

TFG

LA MEMORIA SEDIMENTADA
EXPANSIÓN E HIBRIDACIÓN DE LA PINTURA

Presentado por Isabel Planells Albors
Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Este proyecto presenta un conjunto de trabajos pictóricos que condensa cerca de dos años de proceso creativo y de experimentación. Sus principales características residen en el tratamiento pictórico de los soportes y superficie, la superposición de capas de pintura, su tendencia a lo monocromo y la objetualización de las piezas pictóricas en busca de las posibilidades estéticas que le ofrece su carácter corpóreo y tridimensional, su hibridación con lo escultórico.

Dicho tratamiento epidérmico de las superficies y el modo estratificado en el que se construye intenta aludir al paso del tiempo, el desgaste, el olvido y la memoria. La red de huellas y registros pretende evocar la carga dramática del pasado, la erosión de los recuerdos y la intervención del azar en el devenir. Concederle elocuencia estética implica, además, convocar una mirada atenta y detenida en semejantes huellas en nuestro entorno, recuperar el goce estético que nos proporciona y ofrecer una resistencia a la voracidad consumista visual de nuestro tiempo.

El contexto en el que se enmarca este trabajo reside en la pintura abstracta, especialmente la que potencia las cualidades expresivas de la materia y superficie pictórica, la pintura monocroma y aquellas tendencias que explotan las posibilidades objetuales de la pintura.

PALABRAS CLAVE:

Pintura, abstracción, monocromía, estrato, objetualidad, memoria.

ANSTRACT

This project presents a set of pictorial works that condenses about two years of creative process and experimentation. Its main characteristics lie in the pictorial treatment of the supports and surfaces, the superposition of layers of paint, their tendency to monochrome and the objectification of pictorial pieces in search of the aesthetic possibilities offered by their corporeal and three-dimensional character, their hybridization with the sculptural.

Said epidermal treatment of the surfaces and the stratified mode in which it is constructed tries to allude to the passage of time, wear, oblivion and memory. The network of traces and registers aims to evoke the dramatic load of the past, the erosion of memories and the intervention of chance in becoming. To grant it aesthetic eloquence also implies to call for an attentive and detained look at such traces in our environment, recover the aesthetic enjoyment it provides and offer a resistance to the visual consumerist voracity of our time.

The context in which this work is framed lies in abstract painting, especially the one that enhances the expressive qualities of matter and pictorial surface, monochrome painting and those tendencies that exploit the objectual possibilities of painting.

KEYWORDS:

Painting, abstraction, monochrome, stratum, objectuality, memory.

*A mi familia, mis compañeros del grado y a Javier
Claramunt por su paciencia y ayuda.*

INDICE

1. INTRODUCCIÓN_P. 6
2. OBJETIVOS_P. 8
3. METODOLOGÍA_P. 9
4. CONTEXTO DE LA OBRA_P. 10
5. REFERENTES_P. 15
6. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA OBRA_P. 20
7. DESARROLLO DE LA OBRA_P. 23
 - 7.1. ANTECEDENTES_P. 23
 - 7.2. OBRA BIDIMENSIONAL_P. 25
 - 7.3. OBRA TRIDIMENSIONAL_P. 27
 - 7.4. OBRA OBJETUAL_P. 29
 - 7.5. INSTALACIÓN_P. 34
 - 7.6. MUESTRARIO_P. 36
8. CONCLUSIONES_P. 37
9. BIBLIOGRAFÍA_P. 38
10. ANEXOS_P. 40
 - 10.1. ANEXO 1_P. 40
 - 10.2. ANEXO 2_P. 43
 - 10.3. ANEXO 3_P. 45
 - 10.4. ANEXO 4_P. 47
 - 10.5. ANEXO 5_P. 51

1. INTRODUCCIÓN

“La memoria sedimentada. Expansión e hibridación de la pintura” presenta un conjunto de trabajos pictóricos que condensa cerca de dos años de proceso creativo y de experimentación. Sus principales características residen en el tratamiento pictórico de los soportes y superficies, la superposición de capas de pintura, su tendencia a lo monocromo y la objetualización de las piezas pictóricas en busca de las posibilidades estéticas que le ofrece su carácter corpóreo y tridimensional, su hibridación con lo escultórico.

Dicho tratamiento epidérmico de las superficies y el modo estratificado en el que se construye intenta aludir al paso del tiempo, el desgaste, el olvido y la memoria. La red de huellas y registros pretende evocar la carga dramática del pasado, la erosión de los recuerdos y la intervención del azar en el devenir. Concederle elocuencia estética implica, además, convocar una mirada atenta y detenida en semejantes huellas en nuestro entorno, recuperar el goce estético que nos proporciona y ofrecer una resistencia a la voracidad consumista visual de nuestro tiempo.

El contexto en el que se enmarca este trabajo reside en la pintura abstracta, especialmente la que potencia las cualidades expresivas de la materia y superficie pictórica, la pintura monocroma y aquellas tendencias que explotan las posibilidades objetuales de la pintura.

La motivación que ha impulsado la realización de este trabajo se circunscribe, por una parte, estaría en un primer aspecto ligado a la realización personal, donde se encontraría a una serie de sentimientos que bien podrían definirse como liberación o satisfacción propia. Por otra parte, está el aspecto de la curiosidad y la incertidumbre, es decir, el no saber hacia dónde conducen los caminos, en este caso de la pintura, lo que no impide pero sentir esa necesidad de continuar buscando. Por ello, quizá este proyecto se haya alargado tanto en el tiempo y no se haya pretendido acabar de manera acelerada.

El conjunto de trabajos que aquí presento que resumiría, de manera global, lo que ha sido mi paso por la carrera de Bellas Artes y por los aspectos en los que he decidido centrarme. Todo ello surge, especialmente, a partir de cursar las asignaturas de tercer curso Pintura y Abstracción, impartida por el profesor Javier Chapa, y Estrategias de Creación Pictórica, impartida por el profesor Javier Claramunt. La línea de trabajo que allí surgió pude desarrollarla durante mi cuarto curso, sobre todo en la asignatura, impartida por la profesora Sara Vilar, de Taller interdisciplinar de materiales.

Dicho esto, a lo largo de esta memoria escrita presentaré, en primer lugar de los objetivos tanto generales como específicos del proyecto, así como de la metodología para intentar llevar a cabo los mismos. En segundo lugar, se desarrolla dos capítulos que abordan la contextualización de los trabajos que aquí se presentan: el primero de ellos de índole más general, donde se enuncian los principales bloques contextuales como la abstracción, los monocromos y la pintura objetual, y el segundo, capítulo Referentes, más específico y que atiende a aquellos artistas que, de un modo directo, han sido fuente de influencia y apoyo. En el siguiente capítulo se describen los aspectos clave del conjunto de trabajos presentados y aquellas cuestiones básicas que se relacionan con mis intenciones o propuestas.

A continuación, el capítulo Desarrollo de la obra presenta el conjunto de trabajos reunidos en este proyecto. Su ordenación, como allí se explica, no atiende a un orden cronológico, más bien atienden a los recursos utilizados y manera de concebir o entender las propuestas realizadas. Por último, se cierra el trabajo con unas conclusiones en las que se mide el nivel de satisfacción tras la realización del mismo además de un análisis del alcance de los objetivos planteados en un principio.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que a continuación se exponen reúnen de manera global los propósitos a conseguir en este proyecto. Además, habría que añadir que, a pesar de que la mayoría de ellos estuvieran claros desde un principio, otros han sido modificados durante el proceso de trabajo debido a la lógica interacción con los resultados que se iban obteniendo. Dicho esto, los objetivos generales de este proyecto se centran, fundamentalmente, en tres apartados: el aprendizaje personal frente a la pintura, el ámbito procesual y el encontrar una línea de trabajo coherente.

Objetivos generales:

- Elaborar y desarrollar una vía de trabajo basada en la experimentación, tratando de averiguar los aspectos fundamentales del proceso pictórico asumiendo que dicho proceso es un camino con un final siempre abierto, dispuesto a nuevos cambios e innovaciones que pueden surgir del diálogo con los resultados obtenidos en el proceso.

- Contextualizar el trabajo en el ámbito de la abstracción, especialmente la que potencia las cualidades expresivas de la materia pictórica y su epidermis, la monocromía y las opciones de hibridación u objetualización de la obra pictórica.

- Gozar de la pintura como una experiencia de introspección personal, donde el tiempo dedicado a la práctica y exploración pictórica es sinónimo de tiempo dedicado a uno mismo.

Objetivos específicos:

- Dedicar especial atención y desarrollo al tratamiento pictórico de los soportes y/o superficies pictóricas en la búsqueda de registros que puedan constituirse como metáfora del paso del tiempo, el desgaste y la memoria, como archivo de la acumulación de huellas producidas por la erosión del paso del tiempo y el azar. Para ello utilizaremos recursos como los rascados, lijados, lavados o veladuras.

- Potenciar el valor de la superposición de capas de pintura a modo de estratificación de huellas pasadas que, gracias a estas últimas, dejan entrever selectiva y azarosamente vestigios de lo que ocultan.

- Lograr resultados en dichas superficies que manifiesten con elocuencia su contundencia y presencia física, su densidad procesual (o intensidad en la búsqueda y experimentación) para favorecer una mirada detenida que pueda

captar su interés y posibilidades de goce estético.

- Conceder al soporte pictórico (tela, cartón, madera...) un valor objetual, cosificándolo, para poder explorar, mediante recursos como el plegado, enrollado, anudado, etc., sus posibilidades objetuales e instalativas.

- Realizar, a modo de archivo de taller y también como fuente de recursos, una recopilación de muestras de los tratamientos de superficies llevados a cabo (telas, papeles, cartones...), tal y como se muestra en el capítulo Desarrollo de la obra.

- Buscar, estudiar y asimilar una serie de referentes que me ayuden a contextualizar y desarrollar este proyecto.

- Presentar un proyecto con intenciones abiertas y de futuro desarrollo una vez terminado el Grado en Bellas Artes.

3. METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo se ha basado, desde un principio, en una combinación teórico-práctica, es decir, que durante el proceso de trabajo se ha pretendido que ambos aspectos se retro-alimentasen siempre que fuera posible. Ha sido así, especialmente, con la búsqueda y asimilación de los referentes contextuales a este trabajo, pues todos estos referentes y nociones encontradas durante el camino, han supuesto un importante punto de apoyo al aportar diferentes perspectivas de una misma temática, las cuales han reforzado y mejorado los planteamientos base del trabajo. También ha sido de gran ayuda la visita a diferentes exposiciones, conferencias y ferias de arte que alimentaban el factor motivación y mostraban referencias coetáneas al trabajo realizado, estrechando paulatinamente la relación entre los posibles aspectos conceptuales o discursivos y el ámbito formal.

En el ámbito de la práctica pictórica se ha enfatizado la experimentación, tanto en el tratamiento de las superficies y la materia pictórica, como en el desarrollo de las posibilidades objetuales de la pieza pictórica. En dicho proceso habría que destacar los siguientes factores metodológicos:

- Trabajo de las obras en serie, simultaneando varias líneas de trabajo intentando interacciones o diálogos entre ellas y que así puedan surgir alternativas en caso de dudas o bloqueos en alguna de estas.

- Alternar periodos de acción o de eclosión de propuestas con su revisión

y evaluación para seleccionar de cada etapa de trabajo los factores plásticos válidos para futuras propuestas así como aquellos que han de desecharse.

- Mantener una actitud abierta buscando una postura fresca y renovada cuando empieza a surgir la monotonía o desmotivación.

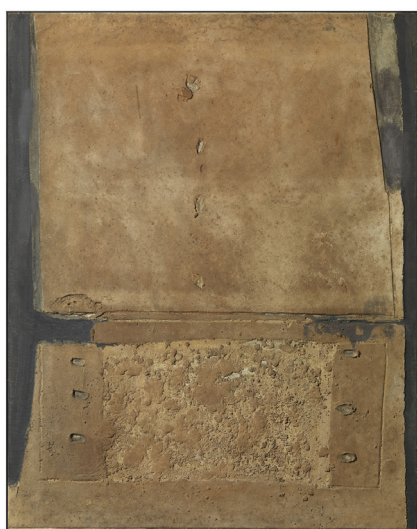
4. CONTEXTO DE LA OBRA

En este proyecto se puede observar tres grandes marcos contextuales que permiten ubicar el trabajo que en él se presentan y que han sido referencias fundamentales en su realización: la pintura abstracta, especialmente la que potencia las cualidades expresivas de la materia pictórica; la pintura monocroma; y aquellas tendencias que explotan las posibilidades objetuales de la pintura.

A lo largo de mi formación en el Grado en Bellas Artes, la abstracción pictórica me ha interesado, fundamentalmente, porque, de un modo u otro, ha sido para mí un sinónimo de libertad creativa. Igualmente, he considerado que explorar algunas de sus posibilidades era una vía interesante para desarrollar una mirada pictórica y alejarme de la hegemonía de la imagen fotográfica omnipresente en nuestro entorno visual. Así, he podido direccionar y reconcentrar mi mirada y mi interés en las cuestiones plásticas y en los elementos formales más allá de la *mímesis* propia de la representación. Además, la pintura abstracta, probablemente por estar menos familiarizada con ella, ha sido una buena fuente de preguntas, y el afán por dialogar con ella ha favorecido la reflexión y el autocuestionamiento.

Uno de los principales aspectos o tendencias que me interesa de la abstracción son aquellas que sitúan el énfasis en las cualidades expresivas de la materia pictórica, sus texturas y cualidades epidérmicas, táctiles. Así, uno de los autores que han sido claves como referentes en este proyecto es **Antoni Tàpies**, a través del cual entendí la importancia de la materia y su presencia en el soporte pictórico.

Este autor barcelonés generó una amplia obra fragmentada en diferentes etapas, siendo su faceta informalista la que más me ha interesado, al menos inicialmente, en este proyecto. Así, han resultado una referencia clave las obras que produjo durante la década de los 50. Piezas de técnica mixtas donde incorpora multitud de materiales reciclados y transformados para ser incorporados en el cuadro (un proceso de trabajo convertido en constante dentro de mi *modus operandi*). Se trata de una serie de objetos despojados de su función de origen integrados en los procesos de creación artística, marcados por los relieves, fragmentos arrancados, pintura superpuesta, grietas,



Antoni Tàpies, *Pintura ocre*.

Pintura, polvo de mármol, arena, pigmento y látex sobre tela encolada sobre madera. Colección MACBA. Depósito del Ayuntamiento de Barcelona
241,5 x 190 cm



Antoni Tàpies, *Color terrós sobre fons groguenc*. 1954

Arenas y materia con óleo sobre lienzo adherido a tabla. Museu Fundació Juan March, de Palma
130,5 x 162 cm

pliegues, y diferentes tipos de texturas junto al collage y *assemblage*. Esta búsqueda y experimentación con materias alternativas dentro del ejercicio pictórico me ha resultado de gran interés para mi trabajo.

También han sido de interés para este proyecto su método de trabajo, basado en la intuición momentánea, entendiendo la actividad de crear como algo visceral e introspectivo sin tener mucho en cuenta el objeto resultado. Además, me ha sido muy motivador la actitud de rechazo que este autor presenta frente a los convencionalismos clásicos del concepto de pintura. Tapiés trata de cuestionar clichés como la bidimensionalidad constante del cuadro o las referencias temáticas del mismo. Como bien dijo en una entrevista concedida al diario El Mundo en 1998:

“Titular un cuadro no es necesario. No hay que limitar la atención del espectador. Los pintores ya nos hemos liberado de muchas servidumbres”¹

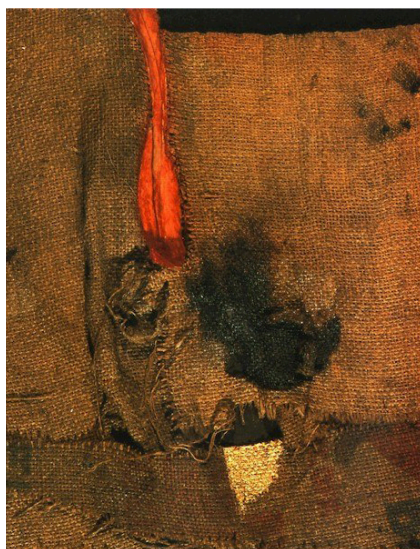
(Izquierda)

Alberto Burri, *Composizione*. 1953
Pintura industrial y textil sobre soporte rígido.
40 x 50 cm

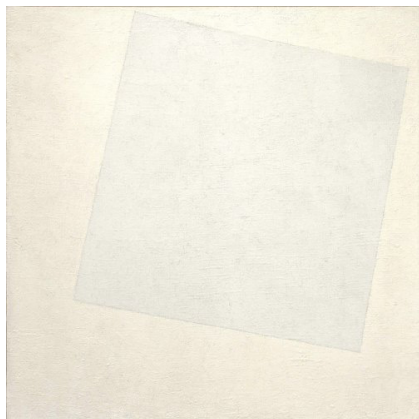
(Derecha)

Alberto Burri, *Composizione*. 1953
Pintura industrial y textil sobre soporte rígido.
80 x 120 cm

También dentro del informalismo matérico europeo, concretamente durante los años cincuenta, debo mencionar la figura del italiano **Alberto Burri**. Este autor se convierte en una importante referencia debido al uso que hizo de las texturas y materiales no convencionales para sus obras. Esto supone una importante ruptura con los convencionalismos clásicos de la pintura, una búsqueda en la que la materialidad toma el protagonismo de la obra y deja de lado otro tipo de connotaciones. Burri, dentro del contexto de este trabajo, es un buen ejemplo para justificar el uso de recursos como la tela de arpillera, las arrugas, el desgaste o la tensión.



1 EL MUNDO. <http://www.elmundo.es> [Consulta: 2018-10-10] Disponible en: <<https://www.elmundo.es/larevista/num135/textos/tapi1.html>>



Kazimir Malevich, *Blanco sobre blanco*. 1978. Pintura al aceite. 79 x 79 cm



Piero Manzoni, *Achrome*. 1958. Pintura industrial sobre tela doblada. 34 x 19 cm



(izquierda)

Piero Manzoni, *Achrome*. 1958. Pintura industrial sobre tela doblada. 34 x 19 cm

(derecha)

Yves Klein, Fragmento detalle. 1957. Pigmento azul puro 100 x 100 cm

Búsqueda y experimentación con materias alternativas dentro del ejercicio pictórico. Veo mi obra reflejada en esa manera de crear a partir de la intuición momentánea, entendiendo la actividad de crear como algo visceral e introspectivo sin tener mucho en cuenta el objeto resultado. En este caso, también es importante mencionar la actitud de rechazo que este autor presenta frente a los convencionalismos clásicos del concepto de pintura.

El segundo de los marcos contextuales de este trabajo es la pintura monocroma. Podría decir que el acto de concretar mi paleta a un solo color, en la mayoría de ocasiones, me ayuda a tener una idea clara sobre lo que quiero conseguir. De hecho, esta opción reductiva, desde el punto de vista metodológico, ha sido clave como estrategia creativa y expresiva. Sobre todo si atendemos a la famosa frase de **Mies van der Rohe** "Menos es más". Además de aportarme una gran satisfacción estética, esta opción me sirve también como apoyo para marcar diferentes etapas o series.

Así, ha sido vital conocer diferentes propuestas monocromas de la historia de la pintura, desde su opción más mística o espiritual, a la más concreta.

*"La renuncia a los recursos ilusionistas responde a las exigencias de un arte concreto, literal, que tenga la presencia material y concreta de los objetos del mundo. Pero al mismo tiempo se considera a menudo como la experiencia de lo metafísico, lo espiritual y lo inmaterial. (...) Así, el arte monocromo tiene dos orígenes: el místico y el concreto."*²

Nuestra opción se posiciona, en todo caso, próxima a las corrientes menos espirituales y metafísicas. Aunque no renuncia a tomar como referentes alguna de sus propuestas, como las de **Kazimir Malevich** o **Yves Klein**. No obstante, quizá una de las obras monocromas de mayor peso como referente sea la extensa serie *Achromes* de **Piero Manzoni**, en la que limitó su paleta al color blanco. Ininterrumpidamente, desde 1957 a 1963, fecha en que murió, buscó y utilizó distintos "materiales blancos: caolín, el algodón hidrófilo, la fibra de algodón, poliestireno, piel de conejo, fibra de vidrio, fibra sintética... En todos los casos, el reto consiste en realizar cuadros sin pintura"³.



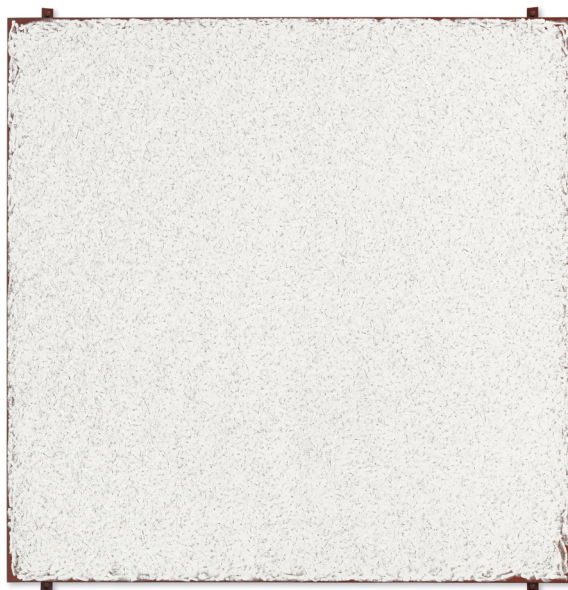
² Barbara Rose: "Los significados del monocromo", en Rose, Barbara (coord.): *Monocromos, de Malevich al presente*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 21

³ San Martín, Javier: *Piero Manzoni*. Madrid, Nerea, 1998, p. 55.

resantes como referentes para la realización de nuestro trabajo ha sido la obra, también blanca, de **Robert Ryman**. Aunque, como se aprecia en la siguiente declaración, la reducción al color blanco y a la monocromía, solo es un recurso metodológico antes que un fin en sí mismo. “Yo no me veo a mi mismo haciendo cuadros blancos. Hago pinturas; soy pintor: La pintura blanca es mi medio”⁴. De este autor hablaremos más extensamente en el próximo capítulo.



(izquierda)
Robert Ryman, *Bridge*. 1980.
 Pintura blanca sobre metacrilato.
 50 x 50 cm



(derecha)
Robert Ryman, *Shades of white*. 1981.
 Pintura blanca sobre papel.
 50 x 50 cm

Por último, otro campo contextual fundamental, pues ha servido de cimiento básico para la realización de este proyecto, es el de aquellas propuestas que exploran las posibilidades objetuales de la pintura: el carácter material y tridimensional del objeto cuadro y sus diferentes posibilidades. Así, fue fundamental conocer las propuestas artísticas del colectivo **Supports/Surfaces**, especialmente, aquellas que, en su “trabajo de deconstrucción de la obra de arte y (...) análisis marxista de los medios de pintar”⁵, cuestionan el concepto tradicional de cuadro y se interesan “por la función soporte de la tela y sus relaciones con el bastidor, llegando a la conclusión de que la tela debía ser liberada del bastidor (‘tela libre’) para convertirse en una superficie no rígida que pudiera ser plegada, enrollada, arrugada, etc., y en un tejido, con su trama y su grano, que absorbiese el pigmento a través de procedimientos de tintura...”⁶

4 Storr, Robert: “Dones Sencillos”, en Robert Ryman, Catálogo exposición Robert Ryman, Madrid, MNCARS, 1993.

5 Guasch, Ana María: El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, Alianza Forma, 2000. P. 221

6 Ibidem, p. 222.



(izquierda)

Supports/Surfaces, *Abstract critical*. 1960.
Técnicas mixtas, instalación.
Dimensiones variables.

(derecha)

Supports/Surfaces, *Abstract critical*. 1960.
Técnicas mixtas, instalación.
Dimensiones variables.

Otro aspecto que me interesó de las posibilidades de la pintura que defendía este colectivo al objetualizarse la obra pictórica ha sido su apertura a la interacción con el espacio expositivo, a activar dicho espacio. Aunque en este trabajo no he explorado especialmente estas posibilidades, entender estas opciones me permitieron, de algún modo, entender algunos de mis propósitos en relación a la presencia tridimensional de la obra dentro del espacio y la pertinencia de dicha relación.

Estos tres grandes marcos contextuales han sido claves como puntos marcados en mi hoja de ruta, como orientación teórico-práctica durante el desarrollo de todo mi trabajo. El siguiente capítulo lo dedicaré a aquellos artistas que, aunque vinculados a estos tres bloques, han sido referentes específicos de este trabajo.



5. REFERENTES

En este capítulo trataré diferentes artistas que han sido claves como referentes para el desarrollo de este trabajo. No existe ningún intento de ordenación cronológica o que atienda a su madurez como artista o a la relevancia o consideración de la que puedan gozar en el ámbito del arte contemporáneo. Además, a lo largo del desarrollo de este proyecto hemos ido conociendo la obra de muchos más artistas de los que aquí se tratan. Obras que, aun teniendo cierto peso como referentes para la realización de este trabajo, no han producido el impacto o tenido las mismas repercusiones en su desarrollo. Será, por tanto, este criterio el que se ha utilizado para seleccionar y, en todo caso, ordenar los artistas que en este capítulo figuran.

Para comenzar hablando de pliegues, texturas y disposición, cabe nombrar en primer lugar a la artista a **Irma Álvarez Laviada**. Esta autora nacida en Gijón (1978) dedicó sus primeras etapas de trabajo a experimentar y reflexionar acerca de los límites de la pintura, el proceso y su relación con la misma. De esta manera, su práctica pronto evolucionaría en el desarrollo de una obra centrada en campos interdisciplinares, combinando aspectos bidimensionales y tridimensionales.

Irma Álvarez Laviada, *Imagen doblada*
2016.

Técnica mixta sobre papel.
Dimensiones variables.



Además, algo que me interesa especialmente de Irma es la carga conceptual de sus obras. Así, como pudimos apreciar en su exposición *Modalidades*



(arriba y abajo)

Irma Álvarez Laviada , *Imagen doblada* 2016.

Técnica mixta sobre papel.
Dimensiones variables.



de lo visible (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2016), esta autora reflexiona en torno al concepto de vacío materializado a través de objetos, materiales o desechos que acompañan a la artista en el estudio para dotarlos de nuevas lecturas y significados (cajas, cintas, cosas que suelen tirarse a la basura, etc.). En cierto punto de su trayectoria, la artista reniega de la pintura como herramienta, abandonando su uso. Esto la hizo volver a la escultura, centrándose concretamente en los cromatismos que los objetos y desechos le ofrecían (la mayoría monocromos o sin referencias implícitas). Por ello, también me interesa cómo la artista emplea recursos que se encuentra durante el proceso, los cuales no son considerados convencionalmente como pictóricos. Me interesa esa actitud de pocas ataduras, abierta a la experimentación multidisciplinar

“El deshecho, embalaje o soporte que habitualmente compone la parte oculta del engranaje de producción de una obra artística emerge en este caso a la superficie, posicionándose como material principal y señalando el carácter procesual que envuelve cualquier creación plástica. En la misma tentativa de llamar la atención sobre lo que habitualmente permanece oculto, Irma Álvarez-Laviada explora el concepto de vacío interesándose por su capacidad de suscitar nuevos significados.”⁷

De Laviada me gustaría apuntar también algunas características formales de su trabajo que han influido de manera notable en la realización de muchas de las series que más adelante vendrán descritas. Una de estas características es la constante búsqueda de materiales alternativos encontrados, por ejemplo, en su estudio o lugar de trabajo, como los materiales de embalaje: cartones, papeles... El modo en el que los reutiliza, forzando en ellos un constante pliegue y despliegue, apilándolos, acumulándolos y, en definitiva, estableciendo con el tratamiento de lo residual un proceso creativo ha sido revelador. Como la manera de esconder y ocultar la huella generada en el proceso con el propósito de transmitir ausencia y simplicidad. O como ella dice: una anarratividad.

“Mi forma de plantear el trabajo tiene que ver con una cierta fidelidad a los materiales, en la medida en la que trato de no utilizarlos para desplegar una narrativa. Más bien intento conservar el valor intrínseco que poseen, articulándolos con una serie de conceptos que me interesan en relación a la práctica artística, pero reconociendo el límite que esto conlleva.”⁸

7 Entrevista a Irma Álvarez Laviada, (consulta 26-2-2019). Disponible en <http://belasartes.uvigo.es/bbaa/index.php?id=65&idn=1075>

8 Íbid



(arriba)

Ángela de la Cruz, *Full (Recycled)*. 2002.
Óleo sobre lienzo, metal y madera.
56 x 12 x 16 cm.

(abajo)

Ángela de la Cruz, *Deflated Red*. 2005.
Óleo sobre tela.
Dimensiones variables.



(derecha)

Ángela de la Cruz, *Deflated Green*. 2005.
Óleo sobre tela.
Dimensiones variables.



La siguiente parada se centra en la artista es **Ángela de la Cruz**, una de las mayores referencias a nivel europeo en cuanto a ruptura de la tradición pictórica. Dentro de su amplia producción, por una parte, me interesan sus trabajos iniciales, que consistieron en cuadros monocromos que conectaban con autores como Barnett Newman o Donald Judd. Posteriormente, y es aquí donde mi trabajo guarda más relación, su obra comenzó a moverse entre la pintura y la escultura, en busca de un lenguaje basado en las posibilidades del objeto pictórico. Así, a través de la retroalimentación entre lo pictórico y lo escultórico y de recursos como la torsión o la deformación de la materia que forman sus piezas, la artista gallega rompe con la horizontalidad y bidimensionalidad del cuadro en busca de un lenguaje personalizado.

No obstante, la gran diferencia con la obra de esta artista reside en que el trabajo de Ángela de la Cruz alberga un importante aspecto autobiográfico, donde las formas y los colores narran y filtran visualmente sentimientos conectados con diversas etapas de su vida. Un buen ejemplo de ello sería el de la serie "Compressed", en la cual esta autora comprime cajas de aluminio de la estatura media de una persona al tamaño que ella misma tiene sentada en su silla de ruedas. Con todo esto, de su obra me interesan las relaciones que se establecen entre objeto tridimensional y espacio.

Para terminar con De la Cruz, otro factor para mi relevante del cual tomo referencia es el tratamiento pictórico y cromático de las superficies, las estrategias formales para convertir una superficie, una tela, en tridimensionales con sus plegados, enrollados o colgados.

Otro artista, contemporáneo a De la Cruz, es **Steve Riedell**, un gran referente en mi trabajo tanto a nivel procesual como estético. De él me interesan sus pinturas tridimensionales o, como las denomina, “de medios mixtos”. De este autor, al igual que en otros mencionados anteriormente, me interesa la actitud abierta de explorar a través de los recursos que la pintura ofrece, siendo la presencia pictórica la temática protagonista. En las primeras etapas de su obra, Riedell se dedicó a experimentar con colores pálidos, mezclas y empastes hasta que gradualmente fue evolucionando a paletas reducidas basadas generalmente en colores como el blanco, el rojo o el verde.



(3 imágenes)

Steve Riedell, *Folden over painting series*, 2012.

Óleo sobre tela.

Dimensiones variables.

Sin embargo, la obra de Riedell que más me ha interesado ha sido aquella de carácter mixto entre la pintura y la escultura, como la serie de pinturas “plegadas”, donde abunda el pliegue de telas o la superposición de soportes. En ella desarrolló una superficie de aceite y cera de abejas sobre un lienzo plano, que luego se cortó y se aplicó, o se dobló, con rastros del proceso aún visibles en el trabajo final.



(izquierda)

Laurence Carroll, *You*, 1987.

Óleo sobre tela.

20 x 20 x 8 cm.

(derecha)

Laurence Carroll, (Foto detalle de su obra pictórica)



Otro autor de características similares a Riedell ha sido **Lawrence Carroll**. De su obra me ha interesado cómo trabaja la superficie de la tela y la impronta escultórica de su obra. Los acabados de las superficies, aparentemente monocromas, son imperfectos, con cortes, erosiones, arañazos y reparaciones, lo que remite poéticamente a la memoria, el paso del tiempo y el recuerdo. Por otra parte, hay que destacar el espectro que cubren sus obras, desde pequeñas a monumentales, desde el objeto cuadro (que parece impulsarse hacia lo tridimensional y escultórico), hasta piezas volumétricas instaladas en el suelo.



Robert Ryman, *Sin título*. 1961.
Óleo blanco sobre tela.
40 x 40 cm.

Debo de volver a citar aquí, por el gran interés que específicamente suscitó su obra en mi trabajo, a **Robert Ryman**, por la manera de entender la pintura como actividad que reside en cómo se aplica la materia pictórica a una superficie. Como él dice *“No es cuestión de qué pintar, sino de cómo pintarlo. El cómo de la pintura siempre ha sido la imagen”*⁹. Y también, por el uso que le da a la materia pictórica, resaltando la capacidad que los materiales tienen de expresarse de forma autónoma. Y es esta idea de predominancia de la autonomía de la materialidad de la pintura, sin perseguir la representación de contenidos metafóricos ni simbólicos (*“cuanto menos se proyecte el artista en su obra, más elevados y más puros serán sus objetivos”*¹⁰) la que me resultó especialmente atractiva. Un ejemplo de ello, son las obras que comenzó a titular con el nombre de las marcas de pintura con las que había realizado las obras (Añadir Figura ejemplo).



Sean Scully, *Landline series*. 2014.
Óleo blanco sobre tela.
150 x 130 cm.

Por último, debo mencionar, como referente de mi trabajo a la obra de **Sean Scully**, aunque, obviamente, la relación es mucho más indirecta. El trabajo de este artista mantiene un fuerte equilibrio entre la enérgica gestualidad y expresividad del expresionismo abstracto y la simplicidad e instrucción del minimalismo norteamericano.

Aunque nuestro trabajo no guarda relación con la estructura formal característica de Scully, lo que sí me interesa de la obra de Sean Scully es el uso y dominio del color así como la propia superposición de capas que se produce en el proceso pictórico. Scully muestra la labor de trabajar el soporte de forma prácticamente improvisada, tratando de sintetizar y simplificar todo un conjunto de emociones y sentimientos que aunque desembocan en un claro ejemplo de geometría abstracta, no dejan de lado la función del azar, el error y la emoción como un factor importante en sus obras.



Sean Scully, *Landline series*. 2014.
Óleo blanco sobre tela.
150 x 130 cm.

*“Cuando trabajo sobre el cuadro, lo hago en un estado cargado emocionalmente. Por tanto, no busco la claridad. Busco la emoción. Así que trabajo y trabajo, hasta que llega (el color). Estoy improvisando y pintando con sentimiento hasta que llega. Siento que estoy haciendo el cuadro, aunque no estoy controlando su destino.”*¹¹

9 Primera exposición individual de Robert Ryman en Latinoamérica, (consulta 28-2-19) en <http://artishockrevista.com/2017/04/29/robert-ryman-latinoamerica/>

10 RYMAN, Robert. En: ROSE, Barbara. ART as ART, The selected writings of Ad Reinhardt. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. U.S.A, 1991, pp. 203-7

11 Power, Kevin: Sean Scully “Mi idealismo es fundamental en este mundo cínico”. (Consulta 1-3-2019) Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/arte/Sean-Scully/7024>

6. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA OBRA

En este capítulo trataré aquellas características claves del trabajo realizado. Partiremos de la descripción de mi actitud frente a la hiperabundancia de imágenes en nuestro entorno y de la necesidad de desarrollar una mirada detenida y atenta, sin prisas. Relacionado con ello, continuaremos describiendo las principales claves del trabajo presentado relacionadas con la idea de asimilar la pintura como estratificación de huellas superpuestas, como archivo de sucesos o acciones pasadas, en una red de erosiones como metáfora del paso del tiempo, el desgaste y la memoria. Igualmente, será fundamental relatar la exploración llevada a cabo en las posibilidades objetuales de la pintura, en el modo en el que el soporte-superficie pictórica se despega de la pared para adquirir y explotar sus posibilidades tridimensionales.

Es obvio que en la actualidad vivimos inmersos en una iconosfera sobrecargada e hipersaturada de imágenes destinadas a su consumo rápido. Por ello, considero importante la necesidad de un posicionamiento atento y crítico frente a la ceguera que impone su bulímico consumo. Ante ello, es necesario recuperar nuestra capacidad de concentración para contemplar, analizar y transfigurar las imágenes que topan con nosotros.

“Es obvio que la nueva forma de consumir imágenes condiciona agudamente nuestra manera de leerlas y posteriormente de digerirlas. Por eso, esa menor capacidad de concentración se debe a una pérdida previa de la disposición de contemplación.”

¹²

De esta manera y, después de contemplar el ritmo de trabajo estrepitoso y repleto de ansiedad que algunos compañeros dentro de mi contexto estaban llevando a cabo, por querer abordar o digerir el flujo masivo de imágenes o referentes, entendí que quizá la contemplación, la calma y el entender la pintura paso a paso, tenía que ser mi modus operandi. Comprendí que debía *“provocar la momentánea detención crítica en nuestra circulación rutinaria y [...] analizar aquello que se desenvuelve ante nuestra mirada”*¹³.

Así, inicié un proceso en el que pretendo evitar que lo inmediato y lo veloz se apodere del trabajo y genere aquella necesidad de encontrar resultados de forma espontánea. Con esto, metafóricamente, los bocetos, las pruebas y

¹² BARRIO, D. Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy, p.23

¹³ SANFUENTES, F. Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público , p.10

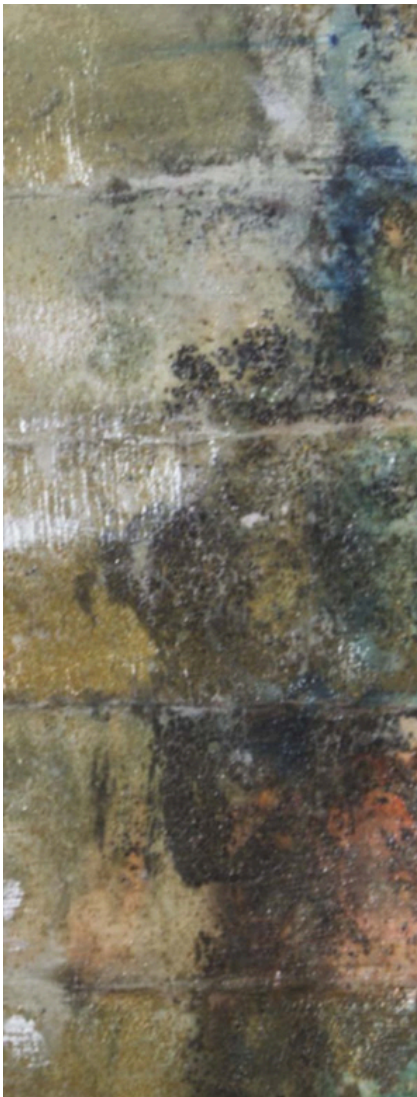


(arriba y abajo)

Isabel Planells, *S/T.* 2016.

Técnica mixta sobre tela y papel.

Dimensiones variables (fotos detalle).



los ensayos que realizaba comenzaron a funcionar como si de las letras de un abecedario se tratase. Un alfabeto a partir del cual comenzar a redactar paulatinamente mi pintura. Además, otro aspecto fundamental en este proceso era el de intentar comprender cuál era mi relación con el campo de la creación plástica, con mi entorno y mis propósitos. Y para ello, obviamente, hacía falta tiempo, sosiego y detenimiento enfatizando la importancia del mismo proceso de creación, antes que en la obtención de productos o resultados.

De algún modo, este proceder que elude lo inmediato a favor de lo detenido, ese modo de contemplar y abarcar el paso de un tiempo, de estructurarlo y condensarlo en un proceso, guarda una estrecha relación con la superposición o estratificación de capas de diferentes huellas acumuladas a lo largo del tiempo y que, por ejemplo, es posible apreciar en nuestro entorno cotidiano o en los objetos ajados por su uso. Redes de signos y señales, además, que sólo es posible apreciar si somos capaces de contemplarlo sosegadamente. Así, las huellas acumuladas en los muros de la ciudad la muestran como un entorno vivo, como una constante comunicación entre los ciudadanos y su entorno. Igualmente, estas huellas o desgastes en los objetos usados remiten, a un paso de tiempo, a un pasado ya ausente, a una historia de encuentros y contactos olvidados, a biografías olvidadas. Además, hay que tener presente que esta red de marcas y testimonios se construye, también, gracias a la intervención del azar. Aspecto que, al igual que el factor temporal, es relevante en nuestro trabajo.

Quizá sea por ello que en nuestro trabajo prima el aspecto viejo, sucio, descuidado, erosionado o desgastado en el tratamiento pictórico de las superficies: por la capacidad de aludir al paso del tiempo y la memoria. Por la capacidad de evocar tiempos pasados y las acciones que sobre dicha superficie se produjeron intencionadamente o por azar. Igualmente, proponer este tipo de registros como valor plástico y estético, presupone un acto de resistencia a la velocidad de consumo de imágenes impuesta en la actualidad y un acto de invitación a descubrir dichos valores en la cotidianidad de lo ordinario para proporcionar una fruición estética.

Igualmente, un aspecto procedimental inherente a la pintura y clave en nuestro trabajo es la superposición de capas. Capas de pintura estratificadas y sedimentadas como depósitos de memoria, como archivos de acciones pasadas. Capas cuya superposición condena a la anterior al olvido. Sin embargo, los desgastes y erosiones provocados por nuestra intervención pictórica (rascados, lijados, lavados, veladuras) deja entrever selectivamente y al azar vestigios de lo que hay detrás. Su interacción, y también el azar, será la que define el aspecto final y nos recuerda la importante relación que existe entre lo que apreciamos a primera vista y lo que hay detrás de ello.

Así pues, este proceso de estratificación es clave en nuestro trabajo y clave en el proceso de experimentación pictórica que lo fundamenta. Como veremos más adelante, dicho proceso comenzó a gestarse años atrás, en las primeras pruebas con la pintura y sus cualidades matéricas y estéticas. Una de las grandes dificultades con la que entonces topamos en este proceso de tratamiento de la superficie pictórica y su continua superposición era, y sigue siendo, cuando detenerlo y darlo por finalizado, cuando era satisfactorio el resultado. Para combatir el peligro de quedarse corto o pasarse, fue fundamental desarrollar un criterio y una mirada pictórica que fuera capaz de detectar un resultado con capacidad de manifestar con elocuencia tanto su contundencia y presencia física, corpórea, como el proceso denso e intenso de búsqueda y experimentación que lo sustenta. Un resultado donde las cualidades epidérmicas del cuadro definen finalmente un atractivo estético que, por un lado, atrape la mirada del espectador hacia las posibles lecturas y sensaciones que el plano u objeto pictórico realizado aportan, y brinden la sensualidad y sensibilidad que el propio procedimiento pictórico posee.

Isabel Planells, *S/T*. 2017.
Técnica mixta sobre madera.
30 x 80 cm.



Otro aspecto a valorar es el empleo y manejo del color de una forma reduccionista, pues prácticamente en todas las obras presentadas en este proyecto se caracterizan, o al menos tienden, a la monocromía. Sin embargo, en el proceso de estratificación sí intervienen más tonalidades que se dejan entrever sutilmente bajo la superficie. Generalmente, la saturación de los colores predominantes en toda la producción aparece matizada o apagada por un símil de desgaste, deslustre o envejecimiento.

Por otra parte, una de las claves del trabajo es el hecho de concebir los materiales desechados como un elemento pictórico. Materiales capaces de brindar y proporcionar ciertas cualidades pictóricas, matéricas y estéticas igual de válidas que las cualidades propias de la materia pictórica. Las telas y maderas son elementos que brindan a las piezas un recuerdo del propio proceso de elaboración. De esta manera, podríamos afirmar que prácticamente no descartamos ningún material, ya que los entendemos e interpretamos como meta-pictóricos, pues son materiales que tienen la capacidad de poder hacer referencia al acto pictórico y al proceso de trabajo en cuanto a la realización de un cuadro, sin necesidad de estar este estancado en el formato tradicional y bidimensional de ventana. Además, dichos materiales conviven en un mismo entorno como es el espacio de trabajo, e inevitablemente y por la naturaleza del proceso, acaban estableciendo relaciones entre ellos.

Tras hablar del material, es conveniente que se hagan algunas anotaciones finales en cuanto a la idea de objetualización de la pintura, y en concreto, de las posibilidades de contemplar el soporte-superficie pictórica como un objeto. Su fisicidad ha invitado a experimentar con las posibilidades de cosificación y tridimensionalidad que esta ofrece. Así, se ha cosificado mediante estrategias como el plegado y desplegado, enrollado o anudado; con la manifestación de una clara voluntad de despegarse de la pared para mostrar su corporeidad o de evidenciar su peso por efecto de la gravedad al suspenderlo de un clavo. Experimentar con la versatilidad de todas estas opciones ha sido clave en el trabajo y, de hecho, se asume que, en función de la posible interacción con las condiciones del espacio expositivo y del diálogo que entre ellas se pueda establecer, pueden ser presentadas e instaladas colgadas de forma tradicional, plegadas, enrolladas, en el suelo o contemplando otras posibilidades instalativas.

7. DESARROLLO DE LA OBRA

El presente apartado de la memoria queda destinado a mostrar el desarrollo procesual de la obra que este proyecto implica. Por un lado, mostraré los antecedentes, un conjunto de piezas que forman parte de la etapa inicial donde la experimentación era el objetivo primero. A continuación, presentaré de forma ordenada las series o grupos de trabajos que conforman el proyecto. Todas ellas, como ya se ha comentado, han sido desarrolladas casi simultáneamente e hibridando, por lo tanto, la tarea de clasificarlas ha sido un tanto costosa debido a su extensión y a la multitud de características formales y de desarrollo compartidas entre ellas.



(arriba y abajo)

Isabel Planells, *S/T. 2016*.
Técnica mixta sobre tela y papel.
20 x 20 cm (x2).



7.1. ANTECEDENTES

A continuación, mostraré de forma resumida algunas de las obras realizadas en etapas previas al planteamiento de este Trabajo Final de Grado, que se establecen como sus claros antecedentes o precursores.

Antes de meditar un planteamiento sólido para la presente memoria, cuando todavía no existía una idea clara a desarrollar y contextualizar, la realización y ejercicio de la pintura en el ámbito de la abstracción era una de mis ocupaciones o pasatiempos, una actividad sin pretensiones o metas a conseguir. En aquella etapa, durante la realización de asignaturas como Pintura y Abstracción o Estrategias de Creación Pictórica, centraba mis energías en conseguir una vaga previsualización de aquellas obras en su estado final, visiones que, lógicamente, iban cambiando paulatinamente ante su interacción con el proceso de realización y experimentación técnica y formal. De

esta manera, el contacto así establecido con la pintura hizo que su praxis se concretara en la manipulación casi exclusiva de la materia pictórica de modo prácticamente autónomo y específico.



(izquierda y derecha)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.

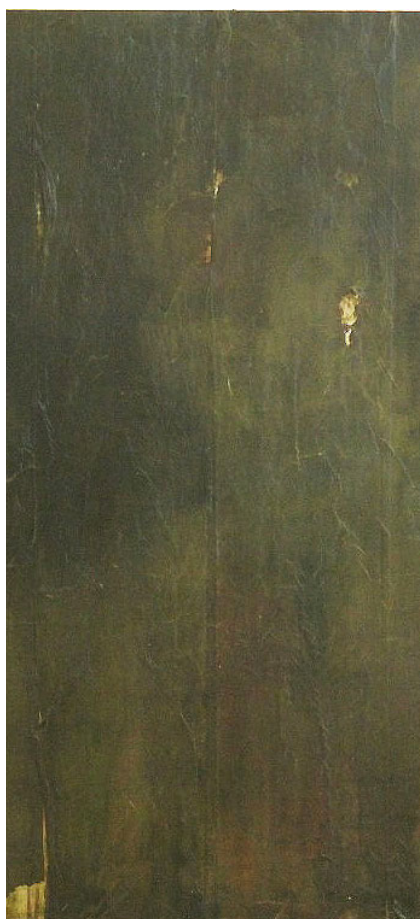
Técnica mixta sobre tela, papel y madera.
Dimensiones variables.

En esta etapa elementos como el azar o el error eran aspectos fundamentales, que decodificaban el proceso de trabajo, llegando a situaciones en las que el resultado final de la obra quedaba definido tras un largo diálogo conmigo misma y la materia. Pasando por las múltiples adversidades que surgían durante este proceso, fui comprendiendo que la suerte, el estado de ánimo y el entendimiento del error como parte del aprendizaje eran factores determinantes en mi actividad. Me encontraba abierta a cualquiera de las rutas que la materia me iba sugiriendo, sin miedo a equivocarme o fracasar, pues el proceso era lo que cada vez aportaba más sentido a todo este juego.

Fue entonces, cuando empecé a constituir la batería de referentes que me acompaña actualmente para sustentar este trabajo. A pesar de no tener una clara idea a cerca de los elementos y características formales que conformaban aquellas primeras obras, en las que estaban muy soterrados o desdibujadas, sí que apreciaba los primeros atisbos de lo que en la presente memoria acabaría siendo su objetivo principal. La superposición de colores, el uso de ciertas gamas tonales dirigidas hacia el concepto de monocromo y el abandono de la pintura como entidad meramente bidimensional, supusieron los primeros pasos hacia la idea que hoy en día tengo de la pintura como entidad. (Más imágenes en 10.5. ANEXO 1)

7.2. OBRA BIDIMENSIONAL

Los trabajos que aquí muestro fueron realizados prácticamente a la par que las nombradas como antecedentes. Sin embargo, en este conjunto decido centrarme sólo en algunos de los aspectos que ya habían aparecido anteriormente para depurar algunas cuestiones y centrarme en un uso más reductivo del color y la superposición de capas o estratos de pintura en la búsqueda de otros registros. Su principal característica reside en su bidimensionalidad y en asumir el formato tradicional de la pintura (tela-bastidor, formato cuadrangular, expuesta colgada en la pared).



(arriba y derecha)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre madera.
100 x 100 cm

(abajo izquierda)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre madera.
100 x 100 cm (foto detalle).

Fundamentalmente, estas piezas fueron realizadas en asignaturas como Pintura y Abstracción, Estrategias de creación pictórica (de tercer curso) y Taller interdisciplinar de materiales (cuarto curso). Son el resultado de mi decisión de investigar aspectos que considero básicos y fundamentales: la propia superposición de pintura, atendiendo al orden de aplicación la misma y las relaciones tonales que se lograban conseguimos a través de la aplicación de veladuras, de lavados y rascados, la intervención del error y el azar en el proceso.

Así, incorporé, aunque tímidamente técnicas como el collage y decollage, y materiales como el cartón o retales textiles. Es a partir de este momento, tras apreciar nuevas texturas, relieves y registros, cuando la obra empieza a evidenciar el deseo por desprenderse paulatinamente de las características del formato tradicional de la pintura y explorar acerca de sus posibilidades no bidimensionales, como se verá en el próximo capítulo. (Más imágenes en 10.5. ANEXO 2)



(izquierda)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre cartón.
20 x 20 cm

(derecha)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre cartón.
20 x 30 cm.





Isabel Planells, S/T. 2017.
Técnica mixta sobre cartón.
20 x 20 cm



Isabel Planells, S/T. 2017.
Técnica mixta sobre tela.
55 x 20 cm



(izquierda y derecha)
Isabel Planells, S/T. 2017.
Técnica mixta sobre tela.
55 x 20 cm

7.3. OBRA TRIDIMENSIONAL

En este apartado se muestran un conjunto de obras que, como se ha comentado anteriormente, comienzan a manifestar su corporeidad y a evolucionar hacia la tridimensionalidad y el volumen. En primer lugar, por el peso específico de los materiales que se utilizan para su realización: se reutilizan materiales del estudio, como telas, maderas, papeles, y restos generados por el proceso creativo. Igualmente sucede con el empleo de recursos procedimentales y nuevas herramientas de trabajo: el collage, el decollage y el ensamblaje; el plegado y desplegado, con el que adquieren cierta volumetría que no se quiere someter a su aplastamiento a lo bidimensional; la colocación en posibles marcos que dejan la pieza separada de la pared, como flotando; o su formato, no siempre cuadrangular. Todos estos recursos confieren una mayor sensación de objetualidad a los trabajos. Así, en las siguientes obras observaremos como esto se acentúa mucho más. (Más imágenes en 10.5. ANEXO 3)





Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre tela.
50 x 75 cm (medidas variables)



Isabel Planells, *S/T.* 2018.
Técnica mixta sobre tela.
55 x 30 cm



Isabel Planells, *S/T.* 2018.
Técnica mixta sobre tela y madera.
50 x 70 cm (foto detalle)



Isabel Planells, *S/T.* 2018.
Técnica mixta sobre tela.
20 x 25 cm

7.4. OBRA OBJETUAL

En estas piezas trabajamos sin miedo en cuanto a la experimentación tridimensional, donde se presentan un conjunto de obras que han sido manipuladas formalmente a través de los plegados de las telas, la eliminación por completo de la idea de bastidor o soporte rígido, el enrollado de los materiales textiles, y la incorporación y superposición de unos materiales con otros.



(4 imágenes)

Isabel Planells, *S/T.* 2017.
Técnica mixta sobre tela.
30 x 50 cm (Medidas variables)

Además, es interesante apuntar que tanto en estos trabajos, como en todos los presentados en este proyecto, está presente la premisa de tratar de generar cierta armonía cromática en todas y cada una de las piezas. Sin embargo, es en este conjunto en el que he prestado mayor detenimiento en cuanto a las relaciones cromáticas, ya que se trata de un proceso en el que se incorporan nuevos materiales como cuerdas, pinzas, y otro tipo de materiales que ya tienen de por sí una tonalidad concreta y que, por tanto, cuestionaban el hecho de ser modificados en cuanto a su aspecto u apariencia inicial. Llegados a este punto del desarrollo, comenzaron a separarse casi por completo de la pared, y se muestran con intenciones casi escultóricas.





Isabel Planells, S/T. 2017.
Técnica mixta sobre tela.
15 x 20 cm



Isabel Planells, S/T. 2017.
Técnica mixta sobre tela.
50 x 20 cm

Por otro lado, me parece interesante en esta serie destacar los cilindros o rollos como una de las piezas que formalmente, por su parecido con un pergamino, se acerca a la idea de recopilar memorias, de ocultar y al mismo tiempo mostrar mensajes, de superponer o archivar restos generados en el proceso creativo, y finalmente, por ser una de las series de las que más satisfecha me siento. (Más imágenes en 10.5. ANEXO 4)



(4 imágenes)

Isabel Planells, *S/T (cilindros)*. 2018.

Técnica mixta sobre tela.

Medidas variables.





(3 imágenes)

Isabel Planells, *S/T. (objeto)* 2018.

Técnica mixta sobre tela.

55 x 20 x 15 cm (medidas variables)





(4 imágenes) Isabel Planells, *S/T. (telas)* 2018.
Técnica mixta sobre tela.
40 x 65 x 5 cm (medidas variables)



7.5. INSTALACIÓN

En estos trabajos, tras lograr la transformación e hibridación de la pintura bidimensional a la pintura como objeto, se exploran sus posibilidades instalativas y sus distintas interacciones con el espacio y entre ellas. A pesar de haber tenido algunas oportunidades para valorar qué posibilidades tiene mi obra dentro de este ámbito creo que se trata, tan solo, de una pequeña introducción a esta problemática y que queda mucho camino que recorrer.

Isabel Planells, S/T. 2018.
Técnica mixta sobre tela y cartón.
Vista instalación.
Medidas variables.



Isabel Planells, S/T. 2018.
Sacos de tela.
Vista instalación.
Medidas variables

En este apartado aparecen una pequeña selección de fotografías de algunos de estos ensayos. (Más imágenes en 10.5. ANEXO 5)





Isabel Planells, *S/T*. 2018.
Técnica mixta sobre tela.
Medidas variables

(todas las imágenes)

Isabel Planells, *S/T.* 2019

Técnica mixta.

Archivos y muestras.

30 x 30 cm (medidas variables)



7.6. MUESTRARIO

Se trata de una tarea en la que, a la par de la realización de los trabajos de los epígrafes anteriores, estoy construyendo una especie de muestrario o recopilatorio de pruebas y bocetos para que me sirviese, por un lado, como iniciativa para continuar con la propia experimentación del proyecto artístico, y por otro, como un catálogo en el que se mostrasen de forma casi aleatoria las fases de este proyecto.



Aparece pues, un resultado formal que nos permite establecer relaciones directas entre el cromatismo, las texturas, los materiales utilizados, la función de los mismos y el propio diálogo que se genera al superponer un fragmento sobre otro. En definitiva, esta muestrario se caracteriza por la recopilación y reutilización de los restos generados anteriormente en la labor práctica. Sin embargo, y casi sin ninguna intención, se han generado atisbos de lo que más adelante me gustaría desarrollar, pues el aspecto formal obtenido sigue mostrando directamente características del objeto y de sus capacidades y posibilidades instalativas. Por ello se trata de una etapa fundamental para entender el desarrollo global llevado a cabo en el proyecto y las múltiples vías de experimentación que se abren a nuestro paso.



8. CONCLUSIONES

Para concluir esta memoria y a modo de reflexión final, en primer lugar tendría que hablar sobre cómo ha sido el desarrollo real de mis objetivos durante este periodo de trabajo. Siempre se generan pequeños desfases entre las ideas iniciales y el resultado final, pero a pesar de ello, puedo decir que mi sensación general frente al proyecto una vez terminado es la de satisfacción.

Desde un principio, tenía claro que la búsqueda de referentes y un contexto histórico jugaría un papel importante a la hora de justificar y dar solidez a los apartados centrados en la práctica. Leer, buscar e investigar a través de diferentes formatos como libros, catálogos o internet ha supuesto para mí un importante ejercicio de reflexión y toma de conciencia acerca de lo que hago y cómo se relaciona con toda la historia del arte que le precede.

Por otra parte, mis propósitos quedaron centrados en la realización de una pintura que conectara con aspectos como la memoria y el desgaste. He centrado mucho de mi tiempo en la experimentación dentro del taller, siempre desde una perspectiva curiosa y sin ánimo de dar por terminadas las piezas de manera acelerada. Además, ese tiempo, a pesar de que en su mayoría habiéndolo invertido en el trabajo manual, también fue dedicado a diversas etapas de reflexión, ideas sobre todo centradas en cuál era mi postura frente al campo de la pintura.

Creo que, dentro de este juego, mi papel es el estudiar, tantear y comprobar los diferentes formatos de la pintura a través de materiales en ocasiones poco convencionales, buscando mediante la abstracción o la monocromía la creación de imágenes en muchas veces efímeras pues el reciclaje de soportes es algo muy presente en mi producción. Así, como bien planteaba al principio de esta memoria, he conseguido gozar de la pintura como una experiencia de introspección, donde he encontrado un espacio de liberación además de realización personal. También tendría que añadir que, a pesar de que la realización de esta memoria suponga el final de una etapa, mi postura frente al proyecto seguirá siendo abierta.

Dicho esto, creo que en relación a estos aspectos la auto-evaluación personal sería positiva ya que tanto la obra presentada como el proceso de trabajo ha estado en casi todo momento a la altura de mis expectativas. El trabajo ha sido enriquecedor, me ha aportado una visión clara de hasta donde he sido capaz de llegar y, sobre todo, hacia donde quiero ir ahora.

9. BIBLIOGRAFÍA

-STILES, K ; SELZ, P. Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Editado por Kristine Stiles y Peter Selz, 1996.

-BARRO, D. Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy. Madrid : Dardo ediciones, 2009.

-SANFUENTES, F. Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público. Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009.

-GUASCH, A.M. El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Forma, 2001.

-DE MICHELI, M. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Forma, 2014.

-RYMAN, Robert. En: ROSE, Barbara. ART as ART, The selected writings of Ad Reinhardt. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. U.S.A, 1991.

-STORR, Robert. Dones Sencillos, en Robert Ryman, Catálogo exposición Robert Ryman, Madrid, MNCARS, 1993.

-ROSE, Barbara. Los significados del monocromo. En Rose, Barbara (coord.): Monocromos, de Malevich al presente. Madrid, Museo Nacional Centrode Arte Reina Sofía, 2004.

-SAN MARTÍN, Javier. Piero Manzoni. Madrid, Nerea, 1998.

WEB:

-GALERIA HELGA DE ALVEAR. <http://www.helgadealvear.com> [Consulta: 2019-01-15] Disponible en: < <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/angela-de-la-cruz/> >

-MASDEARTE. <http://masdearte.com> [Consulta: 2018-09-20] Disponible en: <<http://masdearte.com/artistas/de-la-cruz-angela/>>

-LISSON GALLERY. <https://www.lissongallery.com> [Consulta: 2018-10-14] Disponible en: <<https://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz>>

-ABC. <https://www.abc.es> [Consulta: 2019-02-09] Disponible en: <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20141031/abci-proyecto-cultural-irma-alvarez-201410311659.html>>

-EL MUNDO. <http://www.elmundo.es> Entrevista a Antoni Tàpies. [Consulta: 2018-10-10] Disponible en: <<https://www.elmundo.es/larevista/num135/textos/tapi1.html>>

[Entrevista a Irma Álvarez-Laviada 17/05/2017 (<http://belasartes.uvigo.es/bbaa/index.php?id=65&idn=1075>)]

- EL CULTURAL. <http://www.elcultural.com> POWER, Kevin: Sean Scully “Mi idealismo es fundamental en este mundo cínico”. [Consulta 1-3-2019] Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/arte/Sean-Scully/7024>

CONSULTAS:

- BARRO, D. 2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura [catálogo]. A Coruña, Dardo Ediciones. 2014.

- ALBERS, J. La Interacción del Color. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1979.

10. ANEXOS

10.1 ANEXO 1

