

# HACER DEBERES

## FUTILIDAD Y PRÁCTICA PICTÓRICA



**AMAIA BREGEL**

Dirigido por Javier Claramunt

Trabajo de Fin de Máster. Tipología 4.

Valencia, Julio de 2019  
Máster de Producción Artística

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts Sant Carles



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*  
PRODUCCió ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

## **RESUMEN**

Este Trabajo Final de Máster se compone de una serie de trabajos cuyo contexto pictórico se centra en el desarrollo de las cualidades objetuales de la pintura y en el lenguaje metapictórico y autorreferencial. Estos trabajos se caracterizan por su pequeño tamaño y su semejanza con la maqueta, por el uso de la materia pictórica como elemento estructural y su carácter geométrico. Son el resultado de la aplicación de una metodología específica en la que hacer arte se equipara a hacer deberes, siendo la producción artística un gesto de culto a los protocolos de aprendizaje del colegio y a la inutilidad y obsolescencia pragmática de los conocimientos en ellos obtenidos que, ahora, se aplican a la creación artística en este proyecto. De esta manera se pretende proponer una línea de reflexión y cuestionamiento sobre la utilidad del arte para afrontar el absurdo.

Palabras clave: Pintura, Futilidad, Deberes, Geometría, Estructura.

## **ABSTRACT**

This Final Master's Paper consists of a series of works whose pictorial context focuses on the development of the objectual qualities of painting and on metapictorial and self-referential language. These works are characterised by their small size and their similarity to the model, by the use of pictorial matter as a structural element and their geometric character. They are the result of the application of a specific methodology in which making art is equated to doing homework, with artistic production being a cult gesture to the school's learning protocols and to the uselessness and pragmatic obsolescence of the knowledge obtained in them, which is now applied to artistic creation in this project. In this way, the aim is to propose a line of reflection and questioning on the usefulness of art to confront the absurd.

Key words: Paint, Futility, Homework, Geometry, Structure.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVOS.....	4
METODOLOGÍA .....	5
2. CONTEXTUALIZACIÓN .....	8
2.1. LA PINTURA ABSTRACTA FORMALISTA.....	8
2.2. LAS ESTRUCTURAS MINIMALISTAS .....	11
2.3. LA PINTURA COMO OBJETO.....	13
3. CONCEPTUALIZACIÓN .....	16
3.1. EL COLEGIO Y LOS DEBERES .....	16
HACER DEBERES/HACER ARTE .....	17
EL ARTISTA COMO DJ.....	18
EL ARTE ABSURDO Y SU FUNCIÓN.....	20
LO INÚTIL.....	22
CONTINUAR HACIENDO DEBERES.....	23
3.2. LA MAQUETA .....	24
4. DESARROLLO DE LA OBRA .....	29
4.1. PRECEDENTES. EVOLUCIÓN DE MI PINTURA.....	29
OBJETOS PICTÓRICOS.....	35
DISEÑO Y FORMALISMO.....	41
4.2. HACIENDO DEBERES .....	42
5. OBRA FINAL .....	50
5.1. SERIE TRASLÚCIDOS .....	50
5.2. NO NOS CREEN.....	61
5.3. METAMAQUETAS. LA APARICIÓN DE LA VITRINA.....	65
CAÍDA LIBRE O M.R.U.A. ....	70
ENVITRINAMIENTOS EN EL ESPACIO .....	73
CUADRO-VITRINA .....	77
6. CONCLUSIONES.....	80
7. REFERENCIAS .....	82
8. BIBLIOGRAFÍA WEB .....	85
9. ÍNDICE DE IMÁGENES .....	87

# 1. INTRODUCCIÓN

Esta memoria recoge una serie de trabajos realizados en este último año. Este proyecto es una continuación de mi Trabajo de Final de Grado, *Objetos Pictóricos: La pintura como material de construcción*, por lo que se ha pretendido desarrollar con mayor detenimiento los temas tratados en el mismo, así como las cuestiones que surgieron tras realizar el trabajo.

Las piezas principales de mi trabajo son los *Objetos Pictóricos*, unas piezas en las que se utiliza la pintura de manera autónoma como elemento estructural. Son objetos de corte geométrico de los que destaca su cualidad estructural. Cada una de estas piezas se entiende como el resultado de la aplicación de una metodología procesual en la que hacer arte se equipara a *hacer deberes*. Algunos de los temas sobre los que se pretende reflexionar con la producción artística son la inutilidad, tanto de los conocimientos que se adquieren durante los años de escolarización como del arte, y el propio absurdo.

Este proyecto parte de la motivación por evolucionar la línea de trabajo desarrollada durante la carrera y se centra en mi interés por la abstracción ligada al uso de la pintura acrílica. Principalmente, este proyecto ha supuesto un desarrollo conceptual de mi trabajo personal y un alejamiento del discurso más formalista, predominante en los antecedentes de este proyecto, por el cual únicamente me centraba en el desarrollo de las cualidades formales de la pintura. A pesar de esto, la evolución conceptual ha sido el resultado de una ordenación de conceptos y de elementos que han estado siempre presentes en el trabajo, pero sobre los cuales no se había focalizado la atención.

Principalmente, los objetos pictóricos son el resultado de la utilización en mi formación artística de los elementos o conocimientos adquiridos durante mi formación escolar. Es por eso que he observado una inclinación especial por aquellas propuestas artísticas que de algún modo evidenciaban una vinculación con alguna rama de corte científico, como la geometría o las matemáticas. La pulsión de utilizar estos conocimientos está ligada a la inutilidad que los rodea por no haber desarrollado otras vocaciones científicas a favor de mis estudios artísticos.

A medida que se ha ido desarrollando este trabajo, se han ido descubriendo y estableciendo distintos objetivos, que tras la evolución del proceso creativo han resultado en los que se formulan a continuación:

- Realizar un conjunto de obras que, partiendo de una mirada pictórica, exploren las posibilidades objetuales de la materia pictórica como elemento de construcción de estructuras tridimensionales de corte geométrico.
- Desarrollar la línea de trabajo anterior, tanto en la búsqueda de su enriquecimiento conceptual o discursivo, como formal, mediante un cambio de punto de vista en el estudio de nuevas referencias y lecturas.
- Vincular la investigación teórica en torno a estas nuevas lecturas con el desarrollo del trabajo práctico.

Algunos objetivos más específicos del trabajo son los siguientes:

- Situar la atención en otro tipo de lecturas que surgen en torno a lo procesual, como la metodología creativa en la que *hacer deberes* se equipara a hacer arte, o su carácter de maqueta, asumiendo referentes de diferentes disciplinas cuyo punto en común es la relación de su obra con la geometría (minimalismo), el imaginario de la arquitectura, y con opciones pictóricas que cuestionan sus límites tradicionales a favor de la incorporación de la tridimensionalidad y reivindicación de su objetualidad.
- Focalizar la atención del desarrollo de la obra en su relación con el colegio y la enseñanza, dejando pasar a un segundo plano conceptual lo referente a su literalidad formal y autorreferencialidad.
- Asumir referentes de diferentes disciplinas cuyo punto en común es la relación de su obra con la aplicación de conocimientos o la utilización de recursos sin ningún tipo de fin práctico.
- Comprender los conceptos desarrollados por Luis Camnitzer, María Acaso y Albert Camus, incorporando estos conceptos al discurso en torno al que gira mi trabajo.
- Utilizar materiales precarios que alejen los objetos geométricos del minimalismo y enfatizen nuevas lecturas y poder variar la escala de los objetos pictóricos, así como otras de sus cualidades plásticas.

En cuanto a la metodología, he decidido dedicar un apartado específico en el capítulo de conceptualización al desarrollo de la metodología procesual de la obra plástica, que es la relacionada con el *hacer deberes*.

Una clave metodológica ha sido la selección de distintos textos y su posterior estudio, que ha servido de apoyo para el desarrollo de la parte correspondiente a la producción artística. Esta preparación teórica ha sido simultánea al propio proceso creativo de manera que han evolucionado simultáneamente nutriéndose mutuamente.

Otra de las claves metodológicas es la de **pensar haciendo**, de tal forma que, aunque haya una reflexión previa a la producción, no sea esta un límite para la obra pictórica sino que la misma vaya evolucionando respecto a lo ya materializado. O, dicho de otra manera, concebir la producción continua y el contacto con los materiales y sus procesos técnicos como método que se retroalimenta con la reflexión, la simbiosis entre acción y reflexión.

Otra herramienta ya utilizada en el TFG para la realización de la parte práctica del trabajo es la **realización de bocetos**. Siendo el mío un trabajo geométrico y con un gran peso en lo estructural, la realización de bocetos es un paso clave previo a la producción artística.

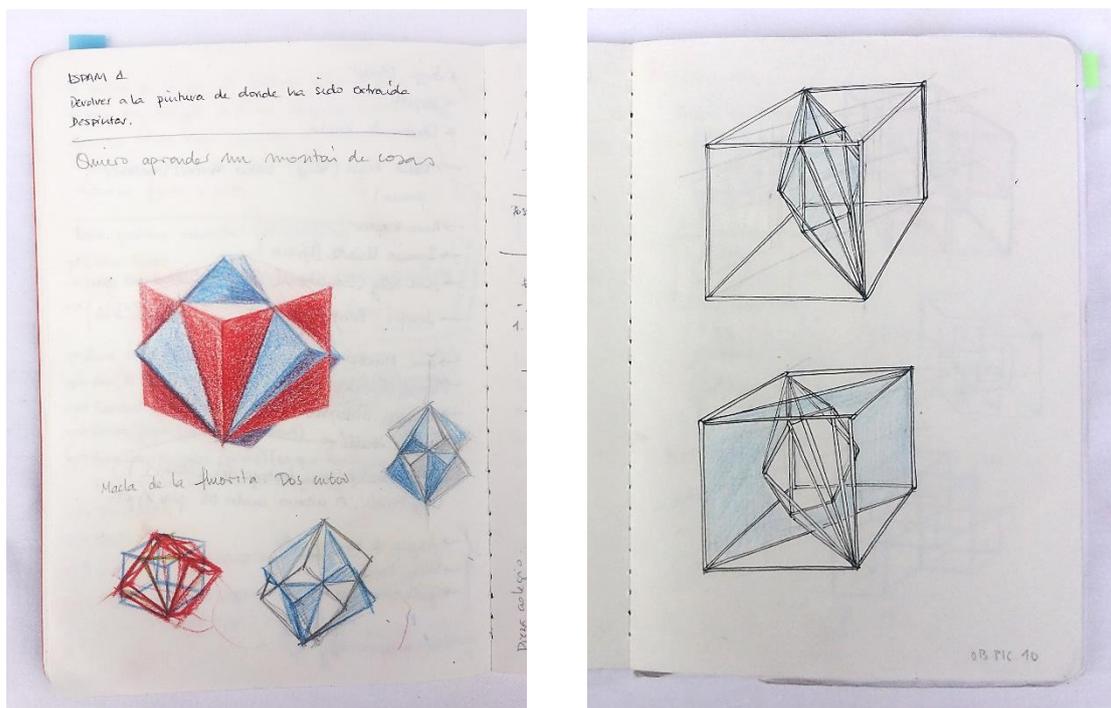


Fig. 1. Algunos bocetos del cuaderno.

Por último, se ha utilizado el proceso de **prueba y error**, llegando a considerar simplemente elementos procesuales algunos de los trabajos artísticos, sin contar con ellos como obra definitiva.

El texto de esta memoria está estructurado en diferentes capítulos. Primero, se dedica un capítulo a la contextualización de la obra, donde se explica y analiza el contexto pictórico en el cual se inserta el trabajo.

En segundo lugar, en el capítulo de conceptualización se desarrollan las dos principales claves de la obra: la analogía metodológica hacer arte/*hacer deberes* y el concepto de maqueta.

A continuación, se realiza un recorrido por los precedentes del proyecto actual ligado a la adquisición sucesiva de distintos referentes. Después se dedica un capítulo al análisis y explicación de la obra final correspondiente a este trabajo para acabar con un capítulo de conclusiones.

## 2. CONTEXTUALIZACIÓN

Mi proyecto pictórico ha evolucionado tanto formalmente como conceptualmente. En lo que se podría considerar la etapa previa a este TFM, decidí centrarme en los aspectos formales de mi trabajo, reservando las diferentes claves discursivas que iban surgiendo en torno a las piezas a la lectura del espectador. Sin embargo, en el trabajo que aquí se presenta ha basculado de lo adiscursivo a lo discursivo, de lo autorreferencial y metapictórico a **hacer referencias a otras cosas que no son únicamente la pintura**. Ahora, a pesar de este desplazamiento desde el punto de vista formal se siguen asumiendo las claves o soluciones formales de esos planteamientos metapictóricos de algunas tendencias y artistas, por lo que creemos pertinente exponerlas en este capítulo.

Así, en este capítulo se expone una revisión de este contexto pictórico y de los diferentes planteamientos pictóricos tratado. Estos planteamientos coinciden históricamente con los de diversos artistas, desde la abstracción postpictórica hasta la pintura en el campo expandido. Por ello, son referentes claves en la evolución del trabajo, aunque con el tiempo se hayan ido incorporando otros nuevos más específicos y más relacionados con otras claves del mismo.

### 2.1. LA PINTURA ABSTRACTA FORMALISTA

Con este título se hace alusión a aquella tradición de la pintura abstracta que, esencialmente, se desarrolla en el ámbito formal antes que en el semántico. Su función es autorreferencial, proclamando su literalidad y autoafirmándose en su objetualidad en un ejercicio de autodefinición. Su discurso reside en el modo en que se establecen las relaciones formales de los elementos que la constituyen con esa finalidad metalingüística. "...la interpretación semántica de estas obras debe atender a lo que nos ofrece su dimensión sintáctica" (Marchán-Fiz, 2001, p.93).

Mi trabajo, como ya hemos expuesto, se inició asumiendo similares características, pues se concentraba en problemas intrínsecos a la propia pintura, aunque, lógicamente, con diferencias, pues no se centraba en un objetivo del paradigma de las características descritas en el párrafo anterior, la denominada abstracción postpictórica. Este objetivo implica que la finalidad de la pintura es definir lo que es la pintura para discernirla de lo que no es. Así lo proclamaba su principal precursor y teórico, **Clement Greenberg**:

“La esencia de lo moderno consiste en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia”. (Greemberg, 2006, p.111)



Fig. 2. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1969. 304,8 x 259,1 cm.

Fig. 3. Frank Stella: *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959. 230,5 x 337,2 cm.

Obviamente, en mi trabajo no se asume esta función, e incluso, como expondremos en el capítulo Conceptualización, pretende alejarse de estos presupuestos en los que “La obra deja de ser un sistema de relaciones extraplásticas” (Marchán-Fiz, 2001, p.94) para intentar que sí lo sea. En cualquier caso, lo que sí se asume son muchas de las características formales presentes en las obras de los principales exponentes de esta tendencia pictórica: **Barnett Newman, Frank Stella y Keneth Noland**. De ellas me ha interesado especialmente la sintaxis reductiva de sus obras en la búsqueda de la simplicidad visual y claridad estructural, que anticipaba al minimalismo.



Fig. 4. Kenneth Noland: *Half*, 1959.  
174.3 x 174.3 cm

Otro aspecto que de ellos asumo en mi trabajo tiene que ver con el uso del color. En sus obras las áreas de color tienen una función hegemónica y se desechan los juegos compositivos entre colores, formas, etc. El uso del color contribuye a sostener la estructura interna de la pintura de un modo similar al que trato de hacerlo en mi trabajo. El color de la pintura que utilizo como material de construcción en mis *objetos pictóricos* intenta sostener la estructura formal (no la estructura física) del objeto. Al igual que en las obras de estos artistas, el uso del color remite a un juego formal cuyo fin es el diálogo entre las diferentes áreas que definen la estructura interna de la pintura, o en mi caso, *del objeto pictórico*.

Otro aspecto importante ha sido el modo en el que se interesaban por evidenciar la interrelación entre la forma o estructura de lo pintado y la forma del soporte, entre la estructura interna y la externa. Así, la obra de Newman se caracteriza por sus líneas verticales, ecos pictóricos de los límites de su lienzo. La pintura de Stella rige su composición con lo que le dicta la forma de su lienzo. Y Noland introduce sus círculos concéntricos en el centro del lienzo porque es la manera más sencilla de meterlos (Stella y Judd, 1964, p.375).

El énfasis que en ello depositan acaba dotando a sus obras de una gran objetualidad, esencialmente por la irregular forma de sus cuadros, especialmente en el caso de Stella. De hecho, en una entrevista a Frank Stella y Donald Judd,

Stella dice: “Toda pintura es un objeto, y si te metes lo suficiente en esto al final tienes que enfrentarte con la objetualidad de lo que estás haciendo. Estás haciendo una cosa. De todo esto hay que partir” (Stella y Judd, 1964, p.377).



Fig. 5. Frank Stella: *Empress of India*, 1965. 195,6 x 548,6 cm

Esta concepción objetual de la pintura, junto a la consideración de la obra pictórica como elemento autónomo, es otra de las características que más claramente han figurado como referencia formal fundamental e inicial en mi trabajo. No obstante, probablemente sea en el minimalismo donde he encontrado referencias y resoluciones más semejantes a mis objetos pictóricos.

## 2.2. LAS ESTRUCTURAS MINIMALISTAS

Una de las corrientes artísticas con la que tiene relación mi trabajo es el minimalismo. Esta relación surge en el momento en el que mis *objetos* pictóricos adquieren la cualidad de estructura tridimensional y geométrica.

Esta corriente tiene principal interés por lograr la simplicidad estructural, perceptiva y conceptual. Mi trabajo comparte con el minimalismo varias de estas características debido a su gran influencia. Especialmente lo que tiene que ver con la claridad estructural pues, frente a una estructura más compleja se conseguirá así evitar cualquier distracción a la hora de percibir la obra. Lo que así se pretende es que la obra funcione como un “todo” y no como un conjunto de partes. Este principio de economía estructural deriva en el uso de formas simples como el cubo, que contribuyan a enfatizar esta simplicidad estructural, y se descarta otro tipo de poliedros más complejos que “debiliten el todo y tiendan a la división en partes” (Marchán, 2001, p.101).

Algunos de los principales representantes del minimalismo cuya obra me suscita mucho interés en dicho sentido son **Donald Judd** (1928-1994), **Carl Andre** (1935-) y **Sol LeWitt** (1928-2007).

De una manera intuitiva he asumido este modo de ordenar la estructura en mi trabajo. En los *objetos pictóricos*, la unidad estructural mínima se corresponde con prismas cuadrangulares, llegando a incluir en ocasiones planos inclinados, pero siempre con esa intención de aproximación a la idea de unidad perceptiva, de la concepción de un todo.



Fig. 6. Carl Andre: *Equivalent VII*, 1966. 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.

La obra de Donald Judd, por ejemplo, se caracteriza por la disposición de un número diverso de prismas cuadrangulares colocados en el espacio utilizando recursos como el paralelismo o la simetría, cuyo fin es una ordenación simple que contribuya a su percepción unitaria. Carl Andre trabaja de la misma manera colocando unidades modulares, como por ejemplo baldosas o ladrillos, consiguiendo composiciones compactas y uniformes.

Otra característica del minimalismo que he adoptado en mi trabajo tiene que ver con la repetición de un módulo estructural. Estos tres artistas así lo hacen, aunque es la obra de Sol LeWitt quizá la más representativa de ellos o, al menos, la más cercana a mi trabajo.



Fig. 7. Donald Judd: *Untitled*, 1965. 22,9 x 101,6 x 78,7 cm.



Fig. 8. Sol LeWitt: *Cube Without a Cube*, 1996. 20 x 20 x 20 cm.

También en la obra de LeWitt aparece otro elemento que intento asumir en mis *objetos pictóricos*: la continuidad. La continuidad entre cada módulo conforma la estructura, ocasiona un sistema serial (Marchán, 2001, p.102). En este tipo de ordenamiento de los módulos estructurales, cada módulo no aparece en una relación de coordinación con los demás, sino que surgen relaciones de subordinación entre elementos. Este tipo de ordenación es la que me suscita más interés formalmente, y se puede observar a lo largo del desarrollo de mi trabajo. Además, este recurso contribuye aún más a la percepción unitaria de la obra enfatizando su cualidad de objeto.

Sin embargo, hay notables diferencias entre mi trabajo y el minimalismo. A pesar de la gran influencia de este periodo en mis piezas, no intento conseguir el acabado pulcro e industrial propio del minimalismo. Plásticamente este tipo de acabado no me interesa. Además, la manera de trabajar que sigo, enfrentándome al objeto como si se tratara de una manualidad o un ejercicio que es parte de los deberes, y el uso de materiales precarios (también acorde a esta manera de trabajar ligada a la manufactura y a la resolución de problemas) distancian mi producción del minimalismo.

### **2.3. LA PINTURA COMO OBJETO**

Otra de las claves de mi obra es la superación de los límites de la pintura (las características o condiciones que definen tradicionalmente la pintura para

diferenciarla de lo que no es, como la bidimensionalidad) en favor de su objetualidad, por eso veo oportuno exponer uno de los principales referentes de este proceso histórico.

En el texto de Rosalind Krauss de 1979, *La escultura en el campo expandido*, la autora afirmaba: “Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (Krauss, 1979, p.60)

Aunque este texto hable en general de la escultura, me parece importante insistir en esta similitud entre el proceso histórico de expansión que han sufrido tanto el término “pintura” como el término “escultura” debido a que mi trabajo está pensado bajo una mirada pictórica antes que escultórica. Esta expansión ha tenido, entre otras, una consecuencia que resulta fundamental en mi trabajo: la objetualización de la pintura.

Uno de los momentos de la historia del arte en los que este concepto de pintura fue, como dice Krauss, estirado hasta tal punto de abarcar propuestas con una manifiesta objetualidad, fue en la década de 1960 en Francia, con un importante colectivo de artistas llamado **Supports/Surfaces** que exploraban la salida de la pintura del lienzo.



Fig. 9. Supports/Surfaces: Vista de instalación.

Entre las propuestas de este colectivo, me interesa su declarada objetualidad máxima y su relación con el espacio, cómo cosifican la pintura reduciéndola a sus componentes matéricos (tela, bastidor...) alterando la relación entre estos componentes, objetualizándolos.

(...) se dieron cuenta que la tela tenía un derecho y un revés, que se podía cortar, coser, liberar del bastidor y que el dibujo quedaba concretado en el dibujo de las marcas que se repetían en la superficie de la tela a modo de *all over*. (Guasch, 2000, p.218)

### 3. CONCEPTUALIZACIÓN

En este capítulo se desarrollan las claves discursivas de mi trabajo que he ido estableciendo en los últimos meses. Una de las inquietudes que se ve reflejada en mi trabajo y que me ha interesado de diversos artistas, es la unión entre arte y ciencia. A pesar de haberme empeñado en considerar las posibilidades discursivas en mi trabajo sobre esta unión de conceptos, no era capaz de llegar a ninguna conclusión acerca de ello ya que, con mis piezas, no trato problemáticas relacionadas con la ciencia, sino que uso ésta como herramienta, de manera que es el proceso creativo el que se sirve de las matemáticas, la física o el dibujo técnico.

Tras un período de reflexión centrándome, no tanto en producir, sino en cómo situar mi trabajo en el espacio, llegué a concretar las claves conceptuales de mi trabajo que se expondrán a continuación. La primera, el afrontar el arte como el *hacer deberes* y lo que implica (el absurdo, la inutilidad...). La segunda, el dotar a mis piezas, aún entendiéndolas como obras definitivas, de cierto carácter de maqueta, aprovechando sus significaciones y potenciando el atractivo estético de las piezas.

#### 3.1. EL COLEGIO Y LOS DEBERES

Se podrían entender mis piezas como el resultado del culto al colegio. Del culto al *hacer deberes*, entendiéndolo como el procedimiento o protocolo casi religioso de aplicación de contenidos, en muchos casos, sin ningún fin práctico real o de manera inútil. En mi trabajo afronto el arte con la misma actitud que una alumna que hace deberes. El uso de la geometría, el uso de las matemáticas o el uso de la física para la formalización de mis piezas está directamente relacionado con haber estudiado un bachillerato de ciencias. Esa necesidad por seguir “haciendo deberes”, por aplicar los conocimientos que he aprendido durante toda mi vida y que, al irse volviendo más específicos, no me resultan prácticos o útiles en mi vida cotidiana, es lo que mueve mi trabajo desde el principio. Mediante el uso de estos conocimientos como herramienta para el proceso creativo, pretendo volverlos útiles en forma de arte. De esta manera el tiempo cobra sentido en el proceso, para acabar resultando en el fin inútil del arte. No trato problemáticas, sino que canalizo la pulsión de aplicar conocimientos, ya pragmáticamente obsoletos, como parte de mi instrucción escolar, mediante el arte.

Una de las figuras en las que he decidido centrarme para el desarrollo de la investigación teórica en relación con la figura del colegio es Luis Camnitzer, artista,

docente y teórico uruguayo. Camnitzer, además de ser un referente artístico de mi trabajo, ha sido de gran ayuda para la clarificación de ciertos puntos claves de la conceptualización.

Camnitzer ha centrado la mayoría de sus investigaciones y escritos en el desarrollo de un método adecuado para la pedagogía del arte. Para ello ha realizado múltiples análisis de protocolos educativos, que me sirven como herramienta para establecer las claves de mi actitud frente al arte, esa actitud en la que concibo el arte como el *hacer deberes*. Aunque mi trabajo no trata en particular la propia pedagogía, es posible encontrar lecturas relacionadas con la pedagogía en este proyecto, ya que tanto los términos *colegio* y *hacer deberes*, como mi manera de concebirlos o interesarme en ellos para utilizarlos en mi producción artística, están inmersos en una metodología pedagógica específica. Esta metodología a la que me refiero es la del aprendizaje mediante el *hacer deberes*, que es la herramienta pedagógica del sistema educativo del que he formado parte en mis años de escolarización. Es por esto por lo que la obra escrita de Luis Camnitzer no me interesa como fin en sí mismo, sino que de ella extraigo diversos análisis del funcionamiento de la pedagogía en general (aunque él se centre en la educación artística) para el desarrollo y análisis conceptual de mi trabajo.

## **HACER DEBERES/HACER ARTE**

*Hacer deberes* supone un proceso de ordenamiento y de aplicación de conocimientos con el fin de afianzar o aprenderlos. Tras años haciendo deberes, he entendido este proceso como un periodo donde el tiempo se invierte, a modo de ritual, en la resolución de problemáticas no reales. De esta manera, la aplicación de los conocimientos no encuentra un fin útil en lo que a practicidad se refiere. Los conocimientos aprendidos se vuelven más específicos a medida que nuestra educación avanza, de forma que muchos de ellos van perdiendo su utilidad en nuestra vida cotidiana.

Tras mis años de escolarización y mi posterior dedicación al arte aparece en mí una pulsión de utilizar este tipo de conocimientos que, desde el punto de vista pragmático, instrumental o funcional, han resultado inútiles en mi vida. Esta pulsión se ha visto acentuada en mis últimos años en el colegio debido a que mi rama de estudios fue aquella que está formada por las materias que tratan la ciencia instrumental, como son las matemáticas, la física y el dibujo técnico principalmente. El haber adquirido estos conocimientos y haberlos asimilado mediante el *hacer deberes*, ha tenido una repercusión notable en la dirección de mi trabajo. En primer lugar, mi manera de afrontar el arte o de concebirlo como

una actitud. En segundo lugar, ha contribuido a que los intereses artísticos y referentes que he ido adoptando hayan sido aquellos que poseen tintes racionales en su trabajo y, por lo tanto, resulte el mío insertado en el contexto artístico al que pertenecen los mismos, como por ejemplo la pintura formalista o el minimalismo. Por el mismo motivo he considerado durante un breve periodo de tiempo que mi trabajo es una formalización de la unión arte-ciencia, para concluir finalmente que no es eso exactamente.

De este modo, asumo el arte como una forma de hacer, no como una cosa que se hace (De Pascual, Lanau, Camnitzer y Acaso, 2018) y como consecuencia mi metodología procesual se basa en la analogía entre hacer arte/hacer deberes.

## **EL ARTISTA COMO DJ**

Me gustaría centrarme en esta cuestión, en la manera en la que trato estos conocimientos adquiridos en mi educación a través del arte, estableciendo una analogía entre la figura del artista y la del organizador.

Hacia finales de los años cincuenta y principios de los años 60 existía en Latinoamérica una época de cambios revolucionarios y reformas en torno a la enseñanza o el arte como respuesta al abuso de poder y al uso de la violencia por parte de algunos gobiernos de América Latina. Luis Camnitzer nos cuenta este proceso centrándose en el legado de algunos personajes importantes de la pedagogía. En particular nos interesa lo que se expone sobre Paulo Freire, que tenía como objetivo desarrollar la pedagogía “con los oprimidos, como una forma de otorgar el poder” (como se citó en Camnitzer, 2009, p.146). Su manera de describir la enseñanza coincide con mi manera de entenderla para desarrollarla en mi trabajo:

La tarea del educador [tradicional] es, por lo tanto, colocarse a sí mismo como sujeto cognitivo, confrontando un objeto cognoscible para, luego de conocerlo, hablarles discursivamente acerca de él a los estudiantes, que entonces se convertirán en archivistas de sus comunicadores. La educación es comunicación; es diálogo, en la misma medida en que no es la transferencia de conocimiento sino el encuentro de sujetos interlocutores en busca del sentido de las significaciones (p.146).

Esta definición, tanto de la tarea del educador como de la educación, se ajusta mucho a la manera en la que he entendido mi educación para utilizar hoy sus métodos como herramienta en mi producción artística. No sólo me interesa la definición, sino que, como dice Camnitzer (2009), este párrafo podría extrapolarse al arte, afirmando que “el artista tradicional realiza un objeto que debe ser observado y registrado por el espectador. El arte es comunicación puesta en marcha por artistas y espectadores en búsqueda del sentido de las significaciones” (p.147). De esta relación entre arte y educación se entiende por qué cobra sentido en mi trabajo el hacer arte mediante el *hacer deberes*, mediante esa nueva ordenación de conocimientos. Freire habla del alumno como archivista. Así, al afrontar el arte se adopta el papel de alumno que queda equiparado e igualado al de artista.

En una conversación entre Luis Camnitzer y María Acaso, otra profesora que ha dedicado su vida a la pedagogía del arte, ambos docentes dialogan en torno a esta concepción del arte. Además, curiosamente equiparan la figura del artista a la figura del profesor. María Acaso dice (como se citó en De Pascual, Lanau, Camnitzer y Acaso, 2018):

Yo remezclo, lo utilizo desde Bourriaud cuando habla del artista como DJ, y creo que ahí estamos otra vez hablando del concepto de autoría, de cómo los profesores creamos una playlist en nuestras clases. Realmente, tu clase es una sucesión de músicas, canciones, y tu valor como creativo y tu valor de producción cultural no es tanto que esas músicas las hayas creado tú, sino cómo remezclas. En este sentido, la figura del profesor es exactamente igual que la del artista. Esta idea de que los profesores estamos remezclando el conocimiento de otros y es dentro de la remezcla donde está nuestro valor. (p. 75)

Sin duda, existe una relación entre las figuras de la educación y las figuras del arte que tiene que ver con su común papel de organizador. Con esta relación entendemos que nos referimos a lo mismo cuando hablamos de ordenar los conocimientos, de aplicarlos a problemas sin ningún tipo de finalidad práctica o de *hacer deberes*.

Retomando la obra escrita de Luis Camnitzer, se observa que el artista también ha reflexionado en torno a esta forma de ver la figura del artista. Concretamente,

el escritor realiza un análisis de la definición de arte y explica, bajo su punto de vista, en qué consistió la primera obra de arte:

Como no existía un mercado del arte, esa primera obra de arte no fue una consecuencia de las ganas de hacer un objeto artístico sino que sucedió como una aplicación de un método cognoscitivo. Fue una forma de adquisición y de organización de conocimientos. El autor ordenó una realidad que percibía como caótica. Ayudó así a manejar esa realidad, no solamente a través de la percepción de sí mismo del observador. (Camnitzer, 2000, p.84)

Una vez más hago hincapié en esta definición de arte, la del arte como “forma de adquisición y de organización de conocimientos”. Sin embargo, de la definición del primer arte de Camnitzer me interesa en especial la mención al mercado del arte. La figura del mercado, en este caso particular, tiene que ver con el fin útil (en el sentido productivista-mercantilista-capitalista de obtener beneficios económicos a cambio de una actividad) del arte, por lo tanto, la ausencia de este elemento contribuye a la enfatización del arte como hacer sin ningún fin práctico.

## **EL ARTE ABSURDO Y SU FUNCIÓN**

Tras asumir la figura del artista como organizador de conocimientos o *hacedor de deberes*, es interesante hablar de las ideas de Albert Camus. El escritor no acepta la idea de la separación entre autor y arte. Es curioso cómo, apoyándose en su creencia en la unidad de esos términos y, coincidiendo con las ideas que hemos expuesto anteriormente, afirma:

Para que sea posible una obra absurda es necesario que se mezcle con ella el pensamiento bajo su forma más lúcida. Pero es necesario, al mismo tiempo, que no aparezca en ella sino como la inteligencia que ordena. (Camus, 1942, p.302)

Aparece el término “obra absurda”. Para Camus lo absurdo hace referencia a la estancia del hombre en el mundo, que en la búsqueda de una trascendencia vital se topa con una aparente falta de sentido en la existencia. Por ello, ve tres respuestas a lo absurdo. Estas son el suicidio, la religión y el arte. Sin embargo, Camus ve en las dos primeras una evasiva y en cierta manera, actos de cobardía. Propone entonces la aceptación del absurdo y la revelación contra el mismo a través del arte. La defensa del arte como fenómeno absurdo basado en la

descripción, está presente en la obra de Camus y coincide con mi percepción de este y mi manera de tratarlo.

Describir, tal es la última ambición de un pensamiento absurdo. También la ciencia, al llegar al término de sus paradojas, deja de proponer y se detiene para contemplar y dibujar el paisaje siempre virgen de los fenómenos. El corazón aprende así que esa emoción que nos transporta ante los rostros del mundo no procede de su profundidad, sino de su diversidad. La explicación es inútil, pero la sensación subsiste y con ella los llamamientos incesantes de un universo inagotable en cantidad. Ahora se comprende el lugar que ocupa la obra de arte. (Camus, 1942, p.300)

No es el arte un refugio de lo absurdo, sino un hecho absurdo en sí mismo. “No ofrece una solución al mal del espíritu. Es, por el contrario, uno de los signos de ese mal que repercute en todo el pensamiento de un hombre” (Camus, 1942, p.301). Un arte que es resultado de una ordenación descriptiva, “repetición monótona y apasionada de los temas ya orquestados por el mundo” (Camus, 1942, p.301).

Existe una relación entre esta manera de entender el arte como algo absurdo con lo que afrontar el propio absurdo (de la existencia) y mi manera de canalizar la necesidad de seguir *haciendo deberes* a través del arte. Esto hace referencia a la función del arte en la vida. “En este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces” (Camus, 1942, p.300).

Sobre esa cuestión encontramos ideas similares en la obra de Luis Camnitzer:

La salud mental verdadera que nos puede dar el arte al afectar nuestra experiencia del universo, al permitirnos el reordenamiento a través de la especulación, al jugar con la más fértil de las preguntas: ¿Qué pasaría si...?, nos queda vedada. Estas son, curiosamente, precisamente aquellas contribuciones del arte que no tienen por qué quedar encerradas en la disciplina artística. Son las que, utilizadas como una meta-disciplina, beneficiarán a las otras disciplinas y podrían rescatar al individuo. (Camnitzer, 2000, p.116)

Sin embargo, Camus contempla otro matiz relacionado con esa función del arte que nos preocupa. Este tiene que ver con el encontrar en el arte una vía de escape o función que otorga a la vida un sentido y que la despoja de esa absurdidad que es la que invita a abrazar:

Pero para que una actitud absurda siga siéndolo debe permanecer consciente de su gratuidad. Lo mismo sucede con la obra. Si en ella no se respetan los mandamientos de lo absurdo, si no ilustra el divorcio y la rebelión, si consagra las ilusiones y suscita la esperanza, ya no es gratuita. Ya no puedo separarme de ella. Mi vida puede encontrar en ella un sentido, y eso es irrisorio. No es ya ese ejercicio de desapego y de pasión que consume el esplendor y la inutilidad de una vida de hombre. (Camus, 1942, p.306)

De este modo, en mi trabajo intento aceptar esa gratuidad de la que habla. Es por ello que me interesa tomarme el arte como algo gratuito, como un proceso inútil, como la organización de elementos que esperan ser ordenados o descritos.

Pero si aceptamos que el arte es un fin absurdo en sí mismo aparece en mi trabajo una paradoja que es sobre la que se desarrolla mi producción. Esta paradoja tiene que ver con el absurdo del arte y con la utilidad del mismo. Entiendo que la utilidad del arte reside en su capacidad de ser medio para la rebelión contra lo absurdo. Sin embargo, al ser también un acto absurdo en sí mismo, tiene tintes de ser algo inútil. Utilizo el arte como medio para canalizar la necesidad de utilizar los conocimientos inútiles adquiridos durante mi escolarización para volverlos útiles y, sin embargo, tras el proceso de volverse útiles siendo utilizados como herramientas para hacer arte, resultan en un fin inútil, que es el arte en sí mismo.

## **LO INÚTIL**

En el libro *La Utilidad de lo Inútil* de Nuccio Ordine, encontramos un apéndice que tiene mucha relación con lo que nos interesa titulado *La Utilidad de los Conocimientos Inútiles*. El texto está escrito por Abraham Flexner, pedagogo estadounidense. En este ensayo de 1939, el autor habla de la utilidad que acaban adquiriendo los conocimientos inútiles. Para Flexner, la vida intelectual es una forma de vida inútil de la que los hombres acaban extrayendo cierto grado de satisfacción. Me interesa en particular en relación a la paradoja que exponía relacionada con mi trabajo. Flexner realiza una reflexión en torno a estas satisfacciones inútiles (en mi caso, mi trabajo, que acaba siendo un absurdo que

“consume la inutilidad de la vida” (Camus, 1942, p.306)) y que, concluye, acaban siendo “la fuente de la que deriva una utilidad insospechada. (Flexner, 1939, p.153)

Para Flexner, la no-búsqueda de la utilidad, el dejarse llevar por la curiosidad (él lo denomina curiosidad, pero entiendo que se refiere a cualquier tipo de pulsión que no implique una utilidad, como en mi caso el *hacer arte/hacer deberes*), simplemente, deriva en grandes contribuciones para el bienestar humano y para la satisfacción del interés intelectual. Cualquier sospecha de aplicación práctica limita la curiosidad. (Flexner, 1939, p.156). El autor se centra en el ejemplo de los descubrimientos científicos por ver en ellos casos ilustrativos de esa inutilidad que acaba volviéndose útil.

Poniendo el foco en la pedagogía y la enseñanza encuentro ciertas cuestiones que me resultan de interés en cuanto a lo ya expuesto de identificar, asumir el hacer arte como el *hacer deberes*. Hablando de la enseñanza en la que, “en la búsqueda de objetivos estrictamente prácticos se desarrollará una enorme cantidad de actividades en apariencia inútiles”, el autor afirma:

De estas actividades inútiles proceden descubrimientos que sin duda pueden probarse de infinita mayor importancia para la mente y el espíritu humanos que la consecución de las metas útiles para las que tales escuelas se fundaron. (Flexner, 1939, p.166)

Esta paradoja de la que hablo y que ocurre en mi trabajo es el proceso que sufren los elementos que lo conforman: inutilidad – utilidad - inutilidad. Sin embargo, ese fin inútil, que es el arte en sí mismo, que ya hemos justificado al abrazarlo como hecho absurdo (Camus, 1942), al ser tomado él mismo como el hacer deberes, vuelve a entrar en ese bucle de transformación utilitaria.

## **CONTINUAR HACIENDO DEBERES**

Este bucle utilitario me lleva a preguntarme por la justificación de mi trabajo. Comparto la opinión de Camus en cuanto a que soy consciente de la gratuidad de mi obra. Asumo el absurdo y tomo la vía del arte como respuesta. Sin embargo, también veo en mi trabajo, por esa misma razón, una vía de escape existencial. Es ahora cuando siendo aspirante a artista puedo reivindicar la gratuidad de mi trabajo. Sin miras a entrar en el mercado del arte, mi trabajo se convierte en el absurdo que inunda mi vida y yo con él. Es como Sísifo, cuya vida gira en torno a

subir la piedra a la montaña una y otra vez. Yo soy una alumna aplicada, que se sienta en el escritorio y hace sus deberes. Aplico lo aprendido en el colegio, hago unos ejercicios y cuando están resueltos, vuelvo a empezar.

Y con la justificación de mi trabajo y de mi producción artística, justifico de igual manera los colegios y los deberes:

Ninguna de estas actividades [cualquier expresión del ilimitado espíritu humano] necesita otra justificación que el simple hecho de que sean satisfactorias para el alma individual que persigue una vida más pura y elevada. Y al justificarlas sin referencia alguna, implícita o explícita, a la utilidad justificamos las escuelas, las universidades y los institutos de investigación. Una institución que libera a generaciones sucesivas de almas humanas está ampliamente justificada al margen de que tal o cual graduado haga una contribución a las llamadas útiles al conocimiento humano. Un poema, una sinfonía, una pintura, una verdad matemática, un nuevo hecho científico, todos ellos constituyen en sí mismos la única justificación que universidades, escuelas e institutos de investigación necesitan o requieren. (Flexner, 1935, p.166-167)

### **3.2. LA MAQUETA**

Otro de los puntos claves que tienen que ver con mi trabajo es aquel que hace referencia al concepto de maqueta. Durante todo el proceso productivo ha estado implícito el carácter de maqueta de las piezas. Cuando comencé a desarrollar esta línea de trabajo utilicé con frecuencia referencias formales extraídas de la arquitectura. Esto surgió por la necesidad de tomar nuevos referentes más ligados a las estructuras y a la división del espacio. Denis Hollier dice:

No hay ningún modo de describir un sistema sin recurrir al vocabulario arquitectónico [...] La analogía arquitectónica capta la imagen del mundo mismo [...] en su estadio más acabado, la arquitectura 'imita' la naturaleza, 'reproduce' el armonioso sistema de leyes cósmicas. (Hollier, 1989)

Al ser visibles estas referencias arquitectónicas, las piezas eran dotadas de ese carácter de maqueta que posteriormente he ido explotando por interesarme

algunas de sus significaciones, connotaciones o implicaciones conceptuales, expresivas o discursivas.

En primer lugar, la maqueta implica un pequeño formato. Uno de los rasgos principales de mis *Objetos Pictóricos* es el uso de materiales encontrados o precarios que los alejen del minimalismo y, por lo tanto, del carácter industrial propio de este periodo. Conceptualmente, este proceso tiene una coherencia con lo que se explica en el capítulo anterior, que es el *hacer deberes*. El proceso de sentarse en el escritorio a trabajar y a aplicar y ordenar conocimientos implica un tipo de trabajo en el que la manera en la que el cuerpo se enfrenta a la pieza no da como resultado objetos de gran formato, sino que el tamaño de estos es aquel que surge de la adaptación al espacio de trabajo. Además, el término maqueta implica en la mayoría de sus formas la manufactura, de forma que esto queda reflejado en el objeto, que en la mayoría de los casos no tiene ningún tipo de apariencia industrial.

A pesar de haber perdido las referencias arquitectónicas, el uso de la geometría y el ordenamiento de la estructura de mis piezas por módulos estructurales, al ser tratadas en pequeño tamaño, siguen remitiendo directamente al concepto de maqueta.

Una de las cosas que me interesa en particular de este concepto es la función o la utilidad que tiene la maqueta. En primer lugar, la maqueta es una manera de formalizar las ideas. De esta forma, ideas que de otra manera no podrían ser materializadas quedan hechas con el fin de perdurar. (Olivares, R., & Mantecón Moreno, M., 2011, p.9) En un proceso tan inmediato como es el *hacer deberes*, el formato maqueta se adapta a la perfección y cada pieza resulta parte o todo un ejercicio. De esta manera, las ideas son construidas y visualizadas. Esta manera de concebir la obra, como si se tratara de un conjunto de ideas, contribuye a la evolución de la misma, ya que cada pieza es fundamental para la evolución del trabajo.

Hablando de las maquetas de la artista Esther Ferrer, Rosa Olivares (2011) afirma:

[Las maquetas] son como una pequeña realidad, cercanas al mensaje en una botella, a la casa de muñecas, a las cajas de música, a esas joyas miniaturistas que algunos consiguen construir dentro de botellas. Objetos exquisitos aun cuando sus materiales no hayan sido más que los encontrados por cualquier sitio. (p.9)

Una de las cosas que busco en mi trabajo tiene relación con el concepto de “pequeña realidad”. Esta está relacionada con algo que me interesa de la obra de diferentes artistas y que busco en mi trabajo. Lo que me gustaría que mi obra suscitara es la posibilidad de constituir una pequeña realidad. Me gustaría que, al producir dudas o curiosidad, de mi trabajo se dedujera que está conformado por piezas que forman parte de mi universo personal.

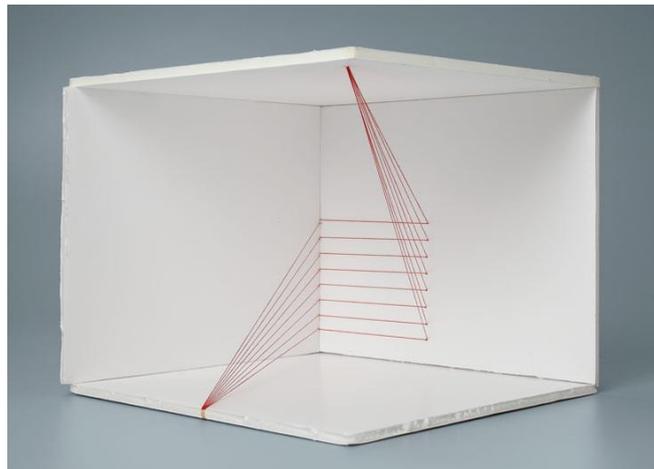


Fig. 10. Esther Ferrer: *Serie “Proyectos espaciales (Versión A)*, ca. 1980. 17 x 20 x 20,5 cm.

Otra de las claves de mi trabajo ha sido que, desde un primer momento, por ser tratadas mis piezas como maquetas, he sentido el impulso de llevarlas al gran tamaño. Una de las piezas que conforman mi producción final es el resultado de esta transformación de escala. Sin embargo, quiero enfatizar que, a pesar de tener ese aspecto frágil y precario, cada una de las piezas que conforman el total de mi producción es concebida como obra en sí misma y como resolución final de las mismas. Sobre este valor artístico otorgado a la construcción de ideas Esther Ferrer (2011) afirma:

En realidad, nunca he tenido demasiado interés en realizar mis proyectos en un espacio real a gran escala, si la maqueta que hago funciona, para mí la obra está hecha. Si tengo la oportunidad de realizarla en un espacio real, estupendo, pero si no, no pasa nada. Para mí el arte es un proceso, y quizás pueda afirmar sin dudar mucho que es precisamente eso lo que me interesa, el proceso, mi proceso. (p.15)

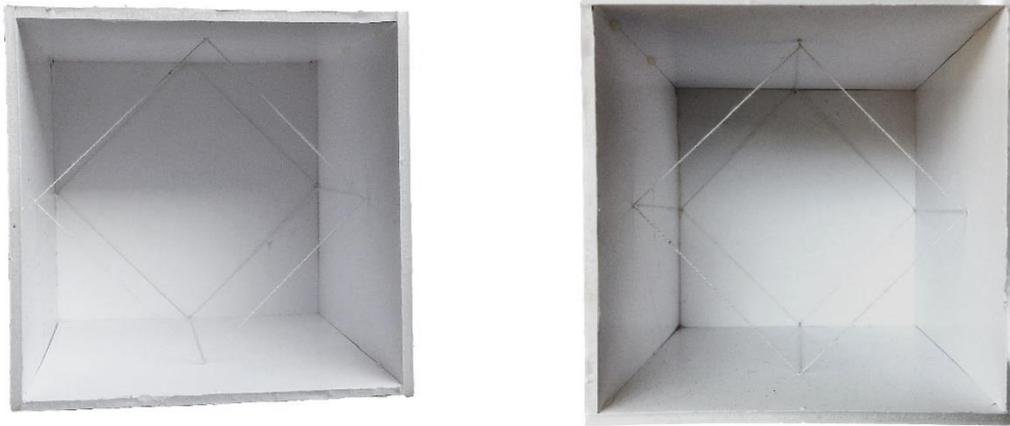


Fig. 11. Amaia Bregel: *Cubo dentro de cubo (Homenaje a Esther Ferrer)*, 2019. 11 x 11 x 11 cm.

Pero quizá lo que más me interesa es la atracción que inspira una obra de ese tamaño, la atracción que inspira una maqueta, un objeto potencialmente desarrollable. Quizá también la relación de proximidad e intimidad que suscita con el espectador. Esta atracción tiene que ver con su pequeño tamaño.

[...] miniaturizar es también ocultar. (Para Duchamp,) miniaturizar significaba también hacer inservible. 'Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de su significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento. El amor de lo pequeño es una emoción infantil.' (Vila-Matas, 2000, p.11)

En la novela *Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas, el autor deja ver sus reflexiones sobre lo pequeño ligado a la idea de lo inútil (concepto del que también he expuesto mi interés) a través de los protagonistas de la historia.

He comprendido aquí en Praga y, a medida que voy reencontrando a los compañeros -escribió Antheil-, que sólo las sensaciones mínimas y de cosas pequeñísimas son las que vivo intensamente. Será por mi amor a lo fútil por lo que esto me sucede. Puede que sea por mi propio escrúpulo en el detalle. Pero más bien creo -no lo sé, estas cosas nunca las analizo- que es porque lo mínimo, por no tener en absoluto importancia ninguna social o práctica, tiene, debido a la mera ausencia de esto, una independencia absoluta de asociaciones sucias con la realidad. Lo mínimo (...) me sabe siempre a irreal. Lo inútil es

bello porque es menos real que lo útil, que se continúa y prolonga; al paso que lo maravilloso fútil, lo glorioso infinitesimal, se queda donde está, no pasa de ser lo que es, vive libre e independiente (...) El misterio nunca se transparenta tanto como en la contemplación de las pequeñas cosas que, como se mueven, son perfectamente translúcidos a él, pues se detienen para dejarlo pasar. (Vila-Matas, 2000, p. 59-60)

Es quizá esa relación entre lo pequeño y lo inútil la que dota de tanto lirismo a los objetos como maquetas. Esa inutilidad que separa al objeto del plano vital para elevarlo a un espacio independiente que lo inunda de misterio.

## 4. DESARROLLO DE LA OBRA

En este capítulo se explica el desarrollo de trabajo y sus principales aspectos relacionándolo con las referencias extraídas de diferentes artistas. En primer lugar, haré un breve repaso por la evolución de mi pintura, luego repasaré las claves más recientes incorporadas a mi producción.

### 4.1. PRECEDENTES

En los primeros trabajos que inician este proyecto empecé a interesarme por la abstracción geométrica y el trabajo con el color, con referentes como **Imi Knoebel**, **Blinky Palermo** y **Alain Biltreyst**. De Knoebel y Blinky Palermo me interesan su manejo del color, especialmente aquella línea de pinturas geométricas cuyo protagonista es la interacción del color, y sus propuestas de objetualización de la pintura. **Alain Biltreyst** trabaja una pintura geométrica basada en la iconografía de las señales urbanas en las que muestra interés por la calidad matérica de cada una. En especial, de la obra de Biltreyst me interesa su capacidad para dejar ver la materialidad y las cualidades más orgánicas de la pintura frente a la pulcritud de sus motivos geométricos. Otro motivo que me interesa de Biltreyst es el pequeño formato de sus obras, el cual creo que las dota de cierto lirismo, exigiendo un nivel de observación más minucioso. Este lirismo del que hablo pienso que tiene la misma naturaleza que el que surge en mis piezas en torno a su carácter de maqueta.



Fig. 12. Imi Knoebel: *Grace Kelly III*, 1994. 50 x 35 cm cada uno.



Fig. 13. Blinky Palermo: *To the People of New York City*, 1976.

Fig. 14. Alain Biltreyst, *Untitled*, 2014. 26 x 19 cm.

Fig. 15. Amaia Bregel: Vista de instalación *Flechas*, 2017.

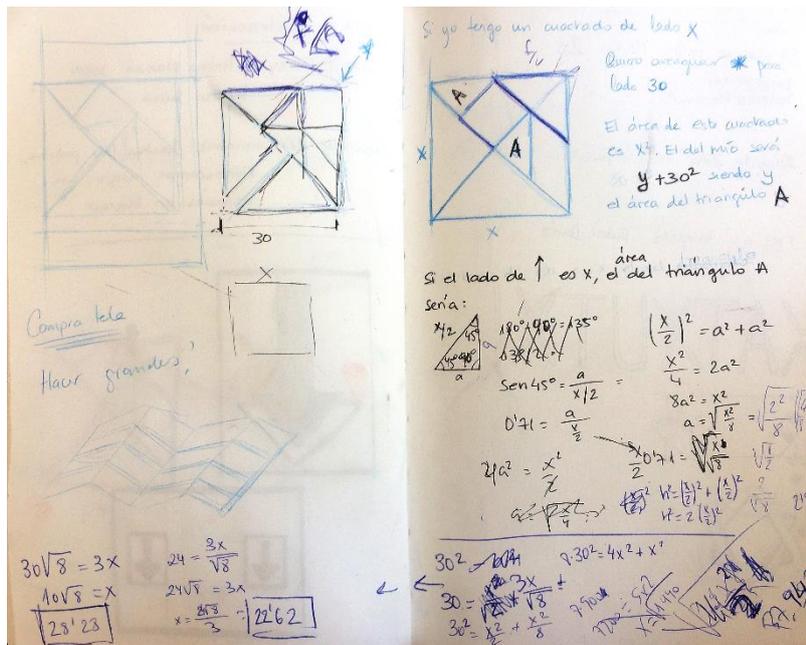


Fig. 16. Fotos de los bocetos donde se puede apreciar el uso de las matemáticas como herramienta.

Tras desarrollar mi aprendizaje en la pintura, comencé a interesarme por la materia pictórica como elemento físico cosificable, como material para construir. Algunos artistas que contribuyeron a aumentar mi interés por esta manera de tratar la pintura son **Ángela de la Cruz**, **Steven Parrino** o **Guillermo Mora**. Unas de las obras más emblemáticas de Guillermo Mora se basan precisamente en utilizar la pintura de manera autónoma para realizar obras que se sitúan en el límite entre pintura y escultura. Mora trabaja la materia pictórica como si fuera una piel, realizando gruesas películas de pintura seca, pero maleable, que después dobla, comprime y sujeta con gomas elásticas de colores hasta construir unas piezas dotadas de volumen. Esto contribuye a enfatizar la objetualidad de la pintura. De él también me interesa la concepción que tiene de la pintura. En mi trabajo no busco una clasificación en disciplinas ni me interesa o importa en particular esa clasificación, pero, personalmente, sí realizo mi trabajo bajo una mirada pictórica y lo concibo como pintura.

En la frontera se mezclan los lenguajes, se disipan las diferencias, se unen lo 'uno' y lo 'otro'. La frontera es un espacio que genera más preguntas que respuestas. Esa es la idea de pintura que persigo. (Mariani, 2017)



Fig. 17. Guillermo Mora: *Mis pies, tu cabeza*, 2014. 51 x 47 x 50 cm.

De igual manera me interesan los trabajos de Ángela de la Cruz o Steven Parrino. Las obras de ambos más influyentes en mi proyecto son aquellas piezas monocromas en lienzos que deforman, cortan, rasgan o retuercen, donde la tela y el bastidor cobran una función diferente a su función tradicional, poniendo una vez más en jaque la definición de la pintura. La manera en la que instalan sus piezas en espacios en los que pasan a formar parte como objetos pictóricos que interactúan entre sí, con la arquitectura del espacio o con el espectador.

Con su trabajo, De la Cruz intenta romper con el espacio pictórico tradicional, alejarse de la tradición pictórica mediante la continua reutilización de lienzos, de objetos que se convierten en pinturas y pinturas que se convierten en esculturas. Para ello, explora los límites del espacio pictórico planteando una reflexión crítica en torno a sus elementos estructurales básicos, que rechaza en sus obras. (Masdearte, s.f.)



Fig. 18. Ángela de la Cruz: *Larger Than Life*, 2004. 260 x 400 x 1050 cm

Fig. 19. Steven Parrino: *Untitled*, 1992. 91 x 91 cm

Por motivos similares también me interesa el trabajo de **Irma Álvarez-Laviada** y **Ana H. del Amo**. En el primer caso, especialmente por los aspectos ligados a su materialidad, pues, en la obra de Irma Álvarez-Laviada “el encuentro casual, el acercamiento a los materiales, la reutilización, la reconstrucción, la reinterpretación y la nueva recontextualización, son parte del proceso de trabajo” (González, 2016). De la obra de Ana H. del Amo me interesan las relaciones entre color, forma y materia, así como el carácter geométrico de su trabajo y la manera de concebir el ensamblaje entre madera y pintura.



Fig. 20. Irma Álvarez - Laviada: *Algo que ver algo que esconder*, 2016.

Fig. 21. Ana H. del Amo: *Sin título*, 2014. 113 x 85 x 3 cm.

Todas estas características están presentes en el eje principal de mi trabajo que son los *Objetos Pictóricos*.

## OBJETOS PICTÓRICOS

Los *Objetos Pictóricos* son el principal elemento en torno al que ha girado mi producción en los últimos años. Nacen de trabajar con una especie de pieles de pintura. Las pieles de pintura consisten en pintura, en mi caso acrílica por su rápido secado y su plasticidad, sin soporte. La metodología de creación de estas pieles consiste en el vertido de la pintura acrílica sobre un soporte plástico del que una vez seca se puede despegar con facilidad. Con el tipo de plástico adecuado y cuidando el delicado proceso se obtienen unas telas flexibles y maleables que abren un abanico de posibilidades. Estas pieles permiten trabajar la pintura como material de construcción de la obra o como elemento estructural.

Los objetos pictóricos destacan por su cualidad estructural y por la combinación de elementos precarios con la pintura acrílica usada como elemento tridimensional. En ellos, la estructura se relaciona con la pintura de manera que se establece un diálogo en torno a la autonomía y la materialidad de la misma.

Ya se ha tratado el carácter de maqueta de mi trabajo. Una de las características de los objetos pictóricos es su pequeña escala, que contribuye a aportar a la pieza un cierto carácter de maqueta de piezas de gran tamaño. Aunque los objetos pictóricos se organizan en series, organizadas a su vez siguiendo distintos parámetros relacionados con el periodo en el que se han construido y con sus cualidades plásticas o estructurales, están pensados para funcionar de manera autónoma o para poder formar parte de otras obras de carácter más instalativo. Los materiales utilizados, madera y pintura, remiten directamente a la concepción tradicional de cuadro.



Fig. 22. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 1*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.

Fig. 23. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 3*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.

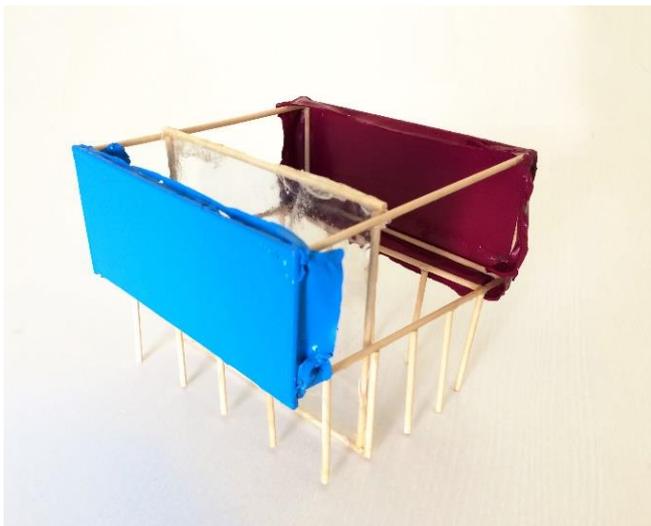


Fig. 24. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 6*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.

Fig. 25. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 7*, 2017. 11 x 11 x 11 cm

Fig. 26. Amaia Bregel: *Pareja de Objetos Pictóricos 1*, 2018.

11 x 11 x 11 cm.



Fig. 27. Amaia Bregel: Vista de Instalación *Representación Pictórica*, 2018.

Otro artista influyente en los *Objetos Pictóricos* es **Gedi Sibony**. Su trabajo se encuentra también en el límite entre disciplinas que ya he comentado. Sin embargo, me interesa en especial por los materiales y la estética del mismo. Sibony deja ver en su obra una gran influencia del minimalismo a la vez que muestra su preferencia por un estilo pobre. Los materiales con los que realiza sus piezas suelen ser materiales encontrados que gozan de ese carácter de precariedad. Mi interés por esta relación entre los objetos de corte minimalista combinados con una estética pobre o descuidada se puede observar en los *Objetos Pictóricos*, cuyos materiales son poco nobles y aportan a la obra cierto aspecto *povera*. El trabajo de Sibony eleva las cualidades humildes de las “cosas” cotidianas para crear instancias de belleza poética.



Fig. 28. Gedi Sibony: *Keep States of Affaire*, 2007.

Uno de los artistas que más influencia ha tenido en mi proyecto desde el principio y es con su trabajo con uno de los que más me identifico, es **José María Yturralde**. De él me interesa, en concreto, sus *Estructura Volantes*, conjunto de piezas conformado por una serie de cometas tridimensionales de estructura geométrica y compleja que con el empuje del aire y de la ciencia Yturralde hace volar. Me resulta especialmente interesante la relación que Yturralde hace entre arte y ciencia. En estas estructuras encuentro esa aplicación de conocimientos (científicos) que tanto me interesa ya que cada pieza es una resolución de una problemática, concretamente, el hacerla volar. Veo por sus cualidades formales una clara relación con mi trabajo y por eso han sido piezas muy influyentes en mi proyecto desde el inicio. Sin embargo, esta similitud entre su trabajo y el mío es solo desde el punto de vista formal, pues él utiliza la ciencia o los conocimientos científicos de manera útil, pues le sirve para resolver un problema (en este caso, que las cometas vuelen), como se cita a continuación:

Este ejercicio, aquella mecánica y procesos, sus principios energéticos, las tensiones que afectan los comportamientos de las estructuras y elementos integrados que lo conforman, nos permiten utilizarlos como un soporte en el ámbito de lo estético. (...) Entiendo aquí, la geometría y las matemáticas en el arte, como herramientas, materiales para captar algunos aspectos de la realidad circundante, en el sentido también de interacciones, analogías y correspondencias entre las estructuras, incluyendo las nociones de caos, vacío, límites y tiempo. Arte, ciencia y tecnología son instrumentos para mí que sirven a la misma causa, una formulación sensible de los distintos niveles de identidad universal que seamos capaces de expresar. Los cielos y el espacio, la luz y el color, su ausencia o las sombras, la brisa y sus murmullos son el soporte donde intento establecer estas estructuras capaces de volar, y quizás, de interpretar la dinámica, la relatividad de nuestra posición en el cosmos, la interacción de todos los componentes de la naturaleza, el sentimiento de integración en la infinita complejidad y al mismo tiempo simplicidad del universo. (Yturralde, s.f.)

Una cosa que me resulta curiosa de la obra de Yturralde es la evolución de su trabajo. Atendiendo a algunos de los máximos referentes de la pintura de la segunda mitad del s. XX, se puede observar que ha existido una gran preocupación en torno a la objetualidad de la pintura. En obras como las ya

mencionadas de Frank Stella o Kenneth Noland, se puede observar esa preocupación por la objetualidad y ese progresivo acercamiento a la tridimensionalidad. Incluso observando el panorama pictórico actual, se puede adivinar que esa tridimensionalidad atiende a la evolución natural de la pintura. Sin embargo, en la obra de Yturralde esto no ocurre. Sus primeras obras reivindican cierta objetualidad, mientras que obras posteriores forman parte de la pintura bidimensional.

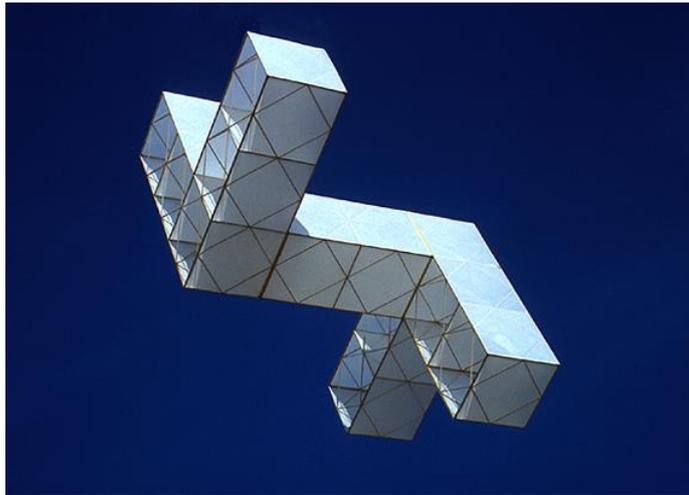


Fig. 29. José María Yturralde: *Estructura Volante*, 1979.

Me resulta especialmente sugerente que su obra no atienda a un discurso metapictórico y que se aleje de la autorreferencialidad, para mostrar su interés por multitud de conceptos ajenos a la pintura. De hecho, tras la realización de los primeros *Objetos Pictóricos* uno de los principales objetivos pendientes al finalizar mi TFG era el de pulsar distintas líneas de reflexión extrapictóricas

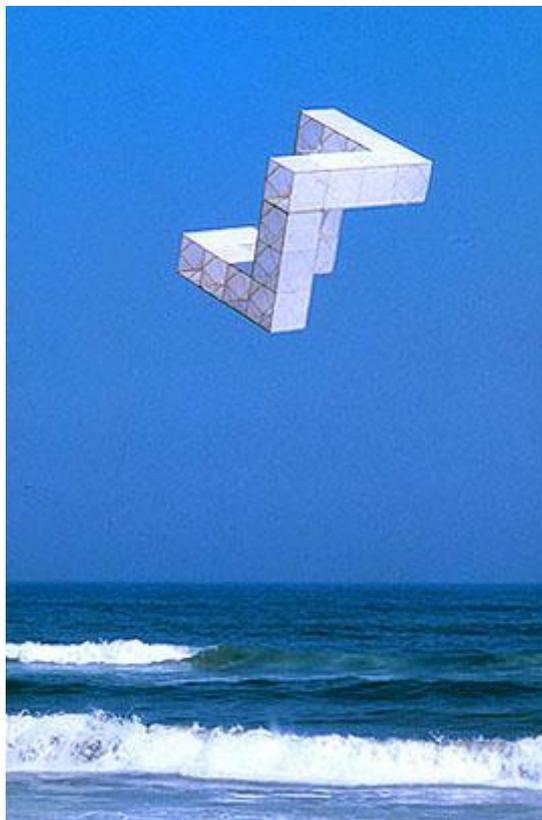


Fig. 30. José María Yturralde: *Figura Cúbica*, 1978.

## DISEÑO Y FORMALISMO

Me gustaría analizar algunas de las cuestiones que quedaron pendientes tras la finalización de mi TFG y que han sido claves para el posterior desarrollo de mi trabajo.

En primer lugar, una de las cosas que más me preocupaba sobre mi trabajo era esa fuerte relación con la pintura más formalista. Al ser mis *Objetos Pictóricos* construcciones de corte abstracto y geométrico que enfatizaban el mero ejercicio formal, me surgían ciertas preguntas. Mis *Objetos Pictóricos*, ¿son arte o son diseño? Evidentemente, yo tenía claro que no estaba haciendo diseño, pero no era capaz de determinar por qué, ya que no tenía aún bien definido lo que estaba haciendo. Como ya he dicho, tardé un tiempo en traducir a palabras lo que estaba haciendo con mi trabajo.

En relación a este concepto de “arte como diseño”, nos interesan los pensamientos de Oteiza, gran precursor de lo que se puede llamar “el diseño como actitud”. Oteiza relaciona lo relativo al diseño más con una actitud cercana a la conceptualización y la desmaterialización que con el formalismo. Es por eso por lo que él defiende lo referente al diseño como el papel del artista frente a la analogía artista-artesano.

“Toda operación lógica es diseño. Es lógico el diseño si todos los factores intervienen en la operación, todos los que han de funcionar en una misma solución. [...] El pensar antes en la belleza es un error que corresponde en política a la alteración de los verdaderos resultados por inclusión como agentes verdaderos de una solución a previsiones o consideraciones externas, conveniencias o tácticas de partido”. (Como se citó en Camnitzer, 2009, p.185)

Me seguía preocupando el formalismo exagerado que se percibía de mi trabajo por insertarse en un contexto metapictórico. Se ha cuestionado en múltiples ocasiones aquellos planteamientos que se concentran únicamente en problemas intrínsecos al arte o, en este caso, a la pintura. En concreto, me interesó y despertó en mí muchas preguntas el planteamiento anti-formalista de Joseph Kosuth. Kosuth critica el arte formalista del s.XX por estar únicamente examinando su propio contexto sin plantearse ninguna cuestión externa a él. “Pintar o esculpir implicaba que el artista no se comprometía en ese proceso de cuestionamiento”. (Kosuth, 1971, p.92) Para él el papel del artista debía ser aquel que se preguntara

sobre el propio arte y por ello debía de estar continuamente examinando y re-contextualizando su propia historia (la del arte). (Kosuth, 1971, p.93)

Esto me hizo plantearme mi posición como artista y preguntarme si de verdad estaba pasando por alto ese compromiso que exigía Kosuth. Sin embargo, ahora encuentro otro sentido en el arte que es aquel desarrollado en el capítulo de conceptualización. Como cierre a esta cuestión, me gustaría hacer referencia a una obra de Oscar Wilde, en la que en un fragmento expone, de manera literaria, el sentido del arte dentro de su propio contexto.

El Arte halla su perfección dentro y no fuera de sí mismo. No ha de ser juzgado por patrones de semejanza. Es un velo más que un espejo. Tiene flores que ningún bosque conoce, pájaros que no posee ninguna arboleda. Hace y deshace muchos mundos, y puede bajar la luna del cielo con un hilo escarlata. Suyas son las “formas más reales que el hombre vivo”, y suyos los grandes arquetipos de los que las cosas que existen son sólo copias inacabadas. A sus ojos la Naturaleza no tiene ni leyes ni uniformidad. El Arte obra milagros a su antojo, y a su llamado acuden monstruos de la sima. Manda al almendro florecer en invierno, y envía la nieve sobre la mies granada. A su conjuro la escarcha posa su dedo de plata sobre la boca ardiente de junio, y los leones alados salen reptando de las entrañas de los montes de Lidia. (Wilde, 2000, p.49)

Por último, una de las cosas que me quedaban pendientes era el aumento de escala de mis *Objetos Pictóricos*, que no he llevado a cabo por no disponer de los medios necesarios. Sin embargo, en el apartado de obra final se muestra la pieza resultado de esta ambición.

## 4.2. HACIENDO DEBERES

En esta nueva etapa de mi trabajo he encontrado similitudes entre mis intereses y los de diversos artistas. Me gustaría destacar entre todos ellos a **Esther Ferrer**. En ella no he encontrado sólo un referente en torno al concepto de maqueta (como he explicado en el capítulo de conceptualización), sino que en el resto de su trabajo encuentro elementos de mucho interés. A pesar de ser una artista muy reconocida por su práctica en el ámbito de la performance, su trabajo incluye una amplia producción plástica. En particular, me interesan sus trabajos sobre los números primos. Influida por John Cage, Esther propone los números primos

como una condición con la que trabajar con el deseo de eliminar toda subjetividad de la obra. En estos trabajos que ha venido desarrollando desde los años 70, trata de combinar un elemento libre como el color con el rigor de un sistema. Metodológicamente, ve el trabajo en esta serie como una forma de pasar el tiempo **inútilmente**, contando algo infinito. Veo mucha relación en la manera de afrontar su trabajo y mi manera de afrontar el mío, ya que Esther, que ha manifestado estar interesada por la divulgación científica, canaliza a través del arte sus intereses por esos conocimientos “inútiles”. (Ferrer & Bernabeu, 2018)

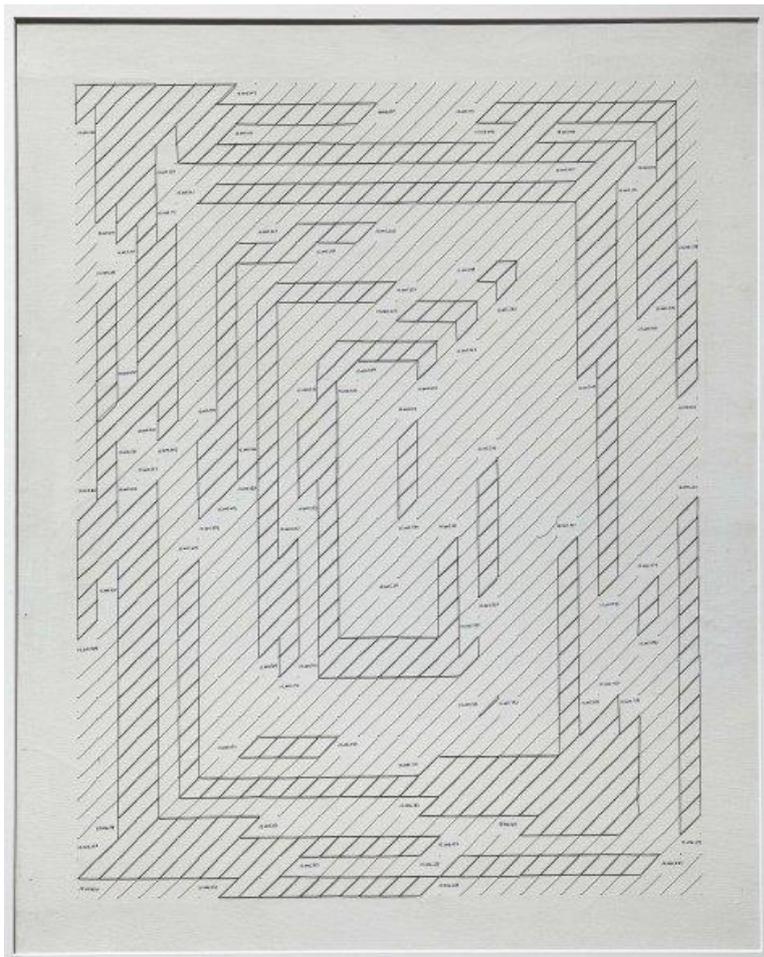


Fig. 31. Esther Ferrer: Serie *Poema de los Números Primos*, ca. 1985. 71 x 55 cm.

Otra artista, la cual veo muy relacionada con Esther Ferrer, es **Elena Asins**. Su vida ha estado relacionada con el ámbito tecnocientífico, concretamente con el cálculo y, por eso, en su trabajo está muy presente la repetición y la progresión

de secuencias. Sus piezas destacan por su geometría, y el ordenamiento de su pintura viene determinado por series numéricas. Al igual que en el caso de Esther Ferrer, me interesa ese condicionamiento de la pintura que viene dado por elementos científicos, en este caso, relacionados con las matemáticas.



Fig. 32. Elena Asins: Serie *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03. 24 x 24 cm. cada uno.

Otro artista cuya obra o metodología de trabajo veo relacionada con mi proyecto es **Ignacio Uriarte**. El artista trabajó durante casi una década en una oficina dedicada a la administración. En su obra, utiliza los protocolos de la oficina del mismo modo que utilizo en mi trabajo los métodos del colegio o el *hacer deberes*. “No he dejado de utilizar herramientas y métodos similares a los de cualquier empleado administrativo, trabajando siempre de manera rutinaria y con la rutina como foco temático” (Uriarte, 2006). También encuentro similitudes formales entre su trabajo y el mío, como una clara influencia del minimalismo. Su trabajo destaca por la limitación cromática o la simplicidad formal, derivada de la estética propia de los actos de oficina:

“Ejemplos: Cuando pintamos garabatos durante una conversación telefónica (20. Bic Monochromes) o cuando doblamos una hoja antes de meterla en un sobre (03. A line up and down an A4-sheet) estamos realizando pequeños actos pictóricos y escultóricos. La repetición sistemática de estas actividades según reglas predefinidas las convierte en meta-

rutinas, en reescincificaciones del mito de Sísifo. La única diferencia quizá sea que las obras resultantes registran en detalle el esfuerzo metódico y repetitivo que llevó a su producción. Así, la rutina sobrevive; se hace legible y recreable para cualquier espectador.” (Uriarte, 2006)



Fig. 33. Ignacio Uriarte: De la serie *from 6h to 8b*, 2007. 42 x 29,70 cm.

Esa meta-rutina de la que habla, haciendo también referencia al mito de Sísifo, es en mi caso, la escolar o la del *hacer deberes*. En relación también al colegio, me interesa una serie de obras del artista conceptual **Bernardo Salcedo**. Estas obras están realizadas sobre hojas escolares. En ellas dispone frases y cálculos haciendo referencia a la tarea escolar. Al no encontrar ninguna utilidad en esas frases o esos cálculos, los utiliza como herramienta para la resolución formal de

la obra o para resaltar su futilidad. (Camnitzer, 2009, p.262) El propio Salcedo ha expresado su interés por los procesos relativos a la escuela como el *hacer deberes*.

Quiero suprimir toda idea esteticista, todo lo ilusorio y engañoso que hasta ahora ha aplastado al arte, para liberarlo absoluta y totalmente. Quiero mostrar, por otra parte, que hay cosas en el mundo cotidiano, que son importantes, aun cuando la gente esté ciega y sorda, y no se dé cuenta. Quiero mostrar la importancia de esos castigos y esas tareas escolares que marcan una época tan esencial en la vida, como es la infancia. Quiero abrir los ojos a los que los tienen cerrados o con telarañas. (Como se citó en Ochoa, 2017)



Fig. 34. Bernardo Salcedo: De la serie *Tareas y castigos*, 1969.

Por último, en relación a la inutilidad, me gustaría mencionar al artista **Carlos Pazos**. No encuentro tantas similitudes entre su obra y mi trabajo, pero sí me

interesa su manera de tratar el arte como algo inútil. De igual modo, siente el arte como algo absurdo. En una entrevista para el periódico El Mundo, Pazos es preguntado sobre por qué quiso ser artista, a lo que responde:

Porque quiero ser un inútil. Mi padre me decía que no servía para nada y a partir de ahí decidí hacerme artista. No servía para ninguna otra cosa funcionalmente de provecho. También por decisión de dejar un pesado souvenir de mi paso por este valle de inútiles que todos somos. (Hernández, 2015)

Su obra se encuentra entre el neodadá, el surrealismo o incluso el pop, corrientes artísticas que nada tienen que ver con mi trabajo. Sin embargo, puedo sentirme identificada con su manera de entender la figura del artista o de verse a sí mismo como un inútil. A pesar de esto, Pazos está totalmente comprometido con su obra. Otro elemento que comparto con el artista en relación con el mito de Sísifo, es el modo de ver el arte y su obra como la manera en la que pasar su vida. Su obra ha ido evolucionando formalmente mientras que su metodología o su manera de concebir su trabajo no ha cambiado, ya que para él es una actitud. Esto me interesa porque también me tomo el arte como una actitud, como esa actitud ya explicada de alumno o hacedor de deberes.



Fig. 35. Carlos Pazos: *Tesoro (Puntualidad)*, 1972. 16 x 16,5 x 13 cm.

Por último, me gustaría mencionar algunos artistas que han tratado la maqueta y que me sirven como referencia para el trato de este tipo de objetos. En primer lugar, **Andreu Alfaro**. En general, la obra de este artista me interesa ya que comparto con él diversos rasgos formales como la geometría, el uso del color como elemento estructural o las influencias minimalistas. Sus esculturas de gran tamaño son un ejemplo del tipo de obra que ha movido mi deseo de llevar mis *Objetos Pictóricos* a la gran escala. De ellas me interesa la forma en la que modifican el espacio en el que se sitúan y los juegos formales entre la geometría y el espacio orgánico. Sin embargo, centrando ahora mi producción en el método de trabajo y las piezas de pequeño tamaño como resultado de este método, me interesan especialmente las maquetas de Alfaro. Una vez más aparecen en su trabajo los elementos que giran en torno a la maqueta que busco en mi producción. En particular, sus maquetas sí son pruebas de algo previo, ya que la mayoría de ellas están realizadas posteriormente en mayor tamaño y presentadas como obra final. Aun así, encuentro especial atracción en sus piezas pequeñas debido a el lirismo que las rodea y al atractivo de estas. Lo mismo ocurre con artistas como **Anis Kapoor**, cuyas maquetas han formado parte de diversas exposiciones<sup>1</sup> por tener en sí mismas un valor artístico diferente al resto de sus obras.



Fig. 36. Andreu Alfaro: *Homenaje a Platón*, 1980. 30 x 29,5 x 15 cm.

---

1 GRAN EXPOSICIÓN ANUAL EN EL PARQUE. ANISH KAPOOR: OBRAS, PENSAMIENTOS, EXPERIENCIAS. Museo de Arte Contemporáneo de Serralves y Parque de Serralves. Oporto, 6 de Julio de 2018 - Enero 2019



Fig. 37. Anish Kapoor. Maquetas en el Museo de la Fundación Serralves (Oporto). 2018.

Son muchos los artistas que han utilizado la maqueta como modo de resolución formal. Por ejemplo, **Mike Kelley**, cuya obra trata temas muy diversos mediante objetos encontrados, piezas textiles, dibujos, vídeos, performance... En su obra se puede encontrar una pieza que me resulta de especial interés: *Educational Complex*. Esta consta de una maqueta de gran tamaño de todos los centros de enseñanza a los que acudió el artista en su vida, desde el colegio hasta la universidad. En esta obra, de rasgos autobiográficos, el artista habla de la memoria ligada al trauma, recreando los espacios arquitectónicos desde su propio recuerdo y achacando los espacios en blanco o indefinidos a resquicios de trauma. Esta arquitectura utópica me parece un claro ejemplo de *maqueta-objeto de arte* que dista de la maqueta como ejemplo de la práctica arquitectónica. (Artspace Editors, 2015)

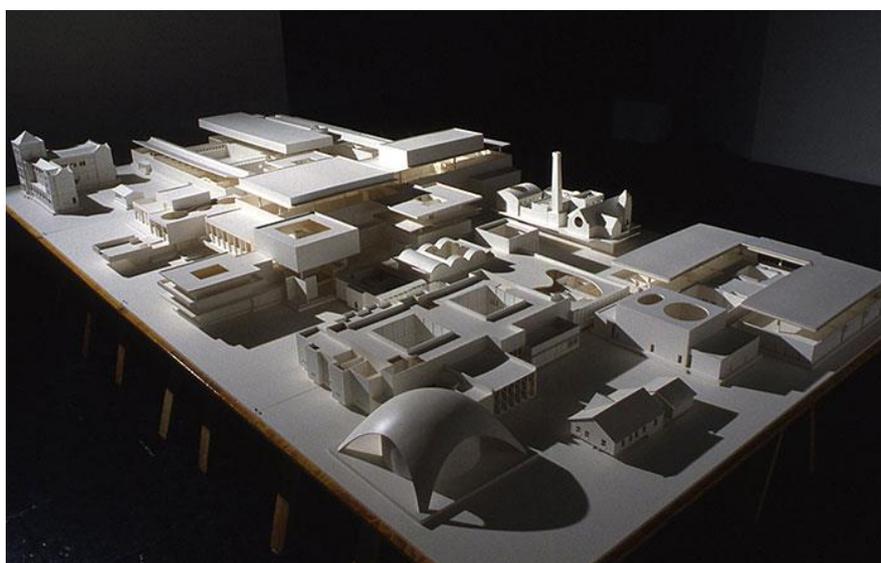


Fig. 38. Mike Kelley. *Educational Complex*. 1995.

## 5. OBRA FINAL

### 5.1. SERIE TRASLÚCIDOS

Tras realizar los *Objetos Pictóricos*, empecé a acometer distintos bocetos hasta llegar a la ideación del *Objeto Pictórico 8*. Esta es la primera pieza de la última serie de *Objetos Pictóricos* consolidada en mi trabajo. Es por ello, y por el cambio estético que supuso en mi trabajo que considero conveniente explicarla de forma individual.

Esta pieza es el primer objeto pictórico pensado como dos estructuras de madera independientes una de la otra pero que comparten el mismo espacio. Es por esto que, durante la ideación de la pieza mediante bocetos, surgió de manera natural la necesidad de integrar la pintura de otra manera que permitiera ver a través de ella. En mis trabajos anteriores, la pintura era protagonista en su forma natural, es decir, como un color opaco. Además, incluí progresivamente planos acrílicos trslúcidos como recurso estructural que me permitía organizar cada pieza de modo que no se separasen radicalmente los módulos estructurales. A pesar de ya haber utilizado el plano de acrílico trslúcido en piezas anteriores, este es el primer *Objeto Pictórico* en el que es la pintura la que obtiene traslucidez, por lo que se otorga a las pieles una cualidad de traslucidez sin eliminar el color. Esta transparencia permite un mayor juego con el ordenamiento de los módulos estructurales por subordinación, ya que permite observar la información estructural de dentro de la pieza. Además, al no ser totalmente transparente, invita a fijarnos y a mirar con atención.

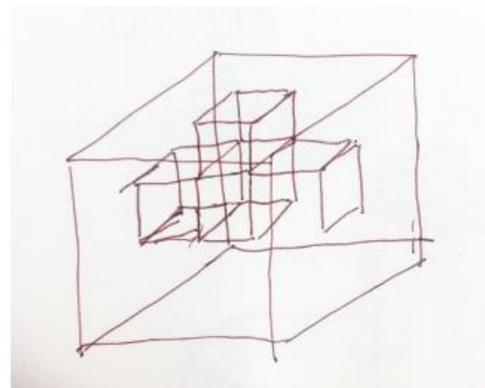
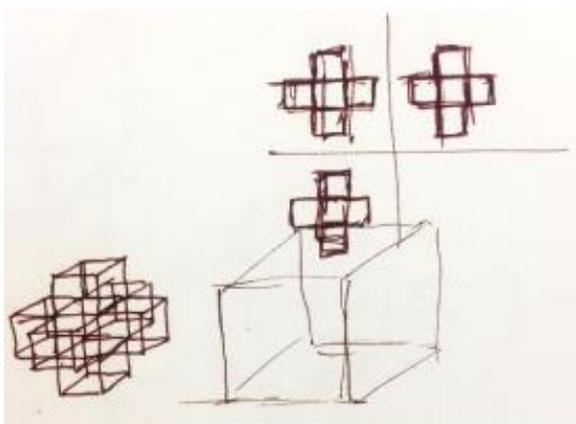


Fig. 39 y Fig. 40. Algunos bocetos de la pieza.

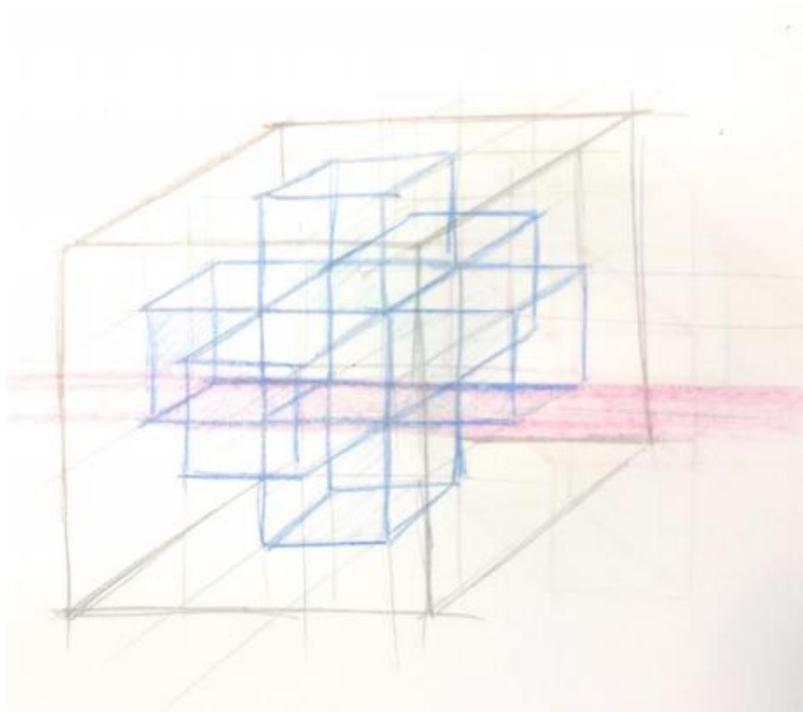
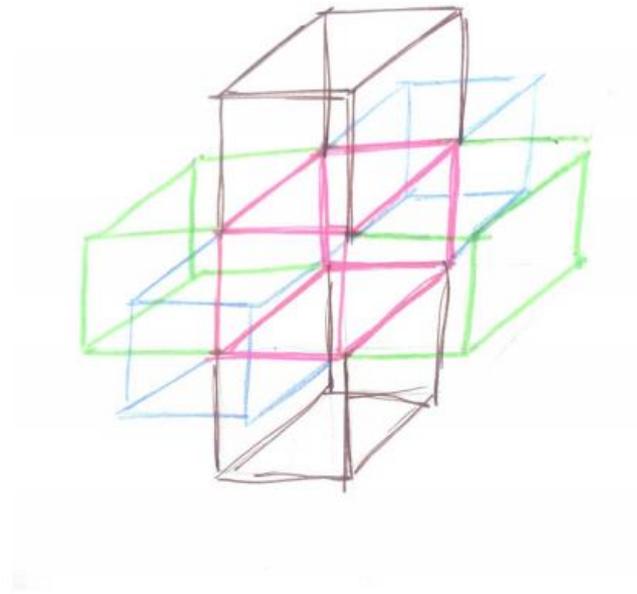


Fig. 41 y Fig. 42. Algunos bocetos de la pieza.

Quizá este primer objeto sea el que más interés tiene de toda la serie por sus cualidades estructurales. La pieza es una estructura cúbica de 11 centímetros de lado realizada con madera y pintura acrílica. El equilibrio de la pieza se sitúa entre la estructura cúbica externa y la estructura interna. La estructura interna consta

de un cubo con seis cubos anexados a él, uno por cada cara. Las caras externas de estos cubos coinciden en mismo plano que las caras del cubo externo. De este modo, ambos armazones de madera se sostienen, únicamente, mediante la tensión de la pintura. El resultado son dos estructuras que comparten de manera compacta el mismo espacio sin tocarse. Únicamente es la pintura la que, paradójicamente, es el sostén del objeto.

En cuanto a la metodología de ideación, la pieza surgió como aplicación de un fenómeno relacionado con fuerzas (físicas) que me producía mucho interés por su aplicación. Esta aplicación tiene que ver con la unión de dos perímetros por elementos en tensión que mantienen ambos perímetros en el mismo plano. Así, en cada cara del objeto sucede este equilibrio de fuerzas. Un perímetro externo (cuadrado de la estructura cúbica externa) es contraído y tirado hacia dentro por la pintura, que tira a su vez del perímetro interno (cuadrado perteneciente a la estructura de madera interna) hacia afuera. La pintura tensa actúa de sujeción manteniendo ambos en el mismo plano.



Fig. 43. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 8*. 2018. 11 x 11 x 11 cm.



Fig. 44 y Fig. 45. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 8*. 2018. 11 x 11 x 11 cm.

Tras la realización de esta pieza, me dediqué a explorar este nuevo recurso de la translucidez hasta concluir la serie. Los *Objetos Pictóricos* que comprenden esta serie comparten las siguientes características:

\_El uso de la pintura acrílica combinada con resina acrílica, de tal manera que disminuye la opacidad del color y se amplifica la transparencia de las pieles de pintura. Este recurso aporta nuevas cualidades formales a las piezas, que las diferencian de las anteriores.

\_El desligamiento con los referentes arquitectónicos, recurso de series anteriores.

\_Una estructura más centrada en la geometría más pura, con elementos directamente relacionados con el dibujo técnico.

\_Mayor complejidad estructural. Énfasis en la relación de los modos estructurales bajo una relación de subordinación. Todos los objetos pictóricos que comprenden la serie tienen en común estar contenidos en un cubo de 11x11x11 cm.

\_Relación formal entre cada una de las piezas con una pieza concluyente que las engloba todas. El *Objeto Pictórico 12* tiene los colores de todo el resto de piezas de la serie además de centrarse en la ordenación por módulos estructurales cúbicos, elemento central de esta serie.

\_Utilización de sólo un color por pieza (excepto en la pieza concluyente), de tal manera que individualmente el color no juega un papel tan importante como en trabajos anteriores.

\_Utilización de colores primarios y secundarios. Este recurso aporta otro tipo de connotación a la serie. Se aleja del lirismo aportado por la utilización de otro tipo de colores que se relacionan entre ellos de manera más subjetiva, para dejar paso a una relación más básica (puramente visual) que en parte despoja a las piezas de esas posibles interpretaciones en torno al color.

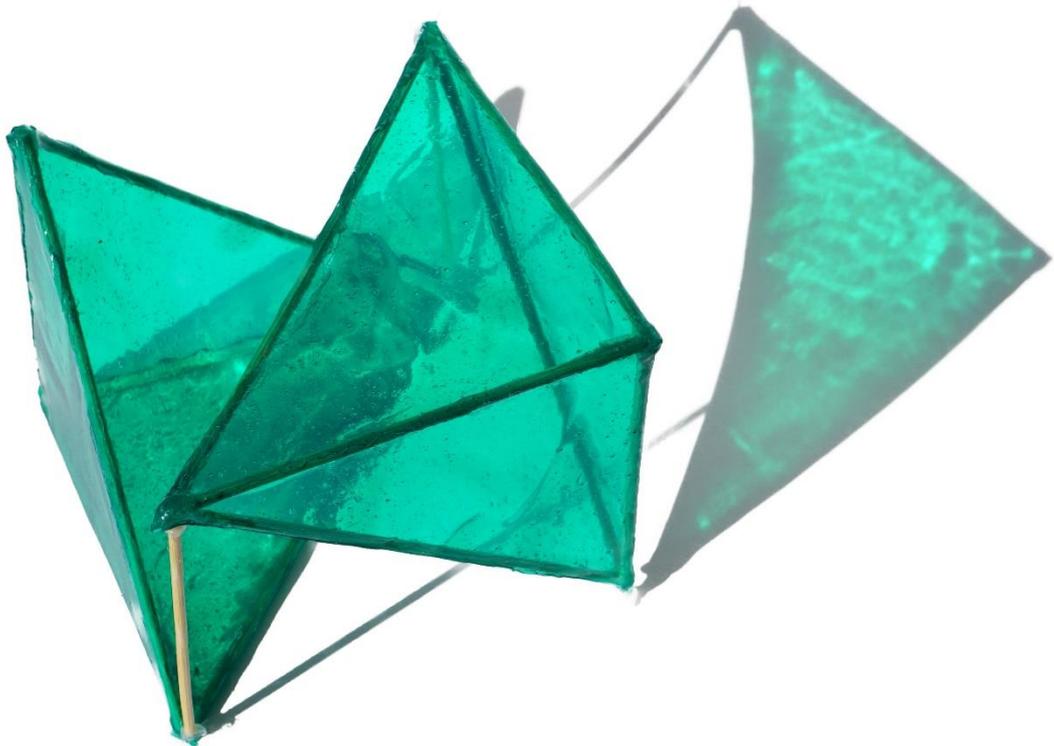
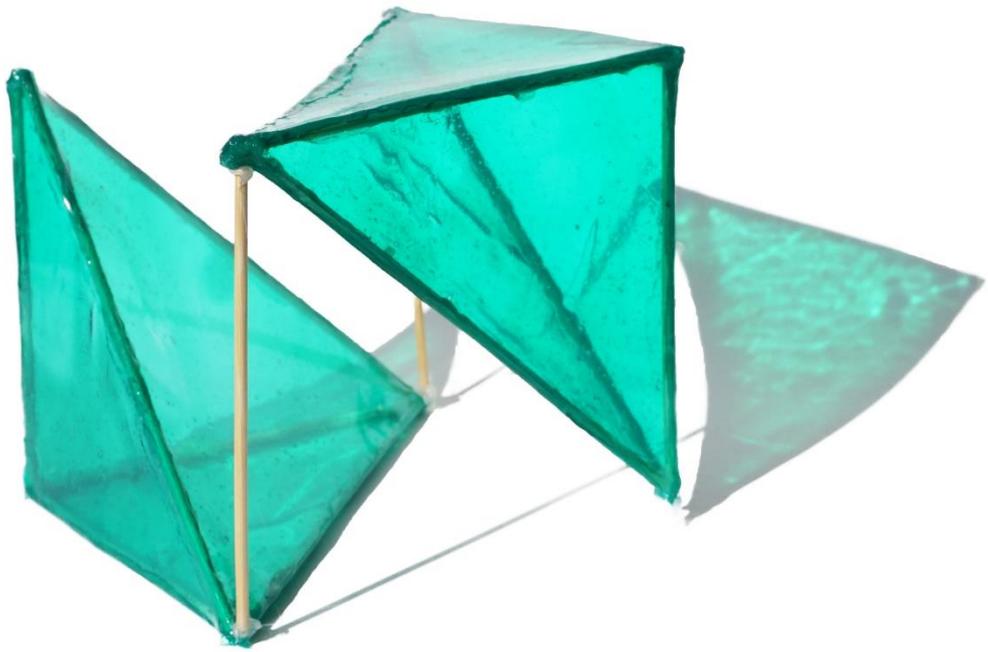


Fig. 46 y Fig. 47. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 9*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.

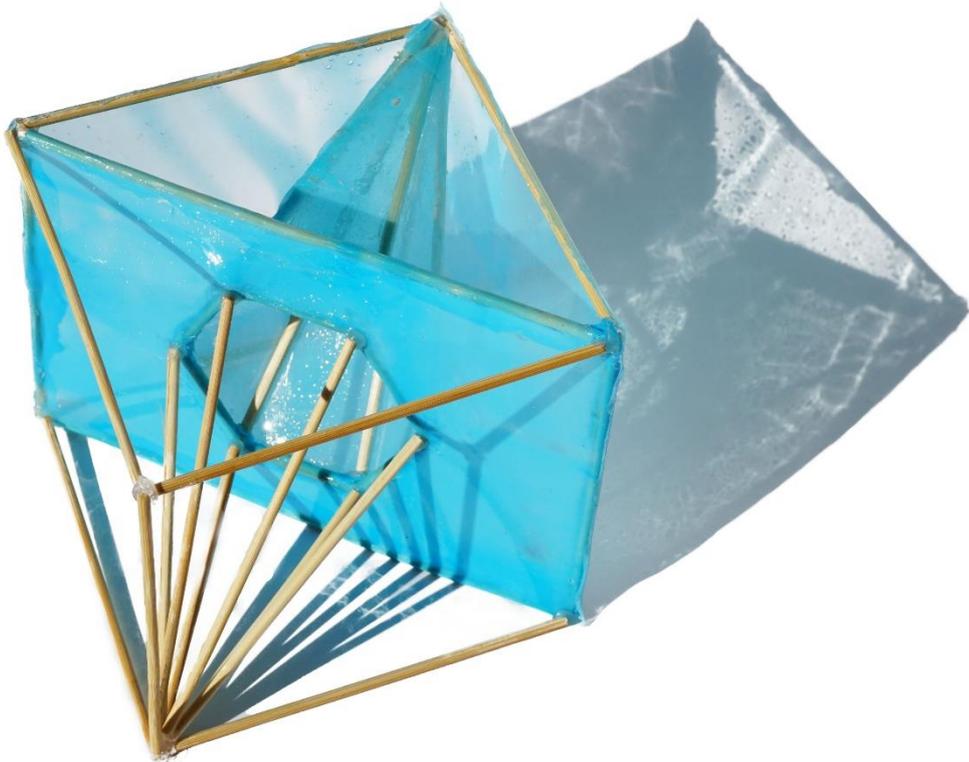
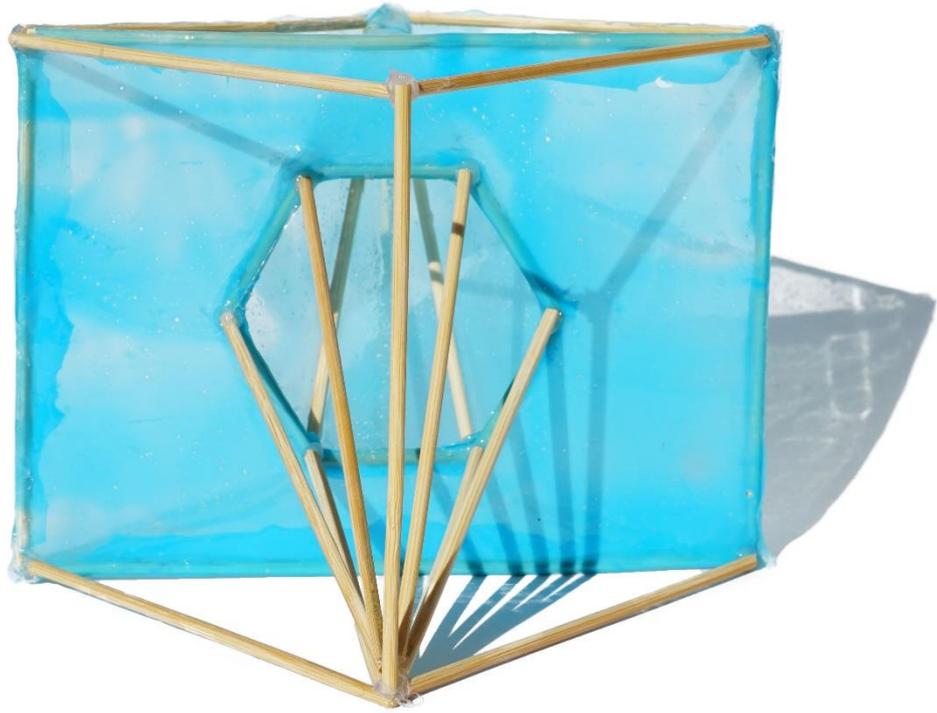


Fig. 48 y Fig. 49. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 10*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.

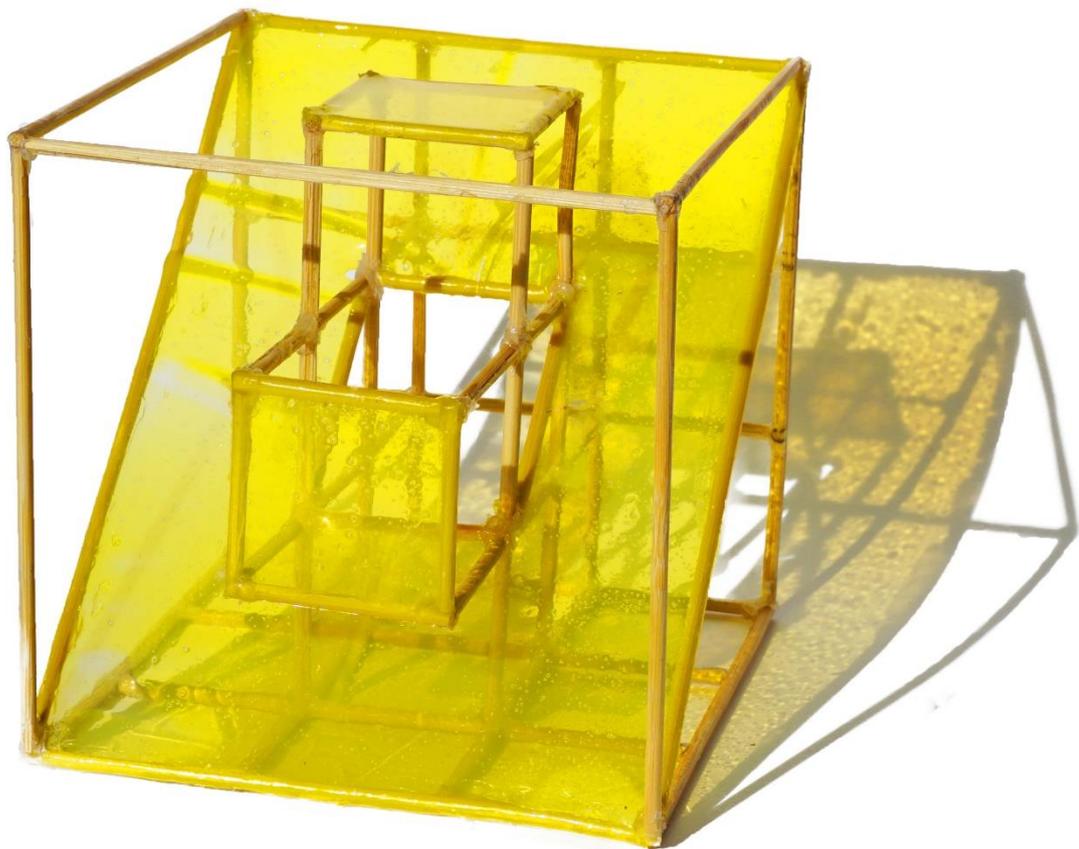


Fig. 50. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 11*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.

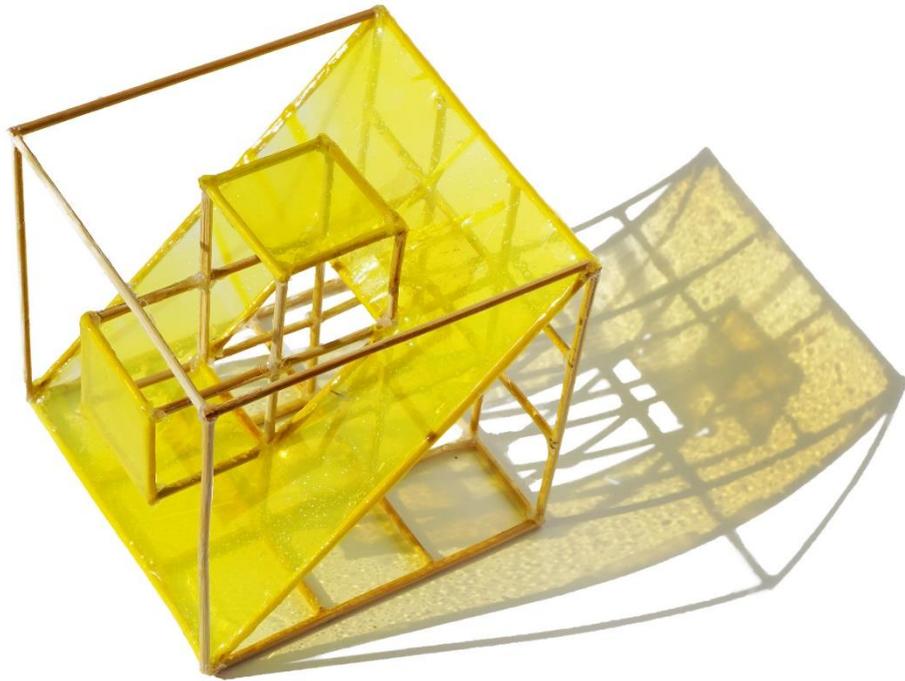


Fig. 51 y Fig. 52. *Objeto Pictórico 11*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.



Fig. 53 y Fig. 54. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 12*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.



Fig. 55 y Fig. 56. Amaia Bregel: *Serie Traslúcidos*. 2019.

## 5.2. NO NOS CREEN

Esta pieza es el resultado del primer salto de mi producción a una mayor escala. Mi idea, de momento utópica, fue (y aún a veces sigue siéndolo) llevar los *Objetos Pictóricos* a una escala superior al ser humano, de modo que la relación entre el objeto y el cuerpo cambie. Hay muchos artistas cuyas obras me interesan y motivan este deseo, como el ya mencionado **Andreu Alfaro**, **Anish Kapoor** o **Dan Graham**, por ejemplo. Con el aumento de tamaño, imagino mis piezas como una especie de arquitecturas utópicas en el espacio. Sin embargo, los medios de los que dispongo me permitieron llevar la pieza únicamente a un tamaño mediano, de modo que me tomo este trabajo como un paso más y un primer intento de algo que quizá siga investigando en el futuro.



Fig. 57. Dan Graham: *Two Cubes, One Rotated 45°*. 1986. 225 x 420 x 300 cm.



Fig. 58. Anish Kapoor. *Sectional Body Preparing for Monadic Singularity*, 2015. 730 x 730 x 730 cm.

La pieza se titula *No nos creen*. Esta pieza consiste en una ampliación de escala del Objeto Pictórico 8, de 11x11x11 cm. a 70x70x70 cm. Está realizada con listones de 2,6 cm. de grosor. Al igual que en su *maqueta*, la estructura cúbica externa y la estructura interna, son unidas únicamente mediante las pieles de pintura. El título de la obra hace referencia a mi interés por dejar constancia de la incredulidad de la gente cuando les decía cómo iba a construir la pieza. Lo que les parecía imposible era que fuera a sujetar las dos estructuras que conforman el objeto sólo con la pintura.

A pesar de eso, siempre tuve confianza en que resistiera, ya que el principio en el que me basé fue el mismo que para hacer el *Objeto Pictórico 8*<sup>2</sup>.

Sim embargo, con la construcción de esta pieza me han surgido muchas cuestiones. En primer lugar, el cambio de escala a este tamaño no me interesa. En mi opinión, se queda a medio camino entre las piezas pequeñas con su correspondiente encanto y las piezas grandes y su capacidad de modificar el

---

<sup>2</sup> Para ver el proceso de construcción visitar este enlace:  
<https://drive.google.com/file/d/1Yb7AiqWxblyZMhyhNmMY2q4OyTsePHWc/view?usp=sharing>

espacio. Sí me ha servido, en cambio, para aprender ciertas cosas sobre los materiales.



Fig. 59. Amaia Bregel: *No nos creen*. 2019. 70 x 70 x 70 cm.

El motivo de elegir el *Objeto Pictórico 8* para el cambio de escala tiene que ver con sus cualidades matéricas. Económicamente, es más asequible la resina acrílica (material abundante en proporción de las pieles de pintura con las que está hecho este objeto) que la pintura acrílica. A pesar de aguantar la estructura perfectamente, la pieza era perecedera. La gran elasticidad de la pintura acrílica mezclada con resina hizo que, al cabo de un breve tiempo, toda la pieza quedara deformada. Además, surgían accidentes como arrugas que no estaban buscados y que eliminaban el carácter de minimalismo pobre que tienen los *Objetos Pictóricos* originales. Uno de los motivos de esta deformación que ha sufrido la pieza con el tiempo tiene que ver con el peso de las estructuras de madera. En el futuro debiera plantearme cambiar los materiales y utilizar, por ejemplo, madera de balsa como en las *Estructuras Volantes* de José María Yturralde. Finalmente, aunque modificando la carga conceptual en torno a la pintura como elemento estructural, reforcé la pieza con PVC traslúcido rojo para así anular la elasticidad

sin dejar de mostrar la materialidad de la pintura. Considero *No nos creen* como una pieza que será importante en la evolución de mi trabajo.



Fig. 60 y Fig. 61. Amaia Bregel: Vista de instalación *No nos creen*. 2019. 70 x 70 x 70 cm.

### 5.3. METAMAQUETAS. LA APARICIÓN DE LA VITRINA.

Durante la búsqueda de un nuevo camino para mi producción y a la espera de la apertura de los talleres para la ampliación de una de mis piezas, surgió la primera pieza de esta parte del proyecto. De manera natural y como resultado de una búsqueda de sencillez y de unidad compositiva de mi trabajo, nació lo que más tarde titulé, a modo de broma, *metamaqueta I*. Esta pieza es un monocromo amarillo de 2,5 cm. de altura, que va introducida en una vitrina de acetato rígido de 4x4x4 cm.



Fig. 62 y Fig. 63. Amaia Bregel: *Metamaqueta I*, 2019. 4 x 4 x 4 cm.

El uso de la vitrina de plástico (material encontrado) está pensado como método de ensalzamiento de la pieza. *Envitrinar* la *metamaqueta* tiene como fin la separación del objeto del espacio, así como la descontextualización del mismo. De esta manera el concepto de *unidad* cobra un sentido más claro. Este uso de la vitrina podemos encontrarlo en la obra de **Jeff Koons**, en particular en sus piezas con aspiradoras. Me interesa cómo utiliza la vitrina para elevar un objeto como un aspirador a la calidad de escultura. En su caso, mediante la inserción de las aspiradoras en vitrinas pretende enfatizar *lo nuevo*. Me interesa ese valor de objeto inmaculado u objeto que no pertenece al plano de lo orgánico, como si se tratara de una idea que al encapsularla se mantiene al margen de la vida o del paso del tiempo: "(...) una quietud vibrante como la de una vitrina" (Rilke, como se citó en De Waal, 2012, p.235).

Las vitrinas existen para que veamos los objetos sin que podamos tocarlos: enmarcan las cosas, las suspenden, tientan mediante la distancia. (...) La vitrina es para ser abierta. Y el momento en que la puerta de cristal se abre, el ojo elije, la mano se extiende y retira, es un momento de seducción, de encuentro eléctrico entre esa mano y el objeto. (De Waal, 2012, p.78)



Fig. 64. Jeff Koons: *New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker*, 1981-87. 251 x 137 x 71 cm.

A raíz de esta pieza decidí hacerme mi propia pantonera conformada por unidades estructurales de mi trabajo. La idea era hacer referencia de algún modo a la tradición monocroma de la pintura adaptándolo las cualidades formales de mi trabajo. Usando de referencia la obra *Peintures* de Yves Klein, elaboré mi propia serie de monocromos, pero adoptando las características plásticas de estos a los *Objetos Pictóricos*. La serie se compone de un total de 8 piezas de 8 colores diferentes que pueden ser presentadas a modo de instalación adaptándose al espacio expositivo.



Fig. 65. Yves Klein: *Peintures*, 1954. 24,5 x 19,5 cm.



Fig. 66 y Fig. 67. Amaia Bregel: *Metamaquetas*, 2019. 4 x 4 cm. cada una.



Fig. 68. Amaia Bregel: *Metamaquetas*, 2019. 4 x 4 cm. cada una.

## CAÍDA LIBRE O M.R.U.A.

Una vez tuve las *metamaquetas*, me dediqué a pensar una manera de disponerlas en el espacio. De ahí nació *Caída Libre o M.R.U.A.* En esta pieza el discurso formal se desarrolla en cada pieza individual mientras que la situación en el espacio está otra vez ligada a esta aplicación de conocimientos propios del colegio o de *hacer deberes*. Las 8 piezas se encuentran repartidas en una línea vertical, de tal manera que la posición de cada una en la pared, representa la posición de la unidad estructural de mi trabajo en un intervalo regular de tiempo en un movimiento de caída libre desde una altura de dos metros. La posición de cada una viene dada por un problema de física de caída libre o movimiento rectilíneo uniformemente acelerado.

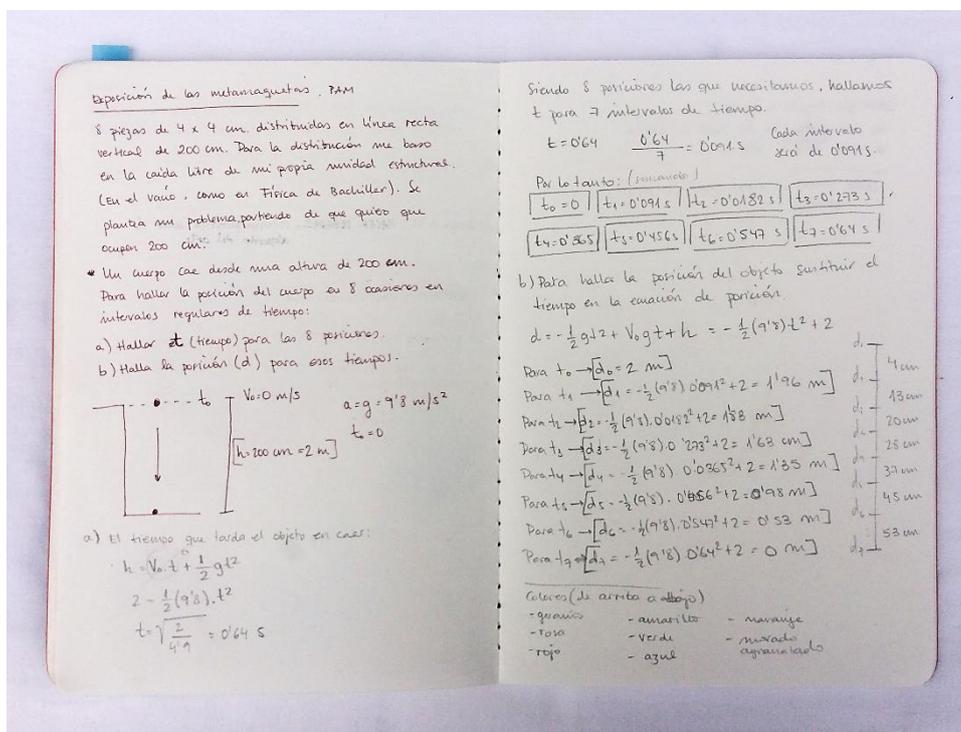


Fig. 69. Fotos del problema resuelto.

Específicamente, las distancias entre las piezas distribuidas en línea recta son, respectivamente, de abajo a arriba: 53 cm, 98 cm, 135 cm, 163 cm, 183 cm, 196 cm, 200 cm.



Fig. 70. Amaia Bregel: *Caída Libre o M.R.U.A.* 2019.

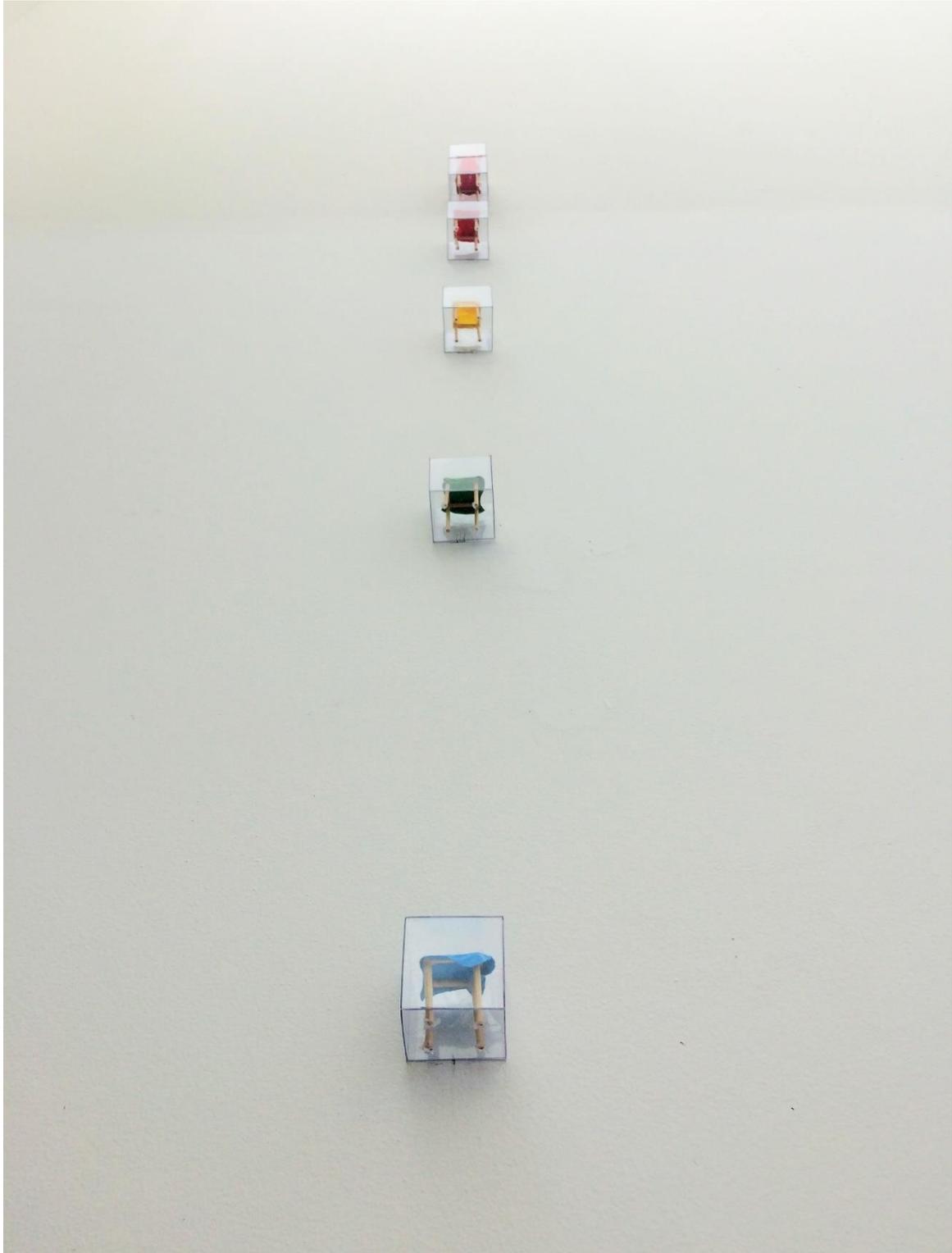


Fig. 71. Amaia Bregel: *Caída Libre o M.R.U.A.* (Detalle). 2019

## ENVITRINAMIENTOS EN EL ESPACIO

Aprovechando que tuve la ocasión de participar en la primera edición de ESPAM (evento que reúne en una jornada planteamientos de distintas disciplinas de artistas y creadores emergentes)<sup>3</sup>, decidí aprovechar las condiciones del espacio para desarrollar nuevas *metamaquetas*. Lo que hice fue utilizar los agujeros de la pared del espacio expositivo para *envitrinar* más módulos unitarios de mi trabajo. Introduje en ellos la pieza y cerré el agujero con el mismo plástico que el de mis vitrinas. De esta manera pretendía establecer un juego formal entre el objeto geométrico de pequeñas dimensiones y los orgánicos agujeros de la pared, de algún modo, llevar a cabo aquello que trata Perejaume de devolver la pintura a la naturaleza.



Fig.72. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019

---

<sup>3</sup> ESPAM 1 tuvo lugar el 7 de Junio de 2019 en el Espai Col·lector de Valencia. Organizado por el colectivo ESPAM. En la primera edición participaron, por orden alfabético, Amaia Bregel, Carilo Frío y Lefty Ruggiero, Cero en Conducta, Eddge, Elena Sanmartín, Gambin Rot, Iván Chillarón, KI1nex, Sandra Maary, Saaudade Sauce + La Kitty, Victor Visa.



Fig. 73. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019



Fig. 74. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019



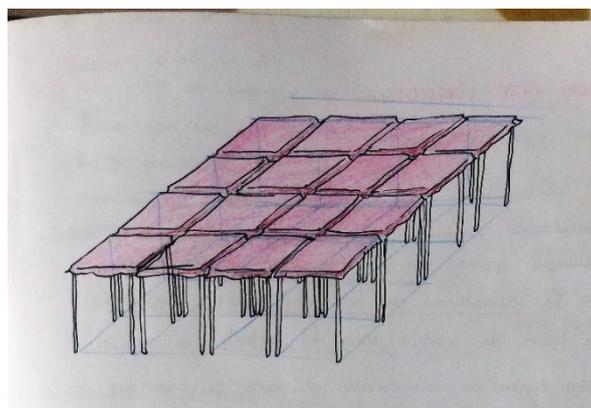
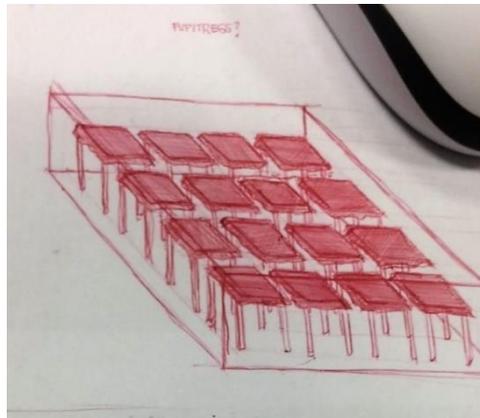
Fig. 75. Amaia Bregel: *Vista de Instalación*. 2019

## CUADRO - VITRINA

La siguiente pieza ha sido el resultado una línea de desarrollo de las *metamaquetas* más independiente. A pesar de ser una única pieza, pretendo en un futuro desarrollar una serie en torno al mismo concepto.

Esta pieza quizá sea la que trate de manera más explícita el colegio o el *hacer deberes*, ya que el término “colegio” no aparece únicamente como parte de la metodología procesual de la pieza. Formalmente, por la forma de los módulos unitarios estructurales, se puede ver en ellos cierta similitud con la figura del pupitre. Además, aparece el elemento de la repetición que hace referencia a la enseñanza y el aprendizaje.

La pieza surge tras la realización de unos bocetos en los que sitúo el mismo módulo básico o unidad estructural (*metamaquetas*) repetido 16 veces en el interior de una vitrina. Basándome en los bocetos de la pieza descrita, realicé el cuadro de 12x11 cm. Este cuadro funciona como una imitación en dos dimensiones de la forma de la pieza abocetada. Se compone de 16 rectángulos de un mismo color sobre un fondo blanco. Estos rectángulos han sido tratados con varias capas de resina acrílica, de manera que imitan el brillo y la plasticidad de las pieles de pintura que formarían parte de la pieza original.



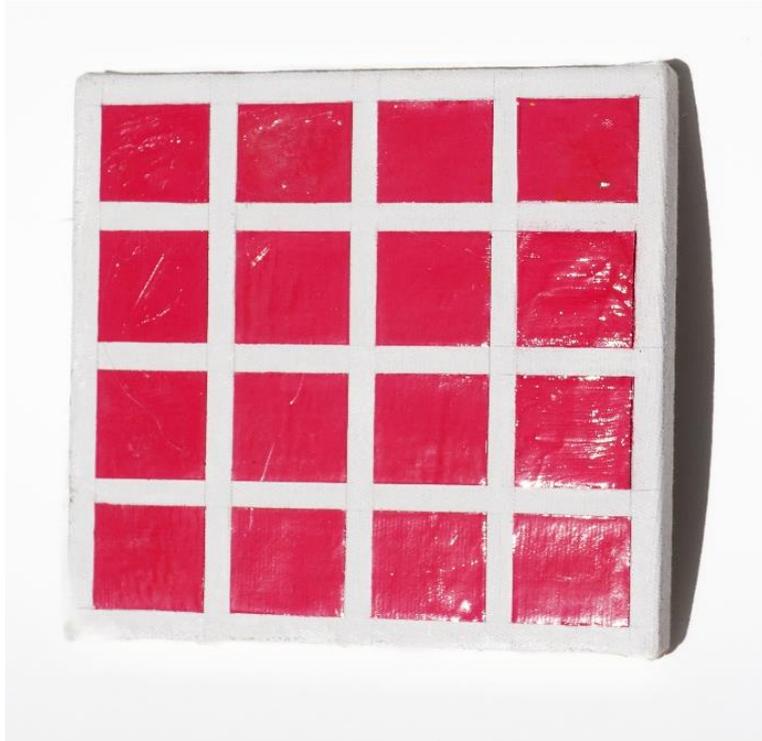


Fig. 78. El cuadro.

Tras la realización del cuadro y, habiendo desarrollado ya la *metamaqueta I*, hallé en ella una manera de resolver la pieza que había estado abocetando y de la que parte el cuadro. De esta manera, construí 16 monocromos, del mismo color que los rectángulos del cuadro y del mismo tamaño, y con el acetato rígido los encerré en una vitrina de 16 x 16 cm (aprox). En esta pieza vuelvo a mostrar interés por el trabajo en parejas de distintas piezas, algo que ya venía haciendo antes. Finalmente, el resultado es una obra formada por dos partes: el cuadro y la vitrina.

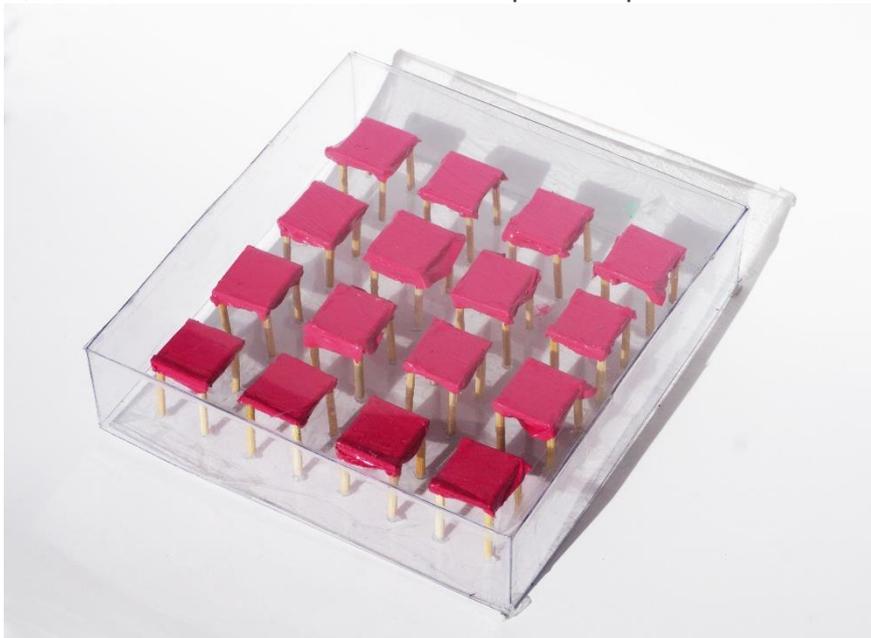


Fig. 79. La vitrina.

De la disposición yuxtapuesta me interesa, como en anteriores trabajos, el diálogo que se establece en torno a su naturaleza pictórica, por la interrelación de ambos elementos. Desde un primer momento, la vitrina estuvo pensada para colocarse en el plano horizontal como el resto de mis piezas. Sin embargo, resulta interesante de igual modo en el plano vertical. Tras probar distintas maneras de disponer los dos elementos, llegué a la conclusión de que la que mejor funcionaba era la de los dos elementos colocados en vertical. La objetualidad de la pieza vitrina no la limita en lo que a bidimensionalidad se refiere, sino que, a pesar de estar situada en el plano vertical, la pieza sigue permitiendo ser observada por todos sus lados.

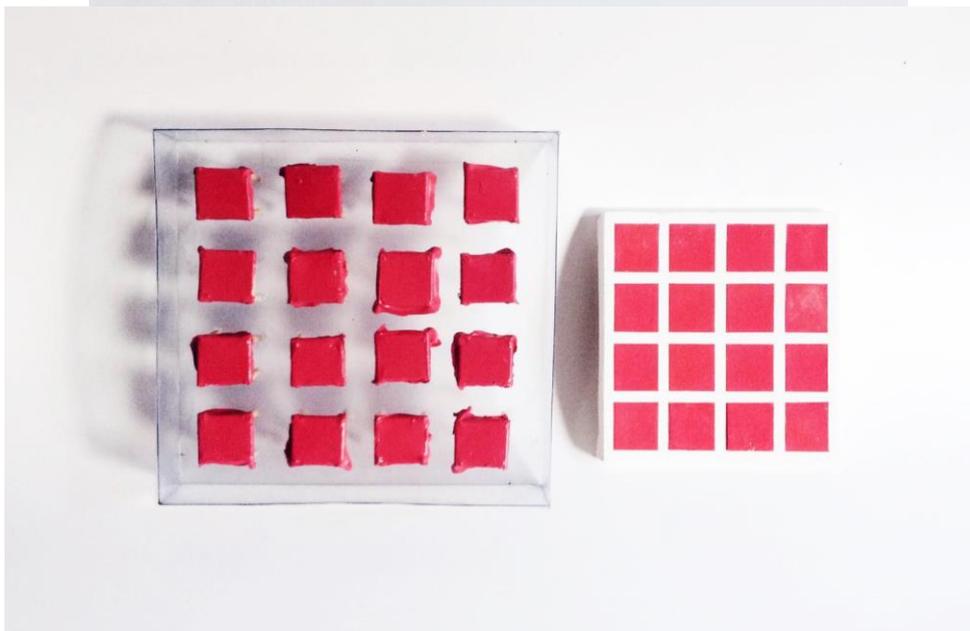
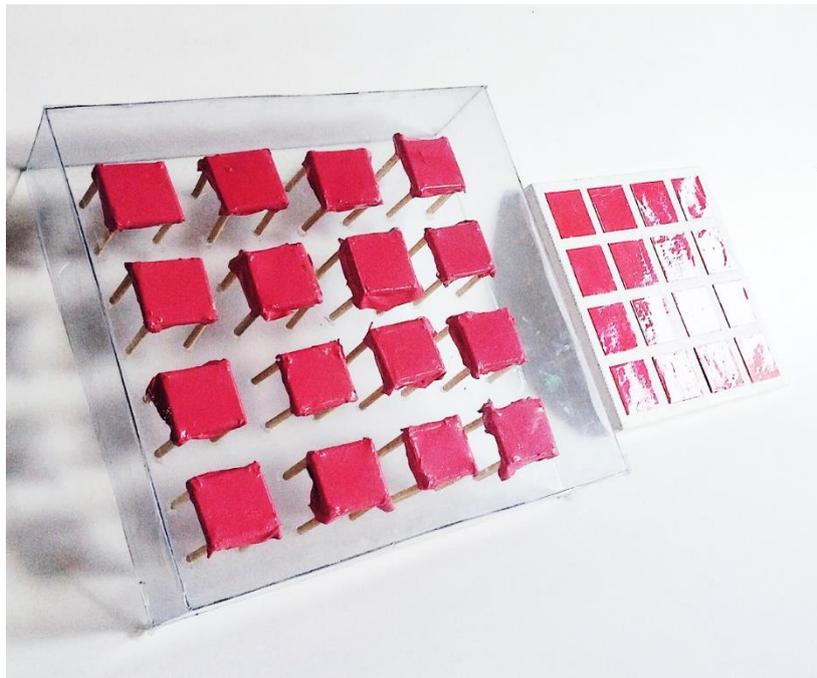


Fig. 80 y Fig. 81. Amaia Bregel: *Cuadro – Vitrina*, 2019.

## 6. CONCLUSIONES

*Hacer deberes*, procedimiento del que he huido toda mi vida para acabar queriendo dedicar mi vida a ello. Tras establecer las pautas de esta metodología que he seguido desde que empecé a producir, siento un compromiso mayor con mi trabajo y de igual modo una mayor libertad para evolucionar en mi producción. Todas las ataduras que sentía que envolvían mi proyecto pictórico anteriormente han sido eliminadas tras poner el foco de atención en otros aspectos de mi trabajo.

En primer lugar, en lo que respecta a la evolución de todo mi trabajo, siento que este proyecto ha supuesto una buena continuación de mi TFG. Todas las cuestiones planteadas tras la realización de este han quedado resueltas en mayor o menor medida.

En lo que respecta a los objetivos generales, he cumplido lo propuesto, poniendo solución a mi preocupación por desatender cuestiones más allá de los aspectos formales de mi trabajo. El resultado es un conjunto de obras en las que se aprecie una mayor madurez que en mis trabajos previos. Cada pieza, sobre todo los propios *Objetos Pictóricos*, reflejan la seriedad del gusto por lo geométrico y lo estructural sin más aliciente que el propio proceso de ideación. La variación del formato y de otras cualidades plásticas de mi trabajo aportan el lirismo que se ha buscado en esta nueva etapa. A pesar de ser el aumento de escala mi ambición en un principio no ha sido hasta que se planteó la disminución de la misma cuando he estado satisfecha con la evolución de mi proyecto.

Considero alcanzado el enriquecimiento conceptual del trabajo. Al estar este ligado a su metodología me ha otorgado, a la hora de crear, una libertad plástica que me ha permitido seguir desarrollando el trabajo anterior con una mayor libertad. Sin embargo, sigo sin estar especialmente interesada en que sea percibido este discurso. Como se ha explicado, el sentido y el fin de mi producción cobra su importancia a nivel personal, como una manera de afrontar el absurdo.

A pesar de haber desligado mi trabajo de la arquitectura, considero que he logrado mantener los aspectos que me interesaron en su día de la maqueta. Uno de los caminos que me gustaría explorar ahora que he profundizado en este concepto y he conocido artistas que han dedicado parte de su producción a él, es la producción masiva de maquetas, dotándolas de un carácter diferente al actual. Ahora, exploro las cualidades de este concepto mediante la producción. Sin embargo, me gustaría utilizar la maqueta también como parte de una metodología, como una herramienta, de igual modo que he utilizado hasta ahora la realización

de bocetos. De este modo pretendo poder dedicar parte de mi producción a la gratuidad descansando de la reflexión.

He insistido mucho en la utilización de los conocimientos que han quedado obsoletos tras los años de escolarización. Tras varios años *haciendo deberes*, estoy llegando a un punto donde la necesidad va progresivamente dejando de ser la de utilizar estos conocimientos y se está convirtiendo en la necesidad de adquirir nuevos conocimientos ligados con mis intereses científicos para utilizarlos en la producción. De este modo he comenzado a mostrar interés por la cristalografía. Es esta una rama de la geología que estudia la forma de los cristales desde un punto de vista totalmente científico, de manera que se centra en la estructura molecular de los cristales, analizando desde un punto de vista teórico-matemático los volúmenes de los mismos. Otro elemento que está despertando real interés en mí son las esferas geodésicas, poliedro resultado de proyectar un icosaedro sobre una esfera, descomposición de la misma en triángulos que forman pentágonos y hexágonos y cuyos vértices coinciden con la superficie de la esfera.

En general, estoy satisfecha con la evolución de mi trabajo y creo que es un proyecto con muchas posibilidades de mejora y maduración. Actualmente me encuentro desarrollando nuevas ideas, algunas relacionadas con los *Objetos Pictóricos*. Mi objetivo actual es continuar con la producción, desarrollando los conceptos tratados en este trabajo con el propósito de encontrar nuevas cuestiones en torno a las que reflexionar y, en consecuencia, producir.

## 7. REFERENCIAS

- Artspace Editors (2015). Go Back to School With Mike Kelley's "Educational Complex". *Artspace*. Recuperado de [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/phaidon-mike-kelley-educational-complex-53094](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-mike-kelley-educational-complex-53094)
- Camnitzer, L. (2000). *Arte y enseñanza: la ética del poder*. Madrid: Casa de América.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Camus, A. (1942). El mito de Sísifo. En Camus, A. (1996). *Obras, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Pascual, A., Lanau, D., Camnitzer, L., & Acaso, M. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace): reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- De Waal, Edmund: *La liebre de los ojos de ámbar. Una herencia oculta*. Barcelona, Acantilado, 2012. P.78
- Flexner, A. (1939). Apéndice. La Utilidad de los Conocimientos Inútiles. En Ordine, N., & Flexner, A. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- Ferrer, E. (2011). Maquetas de Proyectos. En Olivares, R., & Mantecón Moreno, M. (2011). *Esther Ferrer: maquetas y dibujos de instalaciones 1970-2011*. Madrid: Exit.
- Ferrer, E. & Bernabeu, M. (Noviembre de 2018). En. E. M. Pérez (Presidencia), *Diálogo entre Esther Ferrer y Mira Bernabeu*. Simposio llevado a cabo en el IV Congreso de investigación en Artes visuales ANIAV, Valencia, España.
- González, S. (2016). *El baile de los elementos entrópicos*. Irma Álvarez-Laviada. Recuperado de

[https://docs.wixstatic.com/ugd/aecda3\\_706a81f2fa8f49cfae5a8fd503eb247f.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/aecda3_706a81f2fa8f49cfae5a8fd503eb247f.pdf)

- Greemberg, C. (2006). *La Pintura Moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Hernández, I. (2015). Carlos Pazos: 'Siento que todo lo que hago es nimio, absurdo'. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/25/562b7380ca47416a358b45ac.html>
- Hollier, D. (1989). *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press. En Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999). *Gordon Matta-Clark: [Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 diciembre 1992 - 31 enero 1993]*. Valencia: IVAM. Centre Julio González.
- Kosuth, J. (1971). *Pintura versus arte versus cultura*. En Kosuth, J. (2018). *Escritos (1966-2016)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. En Foster, H. (Ed.). (2002). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.
- Mariani, N. (2017). 10 preguntas a... Guillermo Mora. *Madriz*. Recuperado de <http://www.madriz.com/10-preguntas-a-guillermo-mora/>
- Ochoa, U. (2017). BERNARDO SALCEDO: CÓMO HACER LAS COSAS CON PALABRAS. *ARTISHOCK*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2017/02/21/bernardo-salcedo-las-cosas-palabras/>
- Olivares, R., & Mantecón Moreno, M. (2011). *Esther Ferrer: maquetas y dibujos de instalaciones 1970-2011*. Madrid: Exit.

Stella, F. y Judd, D. (1964). ¿Nuevo nihilismo o nuevo arte? En Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.

Uriarte, I. (2006). *Statement*. Ignacio Uriarte. Recuperado de <http://www.ignaciouriarte.com/texts/texts/statement.pdf>

Vila-Matas, E. (2000) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

Wilde, O. (2000). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela.

Yturralde, J. M. (Sin fecha). *Estructuras Volantes*. Yturralde. Recuperado de <http://www.yturralde.org/paginas/n-obrae08-es.html>

Masdearte. (Sin fecha). Ángela de la Cruz. Recuperado de <http://masdearte.com/artistas/de-la-cruz-angela/>

## 8. BIBLIOGRAFÍA WEB

- ABC. El arte de oficina de Ignacio Uriarte. Disponible en [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-arte-oficina-ignacio-uriarte-entra-museo-abc-201812200252\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-arte-oficina-ignacio-uriarte-entra-museo-abc-201812200252_noticia.html)
- ABC. Luces y sombras de Elena Asins. Disponible en [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-luces-y-sombras-elena-asins-201805030057\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-luces-y-sombras-elena-asins-201805030057_noticia.html)
- After All. Mike Kelley. Educational Complex. Disponible en [https://www.afterall.org/books/one.work/mike-kelley\\_educational-complex](https://www.afterall.org/books/one.work/mike-kelley_educational-complex)
- ANIAV | Diálogo entre Esther Ferrer y Mira Bernabeu. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Wnt6kojc7cw>
- Arte Informando. Ana H. Del Amo. Disponible en <https://www.arteinformado.com/guia/f/ana-h-del-amo-18443>
- Arte Informando. Elena Asins. Disponible en <https://www.arteinformado.com/galeria/elena-asins/sin-titulo-25231>
- Art Space. Mike Kelly. Educational Complex. Disponible en [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/phaidon-mike-kelley-educational-complex-53094](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-mike-kelley-educational-complex-53094)
- Guggenheim Bilbao. Jeff Koons. Disponible en <http://jeffkoons.guggenheim-bilbao.eus/>
- Helga de Alvear. Ángela de la Cruz. Disponible en <http://helgadealvear.com/artistas/angela-de-la-cruz/>
- MACBA. Carlos Pazos. Disponible en <https://www.macba.cat/es/pazos-carlos>
- MACBA. Mike Kelley. Disponible en <https://www.macba.cat/es/mike-kelley>
- Más de Arte. Ángela de la Cruz. Disponible en <http://masdearte.com/artistas/de-la-cruz-angela/>

Más de Arte. Luiz Camnitzer. Disponible en <http://masdearte.com/luis-camnitzer-hospicio-utopias-fallidas-museo-reina-sofia/>

Moma. Museum Of Modern Art. Disponible en <https://www.moma.org/>

Museo Reina Sofía. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/>

TATE. Jeff Koons. Disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-new-hoover-convertibles-green-red-brown-new-shelton-wet-dry-10-gallon-displaced-ar00077>

Valencia City. Andreu Alfaro. Disponible en <https://valenciacity.es/cultura/fundacion-bancaja-reune-la-mayor-retrospectiva-de-andreu-alfaro/>

Vimeo. Primera Lección, Bernardo Salcedo. Disponible en <https://vimeo.com/242290380>

YTURRALDE. Disponible en <http://www.yturralde.org/>

## 9. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. Algunos bocetos del cuaderno.
- Fig. 2. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1969. 304,8 x 259,1 cm.
- Fig. 3. Frank Stella: *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959. 230,5 x 337,2 cm.
- Fig. 4. Kenneth Noland: *Half*, 1959. 174.3 x 174.3 cm
- Fig. 5. Frank Stella: *Empress of India*, 1965. 195,6 x 548,6 cm
- Fig. 6. Carl Andre: *Equivalent VII*, 1966. 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.
- Fig. 7. Donald Judd: *Untitled*, 1965. 22,9 x 101,6 x 78,7 cm.
- Fig. 8. Sol LeWitt: *Cube Without a Cube*, 1996. 20 x 20 x 20 cm.
- Fig. 9. Supports/Surfaces: Vista de instalación.
- Fig. 10. Esther Ferrer: *Serie "Proyectos espaciales (Versión A)*, ca. 1980. 17 x 20 x 20,5 cm.
- Fig. 11. Amaia Bregel: *Cubo dentro de cubo (Homenaje a Esther Ferrer)*, 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 12. Imi Knoebel: *Grace Kelly III*, 1994. 50 x 35 cm cada uno.
- Fig. 13. Blinky Palermo: *To the People of New York City*, 1976.
- Fig. 14. Alain Biltreyest, *Untitled*, 2014. 26 x 19 cm.
- Fig. 15. Amaia Bregel: Vista de instalación *Flechas*, 2017.
- Fig. 16. Fotos de los bocetos donde se puede apreciar el uso de las matemáticas como herramienta.
- Fig. 17. Guillermo Mora: *Mis pies, tu cabeza*, 2014. 51 x 47 x 50 cm.
- Fig. 18. Ángela de la Cruz: *Larger Than Life*, 2004. 260 x 400 x 1050 cm
- Fig. 19. Steven Parrino: *Untitled*, 1992. 91 x 91 cm
- Fig. 20. Irma Álvarez - Laviada: *Algo que ver algo que esconder*, 2016.
- Fig. 21. Ana H. del Amo: *Sin título*, 2014. 113 x 85 x 3 cm.
- Fig. 22. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 1*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 23. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 3*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 24. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 6*, 2017. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 25. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 7*, 2017. 11 x 11 x 11 cm
- Fig. 26. Amaia Bregel: *Pareja de Objetos Pictóricos 1*, 2018. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 27. Amaia Bregel: Vista de Instalación *Representación Pictórica*, 2018.

- Fig. 28. Gedi Sibonyl: *Keep States of Affaire*, 2007.
- Fig. 29. José María Yturralde: *Estructura Volante*, 1979.
- Fig. 30. José María Yturralde: *Figura Cúbica*, 1978.
- Fig. 31. Esther Ferrer: Serie *Poema de los Números Primos*, ca. 1985. 71 x 55 cm.
- Fig. 32. Elena Asins: Serie *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03. 24 x 24 cm. cada uno.
- Fig. 33. Ignacio Uriarte: De la serie *from 6h to 8b*, 2007. 42 x 29,70 cm.
- Fig. 34. Bernardo Salcedo: De la serie *Tareas y castigos*, 1969.
- Fig. 35. Carlos Pazos: *Tesoro (Puntualidad)*, 1972. 16 x 16,5 x 13 cm.
- Fig. 36. Andreu Alfaro: *Homenaje a Platón*, 1980. 30 x 29,5 x 15 cm.
- Fig. 37. Anish Kapoor. Maquetas en el Museo de la Fundación Serralves (Oporto). 2018.
- Fig. 38. Mike Kelley. *Educational Complex*. 1995.
- Fig. 39. Algunos bocetos de la pieza.
- Fig. 40. Algunos bocetos de la pieza.
- Fig. 41. Algunos bocetos de la pieza.
- Fig. 42. Algunos bocetos de la pieza.
- Fig. 43. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 8*. 2018. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 44. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 8*. 2018. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 45. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 8*. 2018. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 46. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 9*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 47. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 9*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 48. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 10*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 49. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 10*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 50. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 11*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 51. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 11*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 52. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 11*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 53. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 12*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 54. Amaia Bregel: *Objeto Pictórico 12*. 2019. 11 x 11 x 11 cm.
- Fig. 55. Amaia Bregel: *Serie Traslúcidos*. 2019.
- Fig. 56. Amaia Bregel: *Serie Traslúcidos*. 2019.
- Fig. 57. Dan Graham: *Two Cubes, One Rotated 45°*. 1986. 225 x 420 x 300 cm.
- Fig. 58. Anish Kapoor. *Sectional Body Preparing for Monadic Singularity*, 2015. 730 x 730 x 730 cm.
- Fig. 59. Amaia Bregel: *No nos creen*. 2019. 70 x 70 x 70 cm.

- Fig. 60. Amaia Bregel: Vista de instalación *No nos creen*. 2019. 70 x 70 x 70 cm.
- Fig. 61. Amaia Bregel: Vista de instalación *No nos creen*. 2019. 70 x 70 x 70 cm.
- Fig. 62. Amaia Bregel: *Metamaqueta I*, 2019. 4 x 4 x 4 cm.
- Fig. 63. Amaia Bregel: *Metamaqueta I*, 2019. 4 x 4 x 4 cm.
- Fig. 64. Jeff Koons: *New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker*, 1981-87. 251 x 137 x 71 cm.
- Fig. 65. Yves Klein: *Peintures*, 1954. 24,5 x 19,5 cm.
- Fig. 66. Amaia Bregel: *Metamaquetas*, 2019. 4 x 4 cm. cada una.
- Fig. 67. Amaia Bregel: *Metamaquetas*, 2019. 4 x 4 cm. cada una.
- Fig. 68. Amaia Bregel: *Metamaquetas*, 2019. 4 x 4 cm. cada una.
- Fig. 69. Fotos del problema resuelto.
- Fig. 70. Amaia Bregel: *Caída Libre o M.R.U.A.* 2019.
- Fig. 71. Amaia Bregel: *Caída Libre o M.R.U.A. (Detalle)*. 2019
- Fig. 72. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019
- Fig. 73. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019
- Fig. 74. Amaia Bregel: *Sin título*. 2019
- Fig. 75. Amaia Bregel: *Vista de Instalación*. 2019
- Fig. 76. Bocetos.
- Fig. 77. Bocetos.
- Fig. 78. El cuadro.
- Fig. 79. La vitrina.
- Fig. 80. Amaia Bregel: *Cuadro – Vitrina*, 2019.
- Fig. 81. Amaia Bregel: *Cuadro – Vitrina*, 2019.