

# TFG

---

## CAJA DE LUZ PROPIA: INTROSPECCIÓN ABIERTA

Presentado por P. Raquel Montero Estévez  
Tutor: Vicente Barón Linares

Facultad De Bellas Artes De San Carlos  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## 2. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En esta memoria expongo mi trabajo de fin de grado, una propuesta escultórica propia, basada en las reflexiones y análisis sobre el propio proceder a la hora de dibujar. El objetivo principal fue la creación de un nuevo espacio íntimo y personal, capaz de transmitir calma y comodidad.

Para ello, se utilizaron los conocimientos adquiridos durante la carrera, algunos muy recientemente, como la serigrafía; y numerosos materiales (madera, hierro, tela, cristal, luz...), creando en conjunto una instalación artística donde poder introducirse y ver así el resultado tras la documentación, el autoanálisis y el dibujo automático, proyectado sobre el interior de la pieza.

Palabras clave: instalación artística, serigrafía, dibujo, luz, ambiente

### 2.1. ABSTRACT

The aim of this final degree project consists in the creation of a personal sculpture, based in the previous reflections and analysis about the personal procedure while drawing. The main goal was building an intimate new space capable of transmitting calm and comfort.

To this purpose, it was necessary the knowledge acquired during the fine arts career, counting with the newest one, such is screen-printing; some of the materials needed were wood, iron, fabric, glass and light, and they served to create an artistic installation where the public can enter and discover the result after the documentation, self-analysis and automatic drawing.

Key words: Installation art, screen-printing, drawing, light, ambience

### 3. AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermana por todo el amor y apoyo que me brindan desde siempre.

A Javi por estar siempre ahí y aguantarme incluso cuando ni yo misma puedo.

A Carrión por ser la mejor piedra angular.

A Javi López por ayudarme con todos los traslados de materiales (que sin él no podría haber hecho) siempre con una sonrisa.

A Andrea por las maravillosas fotos que sirven como documentación de este trabajo.

## 4. ÍNDICE

1. Título.....	1
2. Resumen y palabras clave.....	2
2.1. Abstract and key words.....	2
3. Agradecimientos.....	3
4. Índice.....	4
5. Introducción.....	6
6. Objetivos y metodología.....	8
6.1. Objetivos.....	8
6.2. Metodología.....	9
7. Marco teórico.....	10
7.1. La instalación artística.....	10
7.2. El automatismo.....	11
7.3. La serigrafía.....	14
7.4. Marco referencial.....	16
7.4.1. Referentes escultóricos.....	16
7.4.2. Referentes gráficos.....	18
8. Antecedentes.....	21
9. Proceso de elaboración de la obra.....	24
9.1. Idea.....	24
9.2. estructura de madera.....	25
9.3. Estructura de metal.....	25
9.4. Tela.....	25
9.4.1. Revestimiento de las estructuras.....	25
9.4.2. La puerta.....	28
9.5. Apartado gráfico.....	28
9.5.1. Proceso.....	28
9.5.2. Procesos serigráfico.....	29
9.5.2.1. Elección del material para el soporte.....	30
9.6. Iluminación.....	31
9.6.1. Proyección.....	32
9.7. Obra acabada.....	33



10. Conclusiones.....	38
11. Bibliografía.....	39
12. Índice de Imágenes.....	45

**Anexo fotográfico**

## 5. INTRODUCCIÓN

El trabajo de final de grado que aquí se expone surge de la motivación de seguir haciendo piezas instalativas de gran dimensión, tras haber llevado a cabo dos trabajos previos en el mismo formato y estar satisfecha del resultado obtenido.

Para llegar a saber sobre qué tema se quería hablar en esta obra, se hizo un análisis sobre los asuntos anteriormente tratados y los intereses personales. Por consiguiente, se determinó que el fundamento sobre el que trabajar, venía dado por el proceso empleado a la hora de dibujar y el estado mental que se alcanza en ese momento, con todas las sensaciones implícitas en el mismo.

Se realizó también un autoanálisis concluyendo que el automatismo era parte del método a la hora de trabajar, comenzando un estudio sobre dicha técnica. Al mismo tiempo se investigó sobre la instalación como medio artístico y se comenzó una búsqueda de referentes. A mayores se indagó sobre los diversos materiales informándose sobre sus características, ventajas y desventajas y teniendo en cuenta una ética propia a la hora de elegir cuál se adaptaba mejor a la idea.

Por otro lado, en la parte práctica se hizo un prototipo para asegurar que el proyecto estuviera correctamente planteado y de surgir problemas poder solucionarlos a tiempo antes de embarcarse en la realización de la pieza instalativa.

Aprovechando la asignatura de Serigrafía cursada este año, se estamparon dibujos (hechos siguiendo premisas del automatismo) sobre cristal, que luego se colocarían en la instalación.

Más adelante se construyó el trabajo usando el material elegido: listones de madera de abeto para hacer la estructura exterior, varillas de hierro para la interior y tela que forra ambas partes. Como último apartado del proyecto se empleó la luz para unificar los diferentes elementos que lo constituyen; de esta manera se consigue un espacio con un ambiente diferente, llegando a cumplirse dos de los objetivos principales surgidos durante el planteamiento y posterior desarrollo de la idea:

- La realización de una obra propia de principio a fin, aunando los conocimientos adquiridos tanto a lo largo de la carrera como experiencias personales de distinta índole (conocer nuevas formas de pensar y vivir al cambiar de un ambiente atlántico, gris, lluvioso, a otro mediterráneo más luminoso y de

éste a uno muy diferente como es el de la cultura escandinava).

- Transmitir las sensaciones que desde la infancia alcanzo al dibujar y con las que el usuario de la obra pueda sentirse identificado.

Para concluir, se llevó a cabo una reflexión sobre el trabajo realizado exponiendo la información recabada para la construcción de este proyecto de final de grado. Se valoraron los resultados obtenidos respondiendo a las siguientes cuestiones: ¿Se cumplieron los objetivos? ¿Se ha seguido un proceso de trabajo correcto? ¿Los problemas que surgen han estado bien resueltos? ¿Se va a continuar el trabajo o se seguirá hablando de este tema en futuros proyectos?

En esta memoria expongo con detalle los objetivos y metodología a seguir, así como la labor de investigación sobre temas como la instalación artística, el automatismo y la técnica serigráfica; también sobre referentes y materiales, finalizando con la explicación del proceso de realización de mi trabajo de final de grado.

## 6. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 6.1. OBJETIVOS

A continuación describo los objetivos previstos para el trabajo de final de grado.

Por una parte, las metas generales:

- Desarrollar una obra de carácter personal desde la idea, paso a paso (bocetos, selección de materiales adecuados para la propuesta, documentación...), hasta la realización.
- Escribir una memoria donde se refleje el trabajo realizado y se reflexione acerca del procedimiento del mismo.

Los objetivos específicos del trabajo son:

- Construir una instalación artística y crear un ambiente que transmita aquellas sensaciones que experimento cuando me pongo a dibujar.
- Combinar diferentes ramas artísticas: la escultura y el dibujo.
- Aprovechar los conocimientos adquiridos durante la carrera.
- Llevar de manera organizada la realización del proyecto, cumpliendo horarios y fechas límite propuestas.
- Experimentar con técnicas nuevas y adquirir los conocimientos necesarios para aplicarlas en el futuro.
- Enfrentar los problemas que puedan surgir y llegar a soluciones eficaces.
- Ser capaz de darme cuenta de cuando las ideas son malas, inalcanzables o contraproducentes y desecharlas a tiempo.
- Analizar el tipo de dibujo que hago para entender mi manera de trabajar.
- Autoanalizarme durante la realización del trabajo para conocerme mejor y aprender más sobre mí misma de manera que pueda ser útil en el desarrollo de la pieza y también en el ámbito personal.

- Llevar a cabo un proceso de investigación y documentación que ayuden a la hora de entender la obra y desarrollar una memoria escrita.

## 6.2. METODOLOGÍA

La metodología llevada a cabo en este proyecto ha sido tanto práctica como teórica. En el aspecto práctico se utilizó una metodología empírica: tras haber realizado dos instalaciones a lo largo de la carrera y comprobar gratamente que el resultado obtenido era el deseado, se decidió seguir esa línea de trabajo utilizando los mismos materiales y técnicas. Por otro lado, el apartado práctico también tiene una base de experimentación, ya que se arriesgó a emplear nuevos procedimientos aprendidos durante el último curso de bellas artes. La utilización de tela, cristal, iluminación o serigrafía son muestras de esta experimentación. Combinar experiencia y experimentación permitió alcanzar un nuevo nivel creativo llegando a pulir los conocimientos propios y consiguiendo un acabado más profesional.

En el aspecto teórico se siguió una metodología de búsqueda de información. Se indagó acerca de los temas de interés para el correcto desarrollo de la obra: la instalación artística, el automatismo en el dibujo y el origen y procedimientos en la serigrafía. También se buscaron artistas que sirvieran de referente para observar soluciones en sus obras o modos de hacer que fueran acorde a los de "Caja de luz propia". Por último, se llevó a cabo una búsqueda de imágenes que sirvieran de apoyo para el desarrollo del trabajo.

## 7. MARCO TEÓRICO

En este apartado se tratarán tres temas diferentes que han sido pilares imprescindibles en la creación del proyecto. Se hablará sobre la instalación artística, el automatismo y la serigrafía, explicando algunos aspectos relevantes sobre ellos y dando a conocer, de forma breve, la historia de los mismos.

### 7.1. LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

Ya a principios del siglo XX los collages de Picasso (1881- 1973) o Braque (1882- 1963) empezaron a alterar la condición plana de la pintura, acercándose hacia la tridimensionalidad. Esto hizo que otros artistas comenzaran a hacer piezas volumétricas para colgar de la pared que ya no podían ser definidas como parte del campo pictórico, pero tampoco del escultórico; como en el caso del artista Vladimir Tatlin (1885- 1953) que realizó composiciones con madera, metal y cristal y que denominó “contrarrelieves”. La tendencia era ampliar los márgenes de la presentación artística y ahondar sobre el arte como lenguaje.



Fig.1: Vladimir Tatlin: *Contrarrelieve*.

En el año 1923 Kurt Schwitters (1887- 1948) comienza la primera de sus tres “estructuras merz”, que construía con desechos en su propia casa. El término proviene de la terminación de “commerz” (comercio) sacada de un anuncio, y del comienzo de “merzbau” (ambiente). Juntaba el viaje de regreso del lugar de proveniencia de los elementos empleados en la construcción de la obra (desechos de la sociedad de consumo) con la creación de un nuevo ambiente que iría ocupando el espacio doméstico hasta expulsar al artista. De esta manera Schwitters convierte su hogar en un nuevo espacio que le afecta en su vida cotidiana, tanto por no poder desenvolverse bien por la cantidad de obstáculos que recoge y añade a la obra, como, en un apartado artístico, por situar el espacio expositivo en el lugar donde habita. Así es que, cuando arte y vida coinciden, los espacios de representación pasan a ser lugares para inspeccionar, pasear e interactuar con ellos.



Fig.2: Kurt Schwitters: *Merzbau*, 1933.

En la década de los sesenta los avances científicos, técnicos, sociales, culturales... fueron enormes y revolucionan la manera de entender el mundo. Para los artistas fue un momento de experimentación que los llevó a expresarse por medio de nuevos métodos, creando así el land art, las performances, el body art, los happenings, el minimal art, el arte conceptual... que dieron como resultado una ampliación de los espacios del arte. En resumen, se podría decir que se pasa de utilizar el espacio como un lugar donde incluir objetos o personas, a otro donde exponerlos, para más adelante, llegar a un espacio que funciona como confluencia y elaboración: como relación.

Como un ejemplo de esto, Dan Flavin (1933- 1996) presenta en 1964 en la Green Gallery de Nueva York, una obra donde colocaba en las paredes y suelos de la sala tubos de neón de diferentes colores en distintas posiciones, que cambiaban el ambiente y le dotaban de nuevos matices. Así Flavin usaba el espacio como soporte e invitaba al espectador a relacionarse con el lugar y entrar, y no solamente observarlo desde fuera como se haría con una pintura. Los aspectos formales de la obra habían pasado a segundo plano porque el concepto del que hablaba era mucho más interesante.



Es, por lo tanto, imprescindible decir que para que una instalación exista es necesario un público que la “active”, que le de uso, pues el objetivo principal de la instalación artística es la relación directa con el espectador, que creará con su opinión subjetiva y su participación el objeto de arte.

## 7.2. EL AUTOMATISMO

El automatismo en psicología, hace referencia a una disociación entre la conducta y la conciencia. En fisiología se refiere a las acciones y los procesos involuntarios que no están bajo el control de la mente consciente como soñar, respirar o un tic nervioso.

En el ámbito artístico, se define como la creación de arte sin pensamiento racional, accediendo al material de la mente inconsciente como parte del proceso creativo. Es la expresión del subconsciente.

En el siglo XVIII hay muestras de una rudimentaria forma de automatismo en las obras de Alexander Cozens (1717-1786). El acuarelista desarrolló un método en el que generaba paisajes a partir de manchas y borrones abstractos en el papel. También el pintor William Blake (1757-1827) utilizaba la técnica bajo la creencia de ser guiado por el espíritu de su hermano fallecido. Con la convicción de estar siendo controlada por otro espíritu, la artista Madge Gill (1882-1961) produjo una gran cantidad de dibujos con pluma y tinta. Dichos artistas no fueron los únicos, pues el automatismo está relacionado con el misticismo y el ocultismo y continuando con esta temática el artista Austin Osman Spare (1886-1956) se dio a conocer por su escritura automática, el dibujo y símbolos ocultos, todos basados en sus teorías sobre la relación entre el consciente e inconsciente.



Fig.3 y Fig.4: Dan Flavin: *Green Gallery* New York, 1964.

Fig.5: Austin Osman Spare: *Dibujo automático*.



El dibujo automático como tal, forma parte de la corriente Surrealista pues el término nace de la mente de André Breton (1896- 1966), en su Manifiesto Surrealista. El movimiento estuvo inspirado en textos escritos por Sigmund Freud (1856- 1939) y buscaba una revolución contra las limitaciones de la mente racional y los límites de una sociedad que consideraban opresiva. Freud y otros psicoanalistas de la época contaban con gran variedad de técnicas para sacar a la superficie los pensamientos del subconsciente de sus pacientes, como la de la libre asociación, una de las más conocidas. Ésta consiste en relacionar una lista de términos dados, con las palabras que acudan a la mente sin racionalización previa, es decir, no dejar espacio entre la palabra primeramente enunciada y la que surja del subconsciente. De esta manera se pueden encontrar motivaciones y pensamientos ocultos incluso para uno mismo.

Los surrealistas tomaron prestadas muchas de estas técnicas para estimular la creatividad y reflejarlo en sus obras (poesía, pintura, dibujo...), pues creían que el potencial artístico estaba en el fondo del subconsciente de la persona, y ésta podía expresarse de manera más poderosa y auténtica que con cualquier producto proveniente del pensamiento consciente.

Uno de los artistas más conocidos que desarrolló el dibujo automático fue André Aimé- René Masson (1896- 1987) que con otros representantes del movimiento, ayudó a inventar métodos propios, como el juego del cadáver exquisito, dónde varios artistas dividían un papel en tantas partes como personas hubiese, y dibujaba cada uno en una, doblando el folio al terminar de manera que el siguiente no pudiera ver la creación hasta el final; el resultado se revelaba desdoblado el papel al haber acabado todos de dibujar. El frottage, otro ejercicio automatista, consiste en colocar el soporte, generalmente papel, sobre una superficie rugosa y frotar con un lápiz o carbón, dejando que las formas resultantes traigan imágenes del subconsciente; una variante del frottage es el grattage donde se pone pintura en el soporte y luego se rasca contra la superficie rugosa, lo que hace desprenderse parte de la pintura creando una nueva imagen. Por último, otra de las técnicas utilizadas por los surrealistas fue la decalcomanía. Se vierte tinta, generalmente guache, en una hoja, se dobla ésta por la mitad, lo que hace que las manchas se trasladen de un lado al otro; se ejerce presión y al desdoblar el papel se obtiene el resultado.

Se ha de comentar que solamente un pequeño porcentaje de las obras surrealistas se generaron en su totalidad utilizando el automatismo, pues los métodos que utilizaban no eran completamente inconscientes.

Si es verdad que los surrealistas fueron los que más explotaron el dibujo



Fig.6: Alexander Cozens: *Plate 9*, 1785.

Fig.7: Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, Man Ray: *Cadáver Exquisito*, 1927.



automático, también se utilizó esta técnica en otros movimientos artísticos tales como el arte dadá o, dentro del expresionismo abstracto, el arte de acción, siendo Jackson Pollock (1912- 1956) el máximo exponente.

A raíz de los surrealistas y sus métodos de proceder, surge entre 1946 y 1951 un colectivo artístico llamado “Les Automatistes”, con base en Montreal, que abandona por completo el concepto de representación en su uso del automatismo. Se basaban en la escritura automática y estaban dirigidos por Paul-Emile Borduas (1905-1960), cuyo estilo de pintura “gestual” era similar al de Pollock; el grupo incluía a Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Marcel Barbeau (1925- 2016) y Fernand Leduc (1916- 2014) entre otros. La publicación del Manifiesto Refus Global causo un rechazo total por sus ataques hacia aspectos de la sociedad canadiense (especialmente hacia la Iglesia), lo que acabó provocando la separación del grupo.



Fig.8: Hans Namuth: *Pollock*, 1950.



Fig.9: Andre Masson: *Dibujo automático*, 1921.



Fig.10: Salvador Dali: *Dibujo automático*, 1927.

Por otro lado, ha habido una serie de artistas que han producido pinturas e ilustraciones basadas en el subconsciente, bajo la influencia de las drogas; tal es el caso de artistas que trabajaban en “La Fábrica”, el estudio de Andy Warhol (1928-1987) de Nueva York.

Otros artistas de renombre que usaron el automatismo a lo largo de su obra fueron Salvador Dalí (1904- 1989), Max Ernst (1891- 1976), Francis Bacon (1909- 1992), Jean Arp (1887- 1966), Ellsworth Kelly (1923- 2015) o Pablo Picasso (1881- 1973).



Fig.11: SantaCruz, *Cueva de las manos*, 7300 a.C.

### 7.3. LA SERIGRAFÍA

Del fr. *Sèrigraphie*, reducción de *sèricigraphie*, y este del lat. *Sericum* 'seda' y el fr. *-graphie* '-grafía'.

1. f. Procedimiento de estampación mediante estarcido a través de un tejido, originariamente seda.

Se piensa que la serigrafía tiene su origen en el estarcido; éste se define como la impresión de imágenes sobre una superficie con la ayuda de una plantilla que permite el paso de la pintura por las partes vacías. Existen muestras de esta técnica ya en la época prehistórica, dónde espolvoreaban tierra molida sobre la pared, situando una mano o algún objeto de por medio haciendo de plantilla.

En Egipto y Grecia sobre el año 2.500 a. C. se usaba el estarcido como método de decoración de templos, objetos de cerámica o para la creación de murales.

En las Islas Fidji los nativos estampaban su ropa usando hojas de plátano recortadas.

Pero los primeros antecedentes de la técnica serigráfica se atribuyen a los japoneses, quienes ponían plantillas de papel laqueado sobre bastidores fabricados con pelo humano entrecruzado y estampaban hasta con cuatro tintas sus diseños. Algunas de estas muestras del arte japonés llegaron a Europa sobre el año 1.600 y se empezó a desarrollar en Francia, más concretamente en Lyon, dónde la técnica pasó a conocerse como estampación a la Lyonesa. El procedimiento consistía en crear plantillas de papel engomado y pegarlas sobre un tejido de algodón tensado sobre un marco de madera. Encima se colocaba la pintura o tinta, y con la ayuda de un cepillo o raqueta de goma, se arrastraba ejerciendo presión dando paso a la imagen y posterior reproducción. Se usaba sobre todo para la estampación de tejidos.

En 1907, en Inglaterra, Samuel Simon patentó un sistema de impresión con pantalla de seda. En 1914 John Pilsworth desarrolló un método de impresión multicolor. En 1920 el norteamericano E. A. Owens inventó la primera máquina serigráfica.

En Inglaterra de 1923 se fundó el primer taller europeo dedicado a la serigrafía para su aplicación comercial: Selecta de Londres. Sobre 1927 la técnica se expandió hasta Escandinavia y llega a Francia y Suiza en 1928.



Fig.12: Guy Maccoy: *Still Life*, 1932.

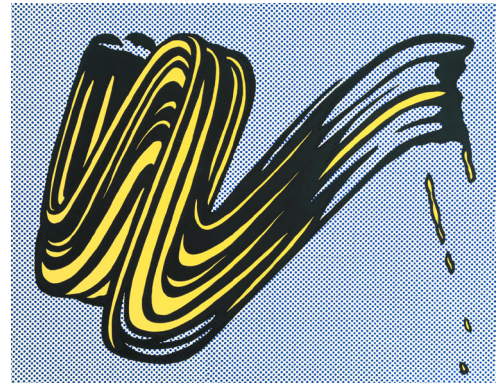
Fig.13: Andy Warhol: *Debbie Harry*, 1980.

Fig.14: Roy Lichtenstein: *Brushstroke*, 1965.

En 1930 Guy Mccoy fue el primero en usar la serigrafía con fines artísticos, pero será el americano Anthony Velonis quien acuña el término “serigrafía” para diferenciar la aplicación artística de la comercial (conocida hasta entonces como “screen printing” o “silkscreen”). Velonis fue también el autor del primer manual de serigrafía para artistas “Technique of the silkscreen process” (1938) dónde describía las posibilidades artísticas de la técnica.

En Europa la serigrafía se estancó y es en E.E.U.U. donde se desarrolla en profundidad: En el Federal Art Project desarrollaron la laca o emulsión que sustituye al papel engomado, y esta nueva sustancia proporciona a la impresión de una mayor perfección. Fue el comienzo del rápido desarrollo del procedimiento serigráfico.

Durante la Segunda Guerra Mundial se usó para marcar el material bélico. En los años 50 se explotó esta técnica con el auge de la publicidad impulsado por el trabajo industrial en serie; pero es en los años 60 donde gana una mayor popularidad gracias al movimiento Pop Art y artistas impulsores como Andy Warhol o Roy Lichtenstein.



Hoy en día la técnica serigráfica está muy desarrollada y permite tanto la creación de reproducciones exactas como la experimentación en los procesos de trabajo artístico.



## 7.4. MARCO REFERENCIAL

En el proceso de creación de la obra se llevó a cabo la investigación de artistas y obras que sirvieran de referente. A continuación, se nombran, clasificados en dos apartados, varios de los artistas que han servido de ayuda para el desarrollo de “Caja de luz propia”.

### 7.4.1. Referentes escultóricos

#### Cristina Iglesias

Nace en 1956, en San Sebastián. Abandona la carrera de química para estudiar cerámica y dibujo en Barcelona. En 1980 viaja a Londres para continuar su formación en la Chelsea School of Arts.

Cristina Iglesias es una reconocida artista desde su participación en la Bienal de Venecia en 1986. Ganando desde entonces muchos galardones: el Premio Nacional de Artes Plásticas (1999), el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid (2006), el Premio Tomás Francisco Prieto (2013) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2015).

Las obras que me interesaron para el desarrollo de mi proyecto fueron el “Corredor Suspendido III (Los sueños)” y “Celosías (II)”.

El “Corredor Suspendido III (Los sueños)” es una instalación formada por paneles de hierro forjado y trenzado, que cuelga del techo formando un pasillo. Dichos paneles tienen una estructura que simula la de un tejido, y el interesante juego de sombras que se proyectan sobre el suelo y la pared, fue uno de los factores que tuve en cuenta a la hora de pensar mi obra. La misma luz que genera dichas proyecciones, crea en el interior un ambiente diferente, inquietante, y que me sirvió como inspiración.



Fig. 15: Cristina Iglesias: *Sin título (Celosía II)*, 1997.

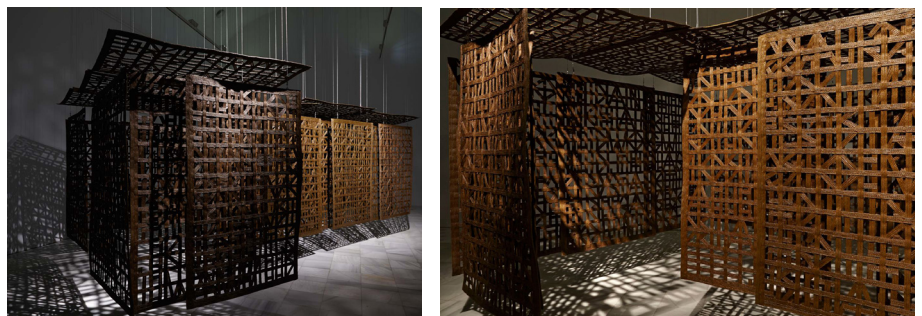


Fig. 16 y Fig. 17: Cristina Iglesias: *Corredor-Suspendido III (Los sueños)*, 2006.

La obra “Celosía (II)” es otra instalación escultórica. Hecha de madera, resina y polvo de bronce se puede observar un cubo, con un diseño que recuerda a la trama de hierro trenzado del Corredor Suspendido, y a los enrejados que hay en los confesionarios. De la obra me pareció interesante que, al no poder introducirse en ella, se incita al espectador a preguntarse qué hay dentro y cómo se ven las cosas desde ahí.

## Christian Boltanski

Nace en París, en 1944. Al principio sus obras son de temática íntima y autorreferencial; más tarde Boltanski crea instalaciones que hablan de lo anónimo y colectivo, y que invitan al público a reconstruir el pasado y preservar la memoria. En su obra, la fotografía es un elemento fundamental.

Ha sido galardonado con numerosos premios entre ellos, el Créateurs sans frontières, premio a las artes visuales de Cultures France (2007), el Praemium Imperiale, de la Asociación de Arte de Japón (2006) o el Kaiserring, Mönchehaus Museum Goslar, en 2001.



Fig.18 y Fig.19: Christian Boltanski: *La Traversée de la vie*, 2015.

Una de las obras que han servido como inspiración para mi trabajo ha sido la expuesta en el IVAM en el año 2015, “La traversée de la vie”:

En esta pieza se puede observar un espacio cuadrado delimitado por treinta y dos velos que cuelgan desde el techo. Los velos tienen impresas fotografías tenues donde hay representadas imágenes de un álbum familiar. El interior está iluminado, de una manera más bien simbólica, por doce bombillas suspendidas desde arriba.

La manera de trasladar al espectador a un espacio, y hacerle sentir el paso del tiempo, y la fragilidad del ser humano, donde la gente viene y se va, a través del material utilizado y la luz escogida, hacen que sea una obra a tener en cuenta en el desarrollo y construcción de la “Caja de luz propia”.

#### 7.4.2. Referentes gráficos

##### Keith Haring

“Una de las cosas que más me han interesado es el papel del azar en las diversas situaciones: dejar que las cosas sucedan por sí mismas. Nunca planifico mis dibujos previamente. Nunca esbozo un plan para un dibujo, ni siquiera para enormes pinturas murales. Mis primeros dibujos, que siempre eran abstractos, estaban llenos de referencias a imágenes, pero nunca eran imágenes específicas. Son más bien como escritura automática o expresionismo abstracto.”<sup>1</sup>

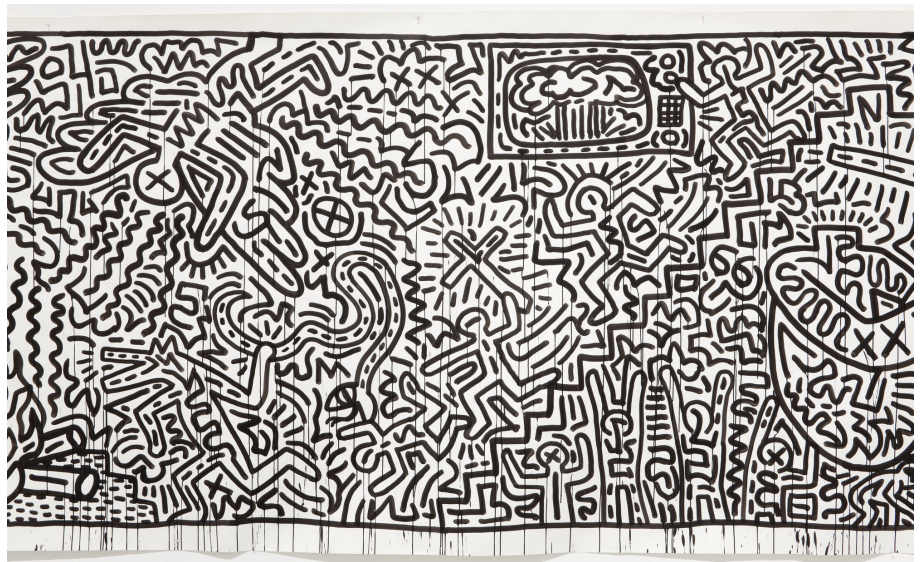


Fig.20: Keith Haring: *Untitled*, 1982.

Nacido en Reading, Pennsylvania en 1958. Estudia en la Ivy School of Professional Art de Pittsburgh y en 1978 se traslada a Nueva York para continuar su formación en la School of Visual Arts. Es en esta ciudad donde entra en contacto con el graffiti, que se convertiría en una de las mayores influencias en su obra. Es un representante del arte urbano, y uno de sus muchos logros fue pintar un mural sobre el muro de Berlín. Haring muere víctima del SIDA en 1990.

Me interesa de su obra la seguridad que transmite su línea, continua y gruesa, con la que realiza figuras sintetizadas, sin miedo a que puedan ser desagradables. También el horror vacui, con el que no hay un espacio vacío para que el ojo pueda respirar, dejando el soporte lleno de personajes y líneas, ha servido de inspiración para la parte creada en serigrafía en el proyecto del que aquí se habla.

<sup>1</sup>. KOLOSSA, A. *Haring*, p. 12.



## Egon Schielle

Nace en 1890 en Tulln, Austria. Estudia en el instituto Klosterneuburg y más adelante ingresa en la Academia de Bellas Artes de Viena; allí creará con otros compañeros el Neukunstgruppe (Grupo de Arte Nuevo). En 1909 abandona la academia.

Schielle es uno de los representantes del movimiento expresionista y, tras la muerte de Gustav Klimt en 1918, es considerado su sucesor en la escena artística de Viena. Muere en 1918 a causa de la gripe española.



Fig.21: Egon Schielle: *Autorretrato*, 1914.

Al igual que con la obra de Keith Haring, me atrae el tipo de línea sensible que utiliza Schielle en sus dibujos, que aún con cierto temblor, ha sido realizada con trazos continuos y seguros. Otra característica del trabajo del artista que ha servido de influencia en la realización de la “Caja de luz propia”, es la deformación de los cuerpos sin que estos generen rareza o rechazo visual.

“Su dibujo era algo único. La seguridad de su mano era algo infalible. [...] y todo era correcto y fijo...” Heinrich Benesch.<sup>2</sup>

“Schielle dibujaba velozmente, el lápiz se deslizaba como si estuviera poseído por encanto, como si se tratara de un juego, por la superficie de la hoja en blanco, guiado por un garbo que a veces era el de un pincel de un pintor de asia oriental” Otto Benesch.<sup>3</sup>

## Quentin Blake

Nace en Londres en el año 1932. Fue a la Chislehurst and Sidcup Grammar School, seguida del National Service y más adelante estudiaría inglés en el Downing College de Cambridge cursando un diploma de posgrado en la University of London. Más tarde entraría en la Chelsea Art School.

Este ilustrador es conocido por su colaboración con Roald Dahl y otros autores como Russell Hoban, Joan Aiken, Michael Rosen o John Yeoman. Ha ganado gran cantidad de galardones como el Whitbread Award, la Kate Greenaway Medal o el internacional Bologna Ragazzi Prize. También ganó el Premio Hans Christian Andersen 2002 de Ilustración que es considerado uno de los mayores (sino el mayor) reconocimientos otorgado a creadores de libros para niños.



Fig.22: Quentin Blake: *Agu trot*, 1990.

En el año 2013 recibió un título de caballero por “servicios a la ilustración” y se convirtió en un Honorary Freeman de la Ciudad de Londres en 2015.

<sup>2,3</sup>. GARCÍA GALLAND, M.S. *Egon Schielle*, p. 16.



Fig.23: Quentin Blake: *Como venció Tom al Capitán Baladrón*, 1974.

En su carrera es destacable el apoyo a causas benéficas entre las que destaca “The campaign for drawing”, una organización benéfica independiente que promueve el dibujo como una herramienta para el pensamiento, la creatividad y el compromiso social. Cada año organizan un evento diseñado para alentar a las personas de todas las edades a seguir dibujando. Según las palabras de Blake en una entrevista para la Optima magazine: “Lo que pasa con los niños es que dibujan de todos modos, pero cuando llegan a los 12 o 13 [...] se inhiben sobre el dibujo y comienzan a sentir, tal vez, que otras personas lo hacen mejor que ellos, o que debería haber algún estándar de realismo fotográfico”<sup>4</sup>.

El autor continúa dibujando a día de hoy.

Este artista ha sido desde la infancia uno de mis referentes gráficos predilectos. En sus ilustraciones, los personajes no cuentan con una anatomía realista, pero es esta característica la que les dota de una mayor expresividad, de la misma forma que se ha intentado hacer en los personajes de la instalación aquí comentada.

<sup>4</sup>. GORDON, A. *I'd like to teach the world to draw: Quentin Blake*



## 8. ANTECEDENTES

Para entender de dónde surge la idea de este proyecto se debe comprender la trayectoria y obras anteriores realizadas. Al empezar el grado de Bellas Artes en la UPV veía mi carrera enfocada hacia el dibujo, pero en la clase de Escultura I impartida por Leo Gómez, empezó mi interés hacia el mundo escultórico. En dicha asignatura se llevó a cabo un proyecto que era la creación de una Falla Infantil donde el alumnado construimos figuras y objetos que irían dentro. La estructura era un cubo donde los niños podían entrar y allí jugar con los objetos realizados. A pesar de no ser los autores del diseño de la falla ni del cubo, me pareció una forma escultórica atrayente; que el público pueda introducirse e interactuar con la obra era un concepto nuevo que me despertó ganas de seguir aprendiendo e investigando esa línea de trabajo.

El siguiente curso sirvió sobre todo para conocer el funcionamiento de las herramientas y maquinaria de los talleres y para familiarizarnos con materiales como madera y metal entre otros. En esta asignatura Escultura II, impartida por Laura Silvestre, realicé una obra empezando ya con la serie de piezas con la que relaciono mi proyecto de fin de grado. La propuesta del ejercicio consistía en tomar como referencia un espacio natural, documentarlo, y a partir de ahí desarrollar una idea y llevarla a cabo.

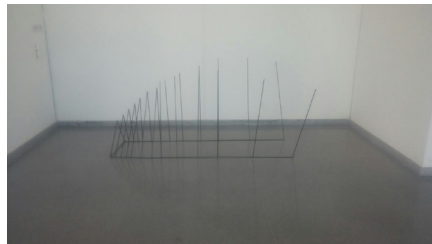


Fig.24 y Fig.25: P. Raquel Montero Estévez: *Escultura de hierro*, 2015.

En mi caso tomé como referencia dos lugares: la playa de la Malvarrosa en Valencia y la playa de Morouzos en A Coruña. Estos dos lugares siendo los dos costa de España, distan mucho de parecerse y era precisamente esa diferencia la que se quería evidenciar. Por un lado, se consideró la playa de Morouzos como una representación de Galicia, de naturaleza verde y relacionada con el Festival de Ortigueira y el ambiente que se genera ahí cada año, destacando la relación más personal con el lugar por todos los recuerdos allí vividos. Por el otro lado se encuentra la Malvarrosa, que representa en la obra una playa de ciudad, más turística y por lo tanto más sucia. El acercamiento a la playa fue más frío por no haber vivido en la Comunidad Valenciana hasta el año anterior, y por tanto no haber podido generar anécdotas y recuerdos en el lugar. Teniendo esa separación en mente se realizó una pieza escultórica utilizando varillas de hierro de 6mm de diámetro. Se soldaron creando una especie de prisma de base triangular; como una caja torácica las varillas se

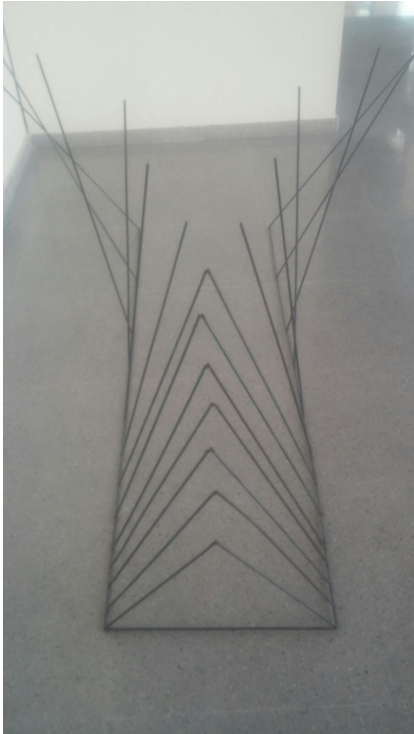


Fig.26: P. Raquel Montero Estévez: *Escultura de hierro*, 2015.

Fig. 27 y Fig. 28: P. Raquel Montero Estévez: *Instalación en Turku*, 2017.

iban uniéndose formando los triángulos que componían la figura. Empezando en un extremo los triángulos estaban cerrados y a medida que se acercaban al extremo opuesto las varillas que los formaban se iban abriendo. Una vez realizada la pieza ésta se expuso en la sala T-4. El público se acerca a la obra y desde fuera ya puede observar la dualidad: uno de los lados sobresale de tal manera que genera un aspecto más salvaje, natural, mientras que el otro lado es más ordenado y aburrido. La intención al hacer esta pieza era que el público se atreviese a entrar, y dependiendo de hacia qué lado pusiera la cabeza, la figura crea un ambiente u otro. Por el lado cerrado, de la Malvarrosa, hay poco espacio, el suficiente para que entren los hombros de una persona adulta de estatura media, pero no el suficiente para poder moverse con comodidad. Hacia arriba se pueden ver los vértices de los triángulos y dan la sensación de estar encerrado en una jaula. Por el contrario, en la parte de Morouzos hay espacio suficiente para estar sin sentirse apesadado y con libertad para moverse; si se mira hacia arriba las varillas de metal crean un espacio abierto, que puede recordar a las ramas de los árboles vistas desde abajo. El trabajo realizado tuvo buena acogida entre los compañeros de la asignatura y las conclusiones obtenidas del mismo eran muy similares, sino iguales, a lo que se quería transmitir.

El tercer curso de carrera lo realicé en la Arts Academy de Turku University of Applied Sciences, en Finlandia. Durante este período se realizó una instalación artística usando como materiales la madera y el plástico. No había una premisa en concreto para esta asignatura, impartida por Eero Merimaa, sino que se trataba de un proyecto libre. Teniendo en cuenta el trabajo del año anterior se comenzó el desarrollo de una nueva pieza con la idea de ser un espacio para el público.



Se llevó a cabo la realización de un espacio íntimo, dónde poder estar y pasar a formar parte de lugar instalativo. La obra, pensada para galería o para el exterior, estaba formada por seis marcos de madera, cada uno de medidas diferentes, unidos entre sí de tal manera que creaba un biombo. Los paneles de dicho biombo fueron creados como una persiana fija, siempre en un ángulo de 45 grados, y hecha con varillas de madera y tiras de plástico negro de 5cm de ancho. La entrada de la obra no estaba señalizada y podía pasar desapercibida gracias a la forma y disposición de los distintos paneles. Dentro



Fig.29, Fig.30 y Fig.31: P. Raquel Montero Estévez: *Instalación en Turku*, 2017.

de la estructura había una silla para que quien entrase fuera libre de estar cómodo por el tiempo que quisiera. Desde esa posición se forma parte de la instalación, y como pasa con el mecanismo de las persianas, se puede ver el exterior sin ser visto desde el mismo. La idea surge al extrapolar el concepto de una cabaña para observar aves, al ámbito artístico; el objetivo del proyecto era exponerlo en un lugar público, para que el espectador, sin necesidad de entrar a ningún museo ni institución, se viera convertido en partícipe de una pieza artística. Otro objetivo era brindar un espacio de descanso de la cotidianidad al usuario. Haciendo alusión a las redes sociales en las que hoy en día se puede “seguir” a alguien y observar sin ser observado, la instalación evidenciaba esa realidad y constituía una crítica haciéndola física. Por otro lado, para la parte del diseño tuve como referente principal el expresionismo alemán, y más concretamente los escenarios de la película “El gabinete del Doctor Caligari”. Una vez el proyecto estuvo acabado, fue presentado en una exposición conjunta en la köysiratagalleria. Al cabo de unos días expuesta, a la pieza se le empezaron a desprender gran parte de las tiras de plástico, dejando al descubierto el interior. Fue un acontecimiento no planeado que forma parte de la evolución de la obra. Hablando con los profesores y compañeros que la vieron debatimos sobre cómo esta clase de “problemas” surgen y enriquecen tanto a la obra como al artista, dando nuevas perspectivas acerca de la realización, la elección de materiales... Incluso viendo la manera en que aportan al desarrollo del discurso de la pieza. Así que una vez finalizada la estancia en Turku, no sólo me llevé la experiencia de la estancia, sino que realicé una instalación artística con la que he aprendido mucho: técnicas de construcción, manejo de máquinas, pero sobre todo nuevas maneras de analizar, solucionar y utilizar los problemas en beneficio propio; propiciando perspectivas que ayudan al crecimiento personal.





## 9. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

### 9.1. IDEA

Queriendo continuar con la línea de las instalaciones anteriormente explicadas, se empezó a gestar la idea de este proyecto. Se quería incluir también el dibujo, aspecto muy importante en mi vida desde que soy pequeña. Este lenguaje gráfico ha sido siempre una herramienta útil para expresar ideas, proyectos o simplemente para desahogarse y disfrutar, creando un paréntesis en la vida donde estar a gusto. Este estado mental a donde se llega, podría denominarse, desde una perspectiva exterior, como evasión de la realidad o introversión generando una visión negativa. Era por lo tanto mi intención la de mostrar mi punto de vista e intentar contrarrestar esos calificativos. Para ello necesitaría crear un ambiente que transmitiera a la gente comodidad y bienestar y, a la vez, un lugar donde mostrar cómo yo llego a ese estado.

Al principio se planteó una estructura cúbica que contuviese en su interior otra estructura de base pentagonal. Con esta pieza se quería unir los dos materiales trabajados en las instalaciones anteriores, la madera y el metal; añadiendo nuevos como la tela y la luz. Hay varias diferencias con el proyecto que finalmente se llevó a cabo. Se planteó que el proyecto tuviera luz, porque a la hora de crear ambientes es una ayuda muy grande, pero en la primera versión del trabajo la luz no tenía más función que la de atraer visualmente. Ahora tiene el cometido de proyectar mis dibujos serigrafados en cristal, sobre las paredes del prisma.

Estaba planteado que los dibujos fueran directamente dibujados sobre la pared del prisma, dando la posibilidad de cambiarlos por papel en blanco para que el público dibujase y se sintiese parte de la obra; pero tras comentar la idea con compañeros y profesores se llegó a la conclusión de que era arriesgado, y que podría generar una sensación diferente a la deseada. Por ese motivo se desechó la posibilidad.

Una vez teniendo el proyecto abocetado, se comenzó su estudio y posterior elaboración.



Fig.32: Idea bocetada.

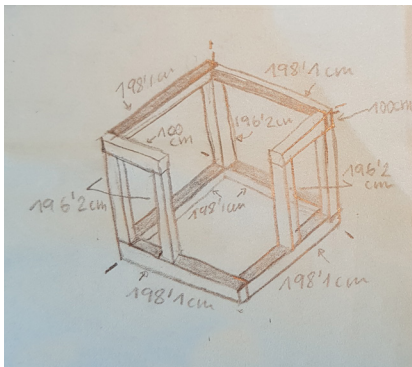


Fig.33: Medidas de la estructura de madera.

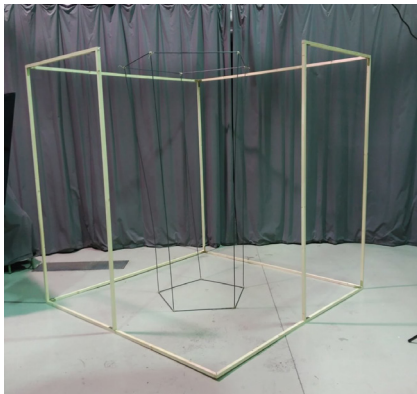


Fig.34: Estructura de madera y metal.

## 9.2. ESTRUCTURA DE MADERA

La figura deseada era un cubo de dos metros de lado. Dos de sus laterales serían partidos transversalmente por la mitad, dejando una esquina superior sin vértice. Para la estructura se seleccionó madera de abeto, en listones de sección 22mm x 22mm. El grosor elegido permite a la pieza resultante ser ligera y fácilmente transportable.

Para la construcción del cubo se calcularon las medidas, se cortaron los listones con una caladora y se unieron las piezas con tornillos y ángulos metálicos. De esta manera la figura se puede montar y desmontar con rapidez y nos permite transportarla de manera cómoda.

## 9.3. ESTRUCTURA DE METAL

Esta parte de la instalación debía ser un prisma de base pentagonal cuya base inferior fuera más pequeña que la superior. Para su realización se eligieron varillas de hierro de 6mm de diámetro; al igual que con la estructura de madera la elección de este calibre del material hace que la figura sea ligera y fácilmente transportable.

Se formó el prisma cortando y soldando las varillas. La base superior tiene 67cm de lado; la base inferior es de 52cm de lado y la altura total es de 2m.

## 9.4. TELA

### 9.4.1. Revestimiento de las estructuras

Para el recubrimiento de las paredes, tanto del cubo como del prisma se utilizaron telas como revestimiento. Fue escogido el tejido sin tejer (TST) del tipo BOND. Este nombre proviene del término anglosajón Spunbond, que hace referencia al método de obtención del material. Existen varios tipos de tejido sin tejer, cada cuál ha sido creado de forma diferente y con variación en los compuestos, y, por lo tanto, cuentan con diversos usos cada uno. A parte del TST BOND están el TST LACE, TST SMS, TST BV, TST UV, TST PROTEC y TST Laminado.

- TST BOND (Spunbond): Está compuesto 100% de Polipropileno (PP) o 100% de Poliéster (PET) y va de 15 a 150 gramos por metro cuadrado. Se obtiene mediante la técnica denominada Spunlaid Termobonded, en la cual los polímeros de resina de polipropileno se funden en una extrusora. Este proceso genera las fibras que se enfrían con corrientes de aire y forman una red que finalmente quedará unida mediante una unión térmica creando así el TST. Este tipo de unión genera en el tejido un grabado característico denominado gofrado. Algunas de las propiedades de este material son la permeabilidad al aire, resistencia al desgarró, bajo nivel de flamabilidad, resistencia al

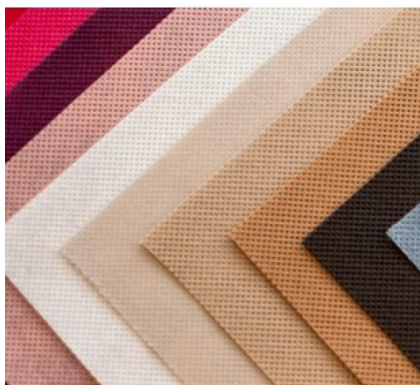


Fig.35: Tejidos sin tejer BOND.

calor, hidrófobo e hipoalergénico (apto para el contacto alimentario). El TST BOND cuenta con una gran variedad de usos, entre los que destacan la industria de hospitales (mascarillas, batas, gorros...), revestimientos, ropa de protección, manteles y sábanas, entretejas... Para algunas aplicaciones específicas que requieran un no tejido más suave se utilizará el TST SS; éste es similar al original con la particularidad de que en el proceso de producción se crea mediante dos capas que dan lugar a una mejor distribución y suavidad.

- TST LACE (Spunlace): Se crea mediante un proceso que utiliza agua a presión generando el enredo de las fibras. La composición es 100% Poliéster (PET), 100% Viscosa (CV) o mezclas de ambas y el gramaje va de 35 a 200 gramos por metro cuadrado. Es un material suave al tacto, transpirable, antibacteriano y con una alta absorción de líquidos; gracias a estas cualidades se utiliza habitualmente en la fabricación de toallas desechables, toallitas húmedas y filtros.

- TST SMS (Spunbond+ Meltblown+ Spunbond): Se obtiene mediante un proceso de adhesión térmico de tres láminas. Las capas exteriores mediante el proceso Spunlaid Termobonded y la interior con otro proceso conocido como Meltblown. Esta técnica se realiza inyectando grandes cantidades de aire caliente y a gran velocidad sobre el polímero de polipropileno haciendo que se fusione y creando una densa manta aglomerada de microfibra. Su composición es polipropileno 100% y va de 25 a 60 gramos por metro cuadrado. Es un no tejido muy suave, hipoalergénico, hemorrepeleante con una gran capacidad de absorción y es por ello que suele usarse como ropa y equipo de protección, pañales, cubre camillas o posavasos.

- TST BV: Es un no tejido multicapa compuesto en su totalidad por polipropileno y es exclusivamente de 100 gramos por metro cuadrado. Gracias a su resistencia al vapor de agua, al ser hidrófobo, con resistencia a la abrasión, agentes químicos y ácidos y tener un bajo nivel de inflamabilidad (no empieza a contraerse hasta los 110°C y se funde llegado a los 170°C) el TST BV es utilizado sobre todo como barrera de vapor o impermeabilización de soleras en el campo de la edificación.

- TST UV: Se trata de un no tejido agrotéxtil térmico micro- poroso estabilizado contra los rayos ultravioletas, genéricamente conocido como manta térmica. Su composición es 100% polipropileno y su gramaje va de 15 a 20 gramos por metro cuadrado siendo el de 17gr el más utilizado. Se crea mediante el proceso Spunbond aplicándole posteriormente un tratamiento ultravioleta o Termo- soldado. Con el primer proceso se obtiene protección térmica suficiente como para resistir hasta -5°C; mediante el segundo se pueden obtener bolsas por ultrasonido. Propiedades como la protección térmica, permeabilidad al aire y al agua o el mayor aprovechamiento de la radiación solar

hacen de éste un material muy utilizado en la agricultura, tanto en cultivos interiores como exteriores.

- TST PROTEC: Compuesto por poliéster, látex y láminas de polietileno su gramaje es de 90 gramos por metro cuadrado. Es un TST autoadhesivo, impermeable al agua u otros líquidos que se suele usar para protección en reformas, pintura, embalaje o en mudanzas.

- TST Laminado: Conocido internacionalmente como SFL, Spunbond Film Laminated, se compone de polipropileno y polietileno. Su gramaje va de 8 a 30 gramos por metro cuadrado. Se crea mediante procesos de laminado por calor o adhesivado de polietileno, lo que proporciona al no tejido de una mayor ductilidad. Gracias al acabado plastificado del polipropileno por una de sus caras se consigue una estructura con un comportamiento nuevo que llega a funcionar como barrera antibacteriana, transpirable y permeable al vapor de agua, pero impermeable a líquidos y pequeñas partículas; es por esto que los usos más comunes son compresas, pañales, protección de material hospitalario, sábanas cubre camillas o fundas porta trajes.

Otros materiales que se barajaron para el revestimiento de la pieza fue el punto de forro, entretela de papel adhesivo y loneta.

Finalmente se escogió el TST BOND porque se adaptaba bien a las características del proyecto. La opacidad del material en color negro para la parte exterior del cubo permite crear una estructura que a primera vista no desvele el contenido del lugar si no se está por la parte delantera. El mismo material en color blanco era idóneo para la parte interior, ya que sigue siendo opaco, pero sirve perfectamente como lienzo a la hora de proyectar los dibujos sobre él.

El no tejido adquirido era de una anchura máxima de 150cm; para poder cubrir toda la superficie del cubo se necesitaron cuatro piezas de 150cm x 200cm y cuatro piezas de 48cm x 200cm. La puerta se hizo con un triángulo isósceles cuyos lados iguales miden 202cm y el restante 142cm.

Para la realización de las paredes del prisma de base pentagonal hicieron falta cuatro secciones de tela, cortadas de manera trapezoidal. La base superior de dicho trapezoide mide 67cm, la base inferior 52cm y los lados son de 202cm de largo.

Una vez los trozos de tela estuvieron cortados a las medidas, se pegaron a las estructuras con la ayuda de una pistola de silicona caliente.



Fig.36: Estructura con recubrimiento de tela.

### 9.4.2. La puerta

Para la realización de la puerta se fijaron tres hembrillas cerradas rosca- das en la estructura de madera. Uno en el vértice inferior delantero y otros dos, uno a cada lado, en la parte superior de los listones que partían dos de los lados del cubo por la mitad. Después se unieron con cuerda de cáñamo, formando el triángulo invertido que hace de entrada. Gracias a la tensión creada por las cuerdas fue posible pegar la tela con silicona caliente. Para acabar se provocó un corte perpendicular siguiendo la altura del triángulo para formar el acceso a la obra.

Al verse la estructura con puerta se planteó la posibilidad de presentar la obra sin la misma, por no obtener el resultado planeado. En el anexo fotográ- fico se verán imágenes de la obra tanto con puerta como sin ella.

## 9.5. APARTADO GRÁFICO

### 9.5.1. Proceso

En el momento de dibujar no sigo ningún orden en específico más que el de escoger el material y coger el soporte que sea, normalmente un bloc A4. Últimamente utilizo bolígrafo Bic, rotulador de punta fina o ceras manley para crear mis dibujos.

A diferencia de hace unos años, dónde me frustraba cuando las cosas no salían como esperaba, la premisa que sigo ahora es la de que no hay errores, todo lo que salga vale y que todo lo que se empieza se termina. Estas reglas hacen que tenga mucha menos presión por mi parte y genera libertad creati- va y seguridad, que se puede percibir en la línea.

“Todo lo que sucede tiene su razón de ser. Y estoy seguro de que todo lo que sucede, sucede en el momento oportuno y en el lugar oportuno”. Keith Haring.<sup>5</sup>

Dibujo directamente con el material, sin boceto previo. Me gusta fijarme en el entorno que me rodea para inspirarme o hacer retratos, pero la mayoría de las veces prefiero usar la imaginación y trasladar al papel diseños con un lenguaje personal.

Proceder de este modo puede provocar una repetición de imágenes sin pretenderlo, por lo que en este punto aplico técnicas del dibujo automático, dejando a mi mano actuar sin pensar. O bien si veo formas que normalmente se convertiría, por ejemplo, en un ojo, tuerzo la línea para darle otro sentido



Fig.37: P. Raquel Montero Estévez: *Dibujo sin título*.

<sup>5</sup>. KOLOSSA, A. *Haring*, p. 72.



y así continuamente hasta terminar el dibujo.

Para la instalación se buscaba trasladar una sensación de comodidad y tal vez un ambiente que recordara a la infancia, ya que es en ese momento cuando descubro lo que el dibujo me aporta. Con eso en mente empecé la creación de los diseños para llevar a cabo con la técnica serigráfica.

### **9.5.2. Proceso serigráfico**

Se necesita una pantalla de serigráfica, que es un bastidor de metal (en este caso; podría ser de madera) que enmarca una trama de hilos de nylon. Para la preparación de la pantalla hay que cubrir ésta con una emulsión, Procol WR Mixta, que previamente se ha creado mezclando el contenido del producto con unos polvos fotosensibles. Esto se aplica en el cuarto oscuro y se deja secar la pantalla durante un máximo de quince minutos en el cajón de secado, que no ha de propasar los 30°C. Transcurrido ese tiempo, colocaremos los fotolitos en el orden deseado sobre la insoladora y sobre ellos la pantalla; en esta máquina se endurece la capa de emulsión que no queda bloqueada por los fotolitos dejando el diseño deseado en negativo sobre la pantalla serigráfica.

El último paso antes de estampar es mojar el bastidor con baja presión por ambos lados para que la emulsión comience a desprenderse de las zonas en las que la luz no ha incidido; y meter la pantalla otra vez en el cajón de secado.

Una vez en la mesa de estampación se debe colocar un precinto a lo largo del perímetro de la pantalla protegiendo las partes permeables que no forman parte del diseño. Entonces se coloca el soporte elegido debajo de la pantalla, y sobre esta se vierte la tinta; en este proyecto usé la tinta Sederlac.

Con la ayuda de una rasqueta colocada en ángulo de 45 grados, pasamos rápidamente la tinta al soporte ejerciendo presión (para saber con exactitud la manera de estampar es preciso probar y experimentar hasta dar con el proceso que más convenga según el resultado que se quiera obtener).

Al acabar de estampar el diseño todas las veces requeridas, se limpia la pantalla usando un líquido que ablanda la emulsión seguido de agua a presión. Una vez limpia y seca la pantalla, se puede reutilizar siguiendo el mismo proceso.

#### **9.5.2.1. Elección del material para el soporte**

A lo largo del desarrollo del proyecto hubo varias propuestas a la hora de solucionar la parte interior de la instalación, es decir, donde están situados los dibujos. Al principio estarían dibujados a mano sobre papel.

Después se pensó en la posibilidad de aprovechar la asignatura de serigrafía y estampar los dibujos sobre papel o tela. Finalmente, hablando con el profesor, Alberto March, se concluyó que podía ser interesante serigrafiar sobre material transparente para generar una proyección sobre el papel o la tela, aprovechando que desde el inicio se había planteado ponerle luz a la instalación.

A partir de ese momento se comenzó la búsqueda del material idóneo para llevar a cabo el proyecto. Uno de los factores que más influyeron a la hora de elegir el soporte, fue la ética personal. Desde hace tiempo me cuestiono el estilo de vida que llevo, propiciado por la sociedad de consumo, dónde lo importante es comprar, consumir productos sin importar el impacto medioambiental que se genera. Al darme cuenta de que yo, como parte de esta sociedad, formo así parte del problema, estoy intentando cambiar los hábitos en mi vida personal e intento trasladarlos al ámbito artístico. Aún estoy aprendiendo e intentando mejorar día a día, pero cuestionar estos aspectos a la hora de trabajar, hace que vea posible el llevar a cabo proyectos sin traicionar mi manera de pensar.

Este factor supuso un reto en cuanto a la búsqueda de materiales, ya que la característica clave para que una proyección se realice es la transparencia del soporte. El plástico, en muchas de sus formas (metacrilato, acetato, pvc...), constituiría el soporte idóneo para mi propósito; pero desde hace aproximadamente 70 años se fabrica plástico, y desde ese momento se han producido unos 6.300 millones de toneladas de residuos. Es alarmante pensar que todo el plástico creado sigue existiendo de alguna forma en la actualidad. Es por estos datos por los que decidí, antes de recurrir a este material, buscar alternativas menos perjudiciales para el medio ambiente.

Al principio se probó con telas y papeles de distintas calidades: papel chino, papel japonés, entretela... pero ninguno de ellos producía el efecto deseado. Entonces se comenzó una búsqueda de empresas españolas proveedoras de plásticos reciclados, pero en ninguna de ellas se encontró algo que pudiera servir para la instalación. Son empresas que reciclan y comercian con plástico, pero en su mayoría lo que ofrecen son granzas de plástico o bien nuevos productos como bolsas de basura.

El cristal era otra de las opciones lógicas cuando se piensa en un material transparente, pero debido a su alto coste y por la cantidad que se necesitaba se descartó.

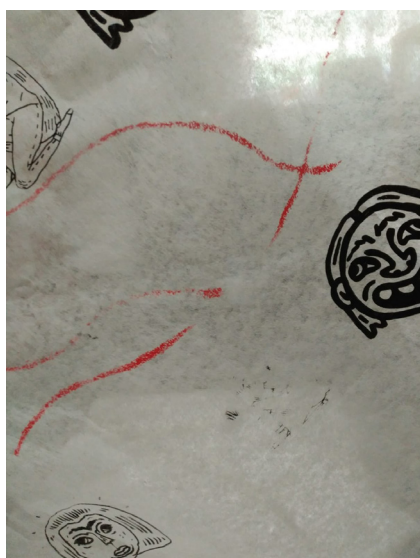


Fig.38: Prueba serigráfica sobre papel japonés.



Fig.39: Cristal serigrafiado.

Se planteó desechar la idea de la proyección y pasar a otras soluciones como volver a las ideas del principio o situar dos capas de tela en la estructura metálica, donde la exterior estuviera serigrafiada y la interior la cubriera; de esta manera el público debería tocar las paredes del prisma para poder descubrir los dibujos.

Cuando aún se estaban barajando las posibilidades, tuve la suerte de encontrarme en un contenedor cercano a mi casa, dos cristales de gran dimensión que servirían perfectamente para el proyecto. Una vez conseguido el material, se calcularon las medidas y se llevó a una cristalería para realizarle cortes y así obtener cuatro piezas de 43 centímetros de ancho por 86 de alto.

## 9.6. ILUMINACIÓN

Al empezar a trabajar en este proyecto y determinar que se quería luz, se planteó dejar la elección del tipo de foco necesario, al momento en que estuviera más desarrollado, y así poder realizar pruebas con el material preparado. La selección de la luz había sido pensada para utilizar los focos del servicio de préstamo de la UPV o los propios del plató fotográfico. Además, al mismo tiempo que se avanzaba con el trabajo de serigrafía, se testaba el funcionamiento con la linterna del teléfono móvil.

Una vez estuvo montada la instalación se llevó a cabo una serie de pruebas lumínicas probando diferentes tipos de focos. El resultado no fue el esperado; los focos de préstamo y de plató eran demasiado grandes y no provocaban ningún tipo de proyección, cuando las pruebas caseras lograban el objetivo. Dada esa situación se comenzó una búsqueda de focos de luz con características similares a las del flash del móvil: linternas, lámparas y bombillas led... ninguna de estas opciones servía para la “Caja de luz propia”.

La solución que se ideó fue el uso de teléfonos móviles “antiguos” (de pocos años de antigüedad que sus dueños habían sustituido por nuevos modelos) que contaran con linterna. La luz que emiten está muy concentrada y alcanza a iluminar una gran superficie. El nuevo foco de iluminación añadió un nuevo matiz a la pieza, que de llegar a exponerla en un lugar público debería ser explorado. En mi proyecto de final de grado se pretende trasladar al usuario a un nuevo lugar, un espacio íntimo donde estar sin preocuparse de la realidad que le rodea. Esa es la sensación que tengo al dibujar y la que se quiere transmitir, por lo tanto, a raíz de la fuente de luz, consideré la posibilidad de poner tan solo tres de los cuatro focos, para que, si el espectador quiere ver la obra completa, deba encender la linterna de su móvil y colocarlo tras uno de los cristales causando la proyección de la última pared. Así podría disfrutar de ese espacio sin interrupciones.

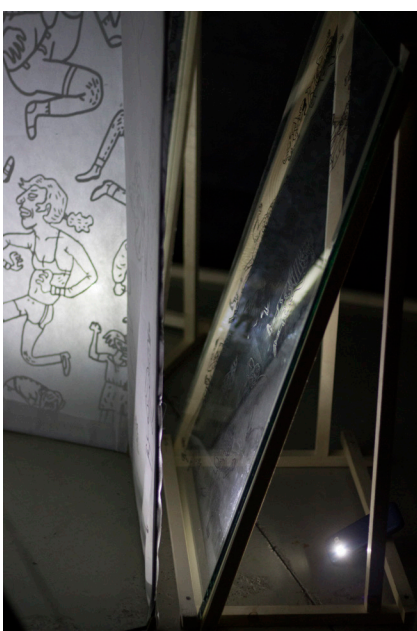


Fig.40: Sistema de iluminación de la instalación.

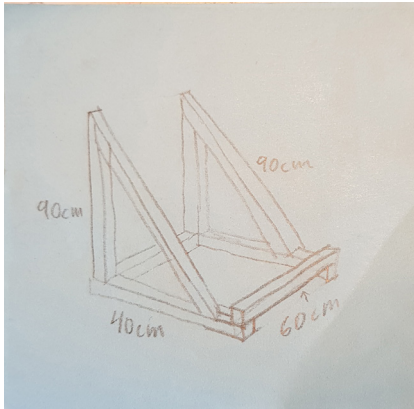


Fig.41: Boceto del soporte de los cristales.

Fig.42: Iluminación del interior de la instalación.

Esta es una idea que surge para una posible vía de desarrollo del trabajo en el futuro. La pieza que en esta memoria se describe cuenta con los cuatro focos de luz ya incorporados.

### 9.6.1. Proyección

Los cristales serigrafiados son de unas medidas inferiores a las paredes del prisma de base pentagonal, por lo que para que la proyección funcionase, se debía crear un sistema que mantuviera los cristales en un ángulo de 78 grados más o menos.

Se construyó un soporte de madera de abeto con espacio para situar el teléfono, de tal manera que enfocara al cristal. Esta estructura se coloca entre el cubo y el prisma, un espacio que se puede ver, pero muy estrecho para intentar transitar.

Cuando se proyectan los dibujos, éstos se deforman, alargándose hacia arriba; pero el efecto resultante no afecta al conjunto de la pieza, porque el diseño concreto de las figuras dibujadas no es lo importante sino el ambiente general que crean.





## 9.7. OBRA ACABADA



Fig.43: *Caja de luz propia*, iluminación del interior.



Fig.44: *Caja de luz propia*, vista desde el exterior.



Fig.45: *Caja de luz propia*, vista desde el exterior.





Fig.46: *Caja de luz propia*, vista del interior.



Fig.47: *Caja de luz propia*, vista del interior.





Fig.48: *Caja de luz propia*, sistema de proyección.





Fig.49: *Caja de luz propia*, proyecciones.



Fig.50: *Caja de luz propia*, sistema de proyección.

## 10. CONCLUSIONES

Una vez finalizada la construcción y el montaje de la Instalación se ha realizado un balance del trabajo anteriormente expuesto, teniendo en cuenta los objetivos marcados.

A la hora del planteamiento inicial del proyecto ha habido una buena organización y buen criterio, tanto para la elección del tema como para el tratamiento del mismo, elección de materiales, etc... Obteniendo, a mi parecer, un buen resultado.

Se ha sabido solucionar y rectificar los problemas que iban surgiendo y gracias a la investigación sobre los errores se han alcanzado nuevas perspectivas resolutorias e ideas para la creación de próximos proyectos y continuación del aquí tratado.

Se han logrado combinar varias técnicas artísticas y probar otras que no se conocían, integrándolas con las demás de manera correcta. Se han aprovechado también los conocimientos aprendidos durante la carrera.

Se ha podido comprobar cómo el autoanálisis a la hora de pensar o dibujar ha servido de ayuda para entender el propio funcionamiento; se ha podido aplicar en la realización del apartado gráfico de la "Caja de luz propia".

El trabajo de investigación y documentación son tareas que, si suelo realizar durante el desarrollo de mis obras, no acostumbro a redactarlo de manera ordenada, como en esta memoria, por lo que el esfuerzo, para mí, tiene un valor añadido; porque, como ya se ha hablado, la manera con la que me expreso mejor es el dibujo. El haber sido capaz de redactar, no solo el apartado de investigación, sino toda la memoria me enorgullece.

Por otro lado, se ha de comentar que, en el apartado de la organización del trabajo y aprovechamiento del tiempo, aun no estando insatisfecha con el resultado, si es cierto que se pueda considerar como un fallo. Se ha logrado llevar a cabo el proyecto final de grado sin agobios, pero los tiempos aproximados para cada tarea no fueron como estaba previsto. De todos modos, respecto a trabajos anteriores se puede decir que ha habido una mejora en este aspecto y se seguirán proponiendo retos para continuar mejorando y evolucionando.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

GARCÍA GALLAND, M. S. Egon Schiele. Barcelona: Instituto Monsa de Editores, 2008.

KOLOSSA, A. Keith Haring: Una vida para el arte. Madrid: Taschen, 2004.

LARRAÑAGA, J. Instalaciones. San Sebastián: Editorial Nerea, 2001

### Catálogos:

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Siah Armajani. [catálogo], Madrid: Ministerio de Educación y cultura, 2000.

### Trabajos final de máster:

ALONSO BENEITEZ, P. Escultura instalada: Propuesta y defensa de un nuevo género escultórico hoy. [trabajo final de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

MUHURCU, E. El sueño cibernético. [tesina fin de máster], Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

### Artículos de revista on line:

BBC MUNDO. 5 gráficos para entender por qué el plástico es una amenaza para nuestro mundo. En: BBC. América Latina, 2017. [Consulta:2018-07-09]. Disponible en: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42304901>>

CELDRÁN, H. Cuando el surrealismo explotó las posibilidades del dibujo. En: 20 minutos. España, 2012 [Consulta:2018-05-29]. Disponible en: <<https://www.20minutos.es/noticia/1626653/0/surrealismo/posibilidades-dibujo/exposicion/>>

GORDON, A. I'd like to teach the world to draw. En: Optima magazine. Hertfordshire, 2014. [Consulta:2018-07-12]. Disponible en: <<http://www.optimamagazine.co.uk/read/features/people/1224-i-d-like-to-teach-the-world-to-draw-quentin-blake>>

JARQUE, F. Cristina Iglesias: esculpiendo enigmas. En: El País. España, 2013. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2013/01/23/actualidad/1358940637\\_326364.html](https://elpais.com/cultura/2013/01/23/actualidad/1358940637_326364.html)>

### **P**áginas web:

ART ENCYCLOPEDIA. Automatism in art. [Consulta:2018-02-23]. Disponible en: <<http://www.visual-arts-cork.com/definitions/automatism.htm>>

ARTNET. Marian Goodman Gallery. [Consulta:2018-06-05]. Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/la-travers%C3%A9e-de-la-vie-a-ILB-unf2Ohsef5D5g34Q7Q2>>

ARTSY. Christian Boltanski. [Consulta:2018-06-05]. Disponible en: <[https://www.artsy.net/artist/christian-boltanski?medium=installation&page=1&sort=-partner\\_updated\\_at](https://www.artsy.net/artist/christian-boltanski?medium=installation&page=1&sort=-partner_updated_at)>

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Cristina Iglesias. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/iglesias\\_cristina.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/iglesias_cristina.htm)>

BLOGSPOT. Art now and then. 2015- 08- 05. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<http://art-now-and-then.blogspot.com/2015/08/automatic-drawing.html>>

BLOGSPOT. Emau serigrafía artística. [Consulta:2018-04-27]. Disponible en: <[http://emaoserigrafiaartistica.blogspot.com/p/historia-de-la-serigrafia\\_31.html](http://emaoserigrafiaartistica.blogspot.com/p/historia-de-la-serigrafia_31.html)>

BOLSALEA. TST Tejido sin tejer. [Consulta:2018-02-05]. Disponible en: <<https://www.bolsalea.com/blog/2011/09/tst-tejido-sin-tejer/>>

CÍRCULO DE ARTE. Christian Boltanski. [Consulta:2018-06-05]. Disponible en: <<http://www.circulodelarte.com/es/autor/boltanski-christian/es>>

CRISTINA IGLESIAS. Suspended pavillons and corridors [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<http://cristinaiglesias.com/>>

EXPRESSAN. Natividad Navalón: escultura como lugar de análisis. 2017-09- 06. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<http://www.expressan.com/natividad-navalon-escultura/>>



FUNDACIÓN BOTÍN. Intervención escultórica de Cristina Iglesias. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<https://www.centrobotin.org/el-centro-botin/intervencion-escultorica-de-cristina-iglesias/>>

FUNDACIÓN JUAN MARCH. Obras de una colección, Jorge Oteiza. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=11>>

GESTIOPOLIS. Producción y técnicas de serigrafía. [Consulta:2018-02-26]. Disponible en: <<https://www.gestipolis.com/produccion-y-tecnicas-de-serigrafia/>>

GLOSARIOS. Automatismo. 2018- 03- 27. [Consulta:2018-06-30]. Disponible en: <<https://glosarios.servidor-alicante.com/psicologia/automatismo>>

GREEN GLOBAL POLYMERS. Inicio. [Consulta:2018-02-09]. Disponible en: <<http://www.greenglobalpolymers.es/>>

GUGGENHEIM BILBAO. Caja vacía con gran apertura, Jorge Oteiza. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/caja-vacia-con-gran-apertura-2/>>

GUGGENHEIM BILBAO. Egon Schiele. [Consulta:2018-07-11]. Disponible en: <<http://schiele.guggenheim-bilbao.eus/artistas/egon-schiele/>>

GUGGENHEIM BILBAO. Sin título (Celosía II). [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/sin-titulo-celosia-ii-3/>>

GUY MCCOY: THE LIFE AND WORK OF A GREAT AMERICAN ARTIST. Serigraphs about the process. [Consulta:2018-07-06]. Disponible en: <<http://guymaccoy.com/serigraphs/index.html>>

HA!. Keith Haring. [Consulta:2018-07-12]. Disponible en: <<https://historia-arte.com/artistas/keith-haring>>

HIPERTEXTUAL. Cómo funciona el flash dual LED de un smartphone. [Consulta:2018-06-15]. Disponible en: <<https://hipertextual.com/presentado-por/huawei/flash-dual-led-smartphone>>

HISOUR. Dibujo y pintura automáticos. [Consulta:2018-02-23]. Disponible en: <<https://hisour.com/es/automatic-drawing-painting-17610/>>

INTERVAL S. A. Catálogo de productos. [Consulta:2018-04-12]. Disponible en: <<http://www.intervalplasticos.es/esp/catalogo-de-productos>>

ISSU. Colección de Arte Banco Sabadell- Artistas Contemporáneos II. 2016- 06- 22. [Consulta:2018-05-04]. Disponible en: <[https://issuu.com/bancosabadell/docs/cas\\_eng\\_issuu-2](https://issuu.com/bancosabadell/docs/cas_eng_issuu-2)>

JOSEP TOBELLA. Serigrafía. [Consulta:2018-04-28]. Disponible en: <<http://www.joseptobella.com/serigrafia/>>

MAS DE ARTE. La instalación como creación en el espacio: características, tipos y casos. [Consulta:2018-05-15]. Disponible en <<http://masdearte.com/especiales/la-instalacion-como-creacion-en-el-espacio-caracteristicas-tipos-y-casos/>>

MEDIATEK. Alcatel flash: the dual- dual camera smartphone. [Consulta:2018-06.15]. Disponible en: <<https://www.mediatek.com/blog/alcatel-flash-the-dual-dual-camera-smartphone>>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. IVAM. [Consulta:2018-06-05]. Disponible en: <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/christian-boltanski/>>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. IVAM. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/natividad-navalon-la-maleta-de-mi-madre-2/>>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. España es cultura. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <[http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas\\_creadores/cristina\\_iglesias.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/cristina_iglesias.html)>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Museo Nacional centro de arte Reina Sofía. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/natividad-navalon>>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Museo Nacional centro de arte Reina Sofía. [Consulta:2018-05-10]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia>>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Museo Nacional centro de arte Reina Sofía. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cristina-iglesias>>

MOMA. Automatic drawing. [Consulta:2018-05-29]. Disponible en: <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andre-masson-automatic-drawing](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing)>

MOMA. In search of lost art: Kurt Schwitters's merzbau. 2012- 07- 09 [Consulta: 2018-04-07]. Disponible en: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/)>

MOMA. Surrealism. [Consulta:2018-02-23]. Disponible en:<[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/surrealism/tapping-the-subconscious-automatism-and-dreams](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism/tapping-the-subconscious-automatism-and-dreams)>

MY MODERN MET. What is an installation art? History and top art installations since 2013. [Consulta:2018-04-07]. Disponible en <<https://mymodern-met.com/what-is-installation-art-history-artists/>>

OCIO. Biografía de Cristina Iglesias. [Consulta:2018-05-02]. Disponible en: <<https://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/biografia-de-cristina-iglesias/>>

PALBOPLAST. Palboplast. [Consulta:2018-04-09]. Disponible en: <<http://palboplast.com/>>

PREZI. Técnica de grattage. 2014- 02- 21. [Consulta:2018-05-30]. Disponible en: <<https://prezi.com/rm9x9lsclatj/tecnica-de-grattage/>>

QUENTIN BLAKE. Biography. [Consulta:2018-07-12]. Disponible en: <<https://www.quentinblake.com/meet-qb/biography>>

QUIMINET. La serigrafía y su historia. [Consulta:2018-04-26]. Disponible en: <<https://www.quiminet.com/articulos/la-serigrafia-y-su-historia-20082.htm>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Serigrafía. [Consulta:2018-07-10]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=serigraf%C3%ADa>>

TATE. Automatism. [Consulta:2018-02-23]. Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>>

TATE. Reconstructions of the merzbau. [Consulta:2018-04-07]. Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>

THE ART STORY. Kurt Schwitters. [Consulta:2018-04-07]. Disponible en: <[https://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt-artworks.htm#pnt\\_5](https://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt-artworks.htm#pnt_5)>

TONY VELONIS. ¿Quién es? [Consulta:2018-07-11]. Disponible en: <<http://tonyvelonis.com/portfolio/quien-es/>>

TOTENART. ¿Qué es la decalcomanía?. [Consulta:2018-05-30]. Disponible en: <<https://totenart.com/noticias/decalcomania/>>

TST. Productos. [Consulta:2018-04-11]. Disponible en: <<http://tejidosintejer-notejido.es/productos/>>

URBANARIO. Keith Haring. [Consulta:2018-07-12]. Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/keith-haring/>>

WIDEWALLS. Astonishing examples of automatic drawing. [Consulta:2018-02-23]. Disponible en: <<https://www.widewalls.ch/automatic-drawing/>>

WORDPRESS. Paraíso cultural. [Consulta:2018-07-12]. Disponible en: <<https://paraisocultural.wordpress.com/2013/07/19/el-graffiti-de-haring-expresion-multicultural/>>



## 12. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1: Vladimir Tatlin, Contrarrelieve.  
Fig. 2: Kurt Schwitters, Merzbau, 1933.  
Fig. 3: Dan Flavin, Green Gallery of New York, 1964.  
Fig. 4: Dan Flavin, Green Gallery of New York, 1964.  
Fig. 5: Austin Osman Spare, dibujo automático.  
Fig. 6: Alexander Cozens, Plate 9. 1785.  
Fig. 7: Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, Man Ray, Cadáver exquisito, 1927.  
Fig. 8: Hans Namuth, Pollock, 1950.  
Fig. 9: André Masson, Dibujo automático, 1921.  
Fig. 10: Salvador Dalí, dibujo automático, 1927.  
Fig. 11: Santa Cruz, cueva de manos, 7300 a.C.  
Fig. 12: Guy McCoy, Still life, 1932.  
Fig. 13: Andy Warhol, Debbie Harry, 1980.  
Fig. 14: Roy Lichtenstein, Brushstroke, 1965.  
Fig. 15: Cristina Iglesias, Sin título (Celosía II), 1997.  
Fig. 16: Cristina Iglesias, Corredor suspendido III (Los sueños), 2006.  
Fig. 17: Cristina Iglesias, Corredor suspendido III (Los sueños), 2006.  
Fig. 18: Christian Boltanski, La traverse de la vie, 2015.  
Fig. 19: Christian Boltanski, La traverse de la vie, 2015.  
Fig. 20: Keith Haring, Untitled, 1982.  
Fig. 21: Egon Schiele, autorretrato, 1914.  
Fig. 22: Quentin Blake, Agu Trot, 1990.  
Fig. 23: Quentin Blake, Cómo venció Tom al Capitán Baladrón, 1974.  
Fig. 24: P. Raquel Montero Estévez, Escultura de hierro, 2015  
Fig. 25: P. Raquel Montero Estévez, Escultura de hierro, 2015  
Fig. 26: P. Raquel Montero Estévez, Escultura de hierro, 2015  
Fig. 27: P. Raquel Montero Estévez, Instalación en Turku, 2017  
Fig. 28: P. Raquel Montero Estévez, Instalación en Turku, 2017  
Fig. 29: P. Raquel Montero Estévez, Instalación en Turku, 2017  
Fig. 30: P. Raquel Montero Estévez, Instalación en Turku, 2017  
Fig. 31: P. Raquel Montero Estévez, Instalación en Turku, 2017  
Fig. 32: Idea Abocetada.  
Fig. 33: Medidas estructura de madera.  
Fig. 34: Estructuras de madera y metal.  
Fig. 35: Tejidos sin tejer BOND.  
Fig. 36: Estructura con recubrimiento de tela.  
Fig. 37: P. Raquel Montero Estévez, dibujo sin título.  
Fig. 38: Prueba serigráfica sobre papel japonés.  
Fig. 39: Cristal serigrafiado.

- Fig. 40: Sistema de iluminación de la instalación
- Fig. 41: Boceto del soporte de los cristales.
- Fig. 42: Iluminación del interior de la instalación.
- Fig. 43: Caja de luz propia, iluminación del interior.
- Fig. 44: Caja de luz propia, vista desde el exterior.
- Fig. 45: Caja de luz propia, vista desde el exterior.
- Fig. 46: Caja de luz propia, vista del interior.
- Fig. 47: Caja de luz propia, vista del interior.
- Fig. 48: Caja de luz propia, sistema de proyección.
- Fig. 48: Caja de luz propia, proyecciones.
- Fig. 50: Caja de luz propia, sistema de proyección.