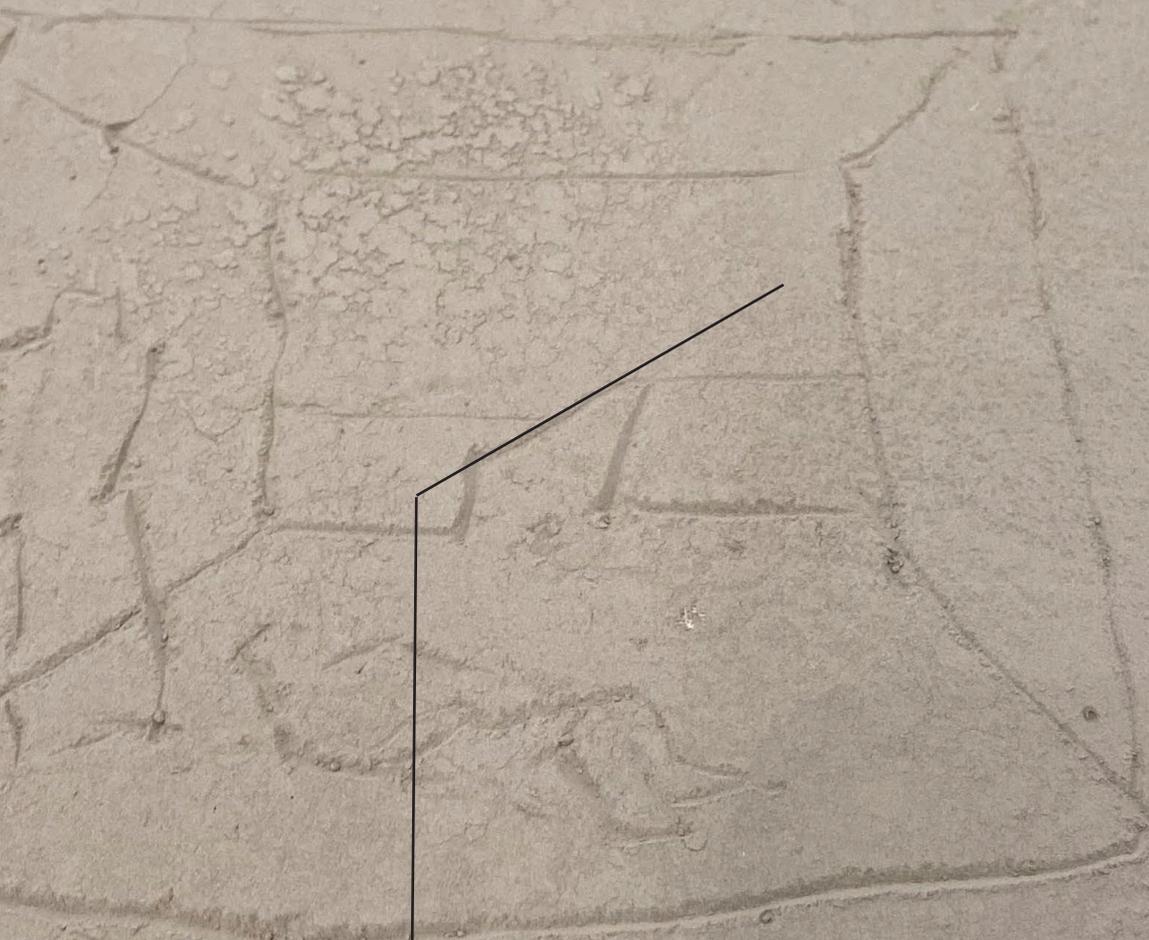


1,90



no se cita a pie de página

Bárbara Narelys Hernández Calero

Trabajo de Fin de Grado de Bellas Artes
Mención en Transdisciplinarias

Tutorizado por Adrián Alemán Bastarrica
y Ramón Salas Lamamié de Clairac.

2023

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.
(Guillaume Apollinaire 1913)

agradecimientos

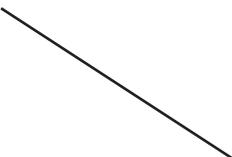
a mis padres Sandra y Reinel, y mi otra mitad Nayelis
por apoyarme

a mis abuelos

a mis compañeros, en especial a Miu, Zioma, Omi,
Adri, Edu y Pablo por todas esas horas, conversaciones
y trabajos intercambiados juntos a lo largo de la
carrera

y a todos aquellos que se detuvieron a compartir conmigo
lo que les emocionaba

INDÍCE



	abstract	11	
	las paredes ya no tienen ventanas		14
38	escaparates vacíos		
	krisseado	50	
	nota a pie de página		72
84	el rumor		
	cuerpos peligrosos	100	
	http301	112	
	motor que no se mueve		114
132	publicaciones		
	bibliografía/ webgrafía	134	

PALABRAS CLAVES

CAÍDA DEL MONUMENTO

ARQUITECTURA

MONOCROMA



SIGNO -SIGNIFICANTE

NIHILISMO

REPRESENTACIÓN- PRESENTACIÓN

ORNAMENTO

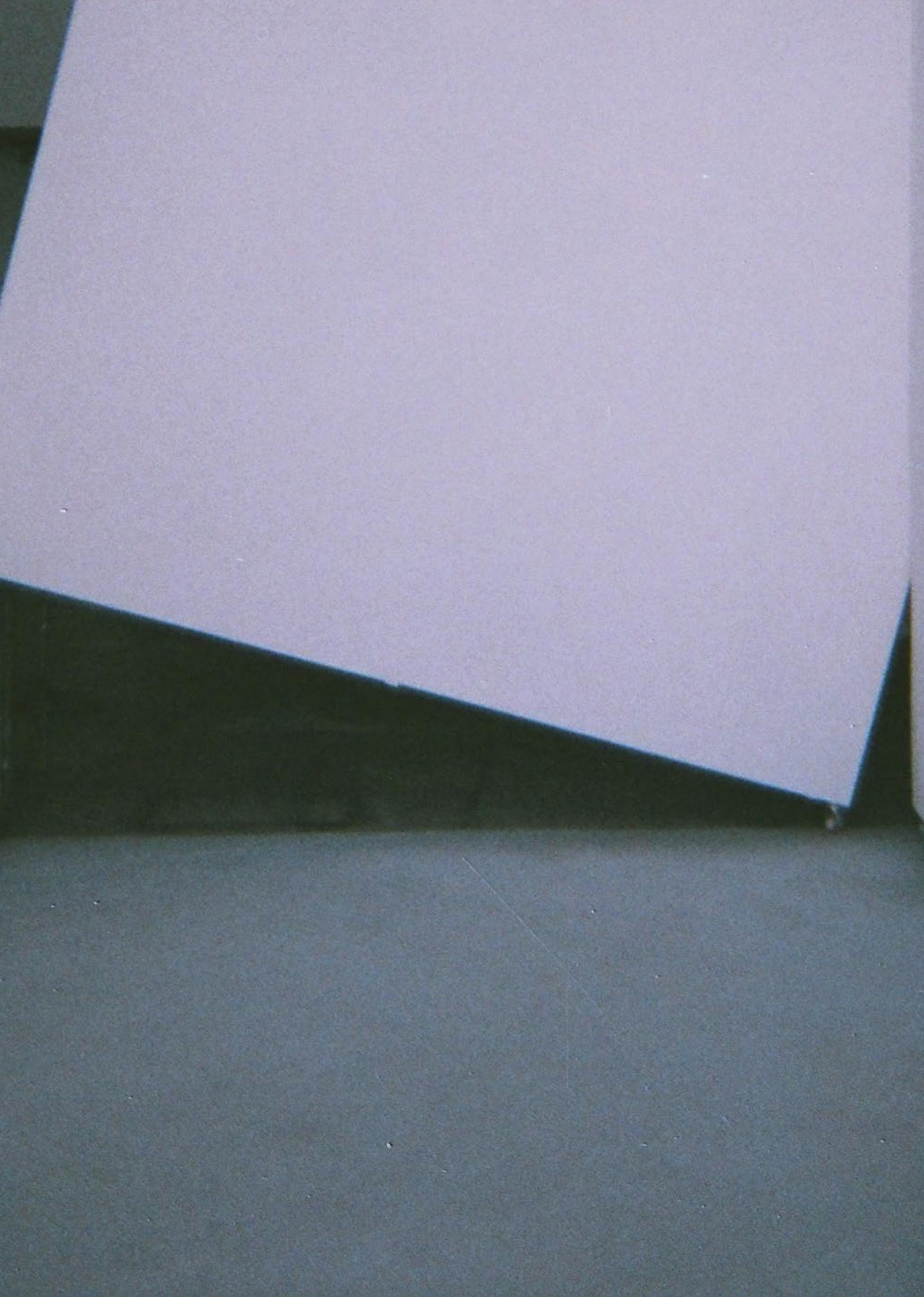
DECONSTRUCCIÓN

Mi trabajo parte de una indagación en torno al desarrollo del concepto de vacío entendido como patología del escenario cultural contemporáneo. El proceso de vaciamiento que se generó tras la modernidad acarrió una transformación de las claves bajo las que leemos y nos relacionamos con el espacio de la representación y la activación de un contexto en el que todo puede ser deconstruido o puesto en crisis.

Desde la práctica artística, se desarrollaron una serie de reflexiones en torno a la arquitectura, el monocromo, la crisis del monumento o la del propio espacio de representación, que permitieron la construcción de significados otros a través de un arte que reconocía este espacio de incertidumbre como un nicho de posibilidades. En este sentido, y desde un planteamiento crítico que parte de la deconstrucción como espacio de formalización, los textos que acompañan a las propuestas constituyen, más que una posible explicación de las obras, una especie de diagramas en sí mismos.

ESPACIO





**LAS PAREDES YA NO
TIENEN VENTANA**

0
NAS

En su bosquejo para la habitación del complejo de la *Gare d'Orsay* de París, Le Corbusier redujo la concepción espacial a una caja vacía, un escenario acotado por planos y abierto por una de sus caras en el que la presencia de los sujetos sirve de garantía de la habitabilidad del espacio, de su misma posibilidad de ser encajados en distintos lugares y posturas. Su espacialidad aparentemente anodina, construida en torno al vacío, lo convierten, más que un simple boceto arquitectónico, en un símbolo, casi con valor cartográfico o contextual, de cómo ese vacío se convirtió en la gran patología de la tardomodernidad.

Cuando Nietzsche afirmó “Dios ha muerto” (1883-1885) no solo anticipó la nada como un artefacto ideológico que vendría a sustituir cualquier creencia, sino que inauguró un nuevo campo de posibilidad. El vacío había arrastrado en Occidente hasta ese momento esa carga de negatividad derivada de su oposición al lleno. En Oriente, por el contrario, se interpretaba como posibilidad, apertura del espacio a los afectos: “puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa, y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda ser habitada” (Lao Tse siglo VI a.c). A partir de Nietzsche, el vacío se convirtió en Occidente en el fundamento de una nueva ideología: una vez el nihilismo se asomó por la ventana, ocupó la casa entera.

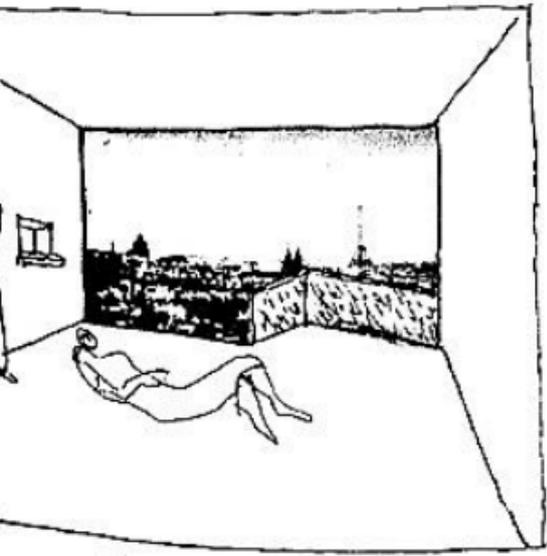
La sepultura de cualquier valor, referencia o creencia abre la posibilidad de construir y producir la nada, posibilidad que se formalizó y materializó en el escenario artístico: la deconstrucción se convirtió así en una expresión gramatical privilegiada. No es de extrañar, por tanto, que Le Corbusier redujera el planteamiento de su habitáculo a un gran marco abierto al escenario urbano (en el bien entendido de que la ciudad es, por antonomasia, el epítome de la pérdida del lugar), es decir, que atrapara a los sujetos en un corte del prisma de la visión, que dejaba de ser una mera tabula rasa para convertirse en un monocromo: en el escenario de la representación de las posibilidades vitales que se abrían ante el desalojo de las fuentes tradicionales del sentido.

Igual que la arquitectura se redujo a estructura, el vaciado de los referentes y los procedimientos ancestrales de las artes plásticas hizo que estas convirtieran sus propios medios en lenguaje y referente. En su intento de enmascarar esta evidente crisis de la representación, el arte se concibió como un lenguaje que hacía referencia a su propia discursividad. En palabras de Deleuze, “nace del fracaso de la representación, a la vez de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico” (Deleuze 1990, p.32).

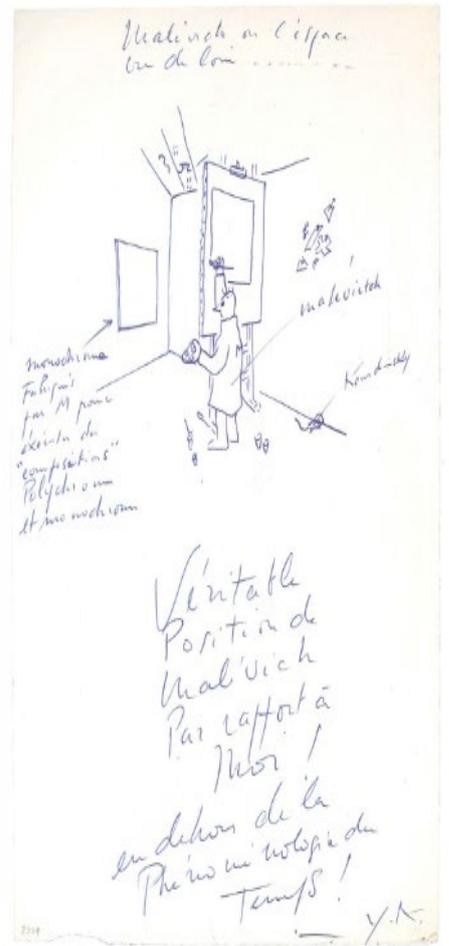
El arte se pobló así de formas cúbicas que ponían de manifiesto su evidente alejamiento de todo lo que se ocultaba bajo lo que reconocíamos, bajo “la representación de lo idéntico”. Primero, se manifestó como monocromo con Malévich, un *blanco sobre blanco* que pretendía absorber el propio espacio de representación; más tarde, Yves Klein reenmarcó este monocromo convirtiendo a Malévich en un pintor de “naturalezas muertas” (Klein Cit. Ottmann 2010) hoy Ikea parece haber cogido el testigo convirtiendo su versión expandida y difusa del vacío en forma de vida, en todo aquellos que habitamos.



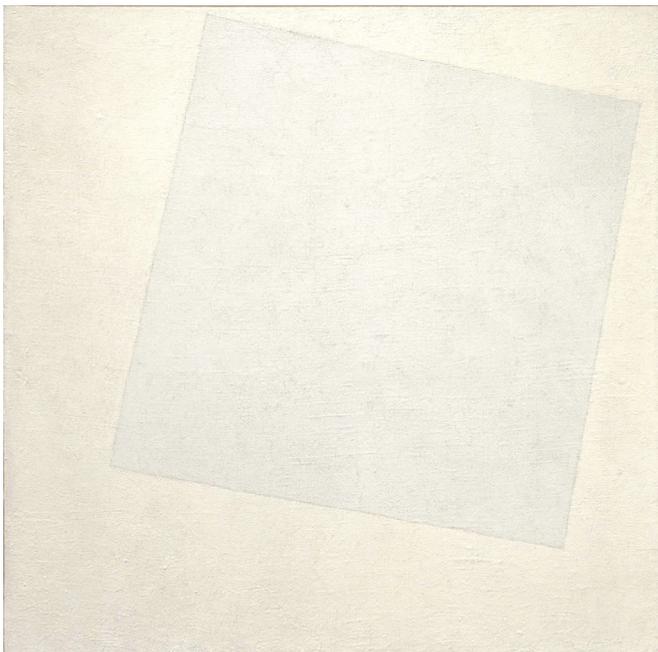
Para el sujeto moderno, la desnudez y extensión del espacio, es lo nuevo con que confrontarse en la cotidianidad libre de vínculos históricos o simbólicos.
(Hidalgo Hermosilla 2011)



Bosquejo para una habitación del complejo Gare d'Orsay, Le Corbusier, 1961



Malévich or Space Viewed at a Distance, Yves Klein, 1958



Blanco sobre blanco, Kazimir Malévich, 1918



Cartografía de lo estético

Instalación, edredones, bolsas de envase al vacío,
perfiles de aluminio, fotografía

Medidas variables

2023









Barnett Newman and an unidentified woman standing in front of Cathedra in Newman's Front Street studio, New York, 1958, Peter A. Juley

En una fotografía de Peter A. Juley tomada en 1959 aparecen Barnett Newman y una mujer “no identificada” frente a su obra *Cathedra* (1951) un monocromo azul atravesado por líneas verticales que enmarcan y dividen ambos sujetos, contenidos más en el plano pictórico que en su soporte arquitectónico. Eliminada la distancia de contemplación, la mujer y Newman parecen pertenecer a la obra.

Las paredes ya no tienen ventanas, propone una especie de juego en el que los elementos que conforman la imagen se han diseccionado y separado para ser guardados y propuestos en otros contextos y posturas. Plantea hacerle el vacío a toda esa herencia autorreferencial y hermética para hacernos, al mismo tiempo, conscientes de sus posibilidades una vez almacenadas y archivadas, por qué no, como testimonio de la última presencia –y la presencia última– de la pintura.



De izquierda a derecha: De la serie *aparato purificador*, Formas L,T,I, Eduardo Hodgson, 2003. *Significantes*, Pablo Lavers, 2023. *Las paredes ya no tienen ventanas*, Narelys Hernández, 2023.

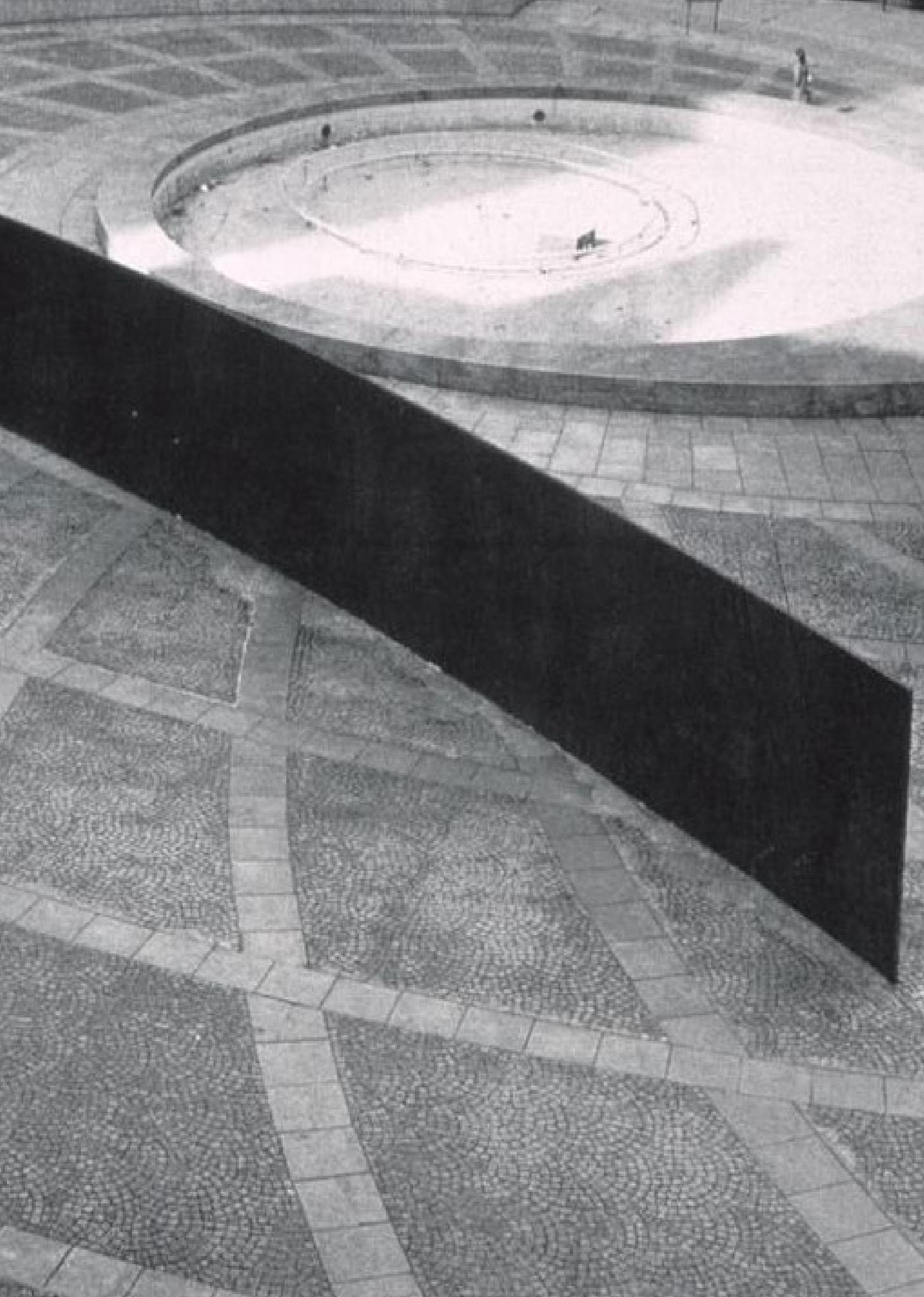


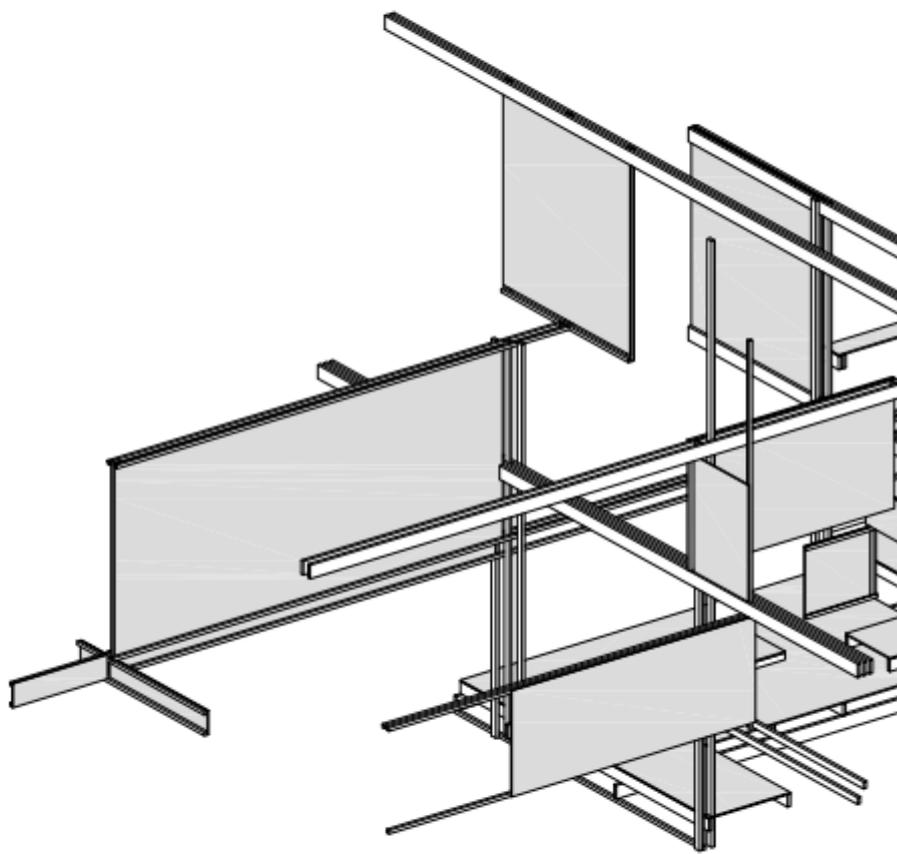
23. De la serie *aparato purificador*, *Sentarse en el cuadro*, Eduardo Hodgson, 2023.
2023. *La Rayuela*, Inés Arenciba, 2022



Fachada de la Universidad de Perú, imagen extraída de internet







Ciudad en el Espacio, Frederick Kiesler, 1925



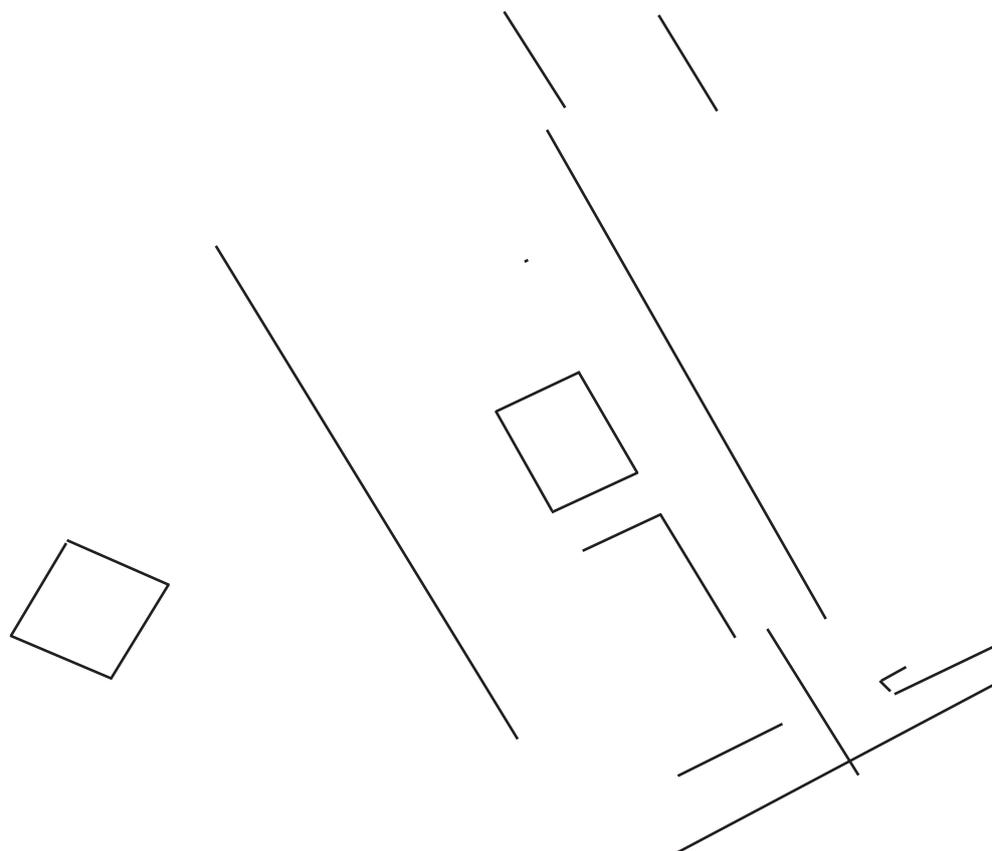
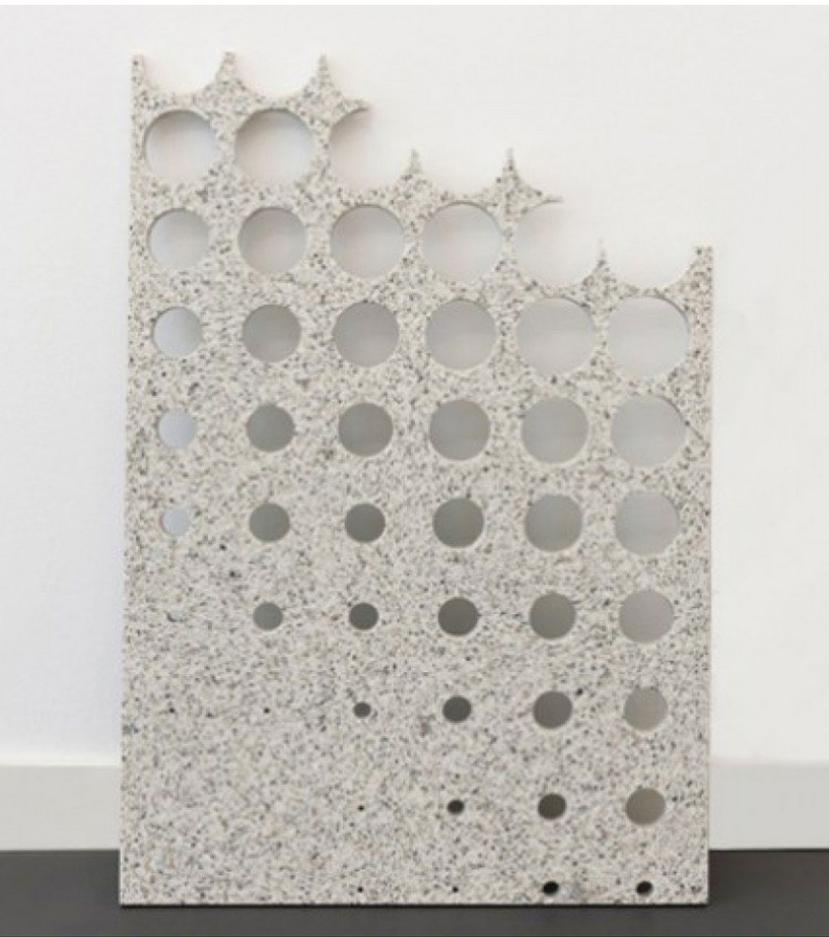
Cartografía de lo estético II

Instalación, plotter de impresión, cinta de acero perforado

Medidas variables

2023





Descomposición de un plano arquitectónico

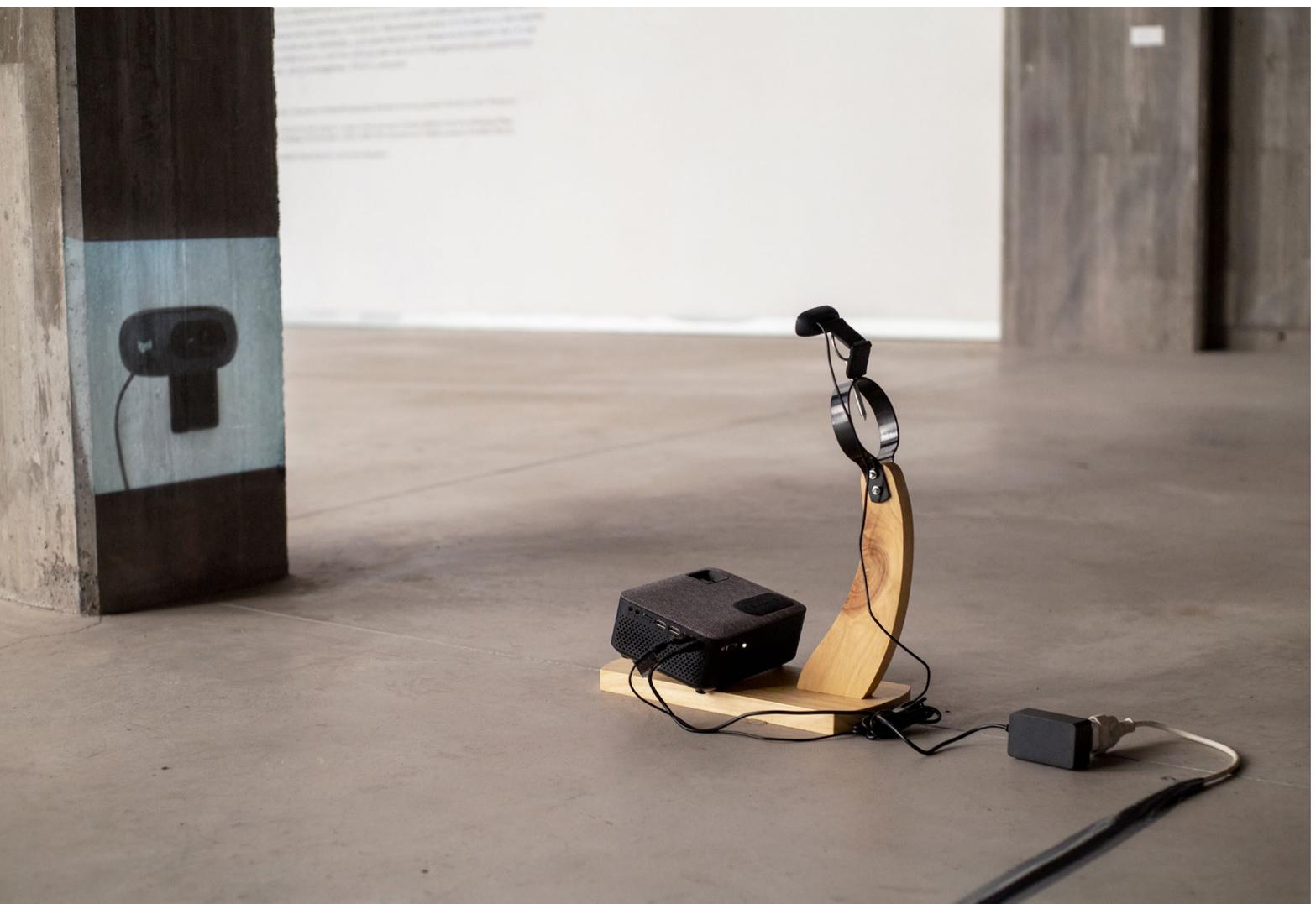
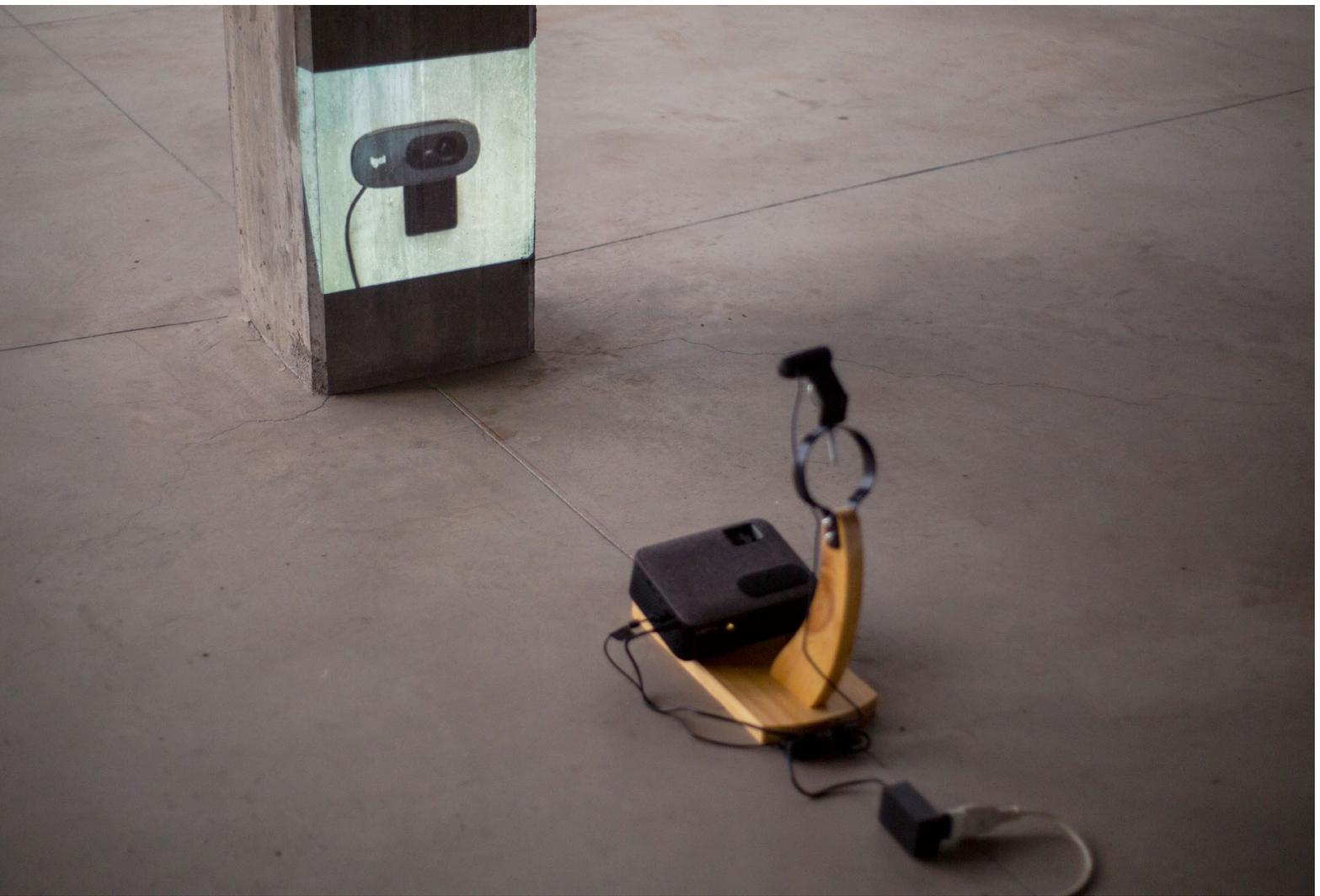








La reproducción prohibida, René Magritte, 1937



ESCAPARATES
VACÍOS



- Hola, Soy Andy Wharhol y tú una especie de maravilloso hombre langosta
-Exacto



- Oye ¿tienes sopa de verdad o solo esta porquería?



Futurama, T8, E-7 5,29" - 5,9"

En uno de los capítulos de *Futurama*, el doctor Zoidberg, tras beber de la urna de la cabeza de Lyndon B. Johnson, viaja en el tiempo a la inauguración de la exposición de la *Ferus Gallery* donde Andy Warhol presentó por primera vez sus *Campbell's Soup*. Tras un intercambio de palabras con el artista, se detiene frente a la obra para preguntarle a Warhol, con cierta ingenuidad, si realmente tenía sopa de verdad o solo “esa porquería” (*Futurama*, T8, E-7 5,29” - 5,9”).

Independientemente de la respuesta de Warhol, la mirada del doctor Zoidberg sugiere una interesante ambigüedad: por un lado, percibe la disolución de los límites entre la representación y la presentación, entre la imagen y la realidad, pero, por otra parte, es incapaz de ver más allá de la propia lata representada (de la planitud de una imagen que no alcanza a contar absolutamente nada más allá de sí misma).

La serie de las sopas *Campbells* supuso, aparte de la introducción del arte en las lógicas de la producción y la iconografía de la sociedad de masas, el traslado al ámbito de la pintura de un elemento que formaba parte de la cotidianidad de muchos de los hogares de la época. Las latas marcaron, indiscutiblemente, la consolidación de ese carácter ciertamente nihilista y banal que efervescía dentro del capitalismo triunfante y su sociedad consumista. El cuadro dejaba así de ser una creación inédita y polisémica, plagada de símbolos y metáforas para, simplemente, hacer patente lo que ya estaba presente, una vacuidad que inauguraba lo que Eugenio Garbuno califica como *estética del vacío*: “la nada como negación de la realidad bajo la apariencia de lo real” (2009, p. 67).

Liberado de todos los dogmas que habían determinado el espacio de la representación durante siglos, el arte hipotecó el interés y la capacidad de la imagen-pintura para generar un relato sobre la realidad a cambio de poder participar (de) la misma, a través, eso sí, de un exacerbado efecto de lenguaje vinculado a la autorreferencialidad de la que antes hablábamos. El vacío que la abstracción había tratado de representar mediante la imagen, se hacía ahora presente mediante la ruptura entre el significado –la referencia a una realidad exterior o a construcciones subjetivas o ideas asociadas a las palabras– y el significante –el lenguaje en sí mismo–, que se convirtió en el protagonista de una realidad devenida simulacro y espectáculo (Cfr. Garbuno 2009, p. 16). La representación ocupó el espacio de la realidad y la realidad acabó reducida a una imagen que solo hacía referencia a sí misma.

Este giro, indiscutiblemente conceptual, supuso un cambio de estatus para la pintura, que ya no se concebía como una imagen referida a un objeto (exterior), sino como un objeto en sí mismo capaz de generar ulteriores imágenes. El cuadro dejó de ser una interpretación del mundo para convertirse en una parte más del mundo a ser interpretada, y todo aquello que dejó de contar pasó a ser sustituido por el



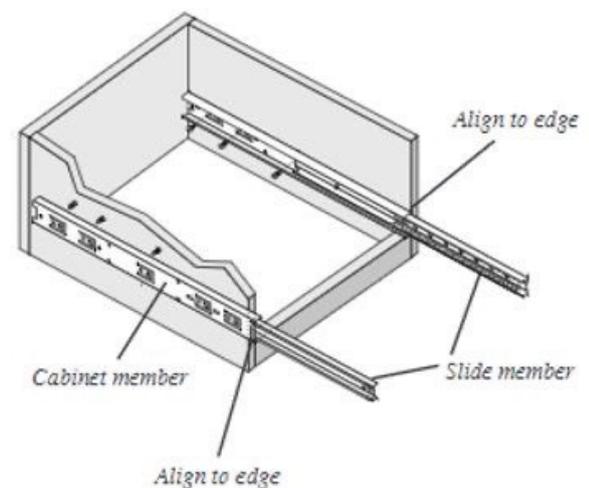
Splitting, Gordon Matta-Clark,
1974



propio significativo, es decir, por el lenguaje (la pintura se vació de arte y el arte se llenó de texto): “La textualidad posmoderna es la ruptura posmoderna del signo.” (Garbuno 2009, p. 74), lo que nos remite nuevamente al cuestionamiento de Zoidberg.

Esta representación de la proliferación de mundo y la ausencia de sentido favorece la producción de un espectador con una evidente incapacidad para la atención sostenida. El continuo bombardeo de imágenes que solo hacen referencia a imágenes, la consecuente intolerancia de estas hacia el sentido y la incapacidad del lenguaje para interpretar el mundo –deviniendo así más mundo (devenido a su vez imagen y, por lo tanto, autorreferente)–, hicieron que la pintura, por otra parte ya vaciada y silenciada, se convierta en un objeto incapaz de informarle al receptor de absolutamente nada que no fuera su propia presencia (Cfr. San Martín 2019, p.214). Lógicamente, el espectador se mostró perplejo, pero esta suelta ruptura entre el arte y su público no era más que el resultado de un espectador bien entrenado para no entender absolutamente nada.

Instrucciones de las partes de los raíles de una gaveta. Imagen extraída de internet



Escaparates vacíos parte de una reflexión en torno a la estética del vacío abordando la incapacidad de la imagen-pintura de contar un relato sobre y de la realidad más allá de su propia autorreferencialidad. En el contexto actual, la propuesta dialoga sobre cómo el carácter estático de la pintura la convierte en un lenguaje distante para un espectador acostumbrado a leer imágenes en movimiento. Y plantea un juego visual en el que el cuadro presenta el propio espacio en el que es expuesto, invitando al espectador a proyectar sobre esas imágenes un movimiento.



Escaparates vacíos
Instalación, cuadros al óleo, raíles, ruedas
Medidas variables
2023









Imagen de la izquierda

Rothko in Britain at London's Whitechapel gallery looks back to his first UK solo show in 1961. Fotografía Sandra Lousada

*Sin título, de la serie *Las paredes ya no tienen ventanas**

Instalación, espuma de poliuretano, fotografías, clavos

Medidas variables

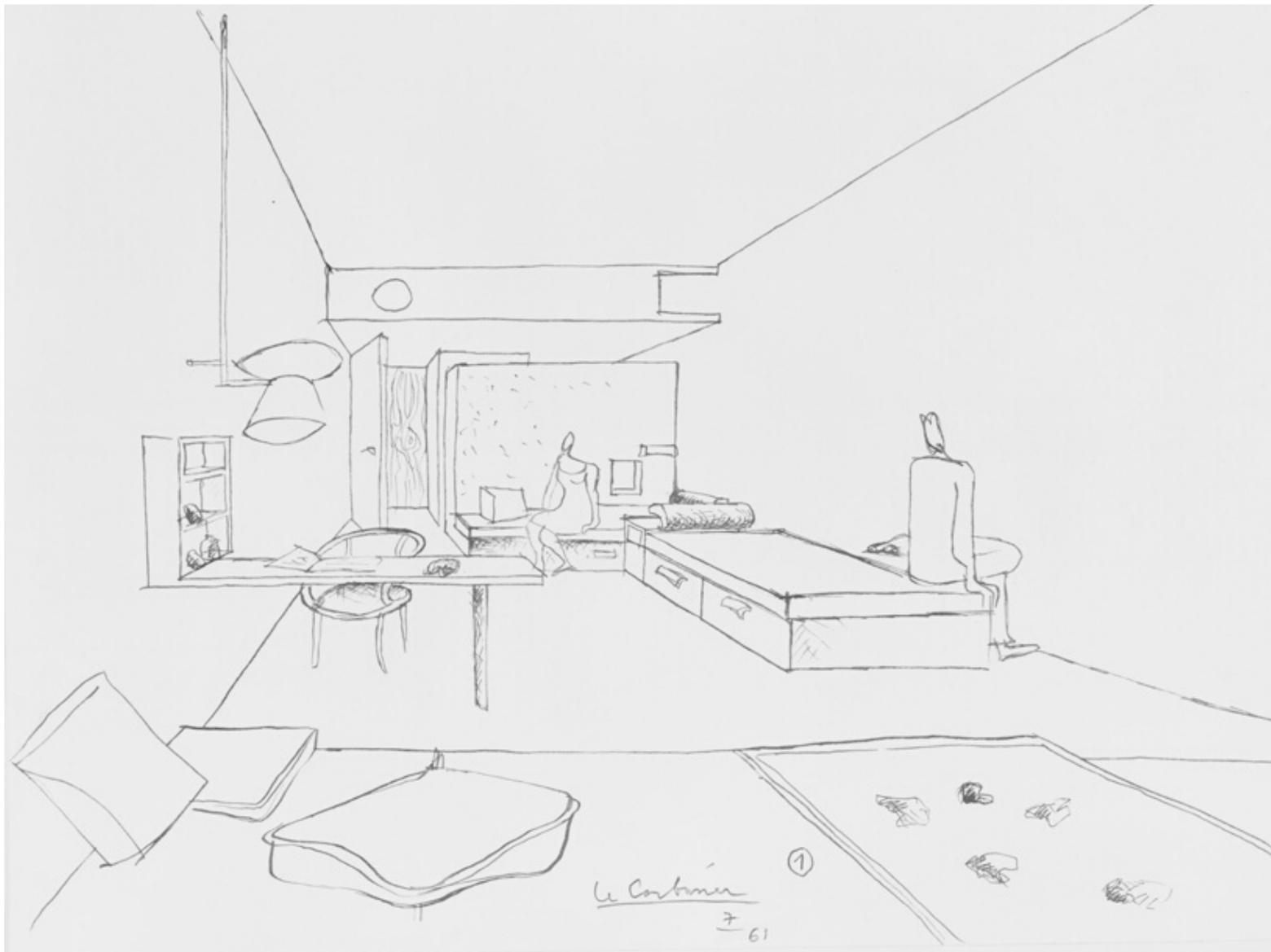
2023



KRISSEADDO



Le Saut dans le vide, Harry Shunk y Janos Kender, 1960



Hotel et Centre Culturel à la Gare d'Orsay, France, Paris, Interior Perspective, Le Corbusier, 1961

La desmaterialización y la producción artística de –y a partir del– vacío adquiere su máxima expresión en torno a los años 60, convirtiéndose en referente, significativo, procedimiento y aún entorno vital para artistas como Yves Klein, que se presentaba en sociedad con el lema: “el pintor del espacio se lanza al vacío” (1990).

El salto al vacío de Klein suponía un paso más en la deconstrucción de los elementos constitutivos del arte. Buscaba “materializar” lo “inmaterial” a través del traslado de ese corte que antes suponía la obra pictórica al propio corte de su cuerpo sobre el espacio: Klein saltó al vacío y cayó sobre un monocromo. La documentación de aquel salto suponía ciertamente una declaración ideológica: inmortalizaba la evidencia de la habitabilidad del espacio vacío.

La incorporación del vacío como un elemento constitutivo del espacio habitable se produjo a través de la arquitectura, que materializó una urbe tejida a partir de “tramas cartesianas abstractas” (Hidalgo Hermosilla 2011, p.119). Como plantea Alessandro Anselmi, el vacío se convierte así en una “categoría conceptual fundamental de la metodología moderna de la disciplina proyectual” (Cit. Hidalgo Hermosilla 2011, p.16), es decir, convierte el espacio, concebido como un contenedor en condición a priori de la habitabilidad.

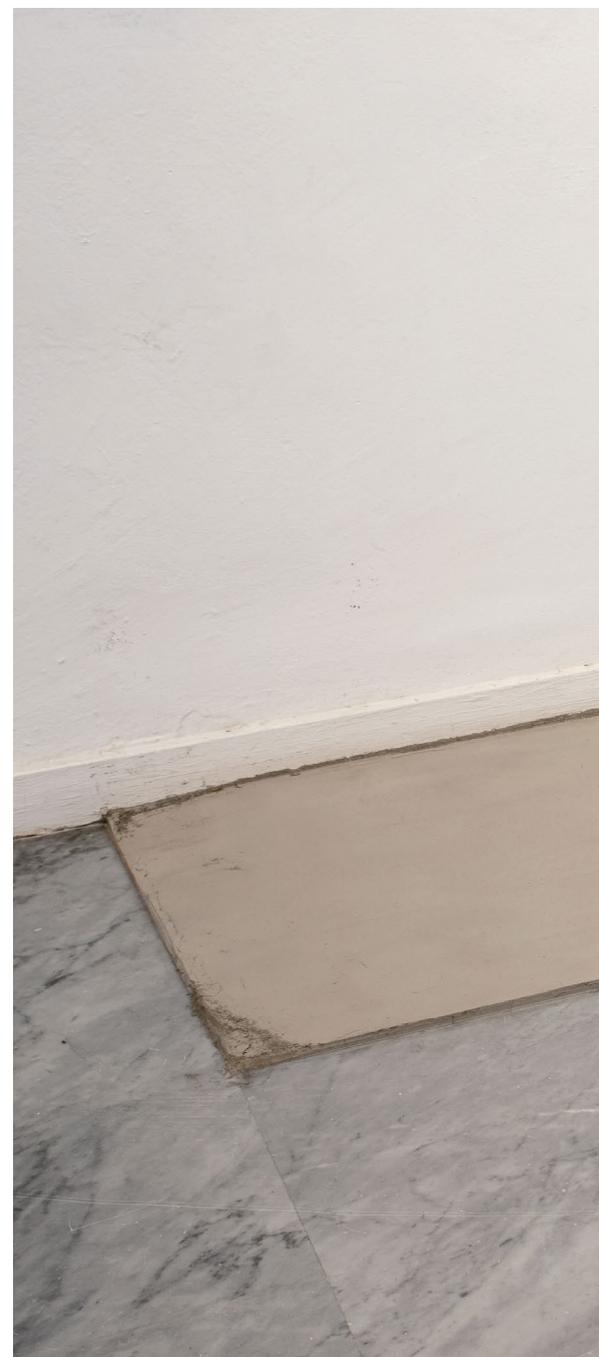
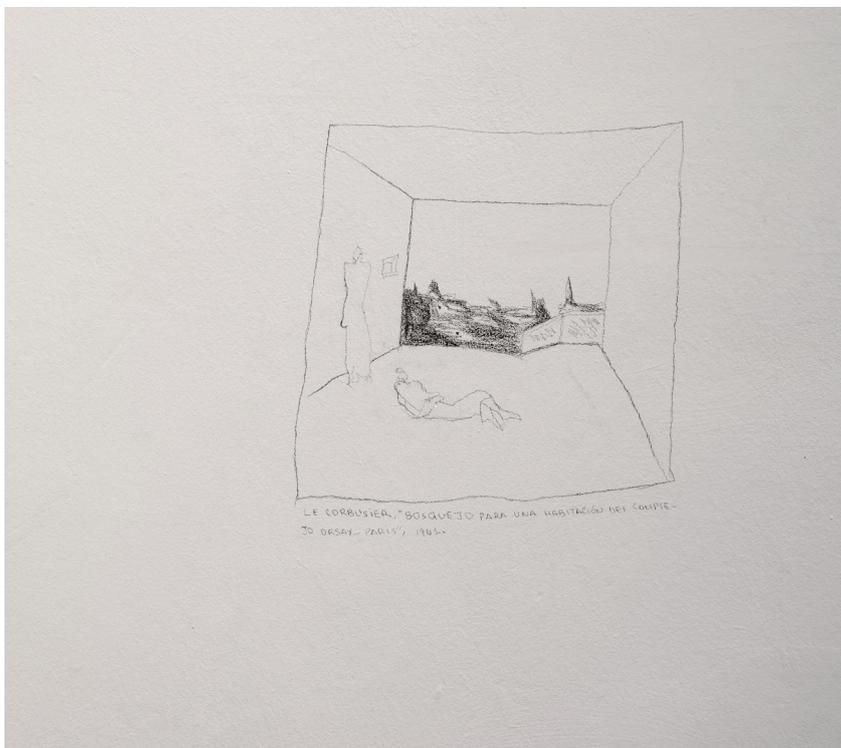
Dentro de ese imaginario arquitectónico, el lugar de la pintura había sido tradicionalmente la pared, por oposición a la ventana, que se abría a un exterior. No es de extrañar, entonces, que Klein se proclamara al mismo tiempo un pintor del espacio y del vacío, que reconociera la capacidad de la pared para absorber, en su presencialidad autorreferente, cualquier obra colocada sobre ella. Cabe destacar que la arquitectura, en este proceso de renovación, y como indicaba el boceto de Le Corbusier, vinculaba en su imaginario el cubo ahora devenido plano, en una especie de metonimia entre continente y contenido, entre la visión y lo visible. La máquina de habitar era también una máquina de ver y la pared se reveló como un dispositivo de orden diseñado también para modular nuestra forma de percibir y de comprender el mundo. Su nuevo estatuto la situó en una posición ambigua entre soporte y espacio de representación; en una expansión monocromática aséptica que orientaba la visión de cualquier cosa excepto de sí misma. Irónicamente, la arquitectura, en su borrado de todo rastro de significación y simbolismo, hizo suya la idea del plano de corte en el espacio de la representación, enfatizando el sometimiento del espacio infinito y pluridimensional al orden plano de su representación.





Página anterior

Casa II, Peter Eisenman Hardwick, Vermont, EE.UU, 1969-1970

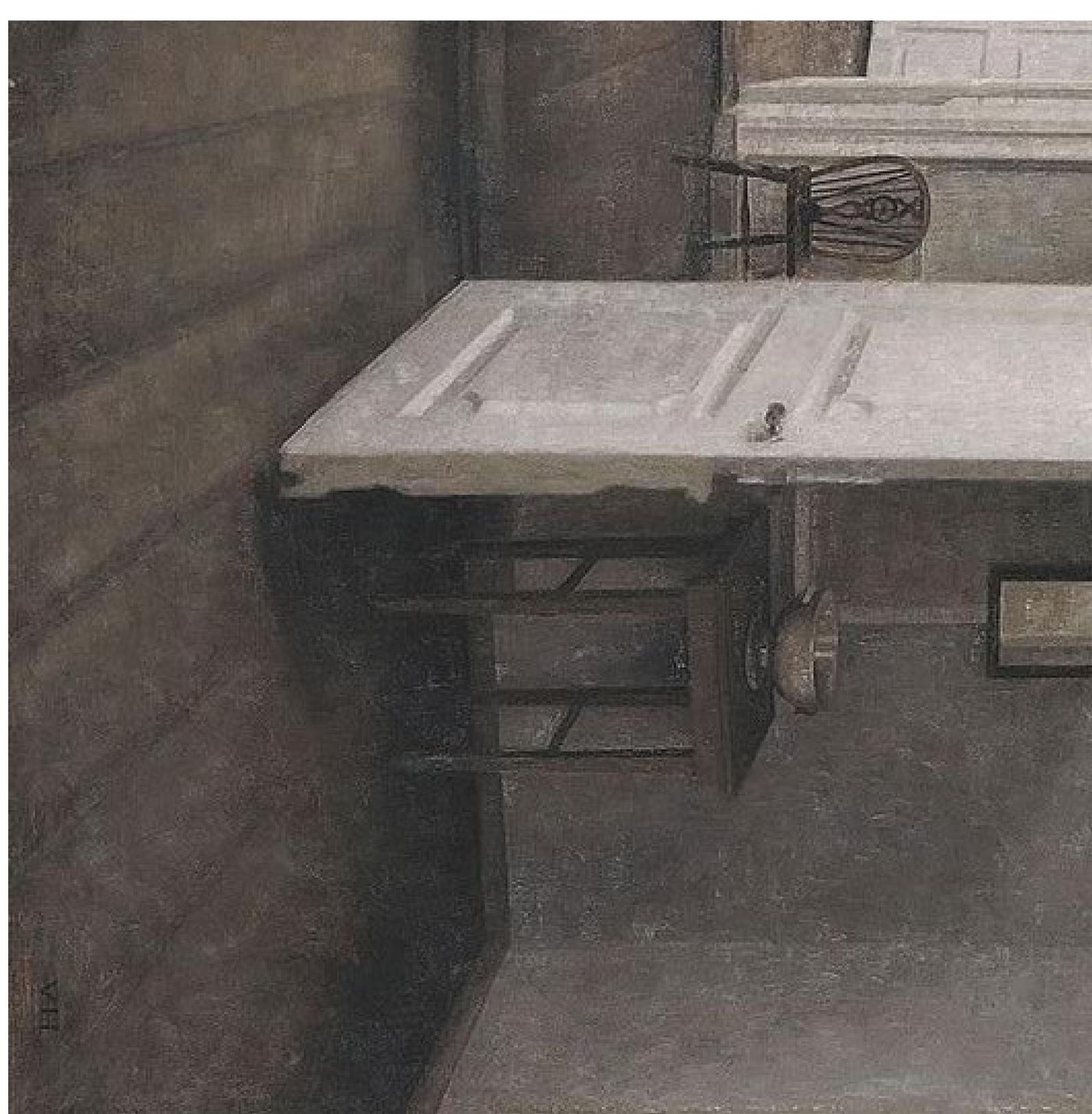




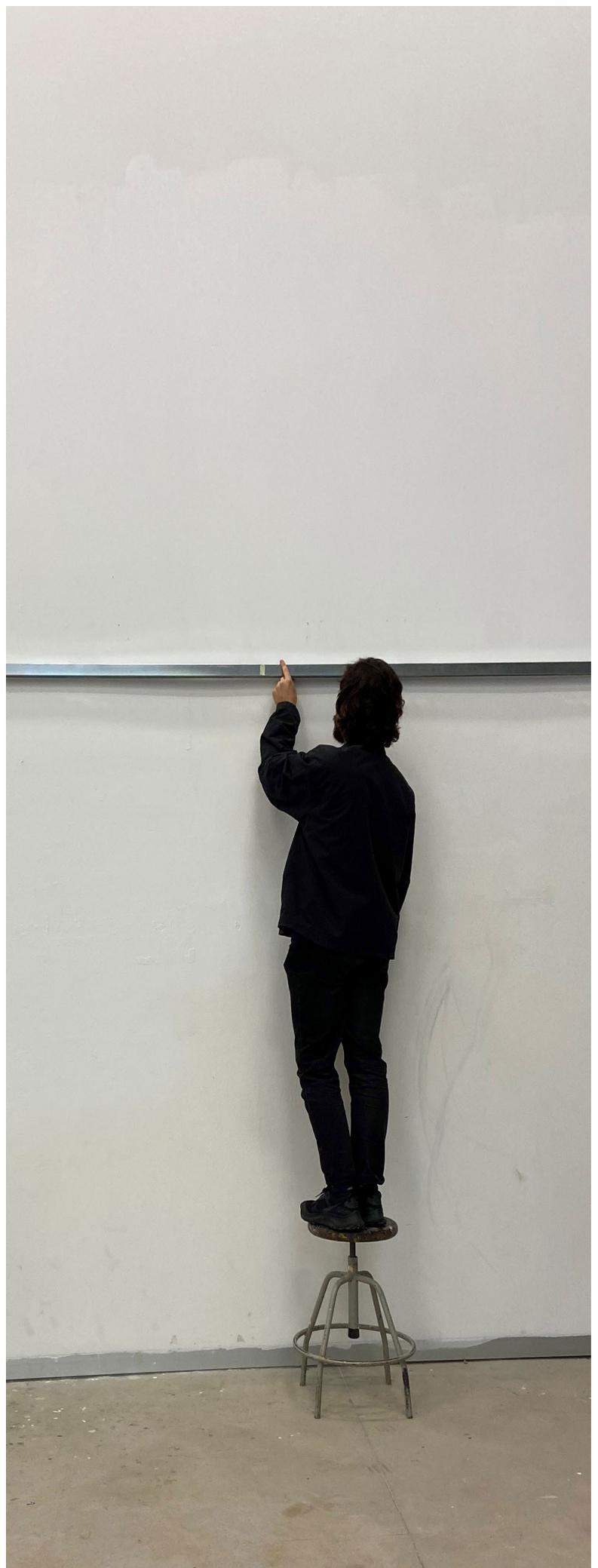
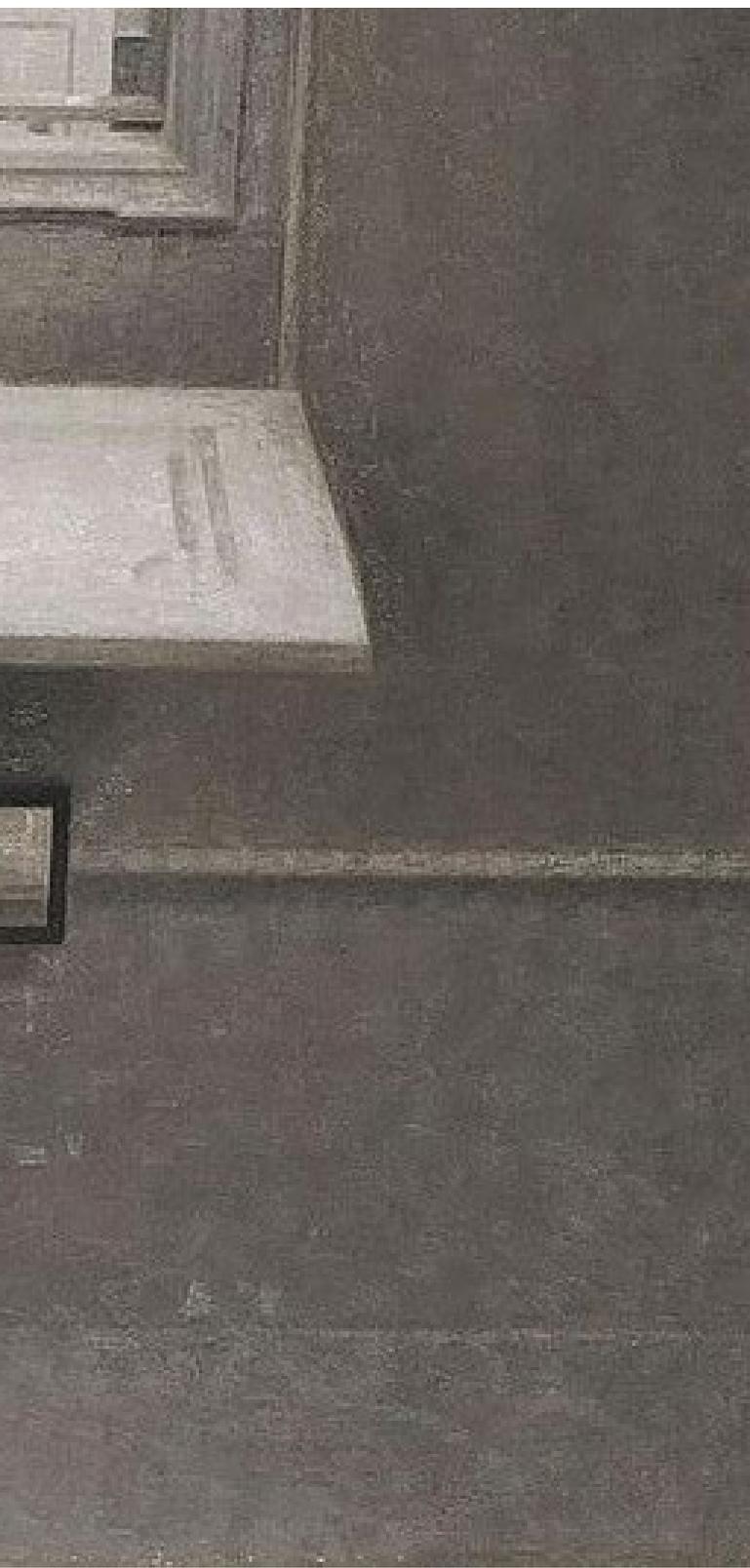




L'ESPANOLA. SUGGERITO PER UNA SALLA DEL TEMPIO
DI ROMA. 1871. 1881.



Cuatro habitaciones, Vilhelm Hammershoi, 1914



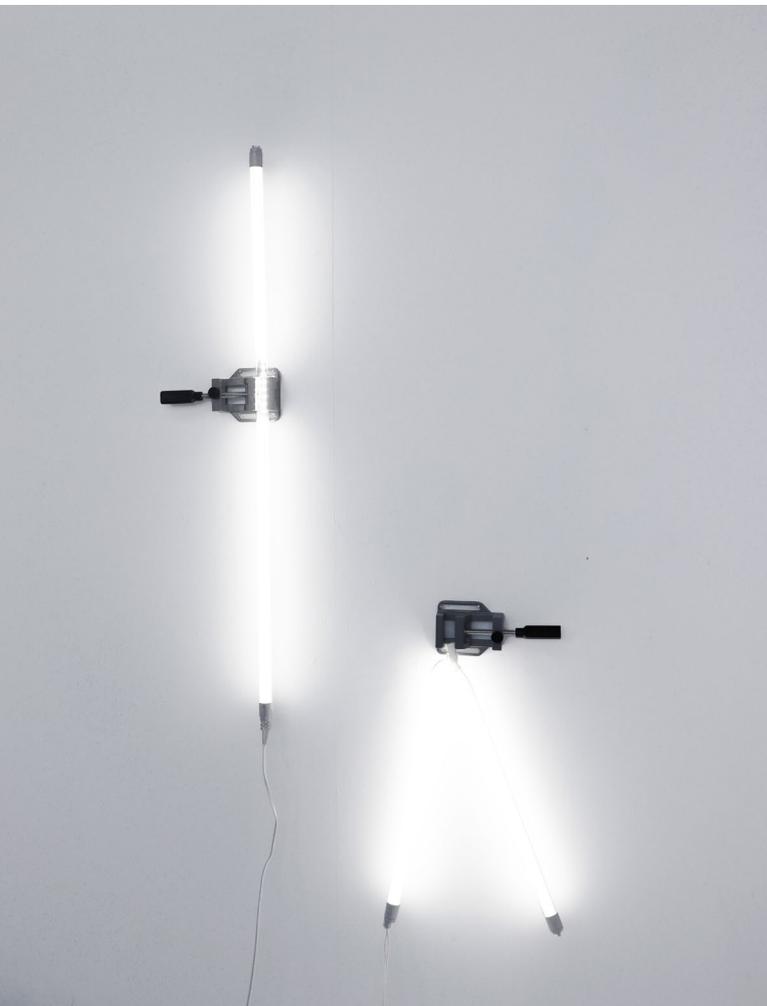
Eduardo Hodgson aguantando un perfil





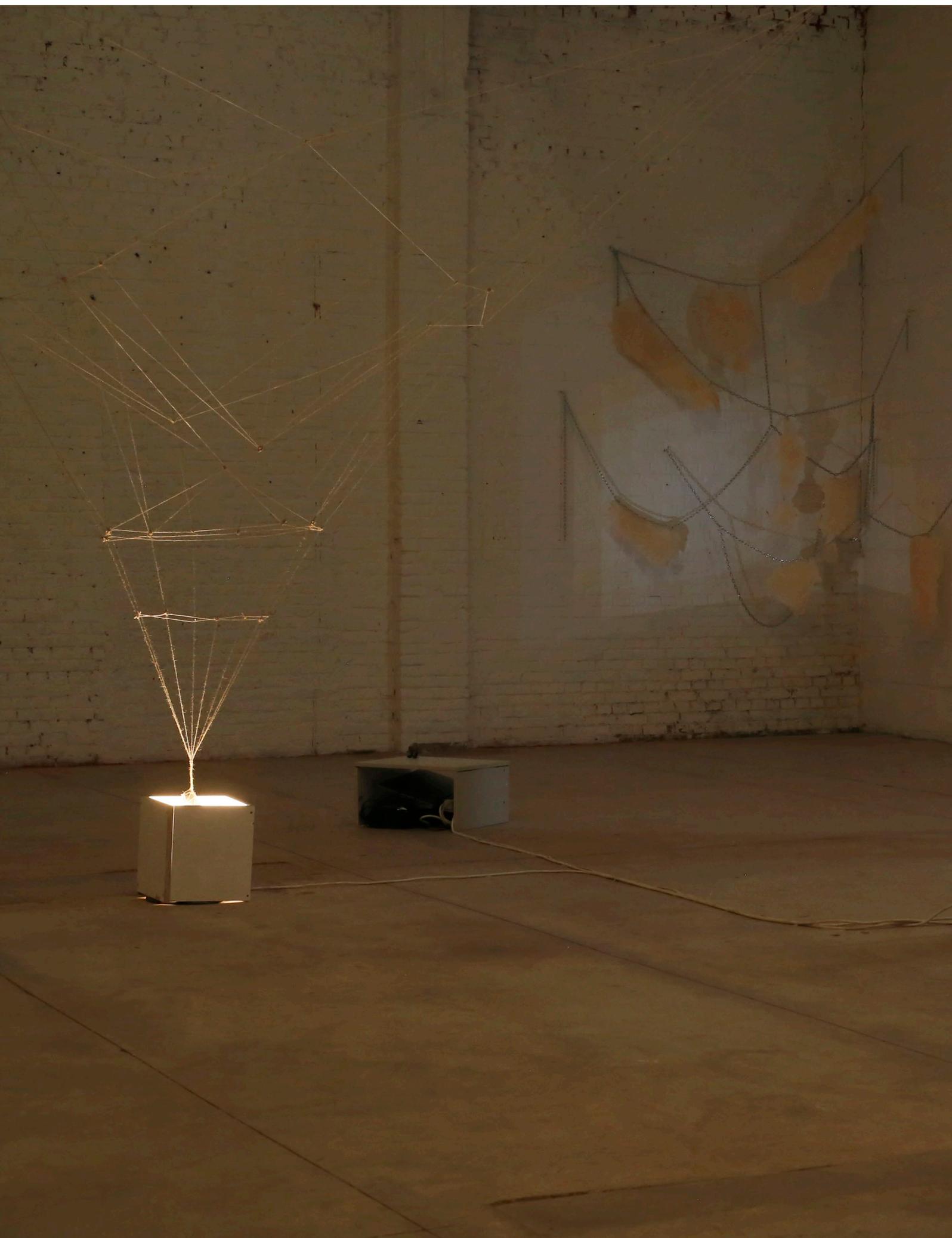
Happening: Superficies y Bloques de sensibilidad pictórica. Intenciones Pictóricas, Yves Klein, Mayo 1957





De izquierda a derecha:

El cuerpo de la histeria, Oumaima Manchit Laroussi. *La piel de Andrómeda*, Emma Marting,



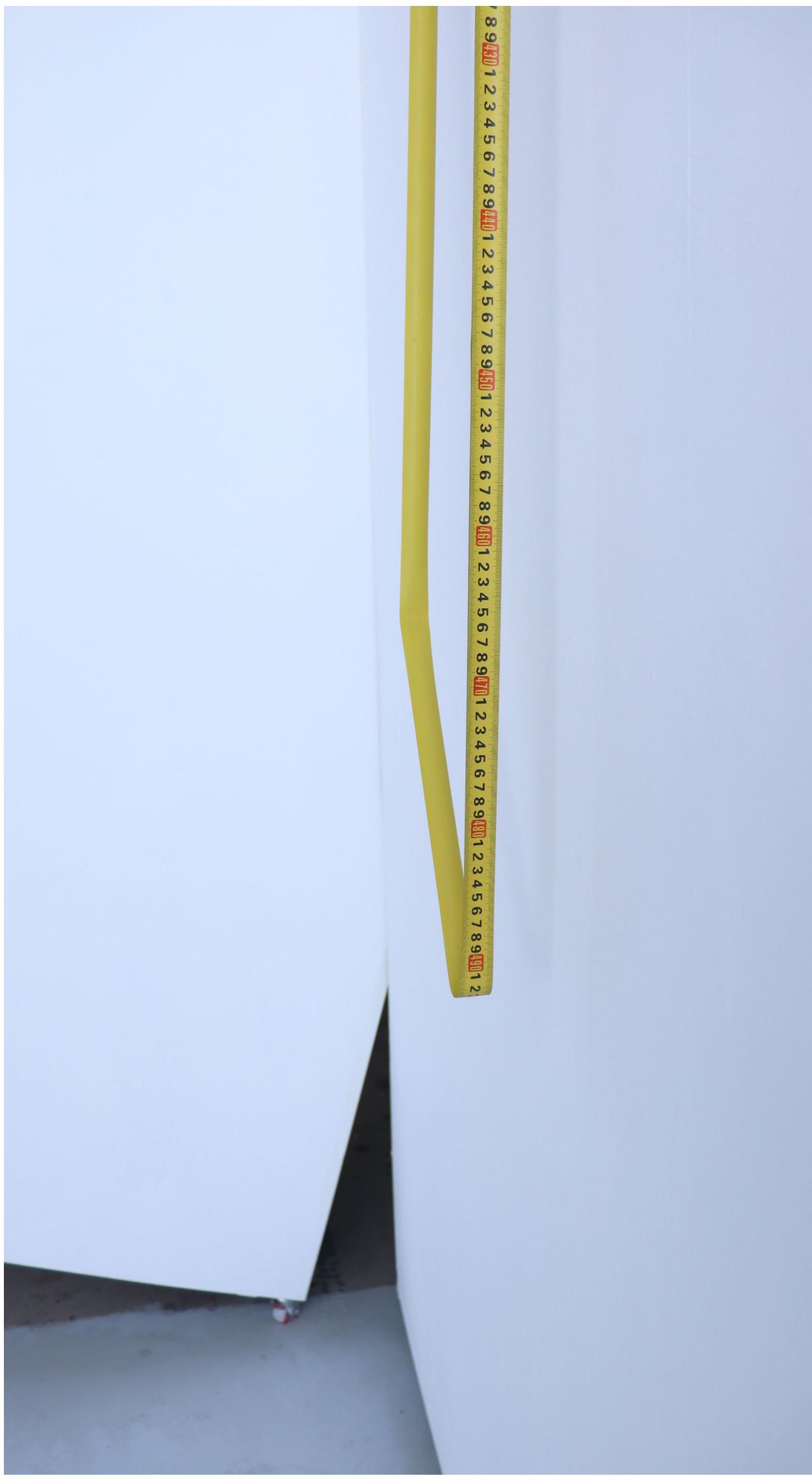






Sin título
Instalación site
specific, metros
Medidas variables
2022

Miu Horemans +
Narelys Hernández



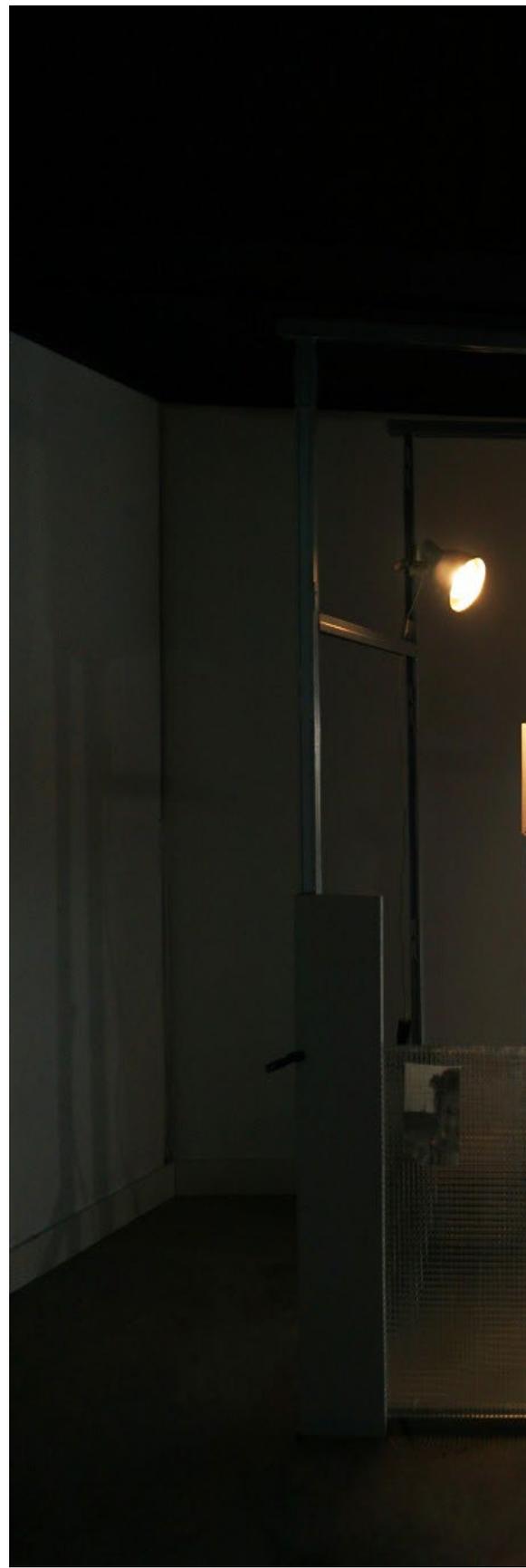
Es un *site specific* ejecutado en tandem con la artista Miu Horemans, que aprovecha la peculiaridad del espacio que conforma *Escena 19*, espacio autogestionado por Gaia Fiorina y Eduardo Hodgson, para abordar una reflexión en torno a la conciencia del vacío y el contenedor dentro del lenguaje artístico.

Partiendo de la concepción de Morris del vacío en la escultura como aquello que le confiere cierto carácter habitable, la propuesta plantea una dislocación del espacio que convierte su cuasi arquitectura en un prototipo escultórico. Desdoblándola en contenedor y contenido, se formaliza la estructura de *Escena 19* a través de cintas métricas que ponderan el vacío que conforma su propia estructura.

NOTA A PIE DE PÁGINA

NA

El gran vidrio, Marcel Duchamp, 1915 - 1923





La gran basa de cristal
Instalación, perfiles de aluminio, tubos led, madera,
cristal, foco de luz, lámina aislante
230 x 300 x 150 cm
2022



Esta sintomatología del vacío va a estar también latente en un cada vez más disfuncional monumento. El jaque a la escultura planteado desde la lógica del pedestal que analizó Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido” (1979) partía de la ruptura entre el “emplazamiento verdadero” y el “signo representacional”. Más que una separación matrimonial era el reflejo del propio mecanismo de pensamiento de la posmodernidad. El monumento, que hasta el momento había materializado y ubicado, a través de la imagen, la memoria de los relatos míticos e históricos hegemónicos, se habría, en palabras de Ignacio Szmulewicz, desligado del lugar (Cfr. 2012) y también, indiscutiblemente, de las imágenes y la memoria.

Una vez deconstruido el dispositivo, solo quedó el pedestal. Dentro de la concepción clásica de la escultura, el pedestal era el encargado de darle verticalidad, de posicionarlo al mismo nivel de la pintura. Delimitaba el espacio de la representación, pero no mediante un corte en la pirámide perspectiva de la visión sino mediante un emplazamiento que indicaba al ciudadano el objeto de su atención. En la urbe, sin embargo, establecía la imagen de poder, edificaba un emplazamiento ideológico.

No obstante, el progresivo rechazo de lo identitario, el borrado de la memoria y la extensión de la asepsia creó un ciudadano agnóstico incapaz de identificarse con aquellas figuras alzadas sobre la ruina de los valores. Estos sujetos modernos encontraron en el pedestal, aparentemente vacío, aunque colmado de ideología, un monumento a la iconoclastia: convirtieron el nihilismo en ornamento, formalizaron una imagen rotunda del poder del agnosticismo.

El vaciado monumental del espacio público –pero no de pedestales– no fue una eventualidad aislada, sino un programa generalizado. El monumento se abstrae al mismo ritmo que lo hacen las figuras de poder y orden. Como plantea Loos, la ausencia de ornamento (su proscripción) no es más que un reflejo de las fuerzas productivas de una época: en una sociedad capitalista la ausencia del ornamento suponía la reducción de los tiempos y costos de producción y el abaratamiento de los productos, de manera que el sujeto capitalizado podría consumir más (Cfr. Loos 1913). Pero era también reflejo de las relaciones sociales de producción: esta sociedad fetichizada, en la que el trabajo concreto se veía sometido a la lógica abstracta del dinero y el valor de uso al de cambio, era lógico que se monumentalizara la pérdida de referentes “figurativos”. El pedestal vacío se convirtió en ornamento de “un capitalismo que (...) puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su propio decorado” (Guy Debord Cit. Ruiz Salvatierra 2012).

El sometimiento de la imagen a la horizontalidad del emplazamiento reivindicaba las posibilidades de la “evidente incertidumbre” expresada por Frank Stella en su máxima tautológica “lo que ves es lo que ves” (1966). El monumento, despojado de verticalidad (figura), y a pesar de seguir llevando en su base rezos y epigrafías, intentó eximir a la ciudadanía, a través de imágenes abstractas y gráciles, del engorro de la imaginación mediante la asunción y asimilación del elegante formalismo abstracto de la modernidad.

De esta manera, el monumento, que una vez se encargó de dar noticia de la permanencia de la memoria, se convirtió en la evidencia de un presente sin genealogía, que no quería reconocerse como un episodio de la historia de los vencedores. Era un intercambio de la permanencia por la celeridad. El perfecto reflejo de una sociedad programada para actuar sin leerse las instrucciones.



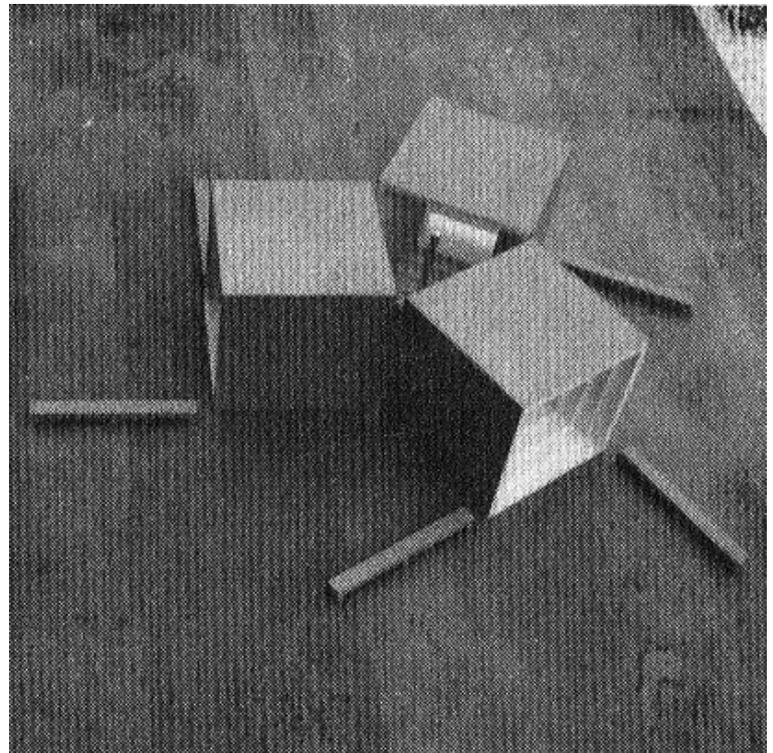


ENTER.
TEXT

ENTER



Imagen extraída de internet

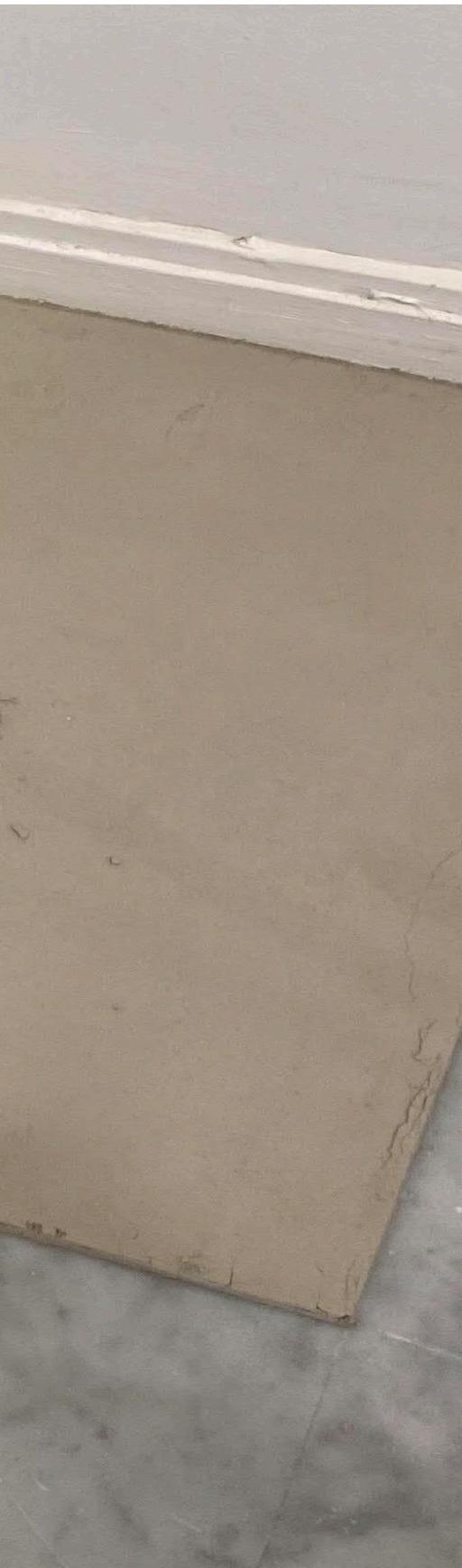


Nota a pie de página
Instalación, perfiles de aluminio, losas de cemento,
cemento, letras y tubos led
Medidas variables
2023

*Monumento al preso político desco-
necido, Max Bills, 1952*



Re-embolso de *Nota a pie de página*



Señal sujeta en el espacio público

Imagen de un objeto encontrado en un pasillo



MOR ELRU-

“Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol” le dijo a un entrevistador en aquella época, “no tienes más que mirar la superficie de mis cuadros, mis películas y a mí mismo, y ahí estoy. No hay nada detrás” [en este sentido no solo estaría hablando de la forma de las obras sino de la identidad del artista] (...) No quedaba ni rastro; las pinturas sólo eran superficies, no símbolos. Su vacío las hacía parecer misteriosas. (Wallis 2001, p. 49)

El arte, en el sentido tradicional, falleció dos veces: primero la forma se quedó sin contenido y después, la prevalencia estructuralista del proceso, devaluó la forma desplazándola. (García Sánchez 2018)

El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver-. Son literalmente imágenes que no dejan huella. (Baudrillard 2005)

S-Un diagrama no es un cuadro; es así de simple. Yo puedo hacer un cuadro a partir de un diagrama, pero ¿puede usted? ¿Puede el público? (Stella 1979)

Esta nueva condición de apertura de la obra hacia la exterioridad, no sólo se observa en su realización material, sino que parece ser corolario de un paso del pensamiento arquitectónico al comprender que la presencia de las cosas se puede consumir en su representación. (Hidalgo Hermosilla 2011)

El vacío pasa de ser una realidad atisbada por los sentidos a ser una idea y un signo: la superficie de lo real, y luego concepto que describe la condición cultural de la sociedad del capitalismo tardío. (Garbuno 2009, p. 72)

Lo que yo expuse no era un cuadrado vacío, sino la percepción de la inobjetividad. (Malévich 1915)

Man Ray que dice: “nos han acusado, a mí y a Marcel Duchamp, de no acabar nunca lo que hacemos; esto se debe a que somos hombres infinitos”. (Didi-Huberman 2011, p. 28)

Cada imagen era un pretexto para no plantearse el problema de la existencia de Dios. Dios había desaparecido, en verdad, detrás de cada imagen. (Baudrillard 2005)

No solo eso: la gente podía inmediatamente ver y tocar lo que Warhol estaba pintando. Estaba acostumbrada a las latas de sopa, a las estrellas del cine y a las botellas de Coca-Cola. (Brian Wallis 2001, p. 53)

Así, el culto a lo retrospectivo ha inundado el arte, como respuesta a la instantaneidad de la cultura moderna, como una referencia reflexiva frente a la velocidad y frivolidad en que toda muda. (...) La estructura frente a la cosa. (San Martín 2019, p. 217)



Imagen de un objeto encontrado en el abordaje de un barco









☰ YouTube ^{ES}

0:04 / 0:33

El paciente de la falta

The video player shows a scene with several signs on a white wall. The top row of signs reads "Si LICO, itá". Below them, two smaller signs read "ma" and "CREI". The video player interface includes a progress bar at 0:04 / 0:33 and standard playback controls.

NUEVO ARTE. FRANK STELLA Y DONALD JUDD BAJO LA INTERPRETACIÓN DE CHAT-GPT Y UN ARTE QUE HA SUPERADO LOS GESTOS FORMALISTAS Y LAS ESTÉTICAS MINIMALISTAS. 2023

(...)

GLASSER.- Un artista que trabaja en la línea de ustedes ha dicho que para él la simetría es extraordinariamente sensual; en cambio, yo he oído comentar que la simetría es muy austera. ¿Ustedes intentan crear un efecto sensual o austero? ¿Tiene esto que ver con sus superficies?

JUDD.- Nuestro trabajo es crear obras que reflejen nuestra visión del mundo y nuestras ideas sobre el arte. En cuanto a la simetría, es una herramienta más que podemos utilizar en la composición de nuestras obras. Personalmente, no creo que la simetría en sí misma sea ni sensual ni austera, sino que depende de cómo se use y del contexto en el que se presente. En cualquier caso, lo que buscamos en nuestra obra es una claridad y una precisión formal que permita al espectador percibir y apreciar la esencia de la obra sin distracciones compositivas

(...)

G.- ¿Por qué quiere usted rehuir los efectos compositivos?

J.- No quiero que mi trabajo tenga una lectura puramente visual o decorativa. Mi interés se centra en crear objetos que sean autónomos y que no dependan de su relación con otros objetos o su entorno para tener sentido. Además, creo que, al enfocarse en la composición y el efecto visual, se puede perder de vista la esencia del objeto y su presencia física en el espacio. En el contexto del arte contemporáneo, creo que esta preocupación por la autonomía del objeto sigue siendo relevante, ya que muchos artistas buscan desafiar las categorías convencionales de arte y desplazar la atención hacia la experiencia física del objeto.

(...)

G.- ¿Y usted quiere decir que su obra está al margen del racionalismo?

J.- Siempre he tratado de explorar nuevas formas y posibilidades en mi trabajo, alejándome de cualquier etiqueta o categorización artística. Si bien mi trabajo puede tener ciertos elementos que se asemejan a las tendencias racionalistas y minimalistas, no creo que deba ser reducido a esas etiquetas. Mi obra es una expresión única de mi visión y experiencia como artista, y no necesariamente se ajusta a un marco teórico o ideológico específico.

(...)

G.- ¿Qué alternativa a un sistema racionalista hay en su método? A menudo se dice que su obra es preconcebida, que la planifica usted antes de realizada. ¿No es eso un método racionalista?

J.- No buscamos adherirnos a un sistema racionalista ni a ningún otro sistema preconcebido. Es cierto que planificamos nuestras obras con antelación, pero esto no significa que nuestro proceso creativo sea completamente racional. La planificación nos permite tener un punto de partida, pero a medida que trabajamos en la obra, surgen nuevas ideas y decisiones que pueden cambiar la dirección original. Es un proceso de exploración y descubrimiento constante. En lugar de seguir un sistema rígido, buscamos la libertad creativa y la experimentación en nuestra obra.

G.- En otras palabras, podría referirse usted a una posición antirracionalista previa al momento en que realmente se empieza a hacer la obra de arte.

J.- Sí, definitivamente creo que mi posición es antirracionalista y que esta se manifiesta desde el momento en que se concibe la obra de arte. En lugar de depender únicamente de la lógica y la razón, prefiero incorporar la intuición y la experiencia

(...)

G.- Un artista que trabaja en la línea de ustedes ha dicho que para él la simetría es extraordinariamente sensual; en cambio, yo he oído comentar que la simetría es muy austera. ¿Ustedes intentan crear un efecto sensual o austero? ¿Tiene esto que ver con sus superficies?

J.- No, yo no creo que mi obra sea ni lo uno ni lo otro. A mí me interesa la concisión, pero no creo que tenga ninguna relación con la simetría.

S.- En realidad, tu obra es verdaderamente simétrica, ¿Cómo lo vas a evitar si partes de cajas? Lo único que recuerdo que lleve algo de asimetría es una caja de donde se ha eliminado uno de los planos.

(...)

G.- ¿Por qué quiere usted rehuir los efectos compositivos?

J.- Porque esos efectos tienden a arrastrar consigo todas las estructuras, valores, sentimientos de toda la tradición europea. Por mí todo eso podría irse por el sumidero. Cuando Vasarely mete efectos ópticos dentro de los cuadrados, nunca le parecen bastantes, y necesita, por lo menos, tres o cuatro cuadrados, ladeados, inclinados unos dentro de otros, y todos colocados. Eso viene a dar cinco veces más composición y prestidigitación de lo que le hace falta.

(...)

G.- ¿ Y usted quiere decir que su obra está al margen del racionalismo?

J.- Sí. Todo arte se basa en sistemas construidos de antemano, sistemas a priori; expresan un cierto tipo de pensamiento y lógica que hoy día está bastante desacreditado como manera de averiguar cómo es el mundo.

(...)

G.- ¿Qué alternativa a un sistema racionalista hay en su método? A menudo se dice que su obra es preconcebida, que la planifica usted antes de realizada. ¿Eso no es un método racionalista?

J.- No necesariamente. Es mucho menor. Cuando se proyecta según se va trabajando, o se proyecta de antemano, es un problema mucho menor que la naturaleza de la obra. Lo que se quiere expresar es mucho mayor que el cómo se puede llevar a cabo. Larry Poons va determinando un poco los puntos sobre la marcha; establece un esquema de antemano y también hace cambios sobre la marcha. Es obvio que yo no puedo hacer muchos cambios, aunque hago lo que puedo cuando me atasco.

G.- En otras palabras, podría referirse usted a una posición antirracionalista previa al momento en que realmente se empieza a hacer la obra de arte.

J.- Yo la hago por una cualidad que a mí me parece interesante y más o menos auténtica. Y la cualidad que interviene en el tipo de composición de Vasarely no es auténtica para mí.

NUEVO ARTE. FRANK STELLA Y DONALD JUDD BAJO LA INTERPRETACIÓN DE CHAT-GPT Y UN ARTE QUE HA SUPERADO LOS GESTOS FORMALISTAS Y LAS ESTÉTICAS MINIMALISTAS. 2023

en el proceso creativo. Aunque puedo tener una idea general o un plan para una obra de arte antes de comenzar a hacerla, siempre dejo espacio para la espontaneidad y la improvisación.

(...)

G.-¿y ustedes quieren que el todo sea más importante que las partes?

J.- A menudo trabajo con una multiplicidad de elementos que interactúan entre sí para crear una experiencia completa para el espectador. Cada parte es importante, pero sólo en la medida en que contribuye al todo. Es decir, mi enfoque no está en destacar individualmente cada elemento o detalle, sino en cómo estos elementos se combinan para crear una totalidad coherente.

G.- ¿Significaría eso que tratan ustedes de destruir la pintura?

STELLA.- No, en absoluto. Nuestro enfoque no es destruir la pintura, sino más bien cuestionar y desafiar las convenciones establecidas de la pintura y el arte en general. Queremos explorar nuevas posibilidades y expandir los límites de lo que se considera arte y cómo se puede crear. Para nosotros, esto implica un enfoque más sistemático y racional en la creación de obras de arte, pero no significa que estemos tratando de destruir la pintura o cualquier otra forma de arte existente.

G.-¿Sugiere usted que ya no hay más soluciones para los problemas que existen en la pintura, o que ya no hay más problemas?

S.- No, de ninguna manera. Creo que siempre habrá problemas y desafíos en el mundo del arte y en particular en la pintura. Lo que quiero decir es que mi enfoque se centra en encontrar nuevas soluciones y nuevas formas de abordar esos problemas. Creo que el arte siempre debe estar en evolución y que no podemos simplemente repetir lo que se ha hecho antes. Así que en lugar de destruir la pintura, diría que mi trabajo busca expandir su potencial y su significado.

(...)

G.-Parecen ustedes ir en pos de una economía de medios, más que tratar de huir del sentimentalismo. ¿Es más bien eso?

S.- Sí, en parte es cierto. Nuestra intención es eliminar todo lo superfluo en la obra de arte, reducir los elementos a lo esencial y lograr una economía de medios para que el objeto artístico tenga una mayor presencia física en el espacio. Queremos que el espectador experimente directamente la obra, sin la distracción de elementos innecesarios o accesorios. Pero también es importante tener en cuenta que no se trata de una simplificación ciega o aleatoria, sino de una búsqueda rigurosa y cuidadosa de la mejor solución posible para cada situación en particular.

(...)

G.-Está usted diciendo que el cuadro está casi completamente conceptualizado antes de ser hecho, que se puede trazar mentalmente un diagrama y ponerlo sobre la tela. ¿Quizá habría que verbalizar simplemente esa imagen y darle eso al público en vez de darle el cuadro?

S.- En cierto modo, sí. Para mí, la idea es lo más importante en mi proceso creativo. Pero no se trata de verbalizar simplemente la imagen o la idea, sino de explorar y experimentar con las formas y los materiales para llevar esa idea a la realidad en una obra visual. Es en este proceso donde la intuición, la percepción y la sensibilidad del artista juegan un papel crucial en la materialización de la obra. Por supuesto, el público puede ver y experimentar la obra de diferentes maneras, dependiendo de su propia interpretación y experiencia personal. Pero lo que importa es que la obra sea coherente y consistente con la idea o el concepto que el artista quería transmitir.

(...)

G.- ¿ y ustedes quieren que el todo sea más importante que las partes?

J.- Sí. La cosa es el todo. El gran problema está en mantener el sentido de la cosa entera.

G.- ¿Significaría eso que tratan ustedes de destruir la pintura?

S.- Es que no se puede dar marcha atrás. No es cuestión de destruir nada. Si una cosa está agotada, hecha, acabada, ¿qué sentido tiene dedicarse a ella?

J.- Crecer o morir.

G.- ¿Sugiere usted que ya no hay más soluciones para los problemas que existen en la pintura, o que ya no hay más problemas?

S.- A mí me parece que tenemos problemas. Cuando Morris Louis expuso en mil novecientos cincuenta y ocho, todo el mundo (Art News, Tom Hess) desechó su obra diciendo que era poco sólida, meramente decorativa. Siguen haciéndolo. El caso de Louis es realmente interesante. En todos los sentidos tendría instintivamente al expresionismo abstracto, y estaba terriblemente metido en todo eso, pero también sentía que tenía que moverse. Yo discuto siempre con la gente que quiere conservar los viejos valores de la pintura, los valores humanistas que encuentran siempre en la tela. Si les acorralas, siempre acaban afirmando que hay algo más aparte de la pintura sobre la tela. Mi pintura se basa en que lo único que hay ahí es lo que se ve. Realmente, es un objeto. Toda pintura es un objeto, y si te metes lo suficientemente en esto al final tienes que enfrentarte con la objetualidad de lo que está haciendo. Estás haciendo una cosa. De todo eso hay que partir. Si la pintura fuera lo bastante escueta, lo bastante exacta o lo bastante lograda, no habría más que hacer sino mirarla. Yo lo único que quiero que se saque de mi pintura, y lo único que yo saco de ella, es el que se pueda ver la idea entera sin confusión ... Lo que se ve es lo que se ve.

(...)

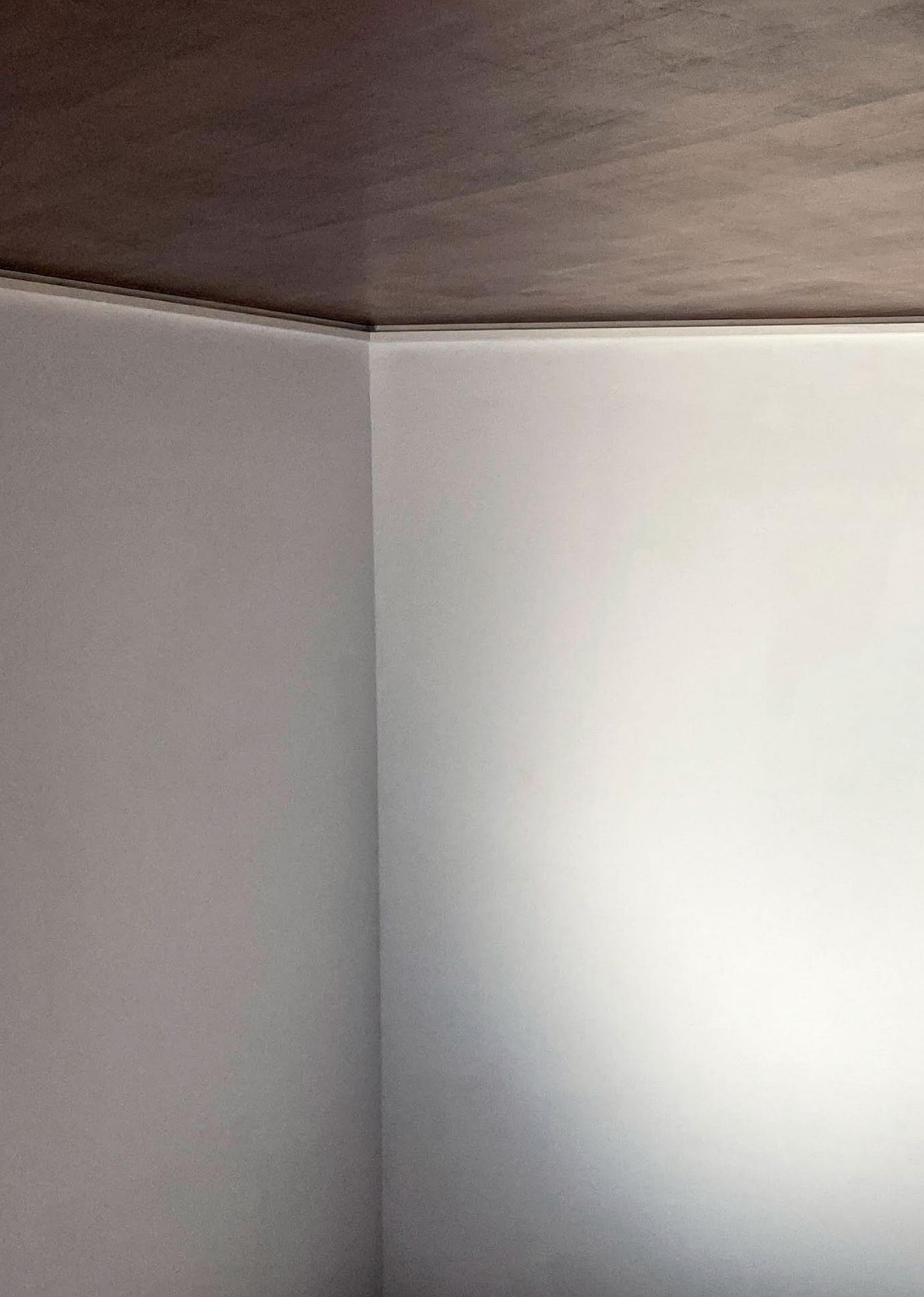
G.- Parecen ustedes ir en pos de una economía de medios, más que tratar de huir del sentimentalismo. ¿Es más bien eso?

S.- Sí, pero es un poco terrible eso de la «economía de medios». No sé por qué, pero me molesta. Yo no me esfuerzo por ser económico. Es difícil explicar qué es exactamente lo que me motiva, pero no creo que a nadie le motive la reducción. Será bonito que fuera así, pero en realidad lo que a mí me motiva es el deseo de hacer algo, y me aplico a eso de la manera que me parece mejor

(...)

G.- Está usted diciendo que el cuadro está casi completamente conceptualizado antes de ser hecho, que se puede trazar mentalmente un diagrama y ponerlo sobre la tela. ¿Quizá habría que verbalizar simplemente esa imagen y darle eso al público en vez de darle el cuadro?

S.- Un diagrama no es cuadro; es así de simple. Yo puedo hacer un cuadro a partir de un diagrama, pero ¿puede usted? ¿Puede el público? Puede sencillamente seguir siendo un diagrama si eso es todo lo que hago, o si es una verbalización puede quedarse en verbalización sin más. Clement Greenberg hablaba de las ideas o posibilidades de pintura, creo que en el artículo "After Abstract Expressionism" [1962], y reconocía que una tela en blanco es una idea para un cuadro. Podría no ser una buena idea, pero ciertamente es válida. Yves Klein hizo la galería vacía. Vendía aire, y eso era un arte conceptualizado, me imagino.





Miu Horemans tendida en una habitación vacía

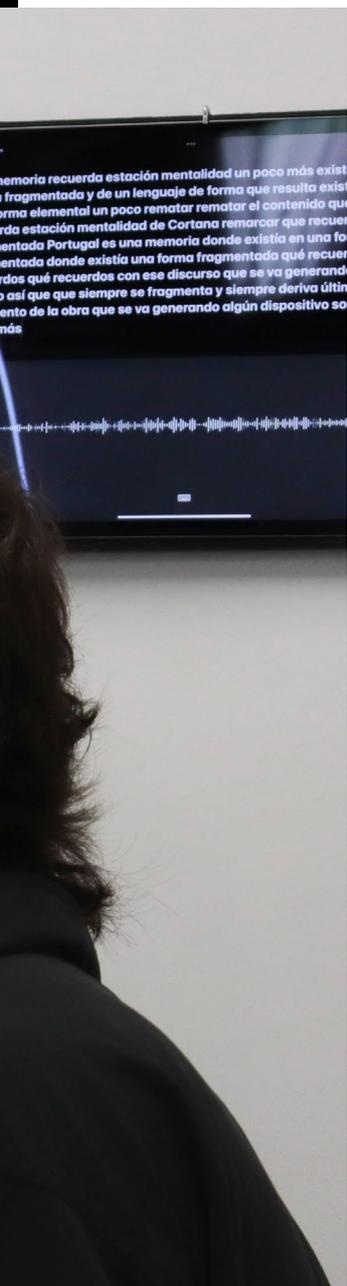




de dialogar un poquito el contenido a trav
el mundo a partir de la imagen un poco a
puede existir de una forma fragmentada u
de forma qué resultado de esta sociedad
no va a importar que se fije en unos
importan le damos como marcada a la
también como sucede con la identidad la

también r
día la ob
contenido
de una f
ción me
a poco m
a que res
el conten
ue recue
en una f
é recuero
generando y viendo así que que siempre





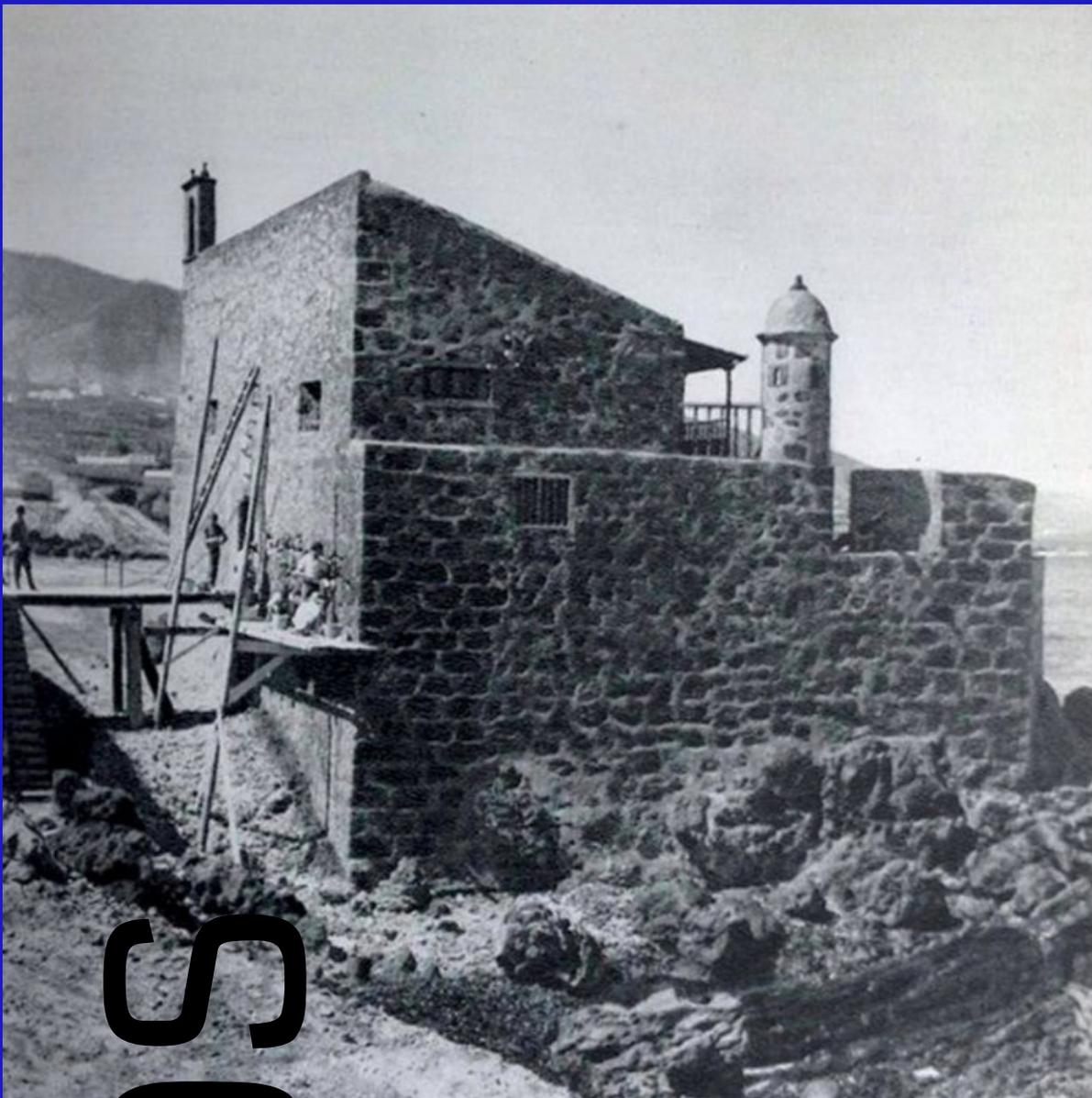
Solo puede existir de una forma fragmentada forma parte de una intervención en *Escena 19*, un espacio autogestionado por Gaia Fiorina y Eduardo Hodgson.

La fragmentación, que caracteriza el contexto cultural contemporáneo, se convierte en un mecanismo de referencia a una realidad que ella misma hace acontecer. Digamos que un escenario construido a través del fragmento encuentra su espacio de máxima expresión concretamente dentro de las interfaces sociales en donde el lenguaje mutante y tecnológico traslada el interés por la información hacia una ansiosa vorágine de interacciones que desplazan el contenido y lo “tergiversan”.

Trasladando esta lógica a la práctica artística, la propuesta cuestiona dónde se encuentra hoy en día la obra de arte, si es en su interacción con el espectador o en el diálogo y discurso que la envuelve. En este sentido, la propuesta se despliega como obra colaborativa que se construye a medida que se habla sobre –y en torno– a ella, creando así su propio pastiche discursivo.

Miu Horemans
+
Narelys Hernández

CUERROS PELI- GROSOS



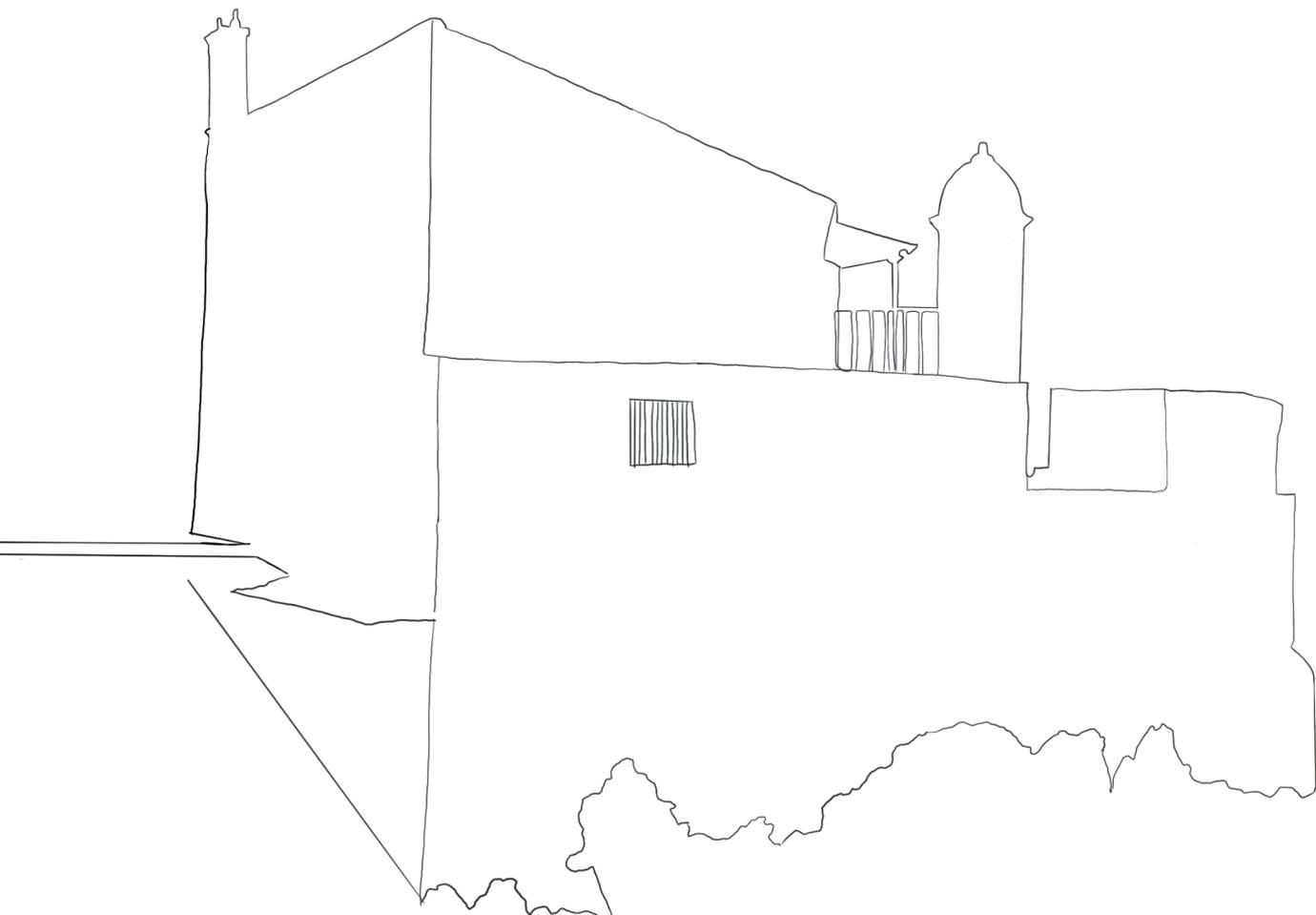
Castillo de San Felipe, Diario Digital Independiente Puertodelacruz.com

Cuerpos Peligrosos es una exposición colectiva co-curada con Miu Horemans con motivo de la quinta edición de *Phe Gallery 2022* en el Castillo de San Felipe en Puerto de la Cruz.

Esta propuesta considera el devenir histórico del Castillo –que sirvió tanto de baluarte defensivo como de lazareto, enfermería o fortín–, para hablar de un espacio que se vuelve a llenar de *cuerpos peligrosos*; ideas infecciosas que se han contenido para evitar su propagación. En este sentido, esta metáfora nos permite interpretar como armas de munición pesada aquellos relatos contrahegemónicos que, a través del lenguaje, reivindican otras formas de hacer y entender mundo. Entre ellos encontramos discursos feministas, antirracistas o anticapitalistas; discursos ante el Antropoceno y reivindicaciones del paisaje; espacios simbióticos entre tecnología y tradición, global y local y relaciones alternas entre cuerpo y arquitectura.

Entre los artistas de esta muestra se encuentran Adriana González, Alpert, Ana Beltrá, Aurembiaix Ainsa, Carla Marzán, Dadbugs, Eduardo Hodgson, Emma Marting, FourTearz, Gaia Fiorina, Javier Caldas, Jorge Méndez Hernández, Julia M^a Martín, Lua, Lucía Dorta Abad, Magus, Juin, Mario Varela, Juan Laborý, Dani Hache, Margot Machado, Aníbal LLarena + Dani G. Baéz.

Basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa.
(Susan Sontag 1978)

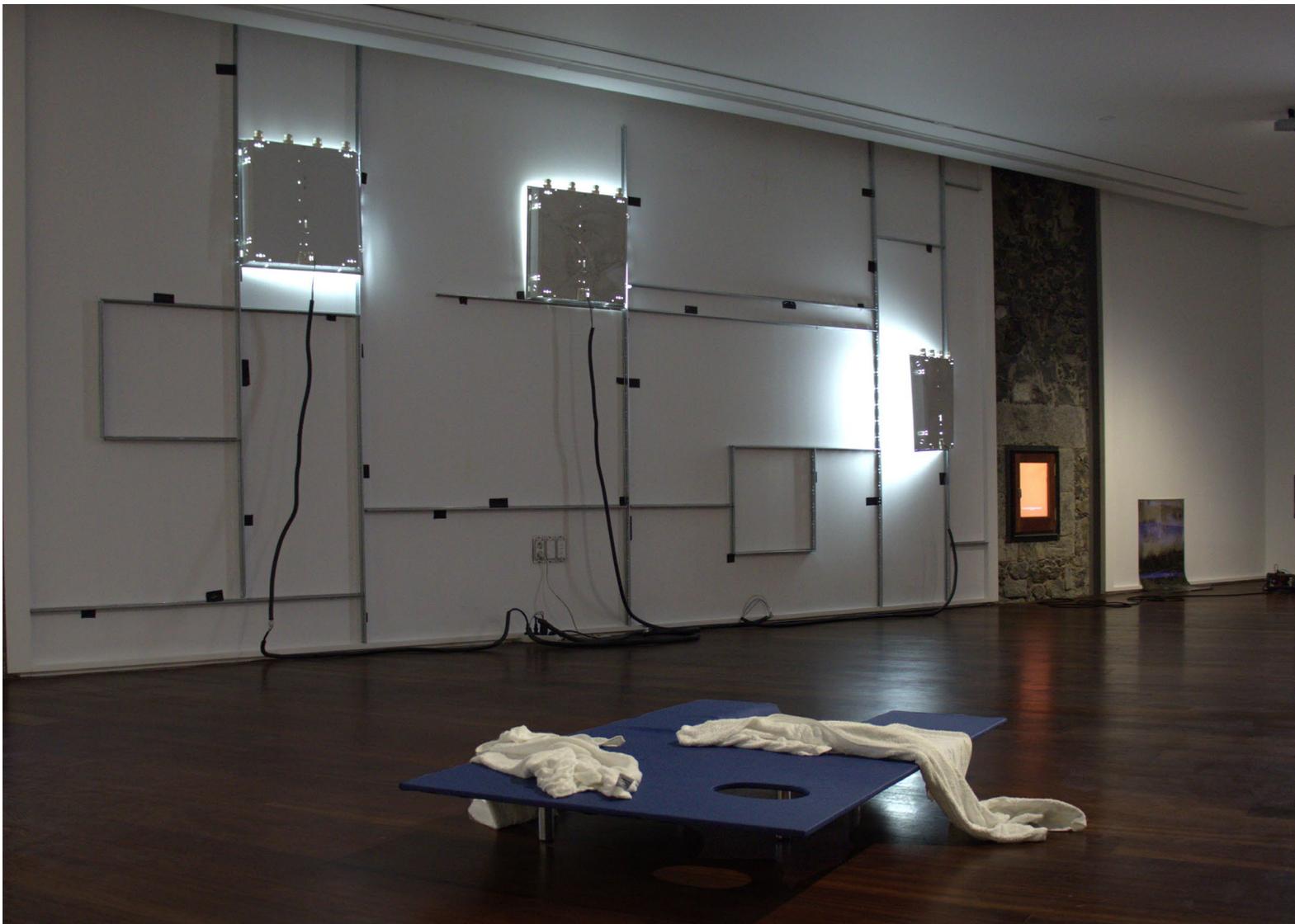




De izquierda a derecha: *Espacio Resguardado*, Dadbugs, 2021. *Tejas/tejen/cuerpos*, Carla M



Marzán, 2022. *Sin título I, Sin título II, Sin título III*, Eduardo Hodgson, 2022



De izquierda a derecha: *El pozo*, Magus, 2022. *Cuerpos blandos*, Emma Marting, 2022. *Sin título*, de la serie *Ilusión*, Lua, 2020. *Estoy enfadada, Estoy feliz (?)*, Gaia Fiorina, 2021-2022



De izquierda a derecha: *Sin título I*, Eduardo Hodgson, 2022. *Sin título*, Javier Caldas, 2021. *Después de la tierra, todo*, Lucía Dorta Abad, 2022

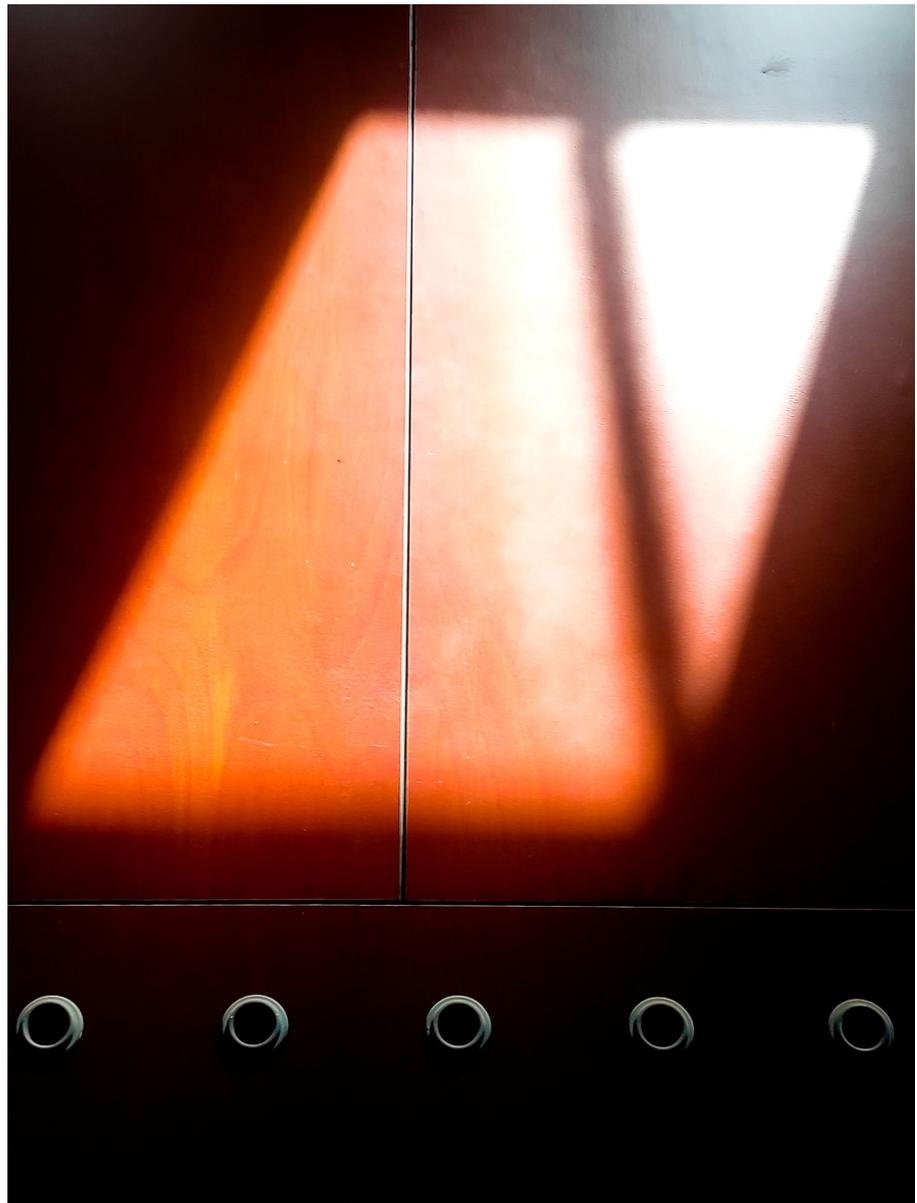


Glitch I, Glitch II, Glitch III, Fourtearz, 2022



Tombs, Jorge Méndez, 2022

Sin título VI, Alpert, 2022



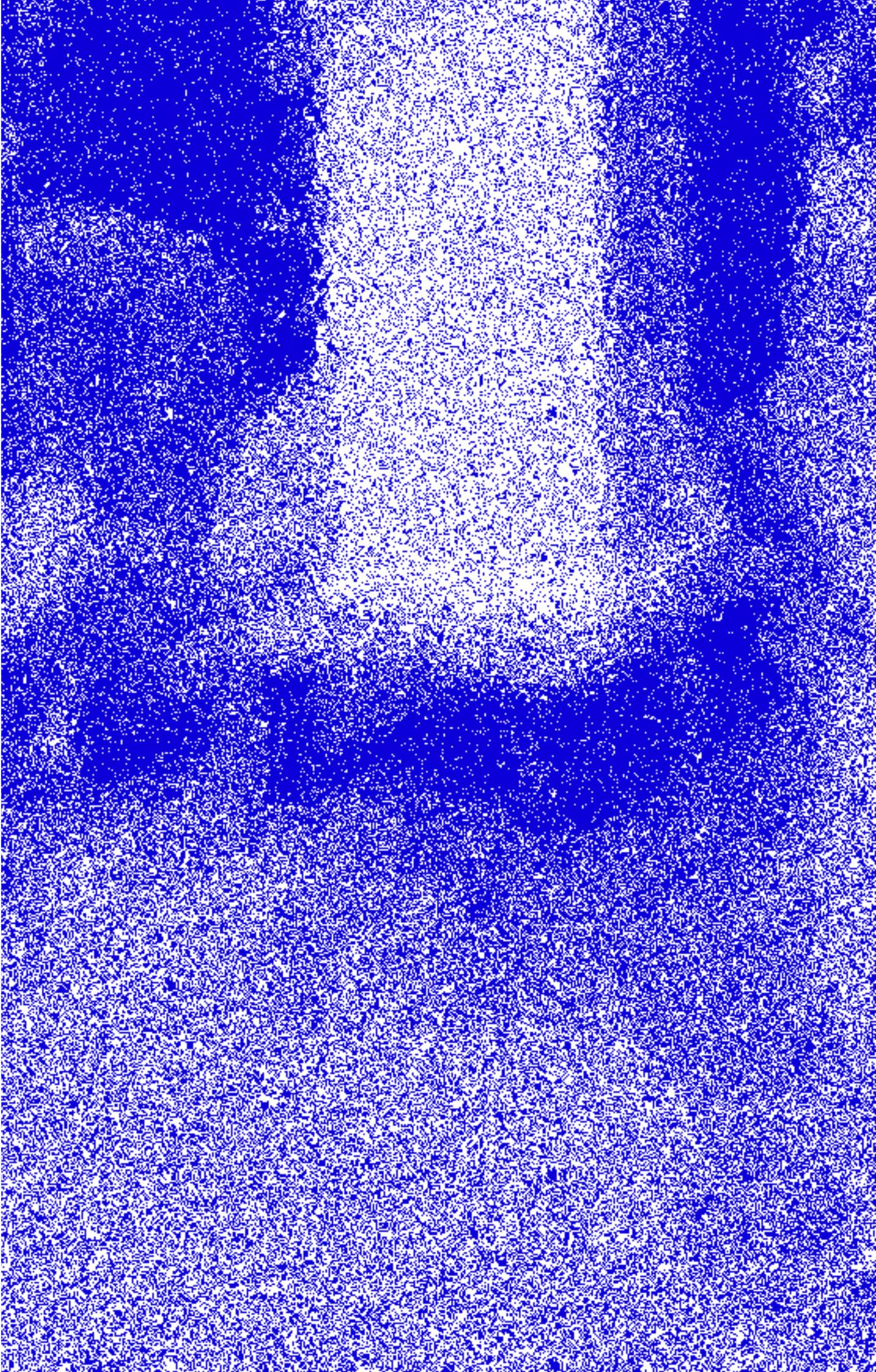
Sin título V, Alpert, 2022

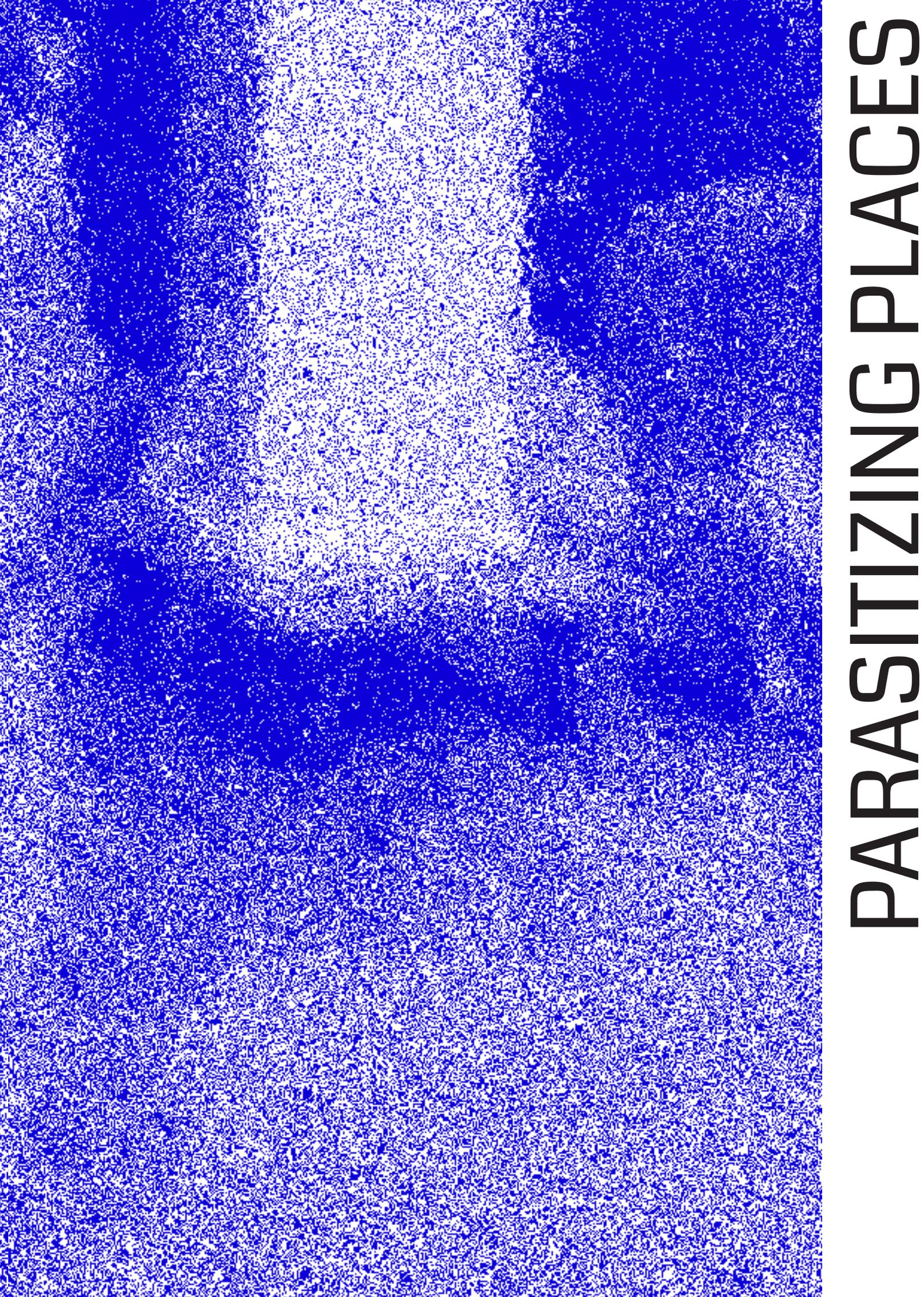


Isla autónoma, Margot Machado, 2022



http301 pop up





PARASITIZING PLACES

motorque
no se mueve

no se mueve



Boîte-en-valise, Marcel Duchamp, 1936-1941



Motor que no se mueve es el título de una propuesta curatorial que reflexiona en torno a la portabilidad de la obra de arte; la capacidad del objeto artístico de trasladarse y parasitar contextos y espacios otros.

El movimiento, que se ha establecido como un eje fundamental de jerarquización y afección en el escenario contemporáneo, ha supuesto la apertura de posibilidades expositivas alternas no sujetas exclusivamente a lugares de exhibición normativos. La era de la portabilidad implicó para la obra de arte más que una herramienta, una condición en sí misma, adquiriendo la posibilidad de auto-exponerse casi en cualquier lugar y sobrevivir en territorios tanto materiales como inmateriales, explícitos o virtuales, móviles o nómadas, sin aferrarse a estructuras institucionales o arquitectónicas. En este sentido, la Sala de Arte Contemporáneo acoge obras arribadas de recorridos exteriores que se predisponen a cuestionar aquellos sistemas de orden que rigen los espacios expositivos tradicionales; los denominados *Cubos blancos*.

Co-curada con Miu Horemans, bajo la coordinación de Javier Sicilia, la propuesta colectiva forma parte del proyecto *http 301*, que atiende a propuestas artísticas que desplacen y contextualicen sus prácticas a lugares alternativos. Con este planteamiento, *Motor que no se mueve* comienza fuera de las instalaciones de la SAC con dos pop-ups, realizados, uno, por Carla Marzán en el Teatro Victoria durante una jornada y, otro, por Mike Batista con una propuesta itinerante de Gran Canaria a Tenerife que incorpora en la lógica de la obra su propio transporte.

Las obras desembocan en la SAC junto a las piezas de Emma Martin y Agustín Baute, cuyas propuestas abren un debate en torno a la propia arquitectura de la sala, sus tensiones y posturas.



Entre el jubón negro y el binder blanco, Carla Marzán, 2023



Fotografia M.Laura Benavente Sovieri



Mascarita blanca, mascarita negra,
Carla Marzán, 2023
Fotografía M.Laura Benavente Sovieri



Entre el jubón negro y el binder blanco, Carla Marzán, 2023
Fotografía M.Laura Benavente Sovieri



De izquierda a derecha:

La danza del acero, Agustín Baute. *Contención I*, Emma Marting. *guess I just gotta take mo*
Mascarita blanca, mascarita negra, Carla Marzán. 2023

Fotografía M.Laura Benavente Sovieri



More time to figure shit out, Emma Marting.

De izquierda a derecha:

Contención I, Emma Marting. *guess I just gotta take more time to figure shit out*, Emma Marting. *Mascarita blanca, mascarita negra*, Carla Marzán. *Imagen*, Emma Marting. 2023

Fotografía M.Laura Benavente Sovieri

Hoja de sala

Fotografía M.Laura Benavente Sovieri



De izquierda a derecha:

guess I just gotta take more time to figure shit out, Emma Marting. *A Galera*, Mike Batista. 2023

Fotografía M.Laura Benavente Sovieri



Arriba

De izquierda a derecha:

guess I just gotta take more time to figure shit out,

Emma Marting. *Sin título*, Agustín Baute.

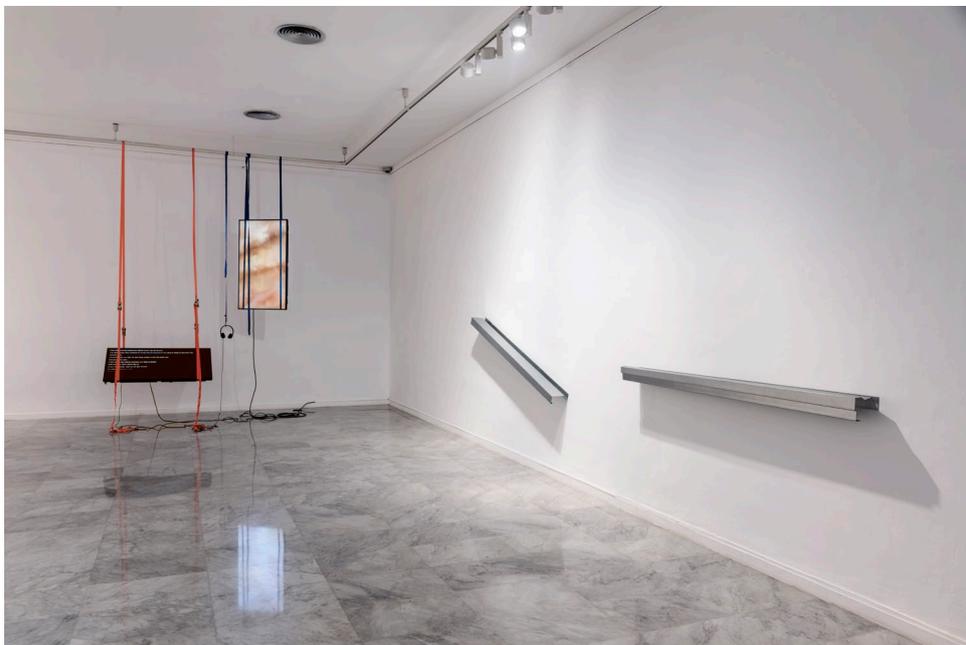
2023

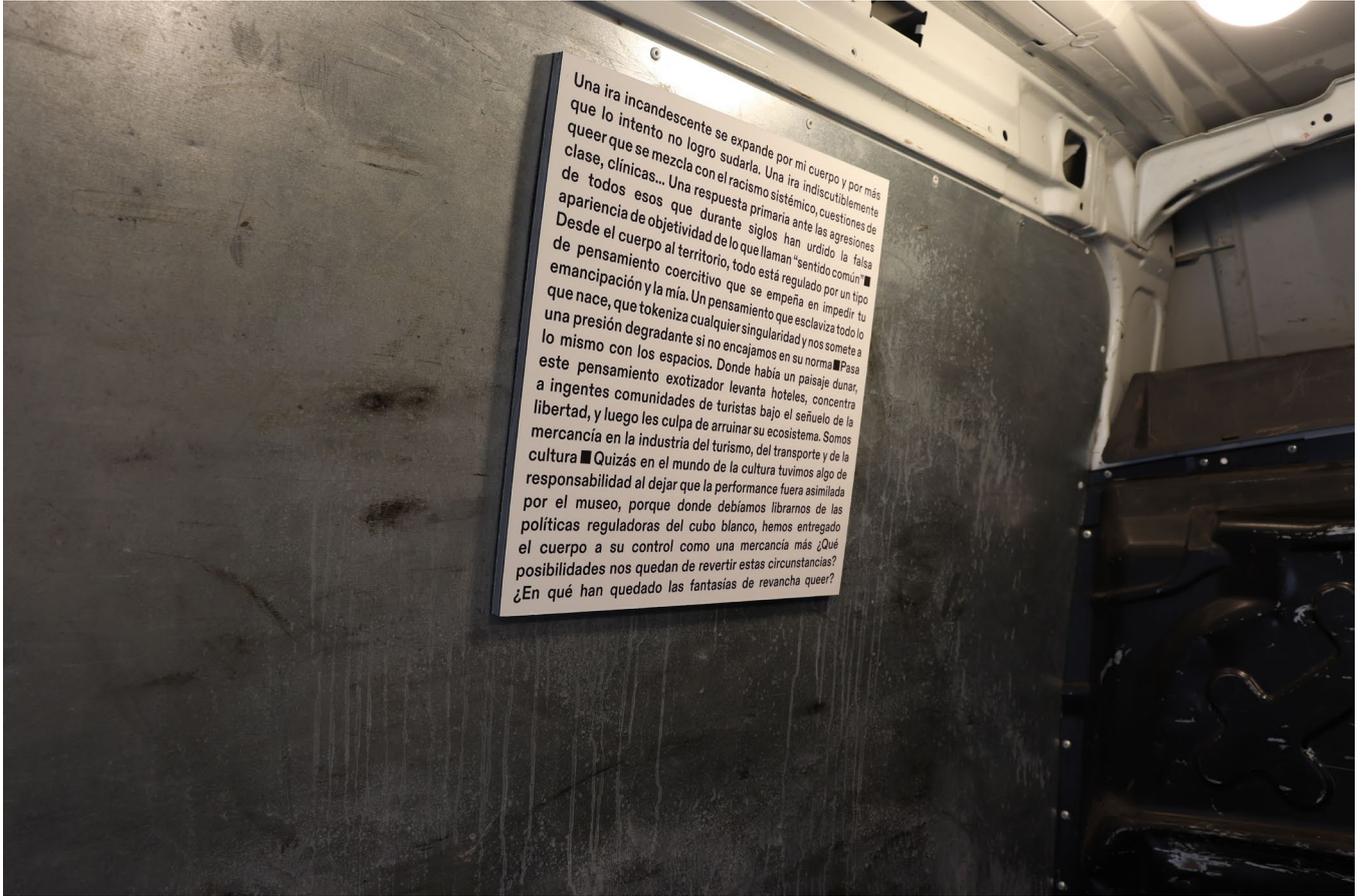
Fotografía M.Laura Benavente Sovieri

Debajo

Baile de cintas gemelas, Agustín Baute, 2023

Fotografía M.Laura Benavente Sovieri





We the owned (and the incel masters)
Mike Batista
2023

A Galera, Mike Batista, 2023
M.Laura Benavente Sovieri





A small, vertical white panel mounted on the right wall of the van. It contains several lines of text, which are too small to read clearly. The text appears to be organized in a list or paragraph format.

A small, horizontal white panel resting on a black plastic-covered surface. It contains text, which is too small to read clearly. It appears to be a title or a short description related to the artwork.



Tercera parada
*We the owned (and the incel
masters)*
Mike Batista
2023





Segunda parada
*We the owned (and the incel
masters)*
Mike Batista
2023





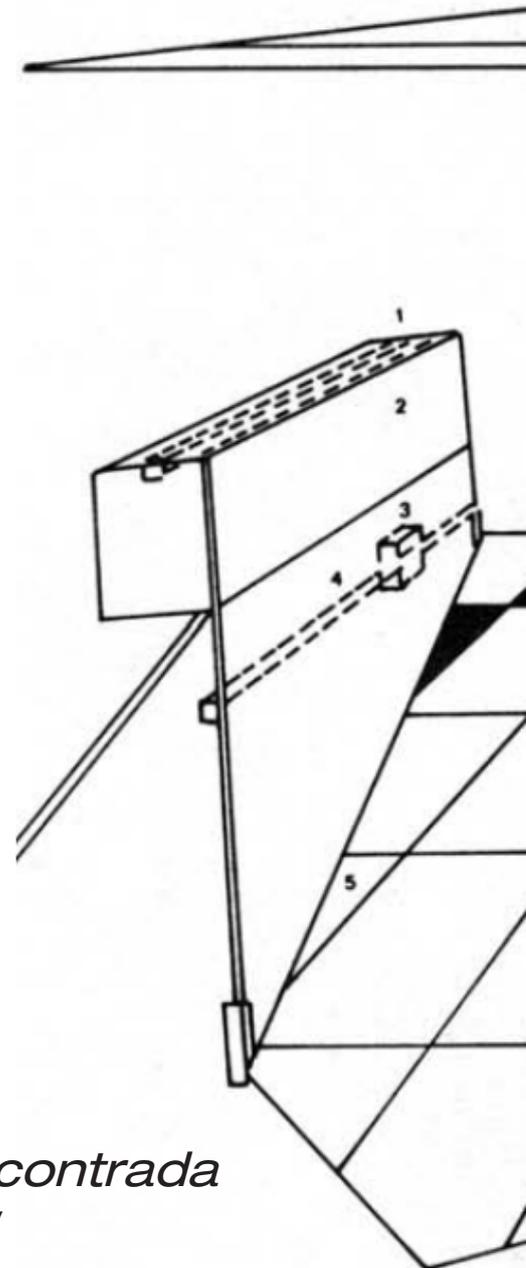


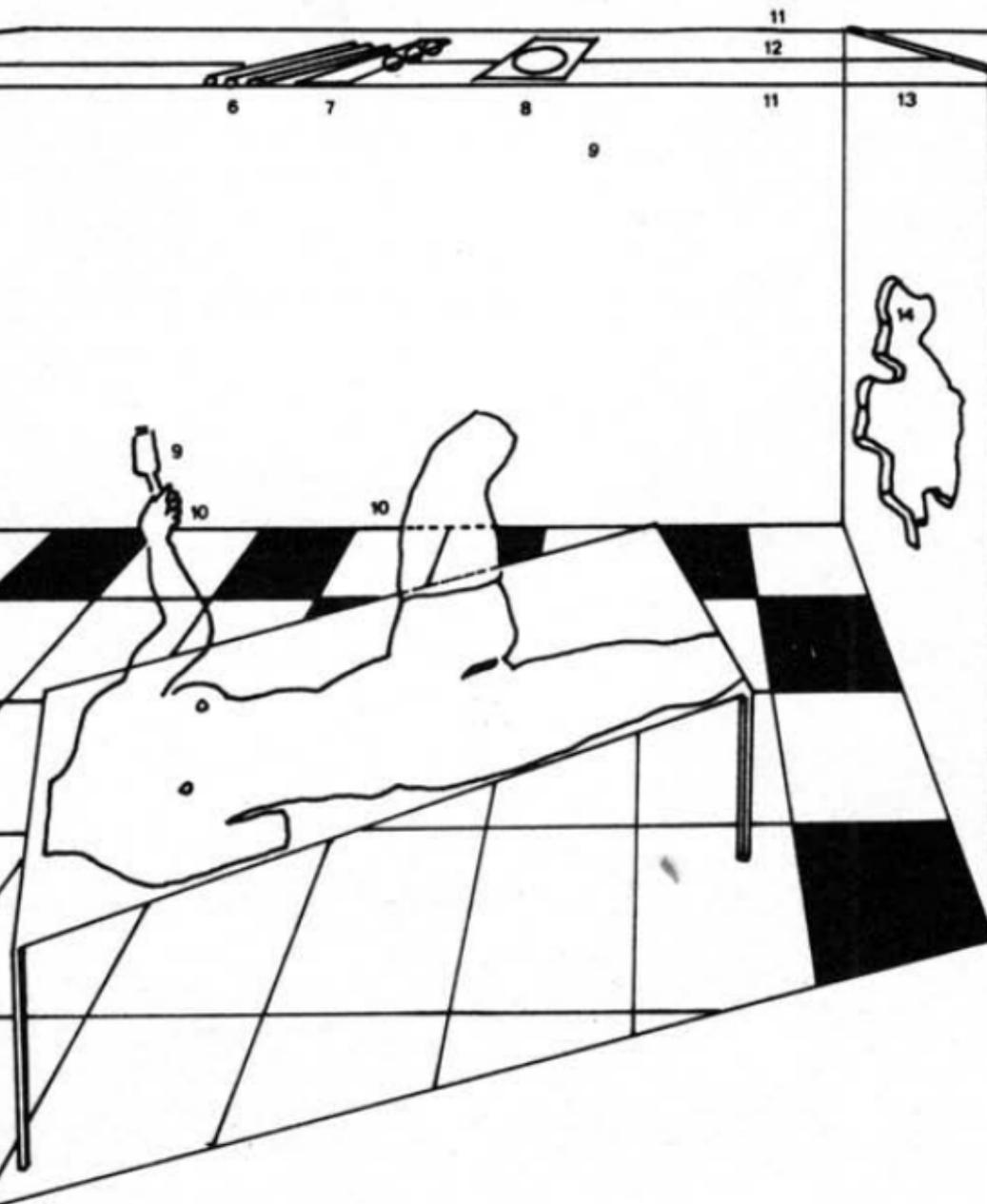
imagen extraviada de una instalación encontrada

https://issuu.com/barbaranarelys/docs/propuesta_iv

PUBLICACIONES

35.

https://issuu.com/barbaranarelys/docs/35_p_gina_



Pliego extraído de 35.
Etant donnés, 1946-1966. (D'HARNONCOURT, Anne,
McSHINE, Kynaston (eds.), Marcel Duchamp. *Muro de una galería
arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 perso-
nas*, Santiago Sierra, 2000

bibliografía /

webgrafía

- Álvarez Marañón, Gonzalo, “Lao Tse y los vastos espacios vacíos en las transparencias de tus presentaciones”, El arte de presentar, <https://www.elartedepresentar.com/2010/06/lao-tse-y-los-vastos-espacios-vacios-en-las-transparencias-de-tus-presentaciones/>
- Andrés Restrepo, Diego, “LA REALIDAD REPRESENTADA: de la crisis de la representación en el arte contemporáneo al retorno de lo real”, Wikiestudiantes, consultado 7 de febrero, <https://www.wikiestudiantes.org/la-realidad-representada-de-la-crisis-de-la-representacion-en-el-arte-contemporaneo-al-retorno-a-lo-real/>
- Baudrillard, Jean, “La simulación en el arte”, en La ilusión y la desilusión estéticas, MonteÁvila, Caracas, 1998.
- Baudrillard, Jean, El complot del arte. Ilusión y desilusión estética, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Berardi (Bifo), Franco, “Patologías de la hiperexpresividad”, ugr.es, 2007, http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/Baudrillard/5%20Patologias%20de%20la%20hiperexpresividad_Bifo.pdf
- Berger, John, Modos de ver, GG, Barcelona, 2016.
- Colomina, Beatriz, “DOBLE EXPOSICIÓN Arquitectura a través del arte”, Ediciones Akal, S.A, 2006.
- Cordero Martín, Beatriz, “Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre la década de los sesenta y noventa”, Anales de la Historia, vol.29, 2019, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/66062>
- Danto, Arthur C., Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Paidós, Barcelona, 2010.
- Didi-Huberman, Georges, “La exposición como máquina de guerra” Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, ISSN 1886-340X, N.º. 16, 2011, págs. 24-28.
- Didi-Huberman, Georges, Lo que vemos, lo que nos mira, Manantial, Buenos Aires, 2011.
- Doherty, Brian O’, Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo, Cendeac, Murcia 2011. En: <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Foster, Hal / et al..., La postmodernidad, 7ª edición, Kairós, Barcelona, 2008.
- Garbuno Aviña, Eugenio, Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo, Escuela Nacional de Arte Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- García Sánchez, Rafael, “Concepto y proceso en Peter Eisenman y Sol LeWitt: la disolución de la forma”, Revista Anual de Historia del Arte, n.º 28, 2008, p.85-94.
- Hernández Velázquez, Yaiza, “Cortocircuito del museo y la autonomía”, Néstor Delgado, Alejandro Castañeda, Dani Curvelo (eds) ¡Autonomía Automatización!, Tenerife Espacio de las Artes, 2019.
- Hidalgo Hermosilla, Aldo, “La producción del vacío. Argumentos heideggerianos para repensar el espacio en la arquitectura”, Tesis Doctoral inédita, Repositorio Académico de la Universidad de Chile, 2011. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101332/la-pro-duccion-de-vacio.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

- San Martín, Francisco Javier, Guía para el arte del siglo XXI, Fundación Bilbao Arte Fundazioa Urazurrutia, Bilbao, 2019.
- Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, october, nº 8, 1979.
- Loos, Adolf, Ornamento y delito, 2ª edición, Industria Gráfica Ferrer, Barcelona, 1980.
- Luca de Tena Navarro, Manuel, “La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental”, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca Facultad de Bellas Artes, 2008, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/19498/DHABA_Presencia%20de%20lo%20ausente.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Maderuelo, Javier, La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, Akal, Madrid, 2008.
- Maderuelo, Javier, La pérdida del pedestal, Fundación Cultura, Valladolid, 1994.
- Malraux, André, El museo imaginario, Cátedra, Madrid, 2017.
- Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna, 6ª Edición, Akal, Madrid, 1994.
- Ottmann, Klaus, “Yves Klein. Obras/escritos”, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2010.
- Paz-Agra, Luz, “Espacio expositivo contemporáneo 1923-1942. Interacción entre arte y arquitectura”, Tesis Doctoral inédita, Repositorio de la Universidad de Coruña, 2012, <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10080>
- Ruiz Salvatierra, Arturo José, “La arquitectura después de Nietzsche. La nueva espacialidad en la forma arquitectónica”, Tesis Doctoral inédita, Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, 2012, https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5167/TDR_RUIZ_SALVATIERRA.pdf?sequence=1
- Sánchez Rivas, Juan José, “El otro campo expandido. La disolución del límite entre entre el arte y la arquitectura 1990-2020”, Trabajo de fin de Grado, Repositorio Universidad Politécnica de Madrid, 2020, https://oa.upm.es/57890/1/TFG_20_SANCHEZ_RIVAS_JUAN_JOSE.pdf
- Stoichita, Victor I. La invención del cuadro: Arte artífice y artificio en los orígenes de la pintura europea, 1ª edición, Ediciones de Serbal, Barcelona, 2000.
- Szmulewicz, Ignacio, Fuera del cubo blanco Lecturas sobre el arte público contemporáneo, Metales pesados, Santiago de Chile, 2012.
- Wallis, Brian, Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación, Akal, Madrid, 2001.

