

TFG

RASTRO: LA HUELLA EN EL ARTE

Presentado por: Juan Luis Llopis Salvador

Tutora: Gema Hoyas

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 Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo aborda el análisis teórico y plástico del proyecto artístico RASTRO, la huella en el arte.

Siempre nos ha parecido interesante observar el registro que deja lo artístico a lo largo de la historia del arte, muy evidente en el pasado, y que en la actualidad, con la llegada de lo efímero, parte de él tan sólo se concreta, como único rastro, de manera fotográfica y documental. También es verdad que en el pasado, la época y el entorno en que se realiza la obra marcará y concretará las posibilidades del artista. Ahora bien, con el comienzo del siglo XX se multiplicarán las posibilidades y el objeto artístico pasará de ser algo representado a ser presentado, como algo completamente independiente e incluso artístico en sí mismo llegando a lo conceptual, a la idea como objeto. Y este es el relato teórico que queremos desarrollar en este TFG, a partir del ready-made, un objeto usado y/o encontrado que, por otro lado, nos ayude a evidenciar la sociedad del momento.

El elemento plástico que servirá de nexo de unión en este proyecto se irá desarrollando a partir de ciertos “detritus”, rastros de nuestros hábitos de consumo.

Cuando hablamos de rastro, no solo nos referimos al objeto, lo visible, sino más bien a lo que hay detrás, a lo no-visible, la idea.

PALABRAS CLAVE:

Rastro; Huella; Ready-made; Relato sociológico; Idea; Detritus.

SUMMARY AND KEYWORS

This work deals with the theoretical and plastic analysis of the artistic project RASTRO, the trace in art.

We have always found it interesting to observe the trace left by the artistic throughout the history of art, very evident in the past, and that today, with the arrival of the ephemeral, part of it only becomes concrete, as unique trace, in a photographic and documentary way. It is also true that in the past, the time and environment in which the action takes place will mark and concretize the artist's possibilities. However, with the beginning of the twentieth century the possibilities will multiply and the artistic object will go from being something represented to being presented as something completely independent and even artistic in itself reaching the conceptual, the idea as an object. And this is the theoretical concept that we want to develop in this TFG from the ready-made, an object used and/ or found that, on the other hand, helps us to show the society of the moment.

The plastic element that will serve as a link in this project will be developed from certain "detritus", traces of our consumer society.

When we speak of "Rastro", we refer not only to the object, the visible, but rather to what is behind, to the non-visible, the idea.

KEYWORDS:

Trail; Trace; Ready-made; Sociological concept; Idea; Detritus

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que tengo que agradecer que haya podido acometer esta carrera.

Empezaré por mi familia que ha sabido suplir todas mis faltas con mucha paciencia. Sin su apoyo hubiera sido muy complicado llegar con aliento hasta el final.

A amigos como Fernando Diez, que me han ayudado en la corrección de textos.

A los profesores, que con su magisterio han influido de manera positiva en mi aprendizaje y, a sabiendas de que no están todos, nombraré unos pocos: Mau Monleón, Maribel Doménech, Rubén Tortosa, Bartolomé Ferrando, Teresa Cháfer, Jaume Chornet, Moisés Gil, Miguel Molina, Sara Vilar y Alejandro Rodríguez.

De forma especial, quiero destacar a quien desde el comienzo de mi carrera me ha acompañado y orientado y por fin ha sido tutora de este TFG, Gema Hoyas .

Pero sin duda, tanto los componentes del grupo LAPASSA como el equipo MADE INMARTÍLLOPIS, formado por Isabel Martí y Vicent Salvador, son los verdaderos artífices del proyecto. Sin ellos me hubiera quedado a las puertas, sólo en lo teórico, con ellos he podido desarrollar plásticamente todo aquello en lo que creo.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	6
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1	Objetivos	7
2.1.1	Objetivos generales	
2.1.2	Objetivos específicos	
2.2	Metodología	8
3.	CUERPO DE LA MEMORIA	9
3.1	Introducción	9
3.2	El rastro, su significado	9
3.3	Recorrido histórico	10
3.3.1	El arte en la antigüedad	
3.3.2	El artista del siglo XX	
3.4.	El objeto artístico. Análisis conceptual	13
3.4.1	Ready-made	
3.4.2	Objeto sociológico	
3.5	Referentes	16
3.5.1	Referentes artísticos [CONCEPTO]	
3.5.1.1	Joseph Kosuth. la idea	
3.5.1.2	Art Povera: lo efímero	
3.5.1.3	Neodadá: la semiótica	
3.5.2	Referentes artísticos[PLÁSTICA]	21
3.5.2.1	Pop art: Andy Warhol	
3.5.2.2	Arte y acción: Francis Alÿs	
3.6	Plástica. Desarrollo del proyecto	25
3.6.1	Introducción	
3.6.2	Investigación material	
3.6.2.1	Bocetos	
3.6.3	Rastro, la huella en el arte	27
3.6.3.1	Transferencia	
3.6.3.2	Pintura	
3.6.3.3	Arte y vida	
3.6.3.4	El Cartón y el Mailing	
3.6.3.5	Comisario y colectivo	
4.	CONCLUSIONES	35
5.	BIBLIOGRAFÍA	37
5.1	Webgrafía	
6.	ÍNDICE DE IMÁGENES	39
7.	ANEXO	Anexo

1. INTRODUCCIÓN

Somos conscientes que al abordar un concepto tan amplio como EL RASTRO y sus connotaciones de “ huella” nos podríamos enfangar en arenas movedizas, pues ello abarca desde la huella corporal hasta la huella cósmica, o metafísica, pasando por la huella de las diferentes civilizaciones, las culturales, las antropomórficas, las referentes a la naturaleza -animal o vegetal-, incluso las tecnológicas y más recientemente las digitales y/o virtuales. Por ello hemos querido centrar este TFG en lo social, no exclusivamente con carácter político sino más bien sociológico, mostrando el rastro de este en nuestra vida y por tanto en el arte.

Al hablar de lo sociológico asumimos en parte la afirmación de Julio Varela : “Las obras de arte son hechos sociales y como tales presentan una cosmovisión, una visión específica del mundo en el momento que fueron creadas”¹. Cuando nosotros optamos por lo social entendemos este como lenguaje, no como propuesta o análisis. Queremos utilizar en nuestra obra plástica objetos que nos ayuden a constatar, plasmar de manera impersonal y sin grandilocuencia, la sociedad en la que vivimos, y a eso y sólo eso es a lo que nos referimos cuando hablamos de relato sociológico.

1 VAL CUBERO, S. *Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte.* pág.70

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

2.1.1. *Objetivos generales*

Explorar y describir a partir de objetos usados, encontrados y /o de consumo (*detritus*) un relato social en tanto descriptivo de nuestra sociedad.

Se intentará, a la vez, esbozar algunos conceptos que fijen el desarrollo de nuestro proyecto artístico en una dirección.

Se pretende, en definitiva, observar y mostrar una imagen sociológica a partir del objeto artístico.

2.1.2. *Objetivos específicos*

1- Realizar un trabajo de investigación y documentación del objeto (*detritus*) en el arte para el presente TFG.

2- Estudiar el objeto "ready made" y su repercusión en el arte contemporáneo.

3- Desglosar los diferentes conceptos que el ready-made nos puede aportar así como su poder narrativo.

4- Relacionar el trabajo artístico con su entorno y con las diferentes maneras de entender el arte.

5- Buscar uno o más elementos plásticos que funcionen como argumentos de lo social como punto de partida para conformar nuestras ideas.

6- Investigar la técnica artística aplicada al proyecto que nos planteamos en los diferentes estadios del proceso y sus múltiples resultados.

7- Trabajar con la huella y a la vez evitar la huella (la propia).

8- Intentar, a partir el objeto usado, encontrado o de consumo hacer una declaración de intenciones artísticas.

9- Extraer conclusiones de los procesos tanto teóricos como prácticos desarrollados en este TFG

2.2. Metodología

“Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar”²

Para la investigación teórica y conceptual hemos dispuesto una metodología descriptiva y de análisis histórico que abarque el estudio del arte como rastro.

En esta búsqueda se documentarán por apartados las diferentes relaciones del objeto con el arte, a través de la historia por un lado y más en concreto, por otro, aquellos referentes del último siglo que de manera específica trabajen el objeto o con la idea del mismo.

Seguidamente, a partir del estudio y la indagación de textos desglosaremos aquellos conceptos que de alguna manera relacionen la huella, lo social y el arte.

Acreditaremos aquellas teorías o prácticas de artistas que evidencien en sus obras la huella de lo social, en tanto vivencia o registro.

En la creación de la obra plástica se aplicará una metodología empírica y experimental documentando el desarrollo del proceso.

En este caminar se pondrá máximo interés en los estadios, tanto en los errores como en los aciertos.

Con un planteamiento de repetición se irán realizando series del mismo objeto a fin de ir adentrándose en la técnica evitando de esta manera exponer conceptos tales como el de singularidad o como el de expresión.

Intencionadamente, trataremos de no dejar nuestra huella en la obra artística, intentaremos que sea el propio objeto o la imagen de este, o incluso, el concepto del mismo, quien se exprese.

Por último, se transferirán los resultados a diferentes disciplinas como son la pintura, la instalación o la performance como evidencia de la multidisciplinariedad que nos permite el concepto de objeto.

2 ROCHE, D. En: DUBOIS, P. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. pág.7

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. Introducción

Este documento recoge el trabajo de investigación y producción artística llevado a cabo para la realización del TFG titulado *RASTRO, la huella del arte*. Dicho trabajo nace de la voluntad de generar un discurso que nos ayude a descifrar dicha huella, valga la redundancia, válido desde sus orígenes, centrándonos en último término en los objetos cotidianos que de alguna manera crean un relato sociológico de la realidad actual.

Si bien el punto de partida de este proyecto es el *detritus*, como característica implícita de nuestro modelo de sociedad, la elección plástica de un objeto común como es el zapato, o el cartón de embalar como unidades que una vez usadas las desechemos, recogen en sí mismas cualidades que se quieren mostrar en este trabajo, como son: la idea, la serie, lo social y “el otro”.

Como ya apuntara Duchamp, y que amplía Kosuth, la idea como proyecto, como base para la elección del objeto, e incluso como fin en sí mismo, refleja el alma de este proyecto. La idea, nos llevará a la elección del objeto y nos permitirá que la obra quede abierta para que sea el espectador, “el otro”, quien en definitiva decida cual de sus muchos significados es su apropiado, provocando, a ser posible en aquel, dudas.

3.2. EL RASTRO, su significado

Si buscamos la palabra *Rastro* en el diccionario de la lengua española (RAE), este lo relaciona directamente con huella y/o vestigio y cito:

“m. Huella o señal que deja algo o alguien a su paso.”

“m. Vestigio, señal o indicio de un acontecimiento.”

Si indagamos más en esas definiciones, hay dos detalles de gran interés.

Por un lado hay una aseveración de “huella” que se utiliza en Latinoamérica que dice:

“f. Arg., Bol., Chile, Ec., Nic., Par., Perú, Ur. y Ven. CAMINO hecho por el paso, más o menos frecuente, de personas, animales o vehículos.”

Y otra de “Vestigio” que cito:

“m. RUINA, señal o resto que queda de algo material o inmaterial.”

Por un lado nos habla de CAMINO, algo que transita, que parte de un sitio para llegar a otro, no como consecuencia, sino por otras razones como la voluntad, las creencias, la elección, el azar o la necesidad. Y este recorrido no predeterminado y a la vez construido, y por tanto heredado, año tras año, época tras época, describe un poco el sentimiento de rastro que buscamos. Un rastro en continuo movimiento. Un rastro que lleva consigo una acción, nos invita a recorrer a observar a indagar.

Por otro lado nos habla de RUINA. Las ruinas, una expresión que en la sociedad occidental esta muy relacionada con el arte, que ve en ellas el paradigma a seguir y que se aferra a ellas como la única verdad, algo que en este proyecto queremos desmentir.



1. Discóbolo. Mirón. 450 a.C.

3.3. Recorrido histórico

Para empezar creemos necesario hacer un pequeño recorrido por la historia del arte sin profundizar en demasía, pues no pretende ser una tesis historicista sino más bien aportar información que nos ayude a comprender la relación del arte con su entorno social desde la antigüedad.

Conviene aclarar que la definición del arte como tal es un rastro, si se me permite la expresión, del mundo occidental, pues no será hasta las primeras vanguardias del siglo XX que la concepción del arte se abra a nuevos lenguajes, nuevos géneros y nuevos mundos.

Por tanto, convendremos en un principio en denominar al arte tal y como desde la antigüedad se le ha venido considerando.

3.3.1. El arte en la antigüedad

“El modo originario en que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico luego, religioso”³

Queremos, en pocos pasos y basándome en un texto de Argullol,⁴ esbozar como la situación sociopolítica y cultural del entorno donde se fragua el arte preponderante de la época es el rastro que queda para la posteridad en el arte.

Habría que regresar 20.000 años atrás, al paleolítico, para comprobar como el homo sapiens deja su propia huella en las cavernas. Podemos observar ya en estas primeras manifestaciones artísticas su forma de vida y una concepción del arte ligado al mito y lo mágico que incluso perdurará algunos miles de años a.C. en la sociedad egipcia.

En el s.IV a.C en Grecia desaparece la dimensión sagrada para centrarse en lo “antropomorfo”, resaltando la individualización, la exaltación de la belleza, descubriendo el mundo de las ideas y liberando el alma del cuerpo.

Con la llegada del CRISTIANISMO los valores cambian. Lo sensual deja paso a lo espiritual; el naturalismo se olvida en pro del teocentrismo, del hombre a Dios como centro de la realidad.

3 BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. pág.20.

4 ARGULLOL, R. *Tres miradas sobre el arte*



2. *La muerte de Marat.* J.L.David. 1793

En el RENACIMIENTO con el nacimiento de las naciones, como España y Francia, y la centralidad de la Roma pontificia, la corte, las clases altas y la iglesia se consolidarán como los magnos mecenas y favorecerán la consagración de los grandes artistas del renacimiento, adquiriendo, por fin, rango intelectual. Nacerá el hombre humanista y al igual que en la antigua Grecia, se buscará la belleza y primará la idealidad.

En el XVIII, la Iglesia no posee tanto poder, España pierde hegemonía y Francia toma el relevo. En una Francia con un rey absolutista las actividades artísticas quedan relegadas al puro academicismo, es el tiempo de La Ilustración, del NEOCLÁSICO.

Con la revolución francesa, se acrecienta la libertad y se avanza hacia el ROMANTICISMO, donde la naturaleza y lo sublime adquirirán preponderancia artística. La burguesía creciente demandará producto y aparecerá la figura del marchante y la del crítico como intermediarios entre la obra y el público.

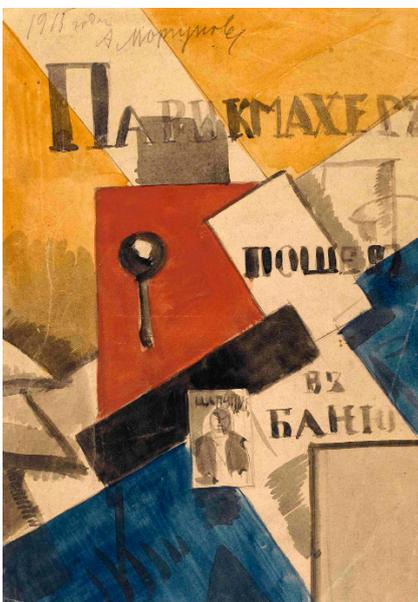
La obra artística se convertirá en MERCANCÍA

3.3.2. El artista del siglo XX

Con el romanticismo y su carga subjetiva, se abren etapas de ruptura lingüística tal y como se entendían las artes en el pasado dando pie al MODERNISMO.

Con el modernismo y al entrada del s. XX, la escultura (al igual que las demás disciplinas), tomando palabras prestadas de Maderuelo,⁵ perderá las características clásicas, como el pedestal o la idea de monumento, renunciando a lo erecto. Aparecerán nuevos materiales, sin nobleza, industriales, amorfos, efímeros; se aparcará el monotema de la figura humana; las técnicas no serán exclusivamente tallar, esculpir o modelar sino que aparecerán otras: construir, diseñar armar, edificar, ensamblar, collage... sin reglas ni cánones, negando la masa y la materialidad o su contorno, lo que nos lleva en definitiva a LAS VANGUARDIAS.

Éstas provocarán, ya desde primeros de s. XX, una y mil corrientes llegando incluso al personalismo de estilos. Un principio de siglo donde se fragua la primera guerra mundial, la revolución Rusa, y un hecho fundamental que cambiará, desde mi punto de vista, los cimientos del arte: el dadaísmo y más en concreto “la fuente” de M. Duchamp.



3. *Estudio para barbero.* A.Morguinov. 1915.

3.4. El objeto artístico. Análisis conceptual

“ que el Sr. Mutt haya producido o no la Fuente es irrelevante, lo ha elegido [...] ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto”⁶

No podemos empezar a hablar del objeto en el arte sin mencionar a Marcel Duchamp. Para este, tal y como recoge Calzadilla⁷, el mayor problema era la elección, era necesario que escogiera un objeto, sin que le impresionara, alejado del placer estético y sin interés alguno. *“Un objeto que, por efecto de esta selección no pudiera ser jamás bello, hermoso, agradable”⁸.*



4. La fuente. R. Mutt. 1917

En 1917, en una muestra organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, Duchamp decide exponer como obra artística el primer ready-made, en concreto “La Fuente”, un simple urinario, firmado con un seudónimo, R. Mutt, lo que supondría un nuevo giro en la concepción del arte hasta la fecha.

Sin entrar en detalles, puesto que lo desarrollaremos más adelante, a partir de ese momento, “el objeto” va a ser utilizado con diferentes matices. Así, los minimalistas y sus instalaciones con objetos industriales -specific objects-, aluminio, madera, hormigón... donde la función de artista se relega a pensar, idear o imaginar la obra. Obra que otros ejecutarán y que los minimalistas adaptarán según sea el espacio expositivo. Con el Pop art, los objetos cotidianos y/o domésticos, en definitiva consumibles, van a formar parte del ideario de un arte para las masas. Por otro lado, se llega a un punto “donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino las acciones menos ampulosas y grandilocuentes de seleccionar, escoger y combinar”⁹, hablamos de “apropiaciónismo” y que podemos concretar con palabras de Baudrillard: *“El objeto ha perdido su función, el consumismo agresivo ha hecho que de aquel sólo interese su imagen”¹⁰*, pues en esa sociedad no se valora la cualidad o el significado del objeto sino sus apariencias y comenta: *“ el simulacro [...] ha suplantado a la realidad”¹¹.*

6 DUCHAMP, M. En MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto*. pág.160

7 CALZADILLA, J. *Marcel Duchamp concentrado...* pág.48

8 *Ibíd.* pág. 48

9 BARTHES, R. En GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX*. pág 382

10 BAUDRILLARD, J. En GUASCH, Ana María. *Ibíd.* pág 383

11 *Ibíd.* pág.383



5. *Escorridor de botellas*. Marcel Duchamp .1914.



6. Detalle: *Long term Parking*, Arman 1982.

Es evidente, pues, que desde el momento en que el objeto pasa de ser representado a ser simplemente presentado va a permitir a los artistas la libertad de interactuar con él desde múltiples perspectivas y van a gestar nuevos e interesantes conceptos.

3.4.1. *Ready-made*

El ready-made. Una de las principales características de este como objeto fabricado, usado o encontrado es que tras su elección deja de tener ese carácter industrial para convertirse en propuesta artística. Si a ello le añadimos la posibilidad de utilizarlo en serie y numerarlo, demolemos el carácter de original y cambiamos a la vez su sistema productivo creando obras industriales e iguales. Es evidente, por tanto, que el modo de producción basado en la serie y en la repetición nos ayuda a eludir el concepto de singularidad y a multiplicar las lecturas, pues la reproducción en serie o su acumulación nos cambia no sólo la percepción sino el significado del mismo, amén de valorar la idea incluso el proceso sobre el resultado.

3.4.2. *Objeto sociológico*

En este proyecto hay dos elementos que recorren todo el proceso dibujando la línea que marca el modo a seguir.

Por un lado el ready-made, que ya hemos comentado y, por otro, el objeto en cuanto relato sociológico.

A nuestro modo de entender, con la utilización del objeto cotidiano o industrial se ha potenciado un relato sociológico que mediante la apropiación, la repetición, el collage o la acumulación, retrata nuestra sociedad, una sociedad basada en el consumo, y por consiguiente en el *debris*.

Este relato se podría analizar también en su vertiente ecológica por el impacto ambiental que conlleva el autoconsumo excesivo de los recursos limitados del planeta. Además, con la entrada de la era digital, se podría añadir otra lectura, más política, debido a que se han modificado las rutinas consumistas y muchas de ellas se materializan en la web con adquisiciones impulsivas de objetos. Son las grandes multinacionales las más beneficiadas en detrimento del pequeño comercio y a la vez las que más evaden los impuestos necesarios para que un “estado de bienestar” pueda persistir y por tanto fiscalmente reprobables.

Pero este no es el cometido que aquí nos lleva, dado que nuestro trabajo se centra sólo en mostrar lo que vemos, mostrar aquellos elementos, de los muchos que hay, que puedan dar idea de la sociedad a la que pertenecemos y que sea el espectador, “el otro” el que en definitiva saque sus propias conclusiones. Queremos que la obra sea abierta y participativa. Y en este punto nos remitimos a Duchamp:

*“El artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”.*¹²

12 DUCHAMP, M. En: FERRANDO, B. *El arte de la performance. Elementos de creación*.pág.87

3.5. Referentes

“De todas maneras, ¿qué puede ser más creativo que el concebir una nueva idea de lo que es el arte?”¹³

Antes de pasar a relacionar artistas que pueden aportar sus conocimientos a este proyecto quiero hablar de un referente general y que a lo largo del proyecto se repite una y otra vez por su relevancia en el arte contemporáneo: EL OBJETO-ARTE. Es un arte donde lo conceptual predomina sobre la forma y sin renunciar a esta se presenta de muy diversas maneras y en todas ellas parece indicar que este y la vida son una misma cosa.

Fue, como ya es bien sabido, Marcel Duchamp con su “Fuente”, un objeto encontrado, un urinario fabricado en serie, quien rompe con el arte establecido y con todos los cánones de lo estético, dando suma importancia a la elección, a esa decisión del artista y a la idea. Era el año 1917, cuando el mundo occidental estaba dirimiendo su batalla mundial y el arte, que no es ajeno a ello, quería dejar una huella. Quizá nos estaba mostrando un camino diferente al que la sociedad occidental libraba con sus imperialismos y sus guerras. Seguir ese camino no es más que seguir el rastro que nos lleva aquí.

3.5.1. Referentes artísticos [CONCEPTO]

3.5.1.1. Joseph Kosuth: La idea.
Joseph Kosuth, 1945, Ohio, EEUU.

“La potencial naturaleza revolucionaria del arte conceptual radicó en el hecho de que, mientras apuntaba al contexto sociocultural, no se concentraba en su propio desarrollo formal”.¹⁴

Para hablar de Kosuth, considerado el padre del arte conceptual, voy a centrarme en una de sus obras: “Una y tres Sillas” (1965).

En esta obra hay una silla plegable de madera, la foto de la silla a tamaño natural tomada en el mismo espacio expositivo y una descripción del diccionario Webster de la palabra silla. Kosuth, además de sacar el objeto

13 *ibíd.* pag.79

14 KOSUTH, J. *Escritos (1966-2016)*. pag. 93

de su lugar de pertenencia le añade una imagen y le adhiere el lenguaje léxico, lo cual es redundante, pues al leer el nombre uno se imagina el objeto y a la vez lo ve.



7. *Una y tres sillas*. Joseph Kosuth, 1965.

La obra de Kosuth, al igual que en Duchamp ya no es un objeto creado por el artista, sino es un objeto de pura especulación intelectual, se apropian de los objetos y sin citar al autor de los mismos los hacen pasar como propios. Su mayor logro fue la utilización de “ready-mades, a los que al convertirlos en algo artístico anulan su función común. Ambos, Kosuth y Duchamp, demandan que sea el espectador quien lo descodifique, que resuelvan los interrogantes que la obra suscita.

Nos interesa sobremanera estas propuestas que, a la vez, encierran en sí una proposición de lo que se entiende por arte, un arte que habla de arte, por eso en su obra lleva implícita una tautología que, para colmo, cuestiona el mismo arte.

A Kosuth no le importa la forma, y menos la estética, por ser un criterio concebido “a priori”, lo que nos propone, a nuestro entender, es que pongamos en duda conceptos que ya hemos tratado aquí, como son los de genialidad, autoría o de aura entre otros, primando la idea sobre lo tangible, creando nuevos significados y proponiendo un paso más, la utilización el lenguaje como objeto artístico, donde la enunciación del trabajo artístico supera a la materialidad del mismo.

Volviendo a “Una y tres sillas”, un detalle lleno de humor y contradicciones. Cuando emplea el diccionario Webster para describir la definición de silla, como objeto que sirve para sentarse, acto seguido lo niega, pues al convertir la silla en un objeto artístico, este ya no es algo útil, y uno puede preguntarse, ¿y esto qué es? ¿Es arte?

Kosuth no sólo cambia la función de la silla, sino pone en jaque el sistema lingüístico, fijo e inamovible, al que todos nos hemos conjurado para poder entendernos.

3.5.1.2. Art Povera: Lo efímero

Contexto: años 60 del siglo XX; una Europa en crecimiento económico que deja atrás la postguerra; un mayor protagonismo de EEUU y su nuevo imperialismo capitalista donde “American way of live” parece ser la panacea a la que aspirar; la guerra de Vietnam; los primeros feminismos; América Latina sale a la palestra y un largo etc., fueron el contexto sociológico a los que los artistas post-vanguardia se enfrentaron con sus diferentes puntos de vista.

Hemos visto como el arte conceptual planteaba una reflexión total en sus propuestas, veremos ahora como el art Povera nos habla de vida, arte y vida.

No hay un artista povera ex profeso como tal, pues en su ADN no está pertenecer a un signo cultural concreto ya que abogan por la propia singularidad, por la fluidez, elasticidad; son nómadas y juegan con el azar y su capacidad de transformación, propiedades todas que también aplican a los materiales. Ante lo industrial, tecnológico o mecanizado de los minimalistas, o los iconos del pop art, ellos prefieren interactuar con la materia prima, con sus características, su naturaleza, su piel, su forma, su energía y su muerte, lo efímero.

Al igual que los materiales con los que trabajan, con sus procesos físicos y químicos que el tiempo va transformando y que reflejan ese nomadismo al que hemos aludido, pasarán del art povera a la acción, al acto povera.

Son inventivos, son anti-dogmáticos, son guerrilleros. “*Se trata en definitiva de un modo de vida que prefiere la información esencial, que no busca relaciones ni con la estructura social ni con el sistema cultural, un modo de vida fuera de todo sistema en un mundo en el cual el sistema lo es todo*”.¹⁵ No quieren etiquetas, ellos se sienten libres y eligen y deciden su batalla y su campo y por tanto su producción.

15 Celant G. En: Guasch, A. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. pág.128



8. *Sin título*. Jannis Kounellis. 1969

Jannis Kounellis: vida y energía.

Jannis Kounellis. El Pireo, Grecia. 1936-2017

El intento de apropiarse de la propia vida, de su energía, con materiales pobres, orgánicos o inorgánicos con su carga histórica, e incluso mitológica, es lo que atrajo nuestro interés de este artista.

En la búsqueda del vigor y del carácter que estos aportaban no le importó siquiera trabajar con animales vivos, en contraposición y clara alusión al arte muerto o tradicional (“Sin título. Doce Caballos vivos”. 1969).

Hasta la fecha los caballos sólo habían estado representados en lienzos o esculturas en los museos o galerías pero nunca antes habían sido presentados. La utilización de la iconografía del caballo tan presente en el arte occidental desde Caravaggio hasta Delacroix por poner dos ejemplos, pone en jaque una vez más aquella sociedad que lo avalaba. Por el contrario, a la vez, nos habla de la historia del arte y nos presenta su ofensiva en un espacio consagrado al arte, donde, eso sí, nos propone una experiencia con la vida.



9. *Flag*. Jasper Johns. 1954.

3.5.1.3. Neodadá: La semiótica.

Unos pocos años después de terminada la II guerra mundial, New York se convierte en la capital mundial del arte y se afianza en primer plano el expresionismo abstracto de De Koonig, Pollock y Rothko. A finales de los 50, en reacción a estos, a su carga emotiva, a sus fuertes personalidades, su lirismo tan profundo y a la vez, distanciado de la clase común, surgen los neodadaístas y comienza una transición del arte subjetivo al arte de masas. De este colectivo destacan Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

Si bien nos queremos centrar en Rauschenberg, nos gustaría apuntar del trabajo de Jasper Johns un par de detalles de gran interés. Cuando él pinta la bandera americana a tamaño natural sobre un lienzo lo convierte en un objeto, ¿es un cuadro, es pintura o es la bandera? Y por tanto reafirma la idea de arte-como-objeto. Esa ambigüedad en la percepción y ese “juego semiótico” nos parece un buen apunte para nuestro trabajo. Me recuerda en cierta medida, y salvando las distancias, la pintura del surrealista Magritte, “Ceci n’est pas une pipe”.

Robert Rauschenberg: Rastro.
Robert Rauschenberg. Texas, 1925-2008.

Rauschenberg, en sus principios, desarrollo una técnica de gran interés, sus “combine-paintings” (1955) , donde con el “assemblage” de objetos dispares, recordemos la cabra y el neumático por ejemplo, introducía brochazos de pintura un tanto reminiscencia del expresionismo. Con lo que combinaba de manera azarosa, sin criterio unificador alguno, elementos de la baja cultura con pintura y/o escultura, considerados de la alta.

Rauschenberg no busca la unidad perceptiva, como quizá si pretendían los surrealistas, sus combine-paintings no son más que un conglomerado de elementos que hablan todos a la vez con sus interferencias tanto de forma como de significado.

En los años 80 del siglo pasado, estuvo viajando a lo largo de los Estados Unidos, trabajando con la fotografía y realizando una nueva serie: “PHOTENS”. Fotografía, como nos comenta Rosa Olivares,¹⁶ por todo el territorio de los Estados Unidos cosas habituales del día a día, no a nivel documental, no a nivel de iconos o símbolos sino en lo anónimo, en los detalles, en la vida que combina con frescura e ironía, con imágenes, similares y/o antagónicas, las que articula en series y montajes reflejando la sociedad americana del momento, su rastro.

Hay También una serie, “GLUTZ”(1987), que define muy bien conceptualmente a Rauschenberg y que nos puede ser de gran interés.

Rauschenberg toma objetos que ya han perdido su función original y que han quedado obsoletos para convertirlos en imágenes de sí mismo. Imágenes sacadas del flujo de la vida a los que, sin nostalgia, sin pasado, los muestra como expectativas de futuro, los rescata del olvido para insuflarles la libertad, para que puedan, metafóricamente, volar, porque lo que describe no es sino una realidad en constante movimiento.

Esas instantáneas, esos Gluts parafraseando a Rosetta Brooks “*son los momentos tecnológicos del accidente que aún lleva impresa la huella de la fuerza que los creó y destruyó*”.¹⁷



10. serie: *Photem*. Rauschenberg.
1980



11. Serie: *Glutz*. Rauschenberg.
1987

16 OLIVARES, ROSA. Robert Rauschenberg. *Lápiz*. nº 92 pág 78

17 BROOKS, R. Los gluts. *Lápiz*. nº 103. pág 19

3.5.2. Referentes artísticos [PLÁSTICA]

Son muchos y diferentes los referentes en los que nos fijamos a la hora de desarrollar nuestros trabajos, quizá de todos podamos sacar conclusiones que reafirmen o por el contrario cuestionen nuestra manera de actuar. Pero hay, por simplificar, tres elementos que de alguna manera se repiten en nuestra obra como pueda ser valga la redundancia, la repetición y la serie, el impersonalismo del gesto expresivo y la acción.

3.5.2.1. Pop art: Arte de masas.

“Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, contemplad la superficie de mis cuadros, de mis películas, de mí mismo: ahí estoy yo. Detrás de ellos no hay nada”¹⁸



12. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Hamilton. 1956

Ya hemos comentado cómo a finales de los 50, principios de los 60 la economía parece tomar un ritmo creciente hacia el consumo en general y el estilo americano en particular. Quedan atrás las penurias de la guerra. Será en Londres donde el Pop art hace sus primeras apariciones. En 1956, Richard Hamilton en una especie de collage publicitario: *“Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”* nos describe minuciosamente el entorno ideal del nuevo estilo moderno. Un collage donde se aprecia, el aspirador, la alfombra, el televisor, la lata enlatada, el magnetofón... productos todos que parecen describir un mundo feliz.

Con el Pop art se materializa la cultura de consumo mediante un mundo de imágenes donde la publicidad, el diseño y el arte se aúnan y confunden. El PRODUCTO se eleva a la categoría de arte.

La forma en que se presenta, su elección y cómo se crean nuevos valores a partir de su reelaboración serán las nuevas técnicas que esta nueva corriente aportará.

Andy Warhol: La imagen repetida.

Andy Warhol.(1928-1987).Pittsburg, Pensilvania, EEUU.

Más que una obra en particular de este artista me interesa su actitud.

Si Duchamp presenta un urinario, y Piero Manzoni presenta su firma o la huella de su cuerpo en *“Merda d'artista (1961)*, Warhol fragua su imagen y se proyecta como artista. Esa aura le acompañara en toda su carrera, dando valor a todo lo que en su factoría se cocía y que realizaba un equipo de asistentes.

La factura impersonal y mecánica de su obras es un elemento nuevo a todo lo anterior, donde la serie y la repetición de un mismo trabajo de un mismo producto, es igual al modo en que todavía a fecha de hoy hacen las fabricas. Otro componente que nos interesa de su obra es el color, un color atrevido, ejecutado sin gesto, plano, sin expresión pero muy ajustado al diseño y la divulgación.

Sus trabajos están relacionados con la publicidad, con lo común, con las estrellas que la gente admira y reconoce, con la vida, la muerte y los desastres, un arte del pueblo pero no para el pueblo, no hay mensaje, no hay intención de cambiar nada, solo parece interesarle los elementos cotidianos de la vida de las personas.



13.

Mao. A.Warhol. 1972.

Elegía las imágenes, las recortaba, les daba color, encuadre y repitiéndola con medios gráficos los convertía en productos. El vende, se vende, no trasmite sentimientos ni ideales, no impone, el deja sólo al espectador con su realidad. Una realidad que el se ha encargado de descontextualizar, reproducir y repetir.

3.5.2.2. Arte y acción.

Con el Land Art de R. Smithson, R. Morris o Richard Long, entre otros, el arte sale a la naturaleza para convertirla en un museo viviente con cierto carácter contemplativo y, de alguna manera, minimal, frío y sin emoción. Paralelo a ellos y tal vez como respuesta, movimientos como Fluxus desplazan el arte de las galerías a la calle, pero, buscando relacionar el arte y la vida, con substratos de humor cercano al absurdo. Anteriormente, los Situacionistas querían transformar las ciudades para crear situaciones psico-geográficas que trastocarán la rutina diaria de “la sociedad del espectáculo” donde hasta el ocio estaba pre-programado y no dejaba espacio al Flâneur ni a la deriva que ellos promulgaban. Y es en esta franja, más de 40 años después, donde colocaríamos el punto de partida para conocer a Francis Alÿs.

Francis Alÿs: El paseo.

Francis Alÿs, 1959, Antwerp, Belgica, residente en Mexico.

F. Alÿs es un artista cuya carrera esta muy ligada al paseo y tras este, ha desarrollado una ingeniería conceptual propia. El paseo, no como un medio sino como actitud. Andar, vagar, recorrer para crear emociones, sensaciones y, a la vez, observar su contexto, fijarse en él. Sus acciones están muy relacionadas con el entorno, con lo social, con lo que ocurre y puede ocurrir, está expectativo con el accidente, algo que no puedes dominar, pero que está ahí y es la base del desconcierto, de la peripecia del deambular, lo fortuito y a veces lo absurdo. En muchas de sus obras el esfuerzo realizado no compensa el resultado, no conduce a nada.

No busca el espectáculo, en sus obras no hay más público que el que pasaba por ahí, solo pretende despertar la curiosidad y la reflexión del vianante.

Pero su obra no acaba en la acción, ésta se documenta con lo que, aunque sea un trayecto local, se pueda exportar a otros lugares .

En la obra: “La fe mueve montañas”(Lima, 2002) F. Alÿs, propone, hacer algo épico creando una alegoría social y participativa. Reúne a 500 voluntarios que con su fe y una pala, intentan mover una duna de medio kilómetro de diámetro en los exteriores de la ciudad de Lima. “La perturbación física fue infinitesimal, pero no así sus emociones metafóricas.”¹⁹ Se consiguió convertir las tensiones sociales en una nueva narración, y hacer de una historia local un relato que trascendiera a su pueblo y a su historia para convertirse en mito o leyenda.

Esta acción, esta especie de Land Art para “los sintierra”, no termina en ella misma, ya que a través de la documentación se dio a conocer en la Bienal iberoamericana de Lima y al resto del mundo. Y como comentó el propio Alÿs²⁰, el proyecto tuvo cuatro vidas: el que lo vivió, el que lo escuchó, el rumor que surgió a partir de él y el que lo leyó, cuatro lecturas que a la vez se complementan.



14. *La Fe mueve montañas*. Francis Alÿs. 2002.

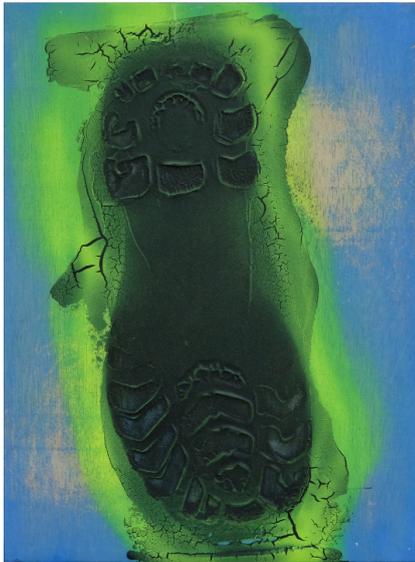
Alÿs, en su recorrido artístico, aglutina el arte, la acción y lo social, desplazando el objeto a contextos urbanos, donde el movimiento se consigue con la participación de todos, con fraternidad y, a partir de un imposible plan irracional como intentar mover una montaña de arena, quiere apelar al poder del pueblo.

Quizá se puede interpretar como una invocación al fantasma de la rebelión, pero Alÿs no es un activista político, el sólo ha reemplazado, ha migrado el concepto iconográfico y formal del monumento escultórico hacia una interacción urbana. Y esta poética es en definitiva lo que nos atrae de su obra. El observa el entorno social, propone una acción en el espacio público, tratando de reinventar y redefinir lugares suburbanos o abandonados y deja que público se enfrente a sus sensaciones y tome sus propias decisiones, sin atribuir nada.

3.6. PLÁSTICA. Desarrollo del proyecto

3.6.1. Introducción

“ más allá del límite, buscamos invadir el territorio de lo no artístico, de lo común, de lo cotidiano...”²¹



15. *Petjades 3*. 2017



16. *Pruebas Resinas*. 2017

En este punto vamos a desarrollar aquellos aspectos técnicos y formales que se han ido materializando a lo largo del proceso práctico, desde la idea hasta su puesta de largo, bien en la calle o en una sala de exposiciones.

Primero que nada comentar que nuestro nombre artístico es Martíllopis y como tal firmamos nuestros trabajos plásticos.

Durante la carrera y desde el momento que empezamos a dejar las asignaturas troncales para pasar a las optativas descubrimos la importancia de tener un proyecto. Son muchas las dudas que tienes que ir esquivando para poder centrarte en algo, así que optamos por plantearnos “el arte”, un tema que nos fascina y, como en un juego, quisimos buscar su entrada, sólo alguna de ellas.

Esta primera inquietud de actuar, tomar partido, indagar, supuso, y a fecha de hoy supone, una acción. La acción, el ir de un lado a otro, de errar en el error, de ir de más a menos, y es ésta actitud la clave de todo nuestro proceso creativo, donde importa más el recorrido, que el resultado.

A lo largo de este trabajo y de manera transversal se han desglosado aspectos del objeto ready-made que para nosotros serán el rastro que dejamos en nuestras aportaciones artísticas. La idea, el proceso, la serie, el otro, o el mismo *detritus*.

En los primeros años de carrera disfrutábamos mucho con el pincel en la mano, así que cuando pudimos elegir, una de las primera optativas fue “Pintura y abstracción” donde poco a poco aquel se nos cayó de las manos para indagar otras maneras de expresar en el lienzo o la tabla nuestro proyecto sin utilizar para nada brocha alguna.

Desde sus inicios, lo importante era desarrollar la idea, la idea de huella, de pisada. Cuando nos propusieron implementarla y como queríamos indagar el rastro, la huella en el arte, optamos por su homónimo, la huella, una huella. Así que, con el fin de evitar el pincel, nos pareció interesante no utilizar tampoco nuestro cuerpo y decidimos imprimir la huella de un zapato, y ahí empezó todo.

A partir de ese instante, ya no dejamos de investigar con el zapato en todas aquellas asignaturas que el tema nos lo permitiera. Pintura, instalación y performance.

21 FERRANDO, B. *El arte de la performance: Elementos de creación*. pág.8



17. Poeta. 2017

La elección del zapato usado, cumplía muchos requisitos, en tanto objeto, en tanto *detritus* y en tanto sociológico, pues es evidente que el calzado nos ayuda a describir una época, un entorno y por tanto una sociedad.

Se podría argumentar ¿porqué no se han utilizado otros objetos tan descriptivos o más que el zapato y que ayudarían a comprender más el proyecto en tanto sociológico? La razón de trabajar desde un primer momento sólo con un objeto, en nuestro caso el zapato, era una cuestión práctica a fin de evitar la singularidad en favor de la repetición. Nosotros queríamos realizar series para predominar así el proceso y avanzar técnicamente. Cada propuesta terminada nos aportaba una nueva perspectiva y nos ayudaba a crecer. No era cuestión de QUÉ? Sino de CÓMO?

Aún así, en nuestro recorrido sí se ha trabajado con otros elementos. Ya con anterioridad habíamos experimentado con *detritus*, en concreto con nuestra basura y lo veremos más adelante, es más, digamos que es el sustrato de nuestra obra. También, con el tiempo, pasamos de la huella del zapato humano a la huella mecánica, la de un camión sobre el barro mojado por ejemplo. Y para finalizar, analizando el zapato vimos como éste nos llegaba y nos llega en cajas de cartón y éstas, las cajas, nos abren otra vía de trabajo. Por un lado “la caja” como sorpresa, conlleva una duda, ¿qué contendrá? Y por otro nos pareció significativo por el hecho de que en la actualidad las compras masivas por internet invaden, metafóricamente, nuestras ciudades con cajas de cartón en su mayoría de procedencia multinacional.

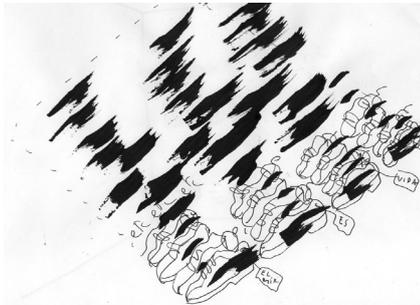
3.6.2. Investigación material

Volvamos al zapato, nuestro proyecto insigne. Para empezar lo primero que hicimos fue realizar una investigación por las redes a fin de averiguar las fases de su fabricación. Tarea imposible, pues las grandes marcas, sabedoras de la sensibilidad social para con el maltrato animal, no facilitan la procedencia de la piel por un lado, ni parte del proceso laboral por otro, pues se les ha acusado de precariedad, de emplear mano de obra sumergida, incluso infantil.

Todo ello dificulta la tarea de búsqueda de todo el multiproceso de manufacturación diseminado en diferentes partes “deslocalizadas” del mundo global. Digamos pues, que su fabricación no deja rastro.

3.6.2.1. Bocetos

Si bien dibujamos posibilidades que nos permitía el zapato, o los zapatos en tanto ready-made, el acopio o su repetición nos auguraba unas “instalaciones” interesantes. Aún así, no era la idea principal, pues no se trataba de acumular zapatos ni de cualquier zapato, queríamos que estuviera usado, con su propia huella y que perteneciera a alguien de nuestro entorno, con nombre y apellido.



18. Boceto. 2016

El zapato en sí ya nos transmitía connotaciones que iban desde personales en tanto propiedad de alguien y sensitivas en tanto sinestesia. Olor, tacto, vista, ruido y si se quiere, sabor. Por otro lado, nos interesaba que su lectura fuera múltiple y nos pareció interesante para nuestro proyecto pictórico, evitar incluso el objeto pintado y decidimos fotografiarlo, para plasmarlo en el cuadro y poder decir “esto no es un zapato” como dijo Magritte con su pipa.

El sustituir la pintura por una fotografía es entre otros por una apuesta multidisciplinar y por evitar una mimesis ilusoria. No queremos dibujar ni componer un cuadro con un zapato, lo que queremos es mostrarlo y la mejor manera de no desvirtuarlo era fotografiándolo, al igual que hizo Kosuth con su silla. De esa manera, es la imagen del objeto la que puede sugerir en el espectador variadas y diferentes connotaciones.



19. Transferencia y equipo. 2017

3.6.3. Rastro. La huella en el arte

En el proyecto *Rastro* predomina lo pictórico aunque, como iremos viendo, es también multidisciplinar.

3.6.3.1. Transferencia

“la conciencia del haber estado allí es la que constituye para Roland Barthes, la esencia de la fotografía”²²

Nosotros trabajábamos con la fotografía del zapato usado de una persona de nuestro entorno personal. Pero nuestra intención no es imponer una lectura sino múltiples. La fotografía por un lado capta el momento, nos dice de manera fehaciente: “esto estaba ahí”, y ahí genera la posibilidad de un antes y un después, nos habla de la memoria de un objeto que fue y que va a seguir siendo, posiblemente hacia una degradación (entropía), nos habla, por tanto, de la vida y la muerte, de una vanitas. Otro aspecto que nos da la fotografía es, que en tanto mecánica, permite la repetición y su doble, otra lectura sin duda interesante.



20. Proceso.2017.

Además, no utilizamos la fotografía como tal sino su transferencia sobre la tabla o lienzo lo que supone un traslado y a la vez una pérdida de información.

Para hacer una transferencia hay que empezar por imprimirla, bien una imagen, bien un texto, luego, invertirlo, lo cual demanda un ejercicio mental de tras-pasar, de tra-ducir, de ir más allá, de mover el significado.

Además, el hecho de transferir evita el gesto directo, la expresión, la intención, dejando estos atributos a expensas de la idea. El resultado, independientemente de lo formal, queda abierto e invita al espectador a vagabundear por el lienzo convirtiéndose en flâneur y, desde esta deriva, que sea él, “el otro” quien le dé sentido a la obra.



21. Bob. Díptico. 2018

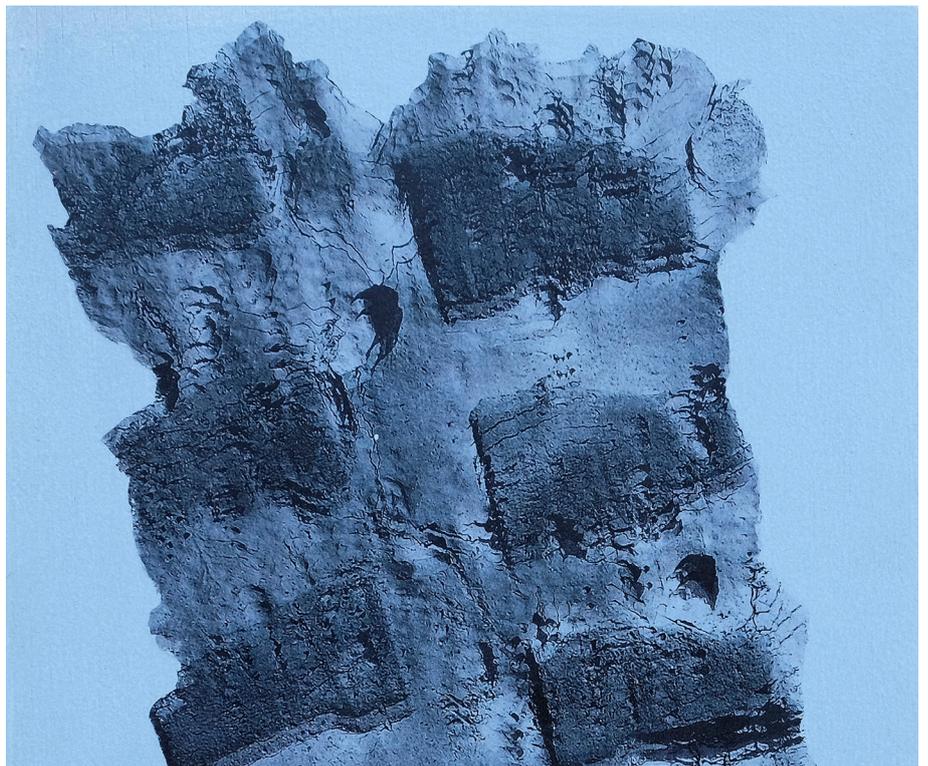
El tamaño. Sí, el tamaño importa. Si bien empezamos con bocetos a escala natural pronto nos percatamos que si lo agrandábamos conseguimos multiplicar sensaciones e incluso a grandes proporciones nos ayudaba a meternos en la misma piel del zapato y, a la vez, observarlo desde diferentes perspectivas.



22. *Surrealista 3. 2018*

El gran tamaño nos dio la posibilidad de construir una historia. Si queríamos ampliar la superficie, por ejemplo a un metro cincuenta y decidir trabajar con fotocopias tipo A3, teníamos primero que descomponer la fotografía inicial en pedazos de esas dimensiones, A3, y luego reconstruirlo y eso nos pareció muy satisfactorio, pues era como si estuviéramos redescubriendo la historia de ese zapato. Con el tiempo eso nos dio pie a mover algunas piezas e incluso a anular algunas con lo que ya tomaba un aire surrealista añadido al proyecto.

Pero durante el proceso no siempre fue un camino sin espinas. Transferencias rotas, fotocopias inservibles, diferentes resinas, diferentes papeles, hasta encontrar la fotocopidora pertinente y un latex especial, en concreto, la resina "POTCH". El problema más acuciante ha sido la extensión de las fibras del papel que al mojarse modifican sus dimensiones lo que produce quiebros en la línea recta. Esto y otros errores del proceso nos han servido para ahondar en otras vías y aprovechar el fallo como virtud, ver la parte positiva de ello. De hecho con el error hemos desarrollado una nueva técnica a la que hemos llamado "ESROLLAGE", un termino mitad, italiano (scrollare) mitad Ingles (scroll), con el que queremos sacudir, mover y desenfocar la imagen, no de manera digital sino analógica. Se trata de montar dos imágenes desplazadas unos milímetros a fin de romper el parecido real, acrecentar el discurso constructivo y crear muchas más lecturas, porque ya no es un zapato o una huella lo que se ve sino algo en movimiento.



23. *Detalle Escrollage. 2018*

3.6.3.2. Pintura

*“El pop [...] No ha conferido valor trascendental alguno a la imagen descontextualizada, sino que acentúa su vulgaridad y atiende a su contenido sociológico explícito”.*²³

El elegir para este proyecto el lienzo o la tabla no tiene otro motivo que el meramente práctico. Nuestro estudio esta lleno de manchas de pintura acrílica, rastro de nuestro quehacer diario. Es por decirlo así como mejor nos manejamos. Ahora bien, a la hora de exponer hemos tratado el cuadro como si fuera un objeto no un simple lienzo. También hemos trabajado con resinas e incluso con el mismo zapato en sí como objeto escultórico.



24. *Acoronats 2.* 2018



25. *Procesos.* 2018

Podríamos resumir nuestro proceso práctico en 3 puntos.

1. A nivel técnico-pictórico hemos tratado *la huella*. Trabajamos por capas de modo que intentamos que la capa superior deje ver parte de la anterior, que se pueda rastrear por así decir su huella. A la vez y relacionado con el consumo está el reciclaje, por lo que nos pareció interesante reutilizar viejas tablas pintadas sin anular su huella y sobre ellas transferir el zapato aprovechando su contexto. Por último, en el estadio actual y por ser consecuentes con nosotros, pretendimos que *la huella* sea no dejar huella y es por eso que llevamos bastante tiempo con colores planos, evitando

²³ Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto.* Pag 37.



26. Serie Santiago. 2017

incidir en él gestos para no marcar nuestra huella, nuestra expresión. No queremos intimidar al espectador, sino dejarle navegar por el tablero sin cortapisas, eso sí, a base de capas y capas que recalquen la idea de proceso, de trabajo.

2. Por otro lado, con el fin de evitar la singularidad, la originalidad ya hemos comentado nuestra decisión de trabajar “la serie”, la repetición, evitar la obra única e irrepetible para centrarnos en el proceso y no en el resultado final que podía ser muy similar al anterior, que es lo que provoca esa cadena iterativa.

3. Otra de las características de este apartado pictórico es la colectividad. Formamos un equipo, MADE INMARTÍLLOPIS²⁴, así evitamos los personalismos y primamos una vez más el proyecto, que ya desde su inicio se amplía al ser el grupo, cada uno desde su perspectiva, el que lo alimenta.

Es por ello que queremos destacar esta nueva manera de ver el arte, donde el trabajo empieza en la idea y continua en el proceso; y al hablar de trabajo me refiero al día a día, a probar, a investigar, a errar, a fracasar, a recoger, a ver, observar y sobre todo a vivir.

No se puede entender el arte separado de la vida, separado de los problemas que nos rodean, ajeno a nuestra sociedad. Una sociedad que aparta, que separa, que excluye al otro, a lo otro, como si de *detritus* se tratara.



27. Made inmartillopis.2018



28. FLÂNEUR. 2017

24 Vicent Salvador, Isabel Martí y Martillopis

3.6.3.3. Arte y vida.

Siempre hemos apostado por el trabajo en equipo, así que, recién empezada la carrera, impulsamos y coordinamos con algunos estudiantes de Bellas Artes el grupo LAPASSA para, y a partir de *detritus*, mostrar aquello que si observabas la sociedad en la que vivíamos era tan patente que ya se había asumido como normal. Una sociedad que sigue sin escuchar ni actuar.



29. *Vivències. 2015*

Si bien, el plástico, el cartón, las latas, en definitiva la basura eran los objetos dominantes de nuestras acciones también lo socialmente excluido, lo extraño, el otro, el emigrante, formaban parte de ellas.

Uno de los elementos más característicos de nuestros happenings era que invitábamos al público a finteegrarse en la obra, a ser ellos con nosotros los protagonistas, con ello, pudimos comprobar como las lecturas se multiplicaban pues estos al relatar sus emociones nos aportaba detalles que ni siquiera nosotros habíamos percibido.



30. *Identidad. 2018.*

A fecha de hoy hemos apostado también por la performance, más corporal y personal. En esta disciplina, si bien al principio dialogabamos con el zapato, pronto pasaríamos a trabajar con la embalaje, con la caja, el plástico y el papel que lo envuelve, lo que a nuestro entender sumaba otro elemento sociológico a nuestro discurso.

3.6.3.4. El Cartón y el Mailing.

Llegados a este punto habría que añadir un nuevo eslabón: el cartón de embalar.

Al observar la calle, vemos como ésta está llena de repartidores de cajas de cartón que van y vienen con objetos comprados por internet. Este hecho nos abre el proyecto a nuevas e inquietantes propuestas.

Al ampliar las expectativas, lo que en un principio era seguir la huella del zapato usado de un amigo pasa ahora a seguir el rastro que va dejando la sociedad a través de un objeto como es la caja de cartón, que no es un objeto en sí, sino sólo la envoltura de este, lo cual extiende aún más la duda: ¿qué hay dentro de una caja? ¿Puede haber arte? Esto nos ha permitido presentar un elemento indefinido que a la vez precisa un modo de actuar propio de nuestra sociedad consumista, una nueva rutina, la compra masiva por la web.

El trabajar con el cartón nos abrió nuevas perspectivas. Jugar con las cajas, embalarlas, crear muros con cientos de piezas de cartón, e impulsar una exposición colectiva con sólo las cajas vacías son algunos de los trabajos realizados .

El siguiente proyecto fue un mailing. Al igual que la multinacional Amazon envía los objetos en cajas de cartón, nosotros realizamos un mailing donde la obra artística era el mismo sobre de cartón al que le imprimimos una serigrafía numerada en su cara delantera y en su interior una pequeño documento explicativo. Ese sobre serigrafiado y firmado iba a ir de mano en mano hasta llegar al destinatario poniendo en duda entre otros el aura artística y por extensión, si se me permite, al mercado el arte, donde las obras pasan de mano en mano, pero, de manera especulativa.

El siguiente proyecto, todavía en ciernes, nace a partir de este TFG , pues tratará de seguir el RASTRO al cartón.

Se va a crear otro mailing con otro sobre de cartón donde en su interior haya unas indicaciones. El receptor tendrá que reenviarlo a otro usuario relacionado con el mundo artístico, y este a otro, así, hasta 10 veces, hasta que vuelva a casa. Dentro habrá una explicación y una recompensa para cada uno; al terminar este proceso inicial, se hará una obra artística sin decidir, dependiendo de la huella que haya ido dejando en su recorrido. Esto nos permitirá introducir un nuevo concepto, el azar, lo inesperado, también una cierta dosis de humor, algo que en definitiva lo enriquece y confirma lo que veníamos diciendo: la importancia del proceso, pues es en ese transcurso donde van apareciendo caminos, nuevos y diferentes, que incentivan la labor diaria y redefinen el mismo concepto de arte.



31. *Dret a l'habitage.*2018



32. *Muro.*2019



33. *Mailing.* 2019

3.6.3.5 Comisario y colectivo.

Hay otra faceta, ligada a todo lo anterior que nos gustaría apuntar: la función de comisario. Nos atrae la idea de colaborar con otros artistas y pensamos que la labor de comisario puede ayudar a sumar los resultados del artista o colectivo sin más.

Desde nuestra primera exposición como tal se intentó evitar que la obra se presentara como había sido concebida, es decir, tal como salía del estudio del artista a la galería, sino que se pudiera ampliar a otros campos, a algo más voluminoso o “instalativo”, desvirtuando la idea de cuadro-pared, para ir más a un todo conjunto, es decir que toda ella fuera una única obra, buscando otras aristas del artista que ayudarán a extender su poética.

En este deambular, tuvimos la ocasión de preparar una colectiva de 40 alumnos en la asignatura “Proyectos expositivos” que realizamos en la casa de cultura de Rafelbunyol, “tutorizados” por Natividad Navalón y Teresa Cháfer.

Sumar 40 artistas no es tarea fácil, es misión casi imposible. Nos negábamos a que cada alumno trajera algo ya hecho en su recorrido académico, a que no hubiera un nexo común, un incentivo o un concepto, así que tras varias sesiones, decidimos volver a *detritus* y propusimos trabajar con cajas de cartón. “Embalatge”, ese sería el título. Se trataba de que cada uno trajera cajas de cartón y entre todos montar una gran escultura que llenara la sala y, como detalle poético, se invitó a todos los participantes para que trajeran una definición de la palabra “embalaje”, la suya, y así, como cartelas, sería la obra que colgaría de las paredes, sus enunciados. ¿El resultado? Un trabajo colectivo singular y único donde se evita la preponderancia de lo único y singular de los actantes.

En esa misma línea tenemos en curso una nueva colectiva para la casa de cultura de Alboraiia, donde los artistas elegidos se enfrentan a un reto:

¿Qué objeto o concepto se llevarían al sótano de su casa en caso de un desastre universal? Pretendemos que una vez decidido, el artista haga una descripción corta de la idea y porqué, y esa será junto a los objetos o la imagen de estos lo que se exponga de manera interactiva, unas con otras, en la sala de exposiciones.

Y poco más podemos añadir a esta senda en busca del rastro, que nos deja el arte. Un rastro del que a veces sólo queda la idea o ni siquiera esta, sólo el rumor.



34. *Analepsia perturbada*. 2018

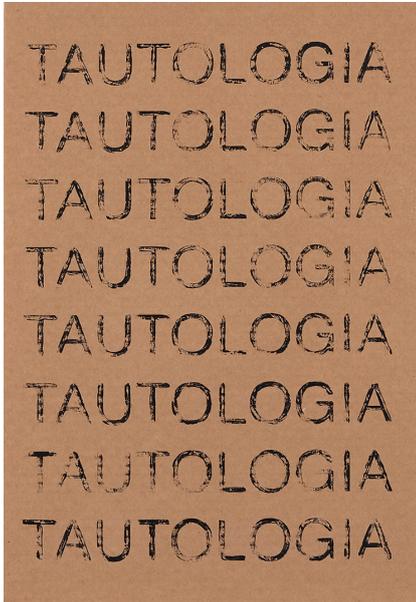
4. CONCLUSIONES

Son muchos los objetivos que nos planteamos al abordar este proyecto y nos gustaría pensar que se han desarrollado de manera eficiente: describir un relato social con los objetos usados; que estos nos ayuden a entender parte de la historia del arte contemporáneo y cómo el contexto influye en él; las diferentes opciones que con el objeto los artistas han mostrado, su poesía, sus connotaciones sensitivas... A la vez, en este proyecto, se ha intentado tomar partido por una serie de conceptos que, de manera voluntaria, descifren nuestra propia opción artística y justifiquen y den sentido a nuestra obra plástica: la idea, el proceso, lo colectivo, la serie, el otro, etc.

Sería vanidoso pensar que la descripción de arte a la que nosotros llegamos es la única, que el rastro que deja el arte es el que nosotros perseguimos y no, es sólo eso, una huella, parte de una huella de todo el conglomerado que existe en el mundo del arte. Lo importante para nosotros es que ese pequeño descubrimiento nos abre una vía de trabajo que se va ampliando incluso ramificando, pues nuestra opción no pasa por una única disciplina. De hecho, al apostar por el arte y la vida, se abre el estudio a más y diversas posibilidades, donde lo importante, para nosotros, es observar, ver, mirar, palpar nuestro alrededor y exponerlo; pensar, descubrir, soñar una idea y expresarla, y con todo, paso a paso ir disfrutando de todo el trayecto, pues este nos ayudará a crecer incluso más que los premios o halagos de nuestros mejores resultados.

Aún así, se han quedado muchas cosas en el tintero, algunas para no extendernos en demasía y otras debido a nuestras lagunas, pues estamos inmersos en un proceso de aprendizaje y todavía nos quedan criterios por descubrir.

Soy consciente también de donde vengo. La gran parte de nuestras raíces están en el siglo pasado por lo que el arte que se avecina, donde lo tecnológico, lo virtual, lo aumentado invade nuestro quehacer diario, ni siquiera hemos podido desglosarlo. A pesar de ello, creo que no estará muy lejos de lo básico: la idea, el proceso, la acción, la actitud, aunque, desde mi ignorancia, me parece, por lo que veo y escucho, que queda un tanto apartado de la vida o, tal vez, la vida sea ya más digital.



35. *Tautologia.2019*

A nivel práctico, hay algunos autores que se han quedado fuera y que son de gran interés como Joseph Beuys o Eva Hesse muy ligados a la vida, imprescindibles en el arte que nos lleva, pero que por no tocar el objeto como tal no hemos creído conveniente presentar. Tampoco artistas como Chiaru Shiota o Elina Chauvet que trabajan y exponen sus trabajos con el zapato y sus connotaciones semánticas, pues no es el zapato el objeto de este proyecto sino el objeto en sí, un objeto social.

Otro reto que nos plantea nuestro trabajo es la preponderancia de la idea y somos conscientes que en el día a día esto lo olvidamos y los viejos fantasmas como la estética, la composición, el aura todavía perduran, y que inconscientemente nos hacen tomar decisiones, podríamos decir correctas, que en realidad nos alejan de ese rastro que buscamos en el arte. Y esta podría ser la mayor incongruencia, no llegar a transferir lo que teóricamente pensamos con lo que en la práctica hacemos.

Para finalizar, nos hubiera gustado poder explicar que el arte habla sobre el arte, que cualquier proposición artística lleva consigo una definición de lo que el autor define como arte y en tanto así, que el arte es una tautología, lo que implica una decisión, una apuesta, un modo de entender el arte y por tanto la vida. Pero creemos que eso sería otro proyecto, quizá una posible vía para una investigación futura.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALÿS.F; CUAUHTÉMOC. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: ED. Turner. 2015. ISBN: 7506-639-9
- ARGULLOL, R. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria editorial, Barcelona, 1985.
- BELJON, JJ . *La gramática el arte*. Torrejón de Ardoz: Ed. Celeste, 1993.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Ed. Casi-miro libros, 2010.
- CALZADILLA, J. *Marcel Duchamp concentrado*. Caracas: Colección Paria. Fondo Tropykos, 1992.
- CHAO-YANG, L. *La odisea de los objetos cotidianos*. Meditación, memoria y metamorfosis. (TFM) Valencia: Universidad Politécnica de València. 2016.
- DEVORD G. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DUBOIS P. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1994
- FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de la creación*. Valencia: Ed. Mahali. 2009
- *Arte y cotidianeidad, hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora exprés. 2012
- *De la poesía visual al arte de acción*. Bizkaia: L.U.P.I., 2014.
El arte de la performance.: Elementos de creación.
- DIDI- HUBERMAN, G. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Museo nacional Reina Sofía, 2011
- GUASCH, A. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En: Revista d'art. Barcelona: RACO, 2005, núm. 5, ISSN 1579-2641.
- *El arte último del sigloXX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Edito-rial. 2003
- KOSUTH, J. *Escritos (1966-2016)*. Santiago de Chile: Ed. Metales pesados,2018.
- LAPIZ. Revista internacional e arte (España). Madrid: Ed. José Alberto López, 1993, núm.92, ISSN: 0212- 1700.
---núm103
- MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992.
- MARCHÁN FIZ. S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: E .Akal, 1988.
- MARSHALL M.; QUENTIN F. *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.
- MIODOWNIK M. *Cosas y materiales*. Madrid: Ed. Turner, 2017
- SENNETT, R. *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial, 2018.
- VVAA. *Revolviendo en la basura: residuos y reciclajes en el arte visual*. Guipuzkoa: CDAN. Centro de arte y naturaleza, 2009

5.1. WEBGRAFÍA

DE LLANO, P. *Francis Alÿs*. EL PAIS. Madrid: 2015. [consulta: 2019-01-21]. Disponible en: https://elpais.com/tag/francis_alys/a

GRIMÁN, K. *Una y tres sillas*. Dilatar la pupila. Venezuela. 2013. [consulta: 2019-01-19]. Disponible en: <https://dilatarlapupila.wordpress.com/2013/07/25/pensar-el-arte-una-y-tres-sillas-de-joseph-kosuth/>

JUAN, P. *Así habló Warhol*. EL MUNDO: el cultural. España. 2010. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/05/cultura/1286263159.html>

SANTIAGO MARTÍN, P. *Análisis de la obra de arte: El método sociológico*. UPV. València: 2013. [consulta: 2019-02-02]. Disponible en:

<https://media.upv.es/player/?id=c273a443-b4b2-d145-b7f9-5fe79d3f41e8>

VAL CUBERO, S. *Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte*. En: DIALNET. Madrid: Arte, Individuo y sociedad, 2010, ISSN 1131-5598. [Consulta: 2019-01-19]. Disponible en

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/.../5731>

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Img.1 *Discobolo*. Realizado por Mirón de Eleuteras. 450 a. C.
- Img.2 *La muerte de Marat*. Jaques David. 165 x 193. 1793. Museo real de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, (Bélgica).
- Img.3 *Estudio para el barbero fue a los baños públicos*. Aleksei Morguinov. 2015. Acuarela y guasch sobre papel. Stedelik, Amsterdam, (Holanda).
- Img.4 *La fuente*. R. Mutt, seudónimo de M. Duchamp. 1917.
- Img.5 *Escurridor de botellas*. Marcel Duchamp. 1914. 50 x 33 cm.
- Img.6 Detalle: *Long term Parking*. Arman. 1982. Jouy-en-Lozas.
- Img.7 *Una y tres sillas*. Joseph Kosuth. 1965. Moma.
- Img.8 *Sin título. Doce caballos*. Jannis Kounellis 1969. Galleria L'Attico, Roma.
- Img.9 *Flag*. Asper Jhons. 1954. Encaústica. 107 x 153 cm. MOMA.
- Img.10 Serie *PHOTEM*. Rauschenberg. 1980.
- Img.11 Serie *GLUTZ*. Rauschenberg. 1987.
- Img.12 *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* R. Hamilton. 1956. Collage. Kunsthalle Tubingen.
- Img.13 *Mao*. A. Warhol. 1972. Serigrafía/ papel, 91 x 91cm.
- Img.14 *Cuando la fe mueve montañas*. F. Alÿs. 2002. Lima.

Imágenes: Taller MADE INMARTÍLLOPIS

- Img.15 Serie *Petjades 3*. 2017. Mixta. 30 x 23 cm.
- Img.16 *Pruebas Resinas*. 2017. Resina/ tabla. 23 x 30.
- Img.17 *Poeta*. 2017. 30 x 23 x 10 cm.
- Img.18 *Boceto*. Bolígrafo y tinta sobre papel. 21 x 15 cm. 2016.
- Img.19 *Proceso transferencia Santiago*. 2017. Taller.
- Img.20 *Proceso transferencia Acordonats*. 2017. Taller.
- Img.21 *Bob*. Díptico. 2018. Mixta/ tela. 150 x 244 cm.
- Img.22 *Surrealista 3*. 2018. Mixta/ tabla. 83 x 90 cm.
- Img.23 Detalle: *Escrollage*. 2018. Mixta/ tela.
- Img.24 *Acordonats 2*. 2018. Mixta/ tela. 135 x 150cm.
- Img.25 *Procesos*. Taller.
- Img.26 Serie *Santiago*. 2017. Mixta/tela. 4 ud. 30 x 23 cm.
- Img.27 *Equipo Made Inmartíllolis e Inés Regaña, performer*. 2018
- Img.28 *Flâneur*. 2017. 33 x 24 x 37 cm.



36. Brinding. 2018

MARTILLOPIS: Happening, Performance, trabajos/ Cartón y Comisario.

- Img.29 *Vivències Radicals*. 2015. Happening. S.C.Russafa. Vlc.
Img.30 *Identidad*. 2018. Performance. Estudio B. Ferrando.
Img.31 *Dret a l'habitage*. 2019. S.C.Russafa. València.
Img.32 *Muro*. 110 x 148 x 27 cm. T4, UPV.
Img.33 *Mailing: detalle*. 2019.
Img.34 Comisario de Tania Ansio en ANALEPSIS PERTURBADA. Casa cultura Rafelbunyol. 2018.
Img.35 *Tautologia*. Transferencia sobre cartón, 45 x 30 cm. 2019.
Img.36 *Brinding*. Biblioteca Centro Reina Sofía. Madrid. 2018.