



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA MEMORIA EN LOS RESTOS. Una aproximación a la
poética del residuo a través de la práctica artística

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Blas Vilaplana, Lucía

Tutor/a: Forriols González, Ricardo Javier

Cotutor/a: Chapa Villalba, Javier

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

LA MEMORIA EN LOS RESTOS.

UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DEL RESIDUO
A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Por: Lucía Blas Vilaplana

Tutorizado por: Ricardo Forriols González y Javier Chapa Villalba

TFM Tipología 4

Máster en Producción Artística

Valencia, julio 2022

RESUMEN

La memoria en los restos recoge un conjunto de trabajos de origen pictórico y escultórico en su mayoría cuya intención es recuperar aquello que ha sido desechado. Reparando en el valor simbólico y comunicativo de la materia, los objetos y sus restos, encontramos una línea de producción en la que pretendemos restituir estas entidades en un acto de rememoración.

Estos elementos donde el tiempo y la materia han sedimentado se convierten así en motivo de análisis y experimentación a partir de sus cualidades formales y alegóricas. Se nos presentan como contenedores de información, de memoria, una forma de contacto entre distintos tiempos y sujetos. Pero también como entidades en las que indagar en su materialidad. De esta forma, a través de un trabajo práctico fundamentado principalmente en el archivo y catalogación sistemática, exploramos las cualidades narrativas y matéricas de estos fragmentos de lo pasado mediante los cuales construimos nuestro presente.

PALABRAS CLAVE

Memoria, restos, materia, objeto, archivo

ABSTRACT

Memory in remains compiles a body of primarily pictorial and sculptural work intended to recover 'that' which has been discarded. Attending the symbolic and communicative value of matter, objects, and their remains, has led to this line of production which attempts to restore these entities through an act of remembrance.

These elements, where time and matter have sedimented, have become the object of analysis and experimentation of their formal and allegoric qualities. They are presented as containers of information, of memory, a bridge between different eras and subjects. But also, as entities whose materiality may be inquired. Thus, through a practical work based mainly on systematic cataloguing and archiving, the narrative and material qualities of these fragments of the past that allow us to create our present are explored.

KEY WORDS

Memory, remains, matter, object, archive

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su apoyo incondicional siempre.

A todas esas personas que me han brindado su confianza, ayuda y apoyo a lo largo del tiempo. Sin ellas nada de esto habría sido posible.

A mis tutores por todos los conocimientos que me han aportado y por acompañarme en este proceso a pesar de mis ausencias.

GRACIAS

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
2.1. Objetivos.....	6
2.2. Metodología.....	7
3. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TRABAJO	8
3.1. Reparar en los restos. Materia vibrante.....	8
3.2. La potencia de los objetos. Presencia y fetiche.....	12
3.3. Mirarse. El archivo como registro de un inventario personal.....	16
4. REFERENTES VISUALES	20
4.1. Fragmentos y ruinas. Vestigios de la memoria.....	20
4.2. A través de los objetos. Acumulación y cosificación.....	24
4.3. Repetición y forma.....	29
4.4. La palabra como imagen.....	31
4.5. El archivo como forma de mostrarse.....	33
5. PRÁCTICA ARTÍSTICA	36
5.1. A.4.1.....	36
5.2. 71. Retrato de una cotidianeidad.....	42
5.3. What remains.....	49
5.4. 49/5.....	63
6. CONCLUSIONES	78
7. BIBLIOGRAFÍA	80
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	85
9. CURRÍCULUM ARTÍSTICO	90

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra relación con los materiales y los objetos es una cuestión a analizar que resulta fascinante. Nuestra aproximación a la materia, lo que esta nos evoca, la acción de recoger y coleccionar objetos como un impulso casi inherente al ser humano son aspectos que nos llevan a reflexionar sobre nuestra interacción y convivencia con ellos. Existe una fuerza que nos lleva a querer atrapar estos fragmentos de materia y tiempo con la intención de guardar eternamente una parte de esas vivencias, esa historia, esa memoria. La nostalgia y el recuerdo, aquello a lo que nos remiten son, entre otros, algunos de los motivos que nos conducen a su recuperación.

Esta es una de las premisas de las que partimos en nuestro TFG y que ha seguido presente en el trabajo práctico que se presenta en la siguiente memoria. Así, *La memoria en los restos* hace un repaso de nuestra práctica artística más reciente, en la que las ideas expuestas se manifiestan a lo largo del proceso de trabajo y la materialización de las distintas piezas. De esta forma, se reafirma un interés personal hacia la rememoración de aquello que fue, así como por la experimentación con el material y la imbricación de distintas disciplinas.

En la siguiente memoria pasaremos a describir nuestro proceso de trabajo y exponer nuestra práctica artística. En primer lugar, presentaremos brevemente los objetivos planteados a lo largo de este, así como la metodología empleada para su desarrollo.

Posteriormente, pasaremos a exponer la conceptualización de dicha práctica, contextualizando nuestro trabajo práctico dentro de un marco teórico. En él, se explicarán los conceptos clave presentes en nuestra producción.

Tras un análisis de los principales rasgos conceptuales, haremos un repaso de los referentes visuales con los que hemos contado y que hemos ido incorporando a lo largo de nuestro proceso de trabajo. Algunos de ellos ya referencias con las que contábamos hace un tiempo, otras descubiertas más recientemente y otras incluso a posteriori de la producción presentada. Estos se han dividido en diferentes apartados atendiendo a cuestiones formales y conceptuales

Una vez expuestas las referencias visuales, pasaremos a mostrar la práctica artística en la que se fundamenta esta memoria. Para ello, incluiremos y explicaremos las distintas etapas y procesos dentro de la misma. De este modo, presentaremos el desarrollo de nuestra obra diferenciando los distintos proyectos y las exposiciones realizadas en las

que han podido mostrarse. Este apartado seguirá un orden cronológico, con la intención de que pueda apreciarse de manera clara la evolución que ha habido de un trabajo a otro. La mayor parte de estas piezas se han desarrollado en el marco del Máster en Producción Artística, en consonancia con una línea de trabajo ya iniciada tiempo atrás en nuestra formación en Bellas Artes. Esta experiencia y asignaturas como *Práctica pictórica. Concepto, estructura y soporte*, *Retóricas del Fin de la Pintura. Teoría y Práctica del Último Cuadro* o *Razones de la sinrazón. Las crisis de la modernidad* fueron importantes en el desarrollo y evolución del trabajo práctico, enriqueciéndolo y conduciéndolo a determinados valores formales y teóricos, pictóricos y escultóricos fundamentalmente. Se muestra una práctica en la que además de seguir en una línea de trabajo dentro de la pintura, se han incorporado otras técnicas, disciplinas y materiales, llevándonos por medio de la experimentación a una práctica interdisciplinar para abordar las cuestiones que nos interesan. Todo ello, ha podido mostrarse en diferentes exposiciones promovidas en el marco del máster, en las que hemos tenido la oportunidad de participar.

Por último, haremos una breve reflexión acerca de nuestro trabajo y el aprendizaje adquirido del mismo en base a los objetivos establecidos. Concluiremos situando el punto en que nos encontramos actualmente en cuanto a nuestra práctica se refiere, poniendo así un punto final y cierre a esta memoria.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Los objetivos planteados a lo largo de nuestra práctica artística han ido desarrollándose y asumiéndose en el transcurso del proceso de realización del trabajo. La intención de la que partíamos era seguir con la línea de trabajo iniciada tiempo atrás, con las aportaciones que nuestra formación en el Máster en Producción Artística podía sumar a ello. A lo largo del proceso de realización de las distintas piezas que se presentan, fueron surgiendo algunos objetivos nuevos que se incorporaron a nuestra práctica y también a nuestra conceptualización teórica. De este modo, estos se clasifican en dos grupos:

Generales

- Desarrollar y profundizar en la línea de trabajo iniciada en nuestra formación en Bellas Artes y recogida en el TFG
- Madurar una metodología procesual de trabajo con la que poder analizar y conocer en profundidad los materiales y las técnicas empleadas, y enriquecer mediante ello las ideas iniciales para caminar hacia propuestas conceptual y formalmente más elaboradas.

Específicos

- Realizar sucesivas piezas con la intención de seguir explorando el concepto de pintura como fragmento y residuo al que dar una nueva función y autonomía.
- Indagar en la potencia de la materia y los objetos y en su valor formal y simbólico.
- Trabajar simultáneamente a través de distintos proyectos en la idea de la memoria vinculada a lo personal y autobiográfico.
- Compaginar la realización práctica de distintas obras con la consulta y estudio de distintas fuentes bibliográficas y referentes artísticos que puedan proporcionarnos más información acerca de los temas tratados, además de que, con esta consulta, puedan surgir nuevas ideas o líneas de investigación.
- Contemplar otras opciones que pudieran aportar nuevas cualidades a la práctica artística a través de una exploración interdisciplinar.

2.2. METODOLOGÍA

El punto de partida de nuestra práctica artística parte de una línea de trabajo centrada inicialmente en la exploración con el residuo pictórico y otros materiales de desecho hallados en el taller de trabajo. Mediante un proceso de experimentación, de prueba, ensayo y error desarrollamos una vía en la que centramos nuestro interés en profundizar y descubrir nuevas técnicas a incorporar a nuestra producción. De esta forma, durante nuestra formación y especialización de posgrado, se retoma y prosigue un proceso de recuperación de aquello que había sido olvidado y descartado, teniendo en un inicio como principal protagonista la pintura.

Así pues, nuestro trabajo se centra fundamentalmente en seguir investigando nuevas formas de recuperación de la materia pictórica para posteriormente expandir esta idea a otro tipo de elementos, pero sin desvincularnos nunca de lo pictórico. De esta forma, conceptos clave como el fragmento, el residuo y la memoria se mantienen como una constante y como medio para explorar otras formas y opciones en nuestra producción.

Una de las claves metodológicas presentes en el trabajo presentado, así como en anteriores proyectos realizados, se fundamenta en la elaboración en serie y la producción simultánea de distintas obras, pertenecientes o no a un mismo proyecto. Son varias las piezas que responden a unas mismas cualidades formales, motivo por el cual las englobamos dentro de un mismo proceso de experimentación. Trabajar muchas de ellas en paralelo ha permitido que unas se nutran de otras y ha generado una visión más global e interconectada del conjunto del trabajo práctico realizado y de las nuevas vías de investigación que iban creándose.

En cuanto a la parte teórica asociada a la práctica, un aspecto metodológico fundamental ha sido la búsqueda, estudio y asimilación de los principales conceptos que giran en torno a nuestro trabajo, así como de distintos referentes artísticos. Estas referencias visuales no solo han sido adquiridas mediante el estudio teórico de estos, sino también a través de la experiencia de disfrutar del trabajo de alguno de ellos en directo. Todo ello ha ampliado nuestros conocimientos y ha ayudado a profundizar en aspectos conceptuales y formales de nuestro trabajo, aportando nuevas visiones y posibilidades que han ido modificando y enriqueciendo las ideas de las que se partían en un primer momento.

3. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TRABAJO

En este apartado de la memoria pasaremos a analizar en profundidad los conceptos clave dentro de *La memoria en los restos*. Para un mayor autoconocimiento de nuestra obra y discurso decidimos en un primer momento elaborar un campo semántico que englobara los conceptos tratados para posteriormente plasmar todo ello en un mapa conceptual en el cual todo quedara interrelacionado. De este modo, se evidencian las principales claves conceptuales de este trabajo. El fragmento y los restos entendidos como materia vibrante y contenedores de memoria; la potencia de los objetos y su valor simbólico y comunicativo; y el uso del recurso del archivo en la producción autobiográfica.

3.1. REPARAR EN LOS RESTOS. MATERIA VIBRANTE

En la mañana de un 4 de junio, Jane Bennet emprendió uno de sus paseos matutinos por la ciudad de Baltimore. En su camino se detuvo ante un montón de desechos acumulados en la rejilla de una alcantarilla. Asombrada por su mirada y fascinación ante esta configuración de elementos que usualmente son ignorados, se plantea:

*¿(...) era el poder-cosa de los desechos con los que me topé acaso una función de las connotaciones subjetivas e intersubjetivas, de los recuerdos y los afectos que se habían reunido en torno a mis ideas de estos artículos? ¿Era la 'humanidad', es decir, los significados culturales de 'rata', 'plástico' y 'madera', en conjunción con mi propia e idiosincrática biografía, el verdadero agente de la parálisis transitoria que sentí ese día en la calle? Podría ser. Pero ¿y si la pululante actividad dentro de mi cabeza fuera en sí misma un ejemplo de esa materialidad vital de la que también estaba compuesta la basura?*¹

Es así, al hilo de estas reflexiones planteadas por Bennett como decidimos emprender este apartado. La autora de *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* propone a través de su testimonio una visión de la materia como algo vivo. No como un elemento inerte, sino visto como una entidad vibrante. De esta forma, plantea reparar en

¹ BENNET, J. (2022) *Materia vibrante. una ecología política de las cosas*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora, pág. 46

la vitalidad de la materia. Una materia vibrante ya sea en forma humana o a través de los distintos elementos existentes que a su vez la componen. Distintos agentes misma energía. Así, dentro de este entendimiento de la vitalidad entraría también la memoria de las cosas, los recuerdos que se adhieren a dicha materia.

¿Y si la existencia de estos restos fuese vista como una especie de continuación de aquellos que los han generado? ¿Y si su vitalidad estuviese contenida en sus desechos? ¿Podemos entenderlos como una prolongación de su existencia? ¿Distintas partes de un todo? ¿Una huella viva de su ausencia?

Fragmentos de lugares y tiempo que descubrir. Partes de un tiempo que ya creíamos olvidadas o perdidas. Todos estos restos tienen la potencia de transportarnos a otra dimensión espacio-temporal. Quizás por ello existe una pulsión recurrente que nos invita casi de forma inconsciente a rescatarlos y capturarlos como si de un acto de salvación se tratara. Una resistencia al olvido, al paso del tiempo y la devastación de la memoria. Estos micro universos de materia y tiempo, desechos que algún día formaron parte de un todo, nos transmiten curiosidad por averiguar todo lo relativo a ellos. Explorar la materia y lo que esta emana. Como si de una especie de ritual se tratase, atesorándolos pretendemos capturar huellas de una ausencia, el rastro de una imagen que ya no está.

(...) una obsesión sitia un espíritu. Sitar es obsesionar (...) Ser, en tanto que individuo, el objeto de una obsesión es estar sitiado igual que una ciudad puede estar sometida a un cerco. Los artistas no tienen ideas, es más bien una obsesión lo que les posee.²

Esta obsesión nos acompaña y guía en el desarrollo de nuestro trabajo. No solo en las piezas que se mostrarán más adelante, sino también en proyectos realizados con anterioridad. Es precisamente esa fijación por reparar en los restos y recolectar aquellos fragmentos que formaron parte de un todo uno de los motores de trabajo que nos conduce a y vertebra toda una línea de producción.

Ese residuo, contenedor de memoria, donde el tiempo y la materia han sedimentado, se convierte así en sujeto y objeto de análisis y experimentación. De esta forma, los materiales de desecho y la memoria que estos encierran en su interior se nos presentan como una forma de contacto entre tiempos y sujetos. Objetos abandonados y encontrados

² JOUANNAIS, J-Y. (2017), *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*. Barcelona: Acantilado, pág. 13

que crean un vínculo entre personas que ni siquiera se conocen. Casi como un encuentro mágico entre pasado y presente, distintas dimensiones físicas y temporales. Fragmentos de un todo que han quedado obsoletos, descartados, rechazados u olvidados se manifiestan como *actantes*.³

Walter Benjamin como estudioso del fragmento y de lo mínimo, plantea que a través del estudio de la parte se encuentra la totalidad. Es en el detalle donde está todo dado.⁴ De esta forma, dentro de su lógica se encuentra la creencia de que en el más insignificante objeto puede haber condensada toda una época. Existe la convicción de que desde lo más mínimo puede llegarse a lo máximo. Ese interés por lo insignificante, lo minúsculo, entra en clara contraposición a la actitud moderna predominante que tiende a lo monumental y a lo espectacular. Y es precisamente esta so(m)bra, esa parte que permanece oculta, que pasa inadvertida o es simplemente desechada, aquello que atrapa nuestra atención a lo largo del proceso de trabajo, por su potencial narrativo y expresivo.

Quizás este afán o interés por reparar en aquello que está en los márgenes, aquello ignorado, sea una respuesta inconsciente a la tendencia actual hacia la rapidez y el consumo. Consumir y tirar. Consumir y olvidar. Consumir sin reparar siquiera en aquello que nos está ocupando. Es quizás así, a modo de contraofensiva a esa corriente predominante, como surge un numeroso grupo de artistas que repara en los márgenes, en aquello ignorado, en formas alternativas de abordar la historia y la memoria fuera del sistema hegemónico.

Para Benjamin, el historiador debe construir a partir de esos desechos de tiempo, usando aquello que nadie quiere. Los descartes de la historia. Construir a partir del fragmento y la ruina constituye también una alternativa a los modelos establecidos de conocer el pasado, una forma diferente de comunicación que hace posible otra forma de construir la memoria. Conocer otra parte de la historia, conocerla de otra forma. Una contra-memoria, *una necesaria contraimagen*.⁵

De esta forma, la figura del traperero o el coleccionista, sus dos modelos de historiador, fundamentan su método en reparar y recuperar los desechos del mundo. El historiador debe construir su relato mediante

³ BENNET, J. op. cit., pág. 44. *Actante* es el término que define Bruno Latour y que la autora recuerda.

⁴ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, pág. 70

⁵ SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, P. (2020) *Patricia Gómez y María Jesús González: la memoria en la pared*. Revista *Estúdio*, artistas sobre otras obras, pág. 144

estos, valorando y utilizando así aquello que nadie quiere. Y de este modo, construir a partir de ellos otra forma de activación del pasado.

*Lo descartado, lo oscurecido, el lapsus, lo no dicho, lo no revelado es lo que realmente interesa a Benjamin. El potencial de lo obsoleto como una manera de hacer presente el pasado, en un sentido literal, de traerlo al ahora. Son los fragmentos dispersos los que Benjamin utiliza para escribir la historia.*⁶

Es así como el artista historiador, con esa cierta labor de arqueólogo de la historia, pasa a activar aquello que ha quedado en la cuneta. De este modo, mediante nuestro trabajo subvertimos la acción asociada a lo residual como resultado del rechazo y el descarte para proceder a su recuperación. Así, nos proponemos rescatar aquello que había sido desechado. Sacando a la luz los restos inducimos a su rememoración, la resurrección de aquellos fragmentos de la memoria.

Hablamos de rememoración como un acto en el que el recuerdo es entendido como una fuerza que trae el pasado al presente y lo activa. En términos de Reyes Mate, se produce así una *recordación*, un recuerdo que actualiza el pasado produciendo éste una especie de salvación e interrupción en el tiempo.⁷ De esta forma, la tarea del artista historiador benjaminiano no es recordar para reconstruir el pasado, sino la de construir el presente a partir del pasado.

Una de las exposiciones que muestran este interés por reparar en los márgenes, en los restos, en las ruinas, abordando otra forma de mirar es *Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina*. Esta recoge el trabajo de artistas como Bleda y Rosa, Carmen Calvo, Patricia Gómez y M^a Jesús González o Anna Talens, entre otros. Estos reflexionan sobre la memoria, nuestro pasado y nuestros orígenes. Así, la nostalgia personal, lo efímero, la apropiación museística de la ruina, la reconstrucción del recuerdo mediante el desecho, la captura del pasado contenido en un muro o el sentido fragmentario de la identidad son algunos de los temas presentes en los distintos trabajos.

En una época en la que lo fugaz predomina, reparar en las ruinas quizás pueda ser una forma de reorientar nuestras vidas. Advertimos una dimensión temporal de lo humano plasmada en el vestigio. Quizás esta sea la vía para encontrar esas huellas que nos permitan enfrentar un incierto presente y futuro. O al menos, para recomfortarnos en su eternidad cíclica.



Fig.1. Anna Talens. *Fragments of the Palace*, (2005-2008). Cristal y seda. 13 x 22 x 12 cm

⁶ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A., op. cit., pág. 70

⁷ Ibid. Pág. 53

3.2. LA POTENCIA DE LOS OBJETOS. PRESENCIA Y FETICHE

No es extraño sorprendernos guardando objetos que nos evocan recuerdos. Lugares, momentos, personas. Recoger y coleccionar elementos materiales que nos resultan atractivos por su forma, que despiertan nuestra curiosidad. Como dice Mark Miodownik, nuestra relación sensual con los materiales tiene consecuencias fascinantes.⁸

El siguiente apartado gira principalmente en torno a las siguientes cuestiones. ¿Qué cualidades materiales y simbólicas tienen los objetos? ¿Qué pueden contar de nosotros? ¿Qué potencial tienen para proporcionarnos información, para hablar y reconstruir la historia? ¿Qué magia tienen los objetos que nos rodean?

Partimos de la idea de que existe un poso de memoria en los objetos que nos rodean. Ya sea a nivel material o simbólico, estos pueden mostrarnos sedimentos del pasado. Cargados de adherencias de la historia, pueden en ocasiones decirnos incluso más que las propias palabras. Pueden ser una lección o información del pasado, un universo en el que sumergirse y reflexionar sobre ello en el presente. Anclajes donde aferrarse a los recuerdos, elementos de gran carga simbólica y afectiva.

Encontramos en ellos espacios de empatía en los que realizamos una apropiación psíquica y emocional, nutriendo de esta forma un fetichismo que a su vez es alimentado por la memoria: la del objeto cuando comparte con nosotros su historia mostrándonos sus huellas; y la nuestra cuando esos fantasmas del pasado han asaltado nuestro camino.⁹ Un proceso mediante el cual nos trasladamos al objeto y nos reencontramos con él. Una vía incluso para hallar cuestiones que quizás ignorábamos sobre nosotros mismos.

Nos referimos a una forma de escritura con los objetos. En su texto *Sobre el concepto de historia*, Benjamin destaca su modelo de escritura de la historia potenciando el sentido material y casi fetichista del objeto y la imagen. De esta forma, aboga por una construcción de la historia que prescinde por completo del texto. En esta misma línea, el historiador del arte Aby Warburg llega a una deducción similar apostando por métodos de transmisión de la historia basados en un modelo sincrónico: no en la secuencialidad o linealidad temporal, sino en un tiempo condicionado

⁸ MODOWNNIK, M. (2013) *Cosas (y) materiales. La magia de los objetos que nos rodean*. Madrid: Turner Publicaciones, pág. 21

⁹ CUCALA FÉLIX, A. (2005) *El objeto como elemento material en la pintura contemporánea: la obra de Carmen Calvo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, pág 154

por la simultaneidad visual. Una nueva experiencia del espacio-tiempo. Es así como su *Atlas Mnemosyne* supone una de las mayores aportaciones a esta forma de escritura a través de lo visual, realizando así una cartografía de la memoria.

Para Benjamin, lo verdaderamente decisivo es la energía contenida en el objeto en sí, entroncando aquí con la cuestión del fetichismo y el fetiche como un objeto de culto que encierra propiedades casi sobrenaturales. En su texto dedicado al surrealismo, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* muestra precisamente la potencia de los objetos. Para él, la colección pasa a ser una cuestión fundamental en su obra, pues a su entendimiento el objeto en sí contiene el pasado latente. La presencia de una ausencia.

De esta forma, el historiador debe aspirar a mostrar la historia desplegándola a través de sus objetos e imágenes, su materialidad. El método del historiador materialista tiene precisamente que ver con rescatar esos objetos e imágenes en los que reside la memoria contenida, y de esta forma crear una especie de mapa de tiempos y significados que active las energías contenidas en el objeto.¹⁰ Aquellos objetos, imágenes y testimonios que quedan del pasado sirven para construir el presente y de esta forma conectar tiempos. Es en este punto donde el artista como historiador benjaminiano otorga sentido a esos fragmentos de materia y objetos encontrados a su paso.

Así pues, en el ámbito artístico el *retorno de lo material*¹¹ se ha vinculado directamente a un retorno del pasado. O, dicho de otra forma, a una toma de conciencia de que el pasado efectivamente sigue latente en sus objetos. Estos permanecen incluso después de nuestro fin en el mundo. Son como viajeros en el tiempo que nos sobreviven y dan cuenta de nuestra presencia tras nuestra ausencia.

Consideramos evidente que, por mucho que haya discursos que caminan hacia una desmaterialización, no hay una civilización más material que la nuestra. Tras nosotros quedan montañas de restos y ruinas. Residuos y vestigios del pasado. Huellas visibles, materiales y no materiales, impresas sobre la superficie de nuestro mundo. El ritmo frenético del progreso avanza estrepitosamente dejando pilas de escombros. De alguna forma, el trabajo con estos restos, con los objetos obsoletos del pasado, podría servir para rescatar en ellos promesas incumplidas de ese tiempo, un tiempo anterior.¹²



Fig.2. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, (1929).

¹⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A., op. cit., pág. 69

¹¹ Ibid. pág 118

¹² Ibid. pág 123

Es innegable que la cuestión de la obsolescencia, esa fascinación por formas de experiencia ya desterradas del tiempo y la cualidad aurática otorgada a sus objetos, se ha convertido en uno de los elementos centrales en la cultura contemporánea. Esa atracción por el pasado encierra una cierta tendencia al fetichismo. Esto puede observarse en el trabajo de numerosos artistas como se expondrá más adelante. Existe así, una tendencia e interés hacia los objetos del pasado, el uso de estéticas anacrónicas y de objetos obsoletos en la que podríamos incluirnos.

La presencia del objeto anticuado podría bien encarnar una búsqueda aurática de la autenticidad. Como plantea Andreas Huyssen:

*Cuanto más viejo sea un objeto más presencia puede encarnar (...) Ya eso solo puede bastar para presentarle un aura, para reencantarlo más allá de las funciones instrumentales que puede haber tenido en una época anterior (...) Está claro que este anhelo de lo auténtico es una forma de fetichismo*¹³

No nos referimos a un fetichismo entendido como mera mercancía, sino al hecho de que el verdadero valor del objeto resida en la presencia del pasado que este entraña. Tomando como referencia de nuevo las palabras de Huyssen, el objeto parece tener una *dimensión anamnésica, una especie de valor de memoria*.¹⁴

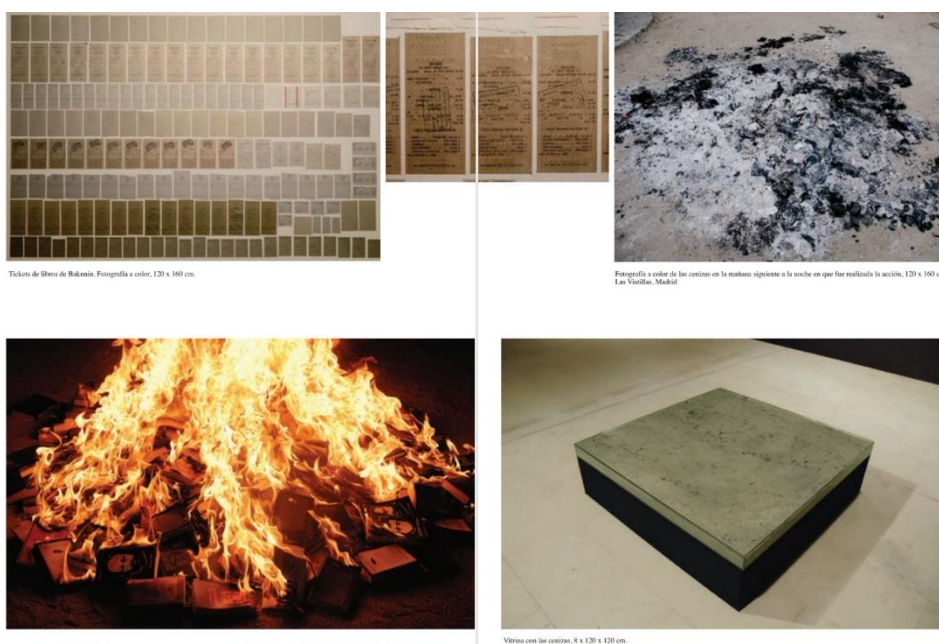
Este pasado latente se vincula con un fetichismo de la presencia, del contacto real con el tiempo. Este planteamiento puede entenderse desde dos perspectivas: por un lado, el fetichismo del fragmento, es decir, la idea de que en la parte se condensa el todo, derivado del sentido freudiano del término; y por otro, el fetichismo de la historia latente adherida a las cosas. Esta última responde a la convicción de que los objetos contienen algo más allá de su pura fisicidad, adjudicándoles unas propiedades mnémicas por las que las cualidades humanas permanecen incrustadas en su materia.

Estamos asistiendo a una valoración de las capacidades críticas y transformadoras del fetiche. La exposición *Fetiches críticos. Residuos de la Economía General* podría ser ejemplo de ello. En el conjunto de intervenciones planteadas, los artistas se centran en la tarea de excavar y construir un archivo alternativo de estrategias poéticas, teóricas y políticas recuperando la figura del fetiche como eje de una teoría crítica hacia la sociedad mercantil desde dentro del propio sistema capitalista.

¹³ HUYSEN, A. en HERNÁNDEZ-NAVARRO, op. cit., pág. 128

¹⁴ Ibid.

Como decíamos, ese deseo o fascinación por los objetos tanto por lo que ellos contienen como por lo que simbolizan (la sustitución de esa totalidad inabarcable) representa una forma de contactar con el pasado. El deseo material de estos objetos es un deseo de historia. Un deseo de abrazar el tiempo, una toma de conciencia de su presencia. De una presencia que, sin embargo, muestra una ausencia, una pérdida, un olvido que nunca puede ser del todo representado.¹⁵



Tickets de libros de Bakunin. Fotografía a color, 120 x 160 cm.

Fotografía a color de las cenizas en la mañana siguiente a la noche en que fue realizada la acción, 120 x 160 cm. Eas Vitrinas, Madrid.

Vitrinas con las cenizas, 6 x 120 x 120 cm.

Fig.3. Karmelo Bermejo. *3000 euros de dinero público utilizados en comprar libros de Bakunin para quemarlos en una plaza*, (2009). Fotografía a color de los tickets y las cenizas de los libros quemados, 120x160 cm c.u. Vitrina con las cenizas, 120x120x8 cm

¹⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A., op. cit., pág 131

3.3. MIRARSE. EL ARCHIVO COMO REGISTRO DE UN INVENTARIO PERSONAL

*Mirarse en el espejo, al igual que ser visto por la sociedad, sería el medio de construir e identificar el 'yo'*¹⁶

La memoria personal ha sido una constante tanto en los proyectos presentados en esta memoria como en trabajos anteriores. La práctica artística ha servido en ocasiones para vehicular ciertas experiencias o incluso revivir algunas pasadas, sacándolas a la luz y permitiendo consumir el acto autobiográfico a través de las piezas realizadas.

Materializarlas fue como una experiencia que hizo posible mirarnos desde fuera, como si de un reflejo se tratase. Esto nos permite percibirnos desde un plano exterior, generando a partir de esta distancia una perspectiva diferente, otra forma de ver. Los 'autobiógrafos', tal y como plantea la crítica de arte, Anna Maria Guasch, se observan a sí mismos y se abren a la observación de sus lectores en un proceso similar a mirarse en un espejo. Esto, según Jacques Lacan, juega un papel importante en la formación del 'yo'. Según esta lógica, esa construcción sigue un proceso consecutivo: primero soy un sujeto para pasar a convertirme en un objeto, lo que permite que cada cual pueda percibirse a sí mismo como cualquier otro.¹⁷

Profundizando en este tipo de reflexión, podría decirse que al producirse el acto autobiográfico se produce a su vez una convivencia entre dos sujetos. En su texto *La autobiografía como desfiguración*, Paul de Man ahonda en estas observaciones para comprender la existencia del sujeto autorreferencial. El autor entiende la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje donde un yo pasado y otro presente, el 'yo autobiográfico' y el 'yo real', se reflejan y se constituyen a través de esta reflexión. De esta forma, desde la estructura lingüística el yo autobiográfico actúa como una especie de máscara que esconde detrás al yo real, desfigurándolo para acabar reconstruyéndolo mediante otros símbolos o formas de representación.¹⁸

Dentro de estas formas de representación y desfiguración del yo autobiográfico, conectamos dentro de nuestra producción con aquellos

¹⁶ LACAN, J. en GUASCH, A.M. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid: Ediciones Siruela, pág. 17

¹⁷ Ibid.

¹⁸ DE MAN, P. en GUASCH, A.M., op. cit., pág. 18

artistas que desafían el romanticismo de lo autobiográfico mediante el uso del archivo; la relación que se establece entre el registro y el recuerdo; aquellos en los que se produce un diálogo entre lugar y memoria; y otras estrategias como la colección, la acumulación, la repetición, la secuencialidad o el concepto de índice.

Es precisamente aquí donde nos enclavamos y situamos nuestra producción más reciente. De esta forma, el archivo se emplea como mecanismo o estrategia para hablar de la memoria personal. Como reflejo y resultado de un proceso catártico mediante el cual la experiencia vivida queda materializada. Una construcción de la historia de una vida o, mejor dicho, de una época vivida, expuesta a través de sus imágenes y objetos. *Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, sobreviviendo de las huellas del pasado.*¹⁹

Desde la década de los setenta se ha constatado un giro hacia la consideración de la obra de arte como archivo. Una tendencia de un gran grupo de artistas que comparten un interés común por el arte de la memoria ya sea la individual o la memoria colectiva. Con ello, muchos pretenden encontrar e introducir un significado en la aparente asepsia y hermetismo de los postulados conceptuales y minimalistas de los que parten. Esta pretensión conecta con la intencionalidad presente en gran parte de nuestro trabajo. Tras la aparente sencillez, serialidad y minimalismo de muchas de nuestras composiciones, estas encierran gran contenido y carga emocional, así como un complejo proceso personal.

Al concepto de archivo se pueden asociar dos principios que rigen su definición: la propia memoria y la acción de recordar. Ambos hacen referencia a esa fascinación por almacenar memoria y a su vez de salvar la historia. Una salvación en forma de recuerdos y una salvación como información. Este acto de salvación supone un contraataque a la pulsión de destrucción y muerte provocada por el olvido. Una pulsión contemporánea que en muchas ocasiones empuja a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.

En la obra de arte entendida y originada como archivo se halla precisamente la necesidad de vencer a este olvido. Ganar la batalla a la amnesia predominante a través de la recreación de la memoria interrogándonos la naturaleza de los recuerdos mediante la narración. Esta se presenta de una forma abierta, evidenciando su lectura

¹⁹ GUASCH, A.M., op. cit., pág. 20

inagotable, creando nuevas narraciones y significados dentro del archivo. Tal y como sostiene Andreas Huyssen:

*Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro*²⁰

Es Michel Foucault el primero al que podría adjudicarse esta recuperación del archivo en la reflexión filosófica moderna. Acuñado por Gilles Deleuze como *el nouvel archiviste*, Foucault no alude al archivo como un conjunto de documentos, registros o datos, sino que sostiene que el archivo es el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. La *arqueología del saber*, término acuñado por el propio autor, se ocupa de los enunciados, refiriéndose a ellos no como el texto del discurso sino a los hechos en sí. Aquello que se encuentra fuera del lenguaje, el *puro acontecimiento* del lenguaje. *La pura existencia*.

Entre los orígenes del archivo, *The Arcades Project* de Walter Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, visto anteriormente, tienen en común el hecho de tratarse de un trabajo inacabado, sin una forma definitiva y con una ausencia de linealidad. Plantean nuevas experiencias del espacio-tiempo. Ambos reconocen en la modernidad una reorientación en la representación y la experiencia de este. Los cambios conceptuales y materiales han operado un cambio, desembocando en la idea de colapso de ambas dimensiones debido a la simultaneidad y sobreinformación visual.

El almacenamiento y la acumulación de fragmentos yuxtapuestos se convierten en la razón de ser de ambos. Proyectos abiertos y susceptibles de múltiples lecturas y combinaciones, como si de hojas intercambiables se tratara. Fragmentos de memoria que hacen posible una forma discontinua de concebir el tiempo, a través de lo que Benjamin denomina *imágenes dialécticas*. Mediante esta estrategia creativa del archivo se busca transformar aquel material histórico, lo oculto, lo fragmentario o marginal en una experiencia, en un acontecimiento físico y espacial.

²⁰ HUYSEN, A. en GUASCH, A.M. (2005) *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. (Barcelona): MATERIA. Revista d'Art. Vol. 5. pág. 159

Esta recuperación de la memoria da cabida a revisiones y diálogos necesarios entre pasado y presente, sincronía y diacronía, más allá de su interés por el yo, por la realidad del mundo y por el propio quehacer artístico que se manifiesta a lo largo de buena parte del siglo XX.

Algunas de las estrategias autobiográficas consultadas y analizadas a lo largo de nuestra práctica artística se basan en una reconstrucción factual de aspecto biográficos a partir del archivo. En otros, estas estrategias están unidas a la serialidad minimalista. Ambos planteamientos son los que más nos interesan y a los que nos referiremos en mayor detalle a través de sus exponentes en el siguiente apartado por considerarlos más próximos a nuestro trabajo.

4. REFERENTES VISUALES

En el siguiente apartado, haremos un repaso de los referentes visuales consultados que han estado presentes durante el proceso de trabajo, así como algunos descubiertos e incorporados posteriormente a la producción presentada. El orden de mención atiende a un orden cronológico de incorporación y a una distribución temática según los conceptos clave presentes en su trabajo y con los cuales nos identificamos.

4.1. FRAGMENTOS Y RUINAS. VESTIGIOS DE LA MEMORIA

MARUSELA GRANELL

Una de las referencias presentes en el proceso de trabajo que nos condujo a este proyecto, así como a otros que forman parte de una línea de producción iniciada tiempo atrás, es Marusela Granell, más concretamente su serie *Fragmentos*. En esta, la artista recupera trozos y retales de papel pintado presentes en su estudio y resultantes de procesos de trabajo anteriores. De esta forma, rescata estos fragmentos



Fig.4. Marusela Granell. Detalles para la construcción de la Serie *Fragmentos* (2006-2014). Papel y pintura



Fig.5. Marusela Granell. De la Serie *Fragmentos*, (2006-2014). Fotografía a color.

cargados de tiempo y de proceso, valorando aquello que había quedado olvidado y los utiliza como germen de una nueva obra.

Es por ello, que al conocer esta serie de trabajos pictóricos y fotográficos hubo una inmediata identificación con el proceso de trabajo y experimentación en el que nos encontrábamos en ese momento, así como con el entendimiento de la noción de fragmento.

Existe por tanto un interés formal y conceptual en su obra. La artista toma retales de anteriores trabajos y collages propios, esos restos que van quedando durante el proceso de trabajo, rescatándolas y dándoles un nuevo uso. Los rescata y amplía fotográficamente, dándoles una dimensión, un protagonismo y una visibilidad a la que no estaban destinados. Estos restos o ruinas del quehacer diario de la artista en su taller se convierten en pequeños mundos ampliados en los que se encierra el proceso y el tiempo. Pequeños universos de materia, pintura, aprendizaje, experiencia y vida.

PATRICIA GÓMEZ Y MARÍA JESÚS GONZÁLEZ



Conectando con el concepto de resto o ruina y la poética que encierra; en nuestro trabajo fue de gran relevancia la obra de Patricia Gómez y María Jesús González. Vinculadas a la idea de materializar el pasado en un acto de rememoración, estas artistas arrancan literalmente la memoria de las paredes mediante procesos técnicos basados en procedimientos relacionados con la estampación. De esta forma, centran su trabajo en la recuperación de los muros de edificios con una extensa historia, rescatando las huellas del tiempo que han quedado registradas en las distintas capas que ocultan sus paredes.

Se produce así una recuperación de la memoria del lugar. Haciendo uso de la técnica del *strappo*, entre otras, estas artistas logran separar del muro las distintas capas de pintura presentes en él. A modo de una especie de trabajo arqueológico, diseccionan las entrañas de las paredes que intervienen, revelando los distintos estratos que las componen. Franjas de memoria que nos revelan la historia de aquellos que las han habitado. Estas claves conceptuales además de la técnica empleada por las artistas son los principales intereses con relación a nuestro trabajo.

Esta especie de contrafigura de los edificios que las artistas intervienen muestra la posibilidad de un territorio no conquistado, que no responde a productividad o especulación ninguna. Un espacio cargado de memoria que de esta forma se enfrenta a la tendencia amnésica de gran cantidad de culturas contemporáneas.

Fig.6. Patricia Gómez y María Jesús González. *Celda 108 [Arranque I, II, III, IV]*, (2009). Fotografía digital. 4 impresiones de inyección de tinta sobre papel perla. 52 x 46 cm, 52 x 50 cm, 52 x 38 cm, 52 x 38 cm.



Así, los proyectos de ambas artistas suponen, en palabras de Paula Santiago, una reconsideración de lo improductivo como productivo.²¹ Lo arquitectónico cobra sentido como espacio de la memoria, un lugar de experiencias personales, planteando una visión de la pared como libro.

En *Proyecto para cárcel abandonada*, las artistas plantean un trabajo de recuperación que tiene lugar en la antigua cárcel Modelo de Valencia. Su intención es rescatar y documentar la memoria impresa en las paredes de esta histórica prisión. En obras que componen este proyecto, como *Celda 108*, puede apreciarse la forma de llevar a cabo estos arranques. Del mismo modo, nos aproximamos a una obra donde se produce el acto de plegar la memoria de un lugar, como si de un archivo se tratara.

En sus *Libros-celda* las artistas muestran un auténtico sistema iconográfico encerrado en las entrañas de las celdas, a modo de crónica de aquello que sucedió en ellas. Esta serie se centra en la recuperación de particularidades de su arquitectura, pero sobre todo en aquellas que manifiestan una identidad, ya sean escritos, dibujos o distintas marcas. Esto hace única cada celda, presentando esta como una especie de lienzo o diario en el que fueron volcados los pensamientos de aquellas personas que la habitaron.



Fig.8 y 9. Patricia Gómez y María Jesús González. *Libro-celda 157*, (2010).

El libro original contiene tres partes: Parte I: 3 fotografías y 1 texto; imágenes que documentan el espacio intervenido y el proceso de trabajo (100 x 60 cm c.u.)

Parte II: 9 impresiones de pared en tela transparente que capturan escritos y dibujos dejados por exproisioneros en las paredes de la celda (100 x 60 cm c.u.)

Parte III: 14 impresiones de pared en tela negra que capturan marcas y detalles arquitectónicos de la celda (100 x 60 cm c.u.)

Contenedor construido a partir de la puerta de hierro original de la celda (112 x 75 cm)

²¹ SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, P. (2020) *Patricia Gómez y María Jesús González: la memoria en la pared*. Revista *Estúdio*, artistas sobre otras obras, pág. 140



Fig.10 y 11. Fuencisla Francés. Detalles de *Trozos*, (1983-1986). Tintas, ceras y lápices sobre telas y papeles. 24 paneles de 77x70x1 cm



FUENCISLA FRANCÉS

Siguiendo con la idea de fragmento se encuentra otra de las referencias incorporadas a lo largo de nuestro proceso de trabajo: la artista Fuencisla Francés. En su última exposición en el Centre del Carme Cultura Contemporània, *Punto de fuga*, tuvimos la gran suerte de ver su obra en directo. Una muestra que supone un retorno a un espacio lleno de recuerdos para la artista puesto que se formó en sus antiguas aulas.²² A modo de gran retrospectiva presentó 50 años de su trabajo. Un trabajo caracterizado por la fragmentación, la dispersión y acumulación en sus composiciones, puntos que consideramos comunes a nuestro trabajo.



Fig.12. Fuencisla Francés. Instalación en su exposición *Punto de Fuga* (2019). Centre del Carme Cultura Contemporània

La artista juega con la fragilidad de los materiales que utiliza, el papel predominantemente pero también la tela o la madera, para después configurar instalaciones en las que esa masa compuesta de fragmentos se manifiesta con una sorprendente potencia.

Su obra, muchas veces quebrada o fracturada en numerosos pedazos, se expande e invade el espacio, tomándolo casi como un lienzo en blanco. La arquitectura es entendida como soporte. Un lienzo que recorrer como si de una inmersión en la propia pintura se tratara. Esta sensación de inmersión, donde los límites entre la obra y el marco se desdibujan, es una sensación que hemos querido trasladar a algunos de nuestros trabajos.

Encontramos una conexión con la artista por el hecho de reparar en lo cotidiano, lo mínimo, lo fragmentado y lo diminuto para llegar a lo máximo. De lo más insignificante construir a partir de la acumulación.

²² El edificio del Centre del Carme alojaba la anterior Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A mediados de los años 80 la sede se trasladó a la Universidad Politécnica de Valencia.

La construcción de una especie de paisaje, instalaciones o atmósferas caracterizadas por la fragilidad y a su vez rotundidad. Reparar en la belleza y la fuerza de lo frágil, de lo imperceptible

4.2. A TRAVÉS DE LOS OBJETOS. ACUMULACIÓN Y COSIFICACIÓN

NUEVOS REALISMOS

A finales de los años 50, toda una generación de artistas empezó a distanciarse del proyecto formalista de la abstracción. De esta forma, para ellos la pintura fue mutando y renunciando en favor del objeto cotidiano encontrado (*objet trouvé*), topando así con un 'nuevo realismo', un proyecto marcado por un uso del espacio y el tiempo real.

Partiendo de concepciones dadaístas, este grupo de artistas se aleja de su actitud antiarte. Con un nuevo acercamiento formal, los nuevos realistas redefinen el objeto del arte y el apropiacionismo ya presente. De este modo, se centran en la presencia directa, real y sin adulterar de materiales y objetos cotidianos hallados de su contexto más próximo. Así, la percepción de esta realidad se produce a través de la cruda exposición de los objetos apropiados.

Conectamos aquí y destacamos la idea de cosificación de la que hablaba Benjamin, vinculándola al fetichismo en relación con el historicismo material. Estos objetos hallados en el contexto urbano o en la realidad cotidiana suponen una nueva forma de mirar y de ver. Una cierta mirada arqueológica de la que hablábamos en anteriores apartados que configura un nuevo lenguaje visual. A través de las acumulaciones y colecciones de estos objetos hallados, se muestran entre otras cosas los excesos del consumo y las contradicciones presentes en la estructura política, social y cultural, desarrollando una actitud crítica a través de la poética de las distintas composiciones resultantes.

Para los nuevos realistas, el resto, el desecho, la basura en sí y lo insignificante se convierten en temas principales. En lugar de celebrar el producto de consumo como hacían otros artistas pop, lo exponen y cuestionan. Algunos de ellos proponen dirigir la mirada a la ciudad entendiéndola como un enorme almacén en el que los elementos pictóricos pueden hallarse en cualquier rincón: en los restos, los desperdicios de la urbe, en sus muros, en sus espacios vacíos. Ejemplo de ello es el trabajo de Arman, con la suciedad de sus retratos producidos a través de la acumulación de basura; las compresiones de chatarra de Cesar; o los *tableaux pièges* de Daniel Spoerri, ensamblajes compuestos por los restos de comida de distintos individuos.



Fig.13. Arman. *Petits Déchets Bourgeois*, (1959). 23 x 15,8 x 4,8 en 58,42 x 40,13 x d: 12,19 cm

De esta forma, nos aproximamos al trabajo de estos artistas en su visión del mundo visto como un contenedor real de elementos pictóricos que podemos encontrar en la rutina de nuestro día a día, en nuestro entorno más inmediato. Así, nos vinculamos a este grupo tomando el residuo y lo desechado como fuente de producción y narración.

KURT SCHWITTERS

Con esta idea de acumulación de escombros, de aquello que es ignorado o que se encuentra en los márgenes, enlazamos con el trabajo del artista alemán Kurt Schwitters, en concreto con su proyecto *Merz*.

*Día tras día, recogía del exterior objetos que apenas lo eran, colecciones alteradas de escorias. Residuos, recortes, raspaduras, revoltijos de objetos, a todo cuanto había encontrado tirado y abandonado le hacía un sitio en el interior de su casa. Una parte de los muros, luego su integridad; parcelas de suelo, y luego la superficie entera, fueron recubiertos. (...) estos aluviones formaban volúmenes hasta llenar la estancia. (...) Poco a poco se dibujaban grutas, antes de desaparecer, tapadas por nuevos depósitos. La acumulación estaba manos a la obra. Y la obra no era sino el amontonamiento.*²³



Fig.14. Kurt Schwitters. Revista *Merz*, publicada de 1919 a 1923.

Partiendo del movimiento dadá, Schwitters propone el concepto de *Merz*, nombre derivado de la mutilación de la palabra *Kommerz*, como utilización de lo viejo y lo residual para dar forma a una nueva obra. Él mismo definió su proceso artístico como respuesta al momento histórico que le había tocado vivir, un mundo en ruinas tras la Gran Guerra.

Es así como montones de fragmentos, desechos y objetos encontrados se ensamblan en su obra, estableciendo relaciones entre todos los elementos y planteando una superación de fronteras entre vida y arte y dentro de las artes mismas (literatura, arquitectura y artes visuales).

El interés de Schwitters no enlaza tanto con el significado del material utilizado antes de su empleo en la obra como con las cualidades formales que posee. Para él, el material resulta accesorio, es tomado al azar, valorando la oposición y contrastes entre los materiales empleados. El objeto es descontextualizado y privado de su sentido y utilidad. Como objeto hallado, encontrado esta liberado de toda función. De esta forma, nos alejamos de esta última premisa, pero consideramos relevante incluir a Schwitters como origen y referencia clave en su construcción formal a partir de los restos y la acumulación.

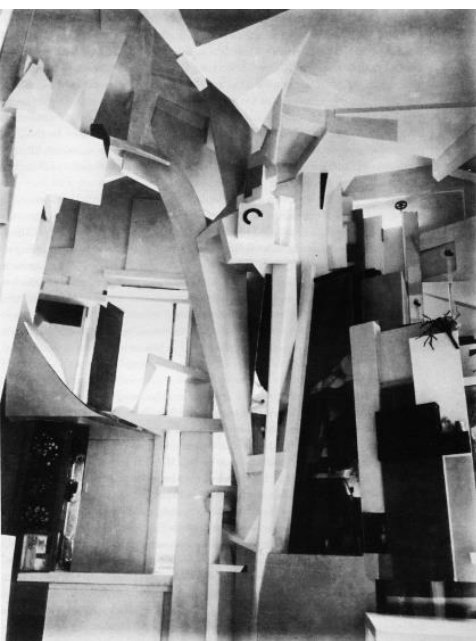


Fig.15. Kurt Schwitters. *Merzbau*, (1923). Proyecto en los espacios del estudio y la casa del artista

²³ JOUANNAIS, J.-Y. (2017), *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*. Barcelona: Acantilado, pág. 125

CARMEN CALVO

La concepción de los objetos de Schwitters se vincula en cierto grado a la vez que se aleja de la obra de la artista Carmen Calvo. Aspectos como el azar, así como el uso de los materiales empleados atendiendo a cuestiones plásticas y formales conectan con el trabajo de la artista. Sin embargo, a pesar de dejarse seducir por estos objetos encontrados como Calvo expone, la disposición de ellos en sus obras no es aleatoria. En sus cuadros existe un estudio consciente y hay una intención significativa de la misma. Los objetos en la obra de Calvo son símbolos que proporcionan significados en sus cuadros. Es ahí, donde conectamos con su trabajo en nuestra práctica.

Aspectos como la acumulación, la utilización de elementos viejos y usados y el placer o la atracción por la estética de los objetos están presentes en su obra. Pero, además, existe como decíamos un tratamiento elíptico de alguno de los elementos empleados en su trabajo

En ocasiones repite distintos fragmentos del mismo tipo de objeto. En su obra, *Pinceles*, exponente de acumulación, parte de la desconstrucción formal para llegar a la construcción del concepto de pintura a través de uno de sus símbolos, una herramienta simbólica de esta disciplina como es el pincel. En otra de sus obras, *Sin título*, podemos apreciar una acumulación producto de una estructura de relaciones por emparejamiento, ya sea vinculaciones de tipo formal o vinculaciones icónicas entre los objetos incluidos. En ellos pueden apreciarse semejanzas formales, así como el uso metafórico de algunos de ellos.

Nuestro interés por su trabajo nace de la acumulación y repetición de elementos del mismo tipo, así como por la seriación de las piezas en las que efectivamente se incorporan objetos, tanto hallados como algunos propios, con una carga simbólica. Así se produce un acercamiento a su obra como respuesta a nuestro interés por las cualidades materiales de los elementos encontrados y por lo que estos encierran o representan.

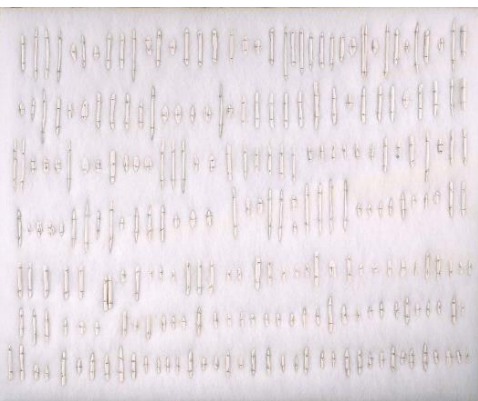


Fig.16. Carmen Calvo. *Pinceles*, (1992). Espuma, barro cocido y cuerda sobre contrachapado. 150 x 190 cm



Fig.17. Carmen Calvo. *Sin título*, (1996-1997). Pizarra y conjunto de objetos. Obra formada por 21 relieves sobre pizarra que se disponen formando un políptico de 7 columnas y 3 filas 970 x 220 cm

LOUISE BOURGEOIS

A pesar de no tener la intención inicialmente de incluir la obra de Louise Bourgeois en este apartado, nos decidimos a ello no tanto por una vinculación con su lenguaje formal, del que quizás existe un mayor distanciamiento, sino por una identificación con la intención de la artista de hablar de ella a partir de los objetos en sus obras. De exponer su propia historia.

Al igual que en Carmen Calvo existe cierta reverberación autobiográfica que emana de sus objetos, esto se advierte de igual modo en la obra de Bourgeois. Nos detenemos y reparamos en concreto en estas declaraciones de la artista con las que conectamos de forma inmediata por su vinculación a parte de nuestro trabajo:

Mis obras son una reconstrucción de hechos pasados. En ellas el pasado se ha hecho tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido.²⁴



A través de objetos recuperados de un pasado al que alude constantemente en su trabajo, la artista se describe como una coleccionista de espacios y memorias. Al igual que Calvo, repara en el simbolismo y la carga emocional del objeto, subrayando su contenido fetichista. Buceando así en su pasado, su biografía, se podría decir que ambas artistas se constituyen como *arqueólogas de su historia*.²⁵

Existe una declaración de intimidades en la obra de Bourgeois, dejando al espectador contemplar su interior materializado a través de sus piezas. Al adentrarse en sus instalaciones, podemos percibirnos como una especie de *voyeur*, observando lo más profundo e íntimo de la artista. Aparentemente intrascendentes, estas composiciones encierran traumas y tragedias cotidianas con las que Bourgeois intenta un resarcimiento y restablecimiento emocional a través de su colección de memorias. De este mismo modo, uno de nuestros proyectos que se mostrará en el apartado en el que exponemos nuestra práctica artística se vincula con esta intencionalidad. La realización de las distintas piezas que conforman el proyecto *What remains* supuso un proceso catártico, casi terapéutico. Las piezas producidas se muestran como el resultado final de un proceso personal para exteriorizar y archivar.

²⁴ CUCALA FÉLIX, A. (2005) *El objeto como elemento material en la pintura contemporánea: la obra de Carmen Calvo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, pág 50

²⁵ Ibid. pág. 51

Fig.18. Louise Bourgeois *Celda VII (Cell VII)*, (1998). Metal, vidrio, tela, bronce, acero, madera, huesos, cera e hilo, 207 x 221 x 210,8 cm.



SHEELA GOWDA

Con relación al valor simbólico y comunicativo de la materia, los objetos y sus restos, encontramos el trabajo de Sheela Gowda. La artista india usa en la elaboración de sus obras restos y objetos cotidianos pertenecientes a su contexto cultural. En su exposición *Remains*, tuvimos la oportunidad de ver su trabajo en directo, más de veinte años de producción a través de sus grandes instalaciones, esculturas y collages, entre otros.

Mediante su trabajo, la artista transforma objetos cotidianos a través de un proceso manual el cual describe como potencialmente muy meditativo. Como pudimos ver en la muestra, Gowda utiliza materiales cotidianos y simbólicos y pertenecientes a su contexto, como pelo humano, incienso, madera, metal y piedra utilizadas para la construcción o polvo de cúrcuma rojo (Kumkum). Todos ellos asociados a rituales cotidianos en India. Los objetos utilizados mantienen la memoria de sus usos y atesoran connotaciones sociales y políticas. Así, mediante estos la artista reflexiona sobre su contexto a través de una práctica poética y política.

Muchos de los materiales que Gowda utiliza tienen una historia previa. Son materiales de uso cotidiano en los que la artista produce una especie de transformación de su materialidad, de su sentido. En su pieza *In pursuit of* (*En pos de*), la artista entrelaza el pelo de miles de personas diferentes hasta crear una multiplicidad de líneas que se elevan del suelo hasta casi tocar el techo de la sala, creando unos enormes paneles negros. Al ser usados en estas cantidades de alguna forma la artista evoca a toda esa comunidad de personas, casi a una generación. Crear una forma y disponerla de este modo en el espacio establece para ella otro nivel de lectura que pretende trasladar al que la mira.



Fig.20. Sheela Gowda. *What yet remains*, (2017). Planchas y cuencos metálicos. Instalación en su exposición *Remains* en Bombas Gens Centre d'Art

Fig.19. Sheela Gowda *In pursuit of*, (2019). Cuerdas de pelo trenzado. Instalación en su exposición *Remains* en Bombas Gens Centre d'Art

En su obra *What yet remains (Lo que aún permanece)* podemos observar unos cuencos hechos a partir de unas planchas metálicas que anteriormente contenían resinas industriales. Como artista, Gowda considera muy importante ser consciente de aquello que nos rodea. Es por ello que hace uso de estos objetos inmediatos que forman parte de quien es, de su identidad.

La artista posee una visión abstracta del objeto, convertido en zonas o líneas de color. Existe una búsqueda mediante el uso de estos elementos en sus obras de evocar con ellas significados políticos y sociales. El propio material puede denotar algo dentro de un contexto social determinado. Esto es lo que la artista pretende trasladar y reivindicar a través de su trabajo y una de las cuestiones que despierta nuestro interés por su obra.

4.3. REPETICIÓN Y FORMA

IGNACIO URIARTE

Previamente a reinventarse como artista, la ocupación de Ignacio Uriarte poco tenía que ver con el arte. Tras estudiar Administración y Dirección de Empresas, trabajó en las oficinas de varias firmas internacionales, algo muy lejano de lo que le ocupa actualmente. Sin embargo, es también muy cierto que esta experiencia previa fue determinante tanto en su obra como en el proceso mediante el cual la genera. Un hecho con el que curiosamente podemos relacionarnos dada nuestra formación anterior a la práctica artística.

Uriarte pasó a dedicarse a lo que él mismo denomina *arte de oficina*. De esta forma, elementos como bolígrafo, lápiz, papel o rotulador, entre otros, se convierten en su material de producción. Unas herramientas de trabajo más bien precarias, pues no hace uso de la ofimática, que paradójicamente podrían catalogarse como una versión *povera* del *Bussines Art*. Mediante su trabajo, sustituye el concepto de sublime dentro de la creación artística por el de ideación, producción y proceso técnico.

El artista reconsidera protocolos cotidianos y propios de un funcionamiento corporativo para abordar cuestiones como son el tiempo o la abstracción. Se produce así una identificación entre tiempo y espacio, entre transcurso y extensión. En sus obras se materializa un registro de la reiteración de los hábitos, mediante un proceso de trabajo sin excesos. Mecánico y repetitivo.

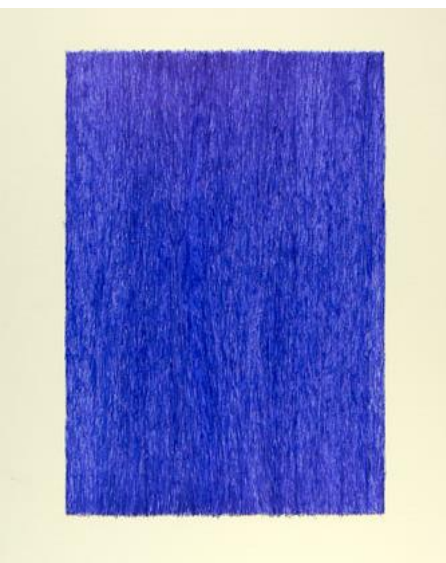


Fig.21. Ignacio Uriarte. Una de las piezas de *Five blue monochromes*, (2007). Bolígrafo sobre papel. 42 x 29.7 cm c.u.

Así, trasladado al ámbito artístico, Uriarte realiza un trabajo administrativo: clasificar, archivar y contar. Estos se convierten en los pilares fundamentales de su producción, desarrollando una estética del contar que se relaciona con un sentido de visualización del tiempo. Estas claves conceptuales y formales se relacionan directamente con algunos de nuestros trabajos, así como con nuestra experiencia personal dada la formación previa en Ciencias Políticas y de la Administración. Esta experiencia será determinante para la realización del último proyecto presentado en esta memoria, 49/5.



Fig.22. Ignacio Uriarte. *Bic Monochromes*, (2007). Bolígrafo sobre papel, tríptico y audio. 100 x 70 cm c.u. Audio: pista 1 - 3:55, pista 2 - 3:31, pista 3 - 3:30.

ETTORE SPALETTI

Una de las referencias que descubrimos a posteriori del trabajo que se muestra en esta memoria es el trabajo de Ettore Spalletti. El artista italiano comenzó su carrera cuando el arte povera estaba revolucionando la cultura visual en Italia y a nivel internacional. Podríamos decir que su trabajo no se circunscribe concretamente a ninguna corriente y que traspasa los límites regionales o ideológicos.

Su lenguaje formal nada de una forma equilibrada entre la pintura y la escultura, la forma y el color, el espacio interior y el exterior. Cada una de sus piezas es el resultado de un proceso casi meditativo y riguroso consistente en aplicar una capa de color a la misma hora del día, capturar un tono específico que recuerda y remite a esa hora, ese mes, esa temporada, esa época, ese clima. Un registro del tiempo.

Sus obras nos resultan auténticos placeres visuales: la delicadeza de las superficies que son sensualmente táctiles; los colores y las formas que nos resultan familiares, pero a su vez nos intrigan por sus referencias y significado. Los colores resultan atractivos, podría decirse que son casi

naturales, aunque el artista interviene en la creación de ese tipo de azules y negros tan concretos y característicos de sus obras.

De esta forma, existe un interés y aproximación formal hacia su trabajo. En esa técnica tan delicada y pulcra en el tratamiento del color y de la forma mediante la cual hace un registro del tiempo y de su entorno. En concreto, encontramos sorprendente e interesante descubrir su trabajo como referencia posterior por cómo nos puede llegar a recordar a algunas de las piezas escultóricas que conforman nuestro proyecto 49/5.



Fig.23. Ettore Spalletti. *Vista de la exposición Ettore Spalletti. Il cielo in una stanza* en La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporánea, (2019)

4.4. LA PALABRA COMO IMAGEN

IRMA BLANK

Resulta curioso y muy interesante también el descubrimiento a posteriori de esta artista, pues tras conocer su trabajo nos sentimos identificados con muchas de las cuestiones formales y conceptuales que este encierra. No hace tanto, pudimos ver el trabajo de la alemana en directo. Su exposición *Blank, Irma Blank* en Bombas Gens Centre d'Art presenta el trabajo de la artista desde sus primeras obras con su serie *Eigenschriften* hasta la más reciente, *Gehen*.

Las referencias a la escritura y al espacio del libro es una constante en sus creaciones. Todo su trabajo es una consecuencia de las relaciones que la artista hace entre la escritura, el dibujo y la pintura. Sin embargo, los trazos de la artista no contienen un significado asociado al lenguaje,



Fig.24. Irma Blank. *Gehen* de la Serie *Second Life*, (2018). Tinta sobre papel. 21 x 29.8 cm

concediéndoles de esta forma un valor propio, que no se vincula a la comprensión del texto.

Su trabajo supone una especie de ritual a través del cual la artista comprende el proceso creativo artístico como registro de tiempo y vida. En él la repetición resulta esencial. A través de sus papeles, lienzos o libros interviene con tinta, bolígrafos, acuarelas y pinturas al óleo o acrílicos mostrando gran sutileza y dedicación.

Marcada por una experiencia de desarraigo cultural en la que tuvo que desplazarse de su país natal, generó un lenguaje que le permitió hablar de ello mediante su práctica artística. Ante la sensación que le produjo sentirse aislada por un lenguaje diferente al suyo, desarrolló otras formas de comunicación, llevándole a cuestionar los límites de la expresión.



Fig.25. Irma Blank. Obra de su exposición *Blank, Irma Blank*, en Bombas Gens Centre d'Art, (2021)

Es así como llega a su primera serie de dibujos *Eigenschriften (Escritos para una misma)*, transformando toda esa experiencia vivida en arte. Esta unión entre arte-vida de la que ya hemos hablado anteriormente y que está presente en algunas de las referencias ya mencionadas es un rasgo con el que sentimos identificado parte de nuestro trabajo.

De esta forma, Blank pasa a escribir sin palabras. La escritura es dibujada. Se convierte en imagen, aspecto al que nos aproximamos formalmente en algún caso. Sus escritos se muestran carentes de significado asociado al lenguaje. Sin embargo, como subraya Vicente Todolí, *la artista, en cierto modo, ha escrito su vida*. Las palabras pintadas toman un valor propio. Mediante sus obras, intenta aproximarse a la raíz, el origen. Un punto cero semántico del que todo puede nacer, todo es posible. Como dice la propia artista:

*Devuelvo autonomía al signo, al cuerpo de la escritura, para dar voz al silencio, al vacío. A los pensamientos impensables. La escritura no está ligada al saber, sino al ser*²⁶

²⁶ CLEMENTE, J.L. (2021) *Irma Blank, pintar sin imagen*. El Cultural https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20211019/irma-blank-pintar-sin-imagen/620689147_0.html [Consulta: 09/07/2022]

CARL ANDRE

Nos aproximamos brevemente al trabajo de Andre por una cierta vinculación formal de nuestro trabajo práctico a su proyecto *Poems*, concretamente. Más conocido por su trabajo como escultor enclavado en el minimalismo, existe una amplia producción del autor en esta línea que puede resultar más desconocida y que es incluso previa a su trabajo con relación a la escultura. A lo largo de su vida, el lenguaje y la poesía resultaron fundamentales en su trabajo.

Así pues, no podemos pasar por alto los experimentos de Andre con la palabra y el texto, dedicándoles una atención cuidadosa tanto porque arrojan luz a su trabajo escultórico como por nuestro interés en nivel formal. La escritura a máquina, la repetición, el uso de dos colores (negro y rojo) de la propia máquina: todo ello son elementos a los que nos aproximamos a lo largo de nuestro proceso de trabajo, en concreto en el desarrollo de *114. Archivo en construcción*, el cual se verá más adelante. Nuestro interés se centra en las composiciones de sus poemas, mediante los cuales genera una imagen a través de la palabra.



Andre: Departure from Merida, 1973-1082, print

Fig.26. Carl Andre. *Departure from Merida* de su proyecto *Poems*, (1973). Papel y tinta

4.5. EL ARCHIVO COMO FORMA DE MOSTRARSE

ON KAWARA

La capacidad intermedial del archivo para referirse a pasado y futuro, lo individual y colectivo, lo privado y lo público y social, nos lleva al trabajo de un grupo de artistas que vinculan su propia biografía al empleo de este recurso. De este modo, nos encontramos con el trabajo de On Kawara en el desarrollo de nuestro proceso de trabajo. Es curioso que su obra no suela calificarse como autobiográfica, teniendo en cuenta que algunos de sus proyectos más conocidos suponen un registro que recoge la memoria de su propia subjetividad, su propia historia, su vida.

En sus *Date paintings*, el artista japonés pinta los caracteres de la fecha en la que fue realizada la obra. Usando acrílico blanco, registra este dato sobre un fondo monocromo rojo, azul o, en la mayoría de piezas, gris oscuro. Así, el método de realización de cada pintura es absolutamente sistemático. Cada pintura es almacenada y archivada en una caja también fechada y de dimensiones proporcionales, en la que incluye además un recorte de periódico de esa misma fecha.



Fig.27. On Kawara. *May 20, 1981* de su Serie *Today* en *Date paintings*, (1966-2013). Acrílico sobre tela, 45,7 x 61 cm

Se trata pues de una obra de registro. El hecho de que la técnica empleada sea la pintura muestra además un detalle autobiográfico del artista, pues hace referencia a sus inicios y las referencias presentes durante esta etapa. Su trabajo pone de manifiesto el convencimiento del artista de que *el lenguaje es la última abstracción*.²⁷

Otro de los aspectos autobiográficos que destaca en la obra de On Kawara y que nos interesa es la repetición. Una repetición incesante en la que las pequeñas variaciones dentro de la continuidad parecen generar una especie de inquietud en el artista. Podríamos hablar de una clasificación casi obsesiva e incesante, al igual que en alguno de los proyectos que se mostrarán más adelante.



Fig.28. On Kawara. Vista de instalación de sus *Date paintings*, (1966-2013). Acrílico sobre tela, 45,7 x 61 cmc.u.

El proceso autobiográfico de On Kawara parte no tanto del interés por contarnos la historia de su vida cotidiana, sino más bien contarse a sí mismo su propia historia, Quizás en una especie de ejercicio narcisista o quizás parte de un proceso personal. En las distintas series del artista, se produce o reproduce un sistema de *auto-indicialización*.²⁸: la construcción sistemática de un archivo de las rutinas como forma y proceso de producción subjetiva. Así, el sujeto se muestra a través de las huellas indiciales que plasma en su obra.

Nos aproximamos a esta idea, de la que Anna Maria Guasch habla refiriéndose al artista, especialmente en uno de los últimos proyectos

²⁷ CAMERON, D. en GUASCH, A.M. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid: Ediciones Siruela, pág. 28

²⁸ GUASCH, A.M. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid: Ediciones Siruela, pág. 37. Término propuesto por la autora para hablar del sistema de trabajo de On Kawara

presentados. En éste, surge la construcción de un archivo personal donde acontecimientos pasados pertenecientes a una cotidianeidad del día a día quedan materializados, archivados y expuestos. Aunque formalmente se distancie de la pintura del japonés, existe un relato autobiográfico donde lo sucedido cada día quedó registrado y archivado. En nuestro caso, el proceso de pintar es sustituido por el acto de transcribir a máquina lo hablado y sucedido ese día.

SOL LEWITT



A través de su obra *Autobiography*, Sol LeWitt nos habla de su historia personal mediante la fotografía. Su forma de operar consiste en documentar la realidad que le rodea, catalogando obsesivamente cada rincón y objeto presente en su casa. De esta forma, podemos apreciar en su obra un inventario de cosas que pertenecen a su más inmediata existencia diaria. Al igual que en otros artistas referenciados vistos anteriormente, la presencia de LeWitt se manifiesta a través de sus propios objetos, una premisa presente en nuestra práctica artística.

Nos aproximamos al trabajo de LeWitt por medio de su sistema de disposición de los elementos. Cada fotografía cuadrada de cada objeto es organizada en una cuadrícula. De esta forma cada una opera como una unidad, pero también como parte de un conjunto. Se trata de fragmentos dispersos de su realidad diaria que se reúnen y organizan en una unidad. El hecho de que respondan a esta estructura implica un mismo valor compartido por todas ellas, no existiendo jerarquía alguna entre elementos. Es en esta multiplicidad donde se encuentra disperso y se esconde el artista.

El sistema de la cuadrícula fomenta a su vez distintas posibilidades de lectura. Su ambigüedad nos conduce a percibirla tanto como un conjunto como las partes de un conjunto. Dista a nivel formal de nuestro trabajo en cuanto a la técnica, pero se aproxima en cuanto a aquello que Benjamin consideraba fundamental en la construcción de la historia mediante el uso del archivo: el montaje.

A pesar de que se revelan imágenes simplemente informativas en apariencia, en ellas hay contenidos recuerdos, emociones y distintas vivencias del artista. Se trata de un archivo de objetos que nos ayuda a cartografiar sus propias interrelaciones.



Fig.30. Sol LeWitt. Vista de instalación de *Autobiography*, (1980)

5. PRÁCTICA ARTÍSTICA

En el siguiente apartado pasaremos a presentar el desarrollo del proceso de trabajo y las piezas resultantes del mismo. La forma escogida para su presentación responde a un orden cronológico, de las más lejanas en el tiempo a las más recientes, coincidiendo también con el orden de las claves conceptuales planteadas y los referentes visuales presentados.

5.1. A.4.1

La idea de la que parte el trabajo titulado A.4.1 supone la continuación de una línea de trabajo iniciada hace unos años. El desarrollo de esta trajo consigo la producción de distintas series de trabajos pictóricos en los que fragmentos de residuos pictóricos, así como otros materiales implicados en el proceso de trabajo (papeles de lija pintados y usados, entre otros), eran recuperados y encapsulados en resina como forma de generar un registro de aquello sucedido en el espacio de trabajo.

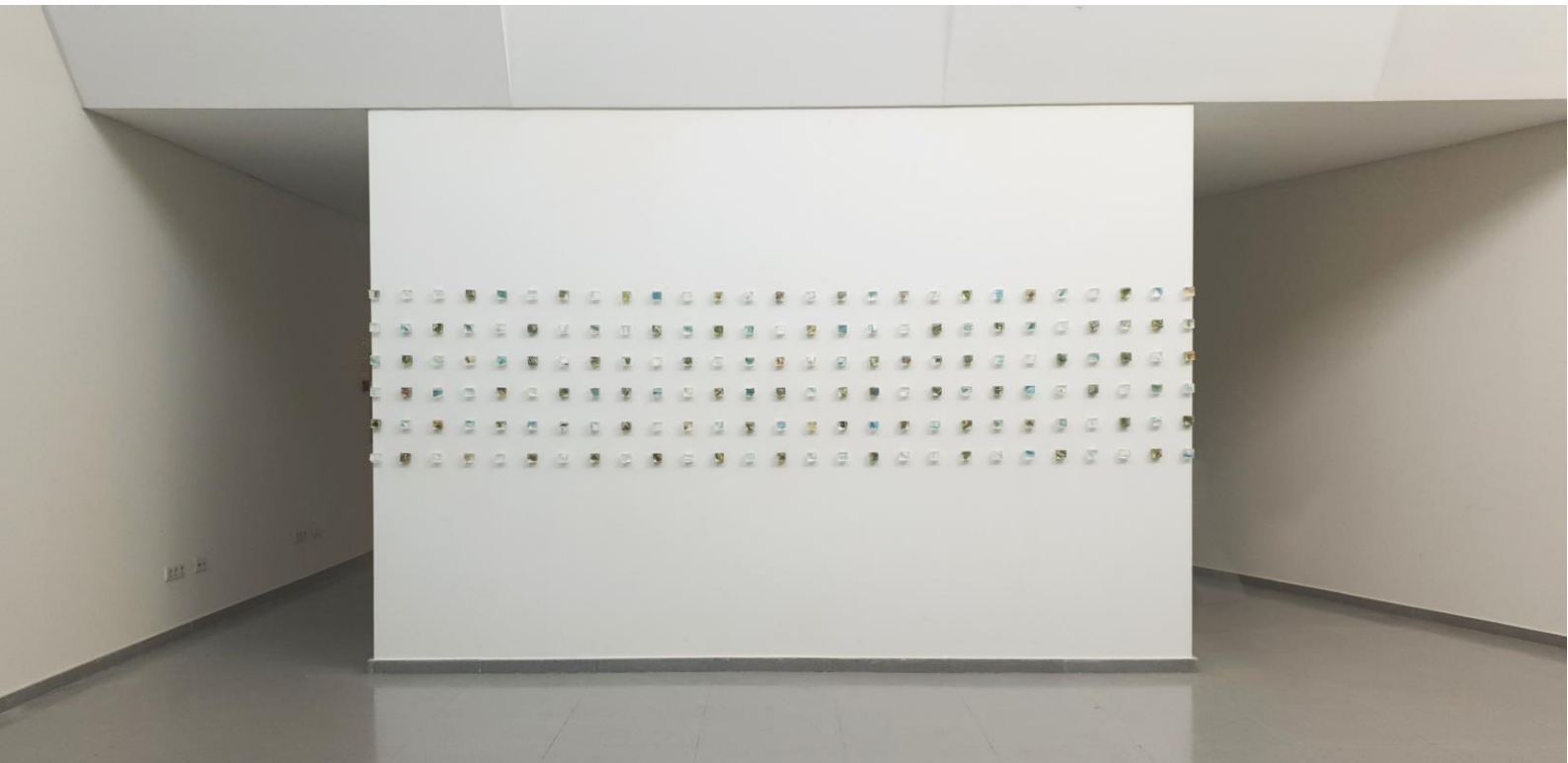


Fig.31. Lucía Blas. A.4.1. (2019).
Resina y residuos de pintura y papel pintado
Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)



Fig.32. Fragmentos de residuos y distintas capas de pintura recuperados

Cuando hablamos del concepto de fragmento, este hace referencia a una pequeña parte de alguna cosa dividida. Remite a un estado incompleto. Una fracción, la parte de un todo. Algo que quedó y que resistió al paso del tiempo. Este residuo, el cual esconde capas de materia y tiempo, de historia y de memoria, alude a aquello que de alguna forma ha sido descartado, olvidado o ignorado por no tener aparente valor o utilidad. Aquello apartado por carecer de función, resultar obsoleto o faltar de interés. De esta forma, mediante el proceso de trabajo, se toma la acción de rechazar o descartar para invertirla, produciendo justamente lo contrario: un acto de recuperación de aquello que había sido desechado.

Así, parafraseando a la artista Marusela Granell, estos fragmentos cargados de tiempo y proceso son valorados y usados como germen de una nueva obra. Dicha recuperación se produce como un acto de rememoración, una especie de resurrección de estas partes de la memoria que quedaron en el camino. Como si de una especie de pasatiempo arqueológico se tratara, existe una pulsión y un interés en el acto de revivirlos, traerlos al frente dándoles una visibilidad, mostrando la huella que no hace más que hacer presente una ausencia. Como si de una especie de ritual o juego se tratara, nuestra intención reside en la idea de restituirlos, de recordarlos.

Reparando en los restos vistos como ruinas y huellas de lo que un día fue, el proyecto constituye una especie de catalogación o archivo de los distintos fragmentos de residuos pictóricos tanto propios, resultantes de trabajos previos, como hallados en el taller de pintura. En concreto nos referimos al aula A.4.1 de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, un espacio simbólico por el desarrollo artístico de esta disciplina llevado a cabo en este lugar y que precisamente da nombre a la pieza.

Se presenta así una especie de paisaje de lo que podría ser el ecosistema del lugar, de aquello sucedido y hallado en él. Restos de distintos tipos de pintura, resinas, papeles pintados u otro tipo de materiales usados durante distintos procesos pictóricos son recolectados y atesorados. Mediante técnicas como el *strappo*, estos residuos son recuperados, entre otros, de mesas de trabajo, paletas abandonadas o bandejas de



Fig.33. Fragmentos de residuos y distintas capas de pintura recuperados

lavado donde la pintura había quedado sedimentada a lo largo del tiempo.

Estos arranques fueron realizados con resina acrílica en dispersión acuosa como medio adhesivo. De esta forma, mediante distintos vertidos realizados sobre las diferentes superficies con restos de pintura en su superficie y tras su posterior secado, se generaron como resultado distintas láminas o pieles de pintura en las que todo lo que hubiese cubierto la resina quedaba capturado e impreso en estas. A continuación, podemos apreciar algunas de las muestras recogidas durante el proceso.

Fig.34 y 35. Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado.
Cara interna y cara externa.
100x70 cm aprox.



Fig.36 y 37. Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado.
Cara interna y cara externa.
30x20 cm aprox.

Fig.39 y 40. Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado.
Cara interna y externa.
70x30 cm aprox.



Es así como se procede a la recuperación de algunos de los restos pictóricos presentes en el taller, incluyendo no solo diferentes tipos de pintura o resinas plásticas, sino también papeles y plásticos pintados. Una vez recolectados, procedieron a encapsularse como si de la construcción de un archivo de muestras se tratara, una especie de catálogo de lo ignorado o invisible que poder observar y apreciar.

De esta forma este inventario de los restos pictóricos que componían un paisaje alternativo del taller podría ser materializado y conservado como una forma de reivindicación de lo ínfimo, insignificante y anecdótico y de resistencia al paso del tiempo.

Para la realización de las piezas se hizo uso de moldes de silicona en los que cada uno de los fragmentos pictóricos fueron cuidadosamente colocados, pasando posteriormente a realizar varios vertidos de resina epoxi. El uso de este material se escogió tanto en esta pieza como en anteriores y posteriores por su transparencia y resistencia. Tras haber fraguado la resina, el resultado obtenido fueron distintas piezas con diferentes estratos de materia capturados en su interior.

De esta forma, A.4.7. formaba una especie de muestrario del taller de trabajo, recogiendo en cada una de sus piezas un trozo de la memoria del lugar. La obra consta de 162 piezas de resina en forma de cubo, con unas dimensiones de 4,5 x 4,5 x 4,5 cm cada uno, que contienen distintos tipos de residuos pictóricos en su interior. La disposición de las piezas responde a una cuadrícula, la cual se extiende por la pared creando una franja horizontal a modo de paisaje de un espacio simbólico y personalmente significativo. La elección de esta como forma de exposición de la obra responde a la idea de muestrario o archivo con una ordenación simétrica y seriada, así como a una necesidad o interés en dar el mismo valor a todos los fragmentos recogidos. Establecer una disposición no jerárquica siguiendo este orden implica que todas las piezas adquieren y comparten la misma importancia. Y consigue esa idea de unidad creada a partir de las distintas partes.

Esta pieza realizada en el transcurso del Máster en Producción Artística formó parte de la séptima edición de la Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia PAM!19. La obra fue expuesta en uno de los rincones de la Facultad de Bellas Artes junto con las del resto del alumnado de distintos másteres que participaron en la muestra. El espacio disponible fue escogido precisamente por su iluminación, ya que la incidencia de la luz natural permitía que el contenido de las piezas con sus distintos estratos de pintura pudiese apreciarse en todo su detalle.



Fig.40 y 41. Lucía Blas. A.4.1. (2019). Detalle
Resina y residuos de pintura y papel pintado
Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)





Fig. 42 y 43. Lucía Blas. A.4.1. (2019).
Detalle de una de las piezas
Resina y residuos de pintura
y papel pintado
Instalación: dimensiones variables
(162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

5.2. 71. RETRATO DE UNA COTIDIANEIDAD

Dentro de la Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia PAM!19, una de las convocatorias incluidas fue Transport]ART[e 2019 en colaboración con la Empresa Municipal de Transportes de Valencia (EMT). Esta planteaba distintas formas de intervención en el entorno urbano, ya fuese en relación con los vehículos o marquesinas pertenecientes a las distintas líneas de autobús. Lo que se muestra a continuación es el proyecto propuesto, el cual fue seleccionado y posteriormente materializado para la muestra organizada por dicha convocatoria.



Fig.44. Lucía Blas, *71. Retrato de una cotidianidad*, (2019)

Proyecto dentro del programa PAM!19 para Transportarte 2019 EMT Valencia

Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71

Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

Siguiendo con la línea de trabajo expuesta anteriormente centrada en el residuo, su recuperación, así como en el contenido, narrativa y poética del mismo, este proyecto planteaba trasladar al contexto urbano dicha propuesta, aludiendo una vez más a la memoria del lugar.

El proceso de recolección de residuos pictóricos se configuró como una rememoración de momentos, lugares y personas. La construcción de un paisaje o quizás un retrato compuesto a partir de aquellos restos que fueron quedando atrás con el paso del tiempo y las personas que habitaron el espacio. Esto nos condujo a la idea detonante que dio forma a este proyecto planteándonos una cuestión: ¿qué tipo de retrato o paisaje urbano podría construirse a partir de la recolección de residuos que se generan día a día en un espacio como son las marquesinas de las paradas de autobús o en el interior de los propios vehículos? ¿Qué podrían contarnos?

Con esta cuestión presente, el foco de interés de la propuesta se centra concretamente en todas aquellas paradas y vehículos que forman parte de la línea 71. Esta tiene un significado personal característico al tratarse de una ruta que se hizo de forma repetida casi diariamente a lo largo de varios años. Un camino que se torna en cotidiano y que permite observar y apreciar el paso del tiempo y los cambios que este ha producido. Una ruta que ha sido testigo de numerosos acontecimientos y vivencias personales. De crecimiento, de evolución, de cambio. Testigo del paso de unos estudios que poco tenían que ver con el arte a la formación recibida en Bellas Artes. Resulta curioso como estos lugares de paso, usando el término acuñado por Marc Augé, esos *no lugares*, siendo habitados solo por pocos minutos logran convertirse, sin embargo, en parte de nuestra vida y rutina diaria durante largo tiempo.

De esta forma, la realización de esta propuesta pretendía transformar lo inútil en testigo de una presencia. Construir una especie de archivo que, a modo de retrato de la ciudad, nos permitiera observar y analizar la vida que se esconde detrás de un ir y venir constante. Y con ello, poder apreciar qué tipo de paisaje o retrato va construyéndose. Quizás esta acción nos permita ver aquello que nos desagrada de nosotros mismos o ser conscientes de acciones que pasan desapercibidas en una rutina diaria que cada vez transcurre a mayor velocidad casi sin darnos cuenta. Sin pararnos a mirar. A mirar nuestro alrededor, mirarnos y mirar al otro.



Fig.45. Residuos recogidos de las paradas de autobús y los vehículos de la línea 71

Así, la materialización del proyecto consistió en la recolección de los distintos residuos que fueron encontrándose en la franja de tiempo de las semanas transcurridas desde la selección del proyecto hasta la intervención en el espacio. El objetivo planteado fue transitar por la ruta

marcada por la línea 71 e ir recogiendo diariamente aquello encontrado tanto en las distintas marquesinas de las paradas como en el interior de los autobuses que formaban parte de dicha línea. Posteriormente, aquello recogido sería encapsulado en resina del mismo modo que en piezas anteriores. No es casual esta elección ya que la idea de partida para la realización de esta pieza como decíamos fue A.4.1 y del mismo modo, al pertenecer ambas a la misma muestra, aunque fuesen convocatorias diferentes, se trabajaron también de forma simultánea.

Como se mostrará más adelante, se hallaron todo tipo de residuos en el tránsito de esta ruta: billetes de autobús, envoltorios de caramelos y otro tipo de alimentos y productos, tarjetas con anotaciones, etiquetas, colillas y paquetes de tabaco vacíos, bolígrafos rotos etc. Todo un repertorio que dejaba patente el rastro de aquellas personas que habían habitado el espacio durante unos minutos. Como si de una especie de trabajo de archivista se tratara, los diferentes residuos fueron recogidos y clasificándose en distintas bolsas de plástico, generando un muestrario resultado del análisis de cada escenario de intervención.



Fig.46. Simulación digital del montaje propuesto para Transportarte 2019

Para la presentación de la propuesta y la visualización de la intervención en el espacio se realizaron simulaciones de la disposición de las piezas que compondrían la obra. Para ello se tomó como imagen de referencia la de otra obra propia realizada con anterioridad. La acción planteada consistía en cubrir por completo la marquesina a intervenir generando un fondo blanco mediante un vinilo en el que adherir las piezas de resina resultantes, de modo que pudiese apreciarse el contenido de estas con los distintos restos que los viajeros fueran dejando a su paso.

Todo ello acompañado del diseño de un cartel en el que poder leer el título de la obra junto con un breve texto explicativo del proyecto. Para ello, se realizaron distintos mockups para poder comprobar el posible resultado y la adecuación del diseño al formato y dimensiones del expositor acristalado de la marquesina.



Fig.47. Mockup del primer diseño de cartel planteado para la intervención en la marquesina

De este modo, este lugar de paso queda convertido en un espacio de contemplación. El punto de espera se transforma en un rincón para observar, un archivo por el que pasear la vista para analizar y desentrañar cada una de sus partes. En el que descubrir qué esconde cada una de las piezas que lo componen. Un lugar donde detenernos a mirar, a pensar, en contraposición al ritmo frenético del día a día. Se busca una interacción directa con el espectador: que pueda observar, tocar o incluso llevarse alguna de las piezas. Que tome conciencia de qué tipo de elementos componen el retrato de una cotidianidad de la ciudad de la que formamos parte.

Es así como se materializa dicha intervención en el contexto urbano, bajo el título *71. Retrato de una cotidianeidad*. Dispuestas a modo de cuadrícula, las 194 piezas en forma de cubo y con unas dimensiones de 4,5 x 4,5 x 4,5 cm se reparten por los cuatro paneles disponibles de la marquesina de la parada de la línea 71 ubicada junto a la Facultad de Magisterio de la UV y muy próxima a la UPV. Resulta curiosamente simbólica la asignación de esta parada en concreto puesto que durante mucho tiempo fue el punto de inicio de la ruta personal que casi de forma diaria se repitió durante años. Un lugar convertido mediante esta acción en un testimonio, un archivo repleto de huellas que deja constancia de las acciones desapercibidas en ese día a día.



Fig.48. Vista de algunas de las piezas realizadas para la intervención durante el proceso de montaje del proyecto.



Fig.49. Vista de la marquesina durante el proceso de montaje de la intervención planteada.

Fig.50. Vista desde el lado externo de la marquesina vinilada y el cartel





Fig. 51 y 52. Lucía Blas, 71. *Retrato de una cotidianidad*, (2019)
Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en
concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la
línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x
4,5 x 4,5 c.u.)



Fig.53 y 54. Lucía Blas, *71. Retrato de una cotidianidad*, (2019). Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)



5.3. WHAT REMAINS

El trabajo presentado a continuación se compone de siete obras que conforman el proyecto expositivo titulado *What Remains*, el cual pudo verse en el marco de Abierto Valencia 2020.



Fig.55 y 56. Lucía Blas, *What Remains*, (2020). Vista de exposición. Resina, papel y madera. Instalación: dimensiones variables



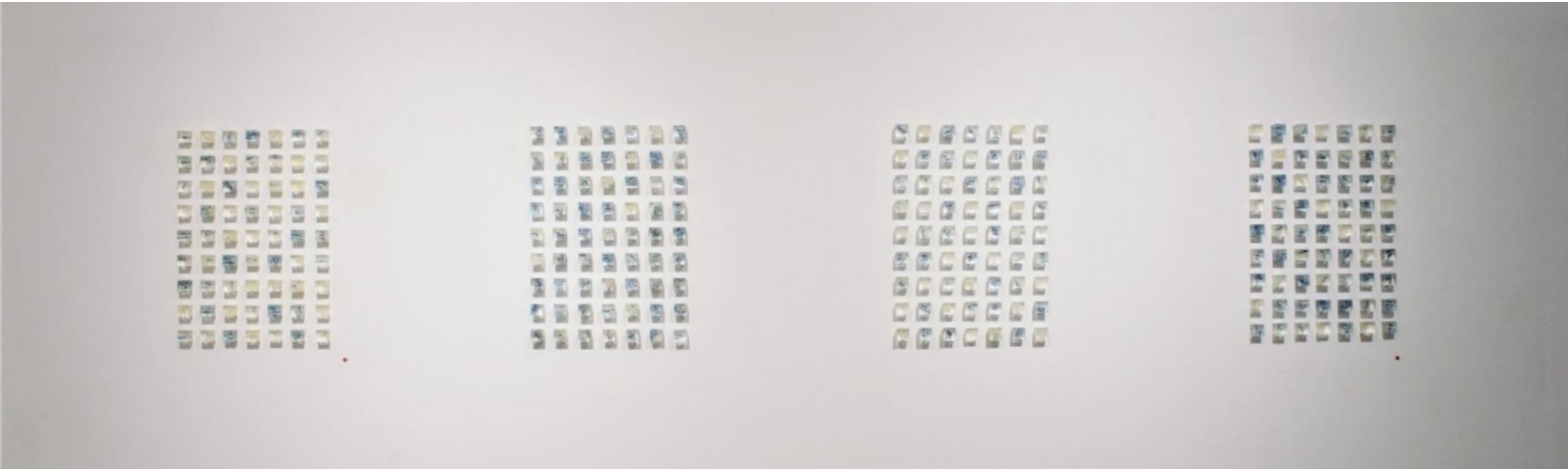


Fig.58. Lucía Blas. *What Remains*, (2020). 22.06.2015, 12.08.2015, 18.08.2015 y 17.03.2016. Resina, tinta y papel. Instalación: 42x29,7 cm c.u. (63 piezas c.u.)



Fig.58. Lucía Blas.
22.06.2015, (2020).
Resina, tinta y papel.
Instalación: 42x29,7
cm. (63 piezas)



Fig.59. Lucía Blas.
19.03.2016, (2020).
Resina, tinta y papel.
Instalación: 42x29,7 cm.
(63 piezas)

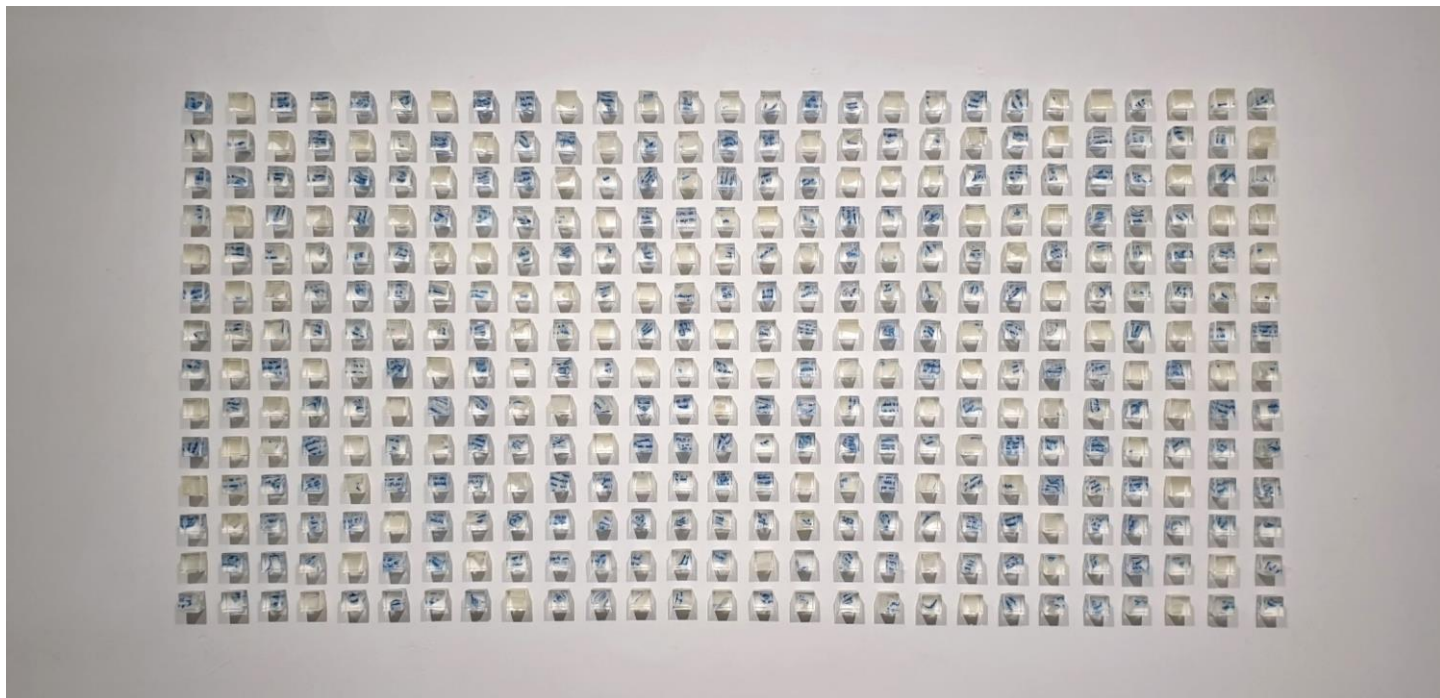
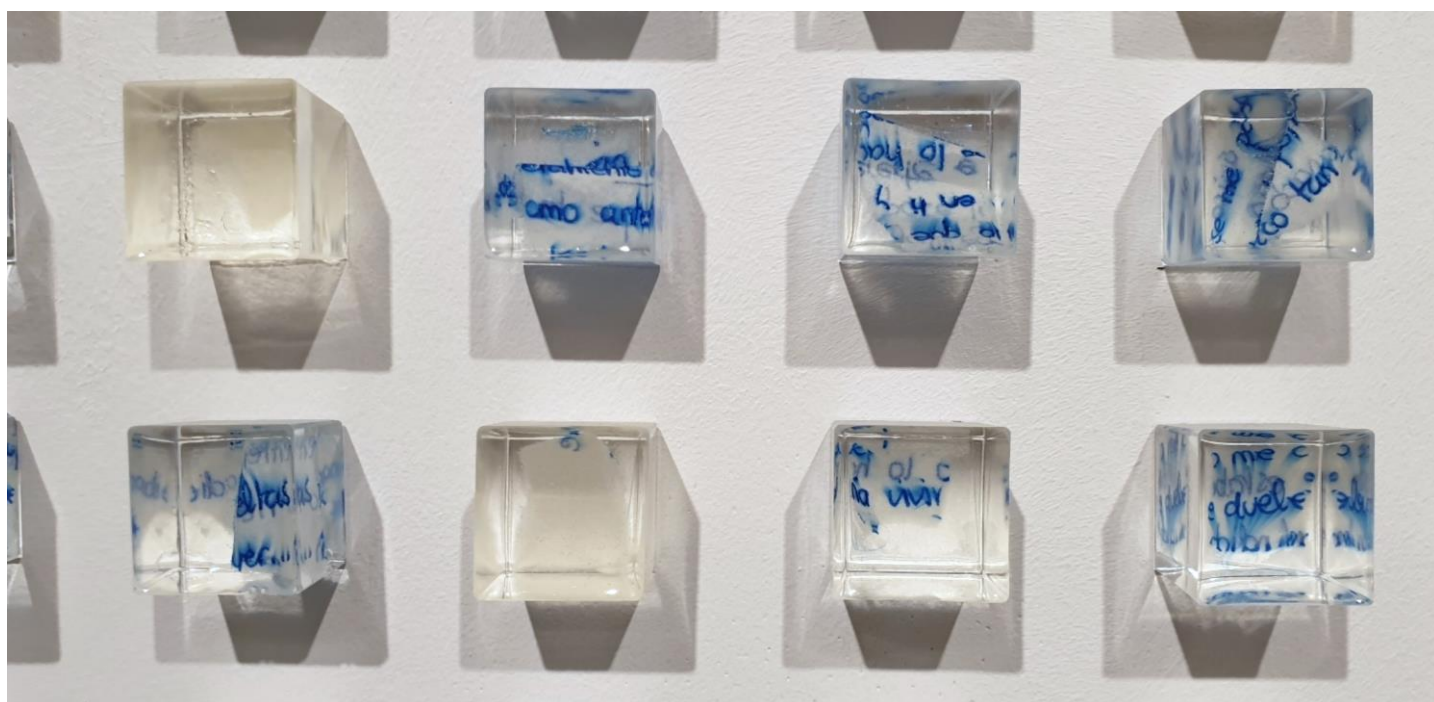


Fig.60. Lucía Blas. 17.08.2015, (2020). Resina, tinta y papel. Instalación: 89,1 x 126 cm (378 piezas)

Fig.61. Lucía Blas. 17.08.2015, (2020). Detalle. Resina, tinta y papel. Instalación: 89,1 x 126 cm (378 piezas)



La proposición por parte de la galería La Mercería para participar en este evento anual organizado desde hace nueve años por la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana (LaVAC), coincide con una lectura recomendada que sorprendentemente sirvió de inspiración para llevar a cabo esta idea. Esto unido al momento personal atravesado, con reencuentros y un encierro impuesto por la situación sanitaria vivida a nivel mundial, bien pudieron ser los detonantes del interés por realizar esta serie de obras.

En este contexto, se produce el encuentro con una misma. Una etapa de reflexión, de tener tiempo. Tiempo para pensar, retroceder en él, echar la vista atrás. La velocidad del día a día, la estructura social diseñada para rendir, permanecer ocupado y mantener la mayor productividad posible a un ritmo frenético que apenas nos permite pensar, de repente se detiene, frena en seco. Y ante nosotros y nosotras surge un abismo, un vacío que provoca vértigo. Afloran la incertidumbre y la preocupación, además de un sinfín de horas disponibles en las que pensar. Se reduce el ritmo, la velocidad del mundo y de la vida.

Esta situación dibuja un entorno propicio para refugiarse en lecturas, entre otras cosas, retomando así algunas que habían quedado en el montón de pendientes. Una de esas lecturas recomendadas fue el libro del crítico de arte francés Jean Yves Jouannais, titulado *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*.

En este texto, su autor transita por los siglos y nos presenta varias figuras simbólicas a lo largo de la historia. Naram-Sin de Acad, Albert Speer, Stig Dagerman, Włodzimierz Bogacki, Shan Yang, Peter J. Bribing o Irma Schrader son algunos de los personajes que aparecen y se presentan como vencedores o vencidos, o simplemente testigos de la destrucción. Mediante este repaso se reconstruye la historia del mundo y sus ciudades a partir de la lectura de sus ruinas.

Jouannais nos habla del misterio de la melancolía y sus fiebres obsidionales, la forma en la que una obsesión sitia un espíritu tal como una idea invade y obsesiona a los artistas. Pues el arte, tal y como dice, no puede ser sino obsidional, producido bajo la constricción del bloqueo de la obsesión. Y de este modo, el espectáculo de las ruinas es susceptible de hacer cantar y darle voz a nuestra obsesión.

Es esa obsesión por indagar en las ruinas, en los restos, en la parte de un todo de lo que fue, precisamente aquello que vuelve a empujarnos a la materialización de un nuevo proyecto, quizás con una vinculación aún más directa con nuestra memoria personal, nuestro yo autobiográfico. Esto se convierte en nuestro motor de trabajo.

Palabras dichas y otras jamás reveladas, anotaciones personales, reflexiones, sentimientos reflejados en papel o incluso en la pantalla. Recuerdos escondidos tras distintas fechas de una época complicada. De incomprensión y culpa. ¿Podríamos entender este tipo de elementos como las ruinas o los restos de algo que fue? ¿Como las ruinas resultantes de la devastación propia?

Lo que quedó en el caso del proyecto presentado a continuación, va más allá de los escombros o los restos de una edificación. Más allá de la biblioteca de Holland House que Peter J. Bibring pudo ver eviscerada como consecuencia del *Blitz* de Londres en septiembre de 1940 y sus primeros bombardeos, dando a sus archivos y entrañas expuestas una visibilidad a la que no estaban destinadas. *What remains (Lo que queda)* remite a otro tipo de ruinas y otro tipo de construcción: un vínculo personal, la relación con alguien del pasado.

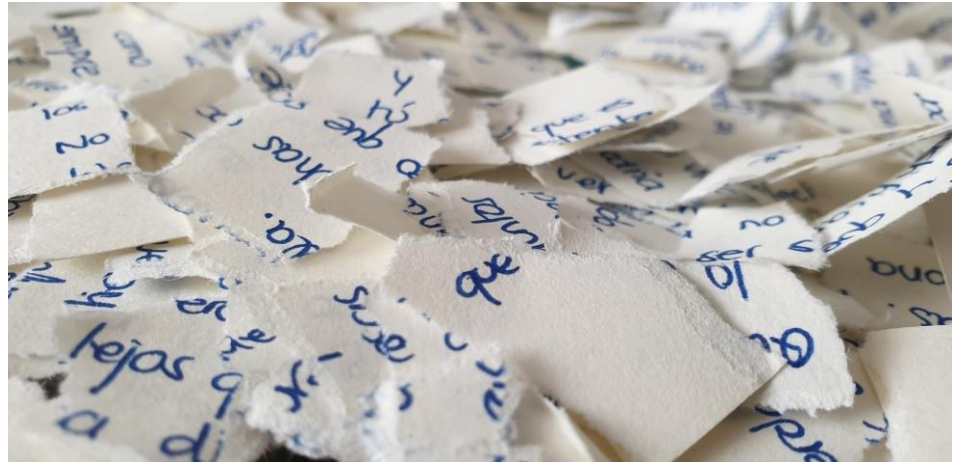
Transitar estas ruinas, atravesarlas, profundizar en ellas como Jouannais bien dice haciendo alusión al escritor alemán W.G. Sebald, condenará a la extinción el canto de su melancolía. Conocerlas, y con ello conocernos o reencontrarnos, y poner fin a su carácter espectral. Y así, atrevernos y exponernos a encontrarnos con fantasmas del pasado que transitan por ellas.

Es así como comienza el proceso de trabajo para la materialización de este proyecto. Revisitando antiguas anotaciones; textos dirigidos a alguien que jamás los leyó; una libreta en la que se volcaron palabras nunca dichas, que nunca estuvieron destinadas a salir de esas hojas; archivos digitales que recogen conversaciones pasadas. El repaso autobiográfico de una época. Tomando todo esto como punto de partida comienza un proceso personal que resultó duro y a su vez necesario, del que surgen como resultado siete obras que formaron parte del proyecto expositivo planteado.

Así, se desarrolla una serie de cinco obras en su mayoría de pequeño formato tituladas a partir de las fechas a las que hace referencia el contenido que esconden. 22.06.2015, 12.08.2015, 17.08.2015, 18.08.2015, 17.03.2016 y 19.03.2016 se componen de pequeñas piezas de resina en forma de cubo donde quedan recogidas anotaciones personales tomadas hace años, reflexiones y emociones pasadas. Sin embargo, estas no se muestran completamente legibles. En el proceso de su realización, que probablemente sea y es casi más importante que el resultado final material de la pieza, esas palabras escritas hace tiempo sobre el papel son destruidas. Y quizás de alguna forma liberadas, resultando no solo en un proceso de liberación personal sino también

en la propia liberación de las mismas. Todas esas hojas son recuperadas, revisitadas, releídas, reconciliadas, y después de ello destruidas, fragmentadas, rasgadas y descompuestas para generar a partir de ellas algo nuevo. Mismas piezas, distinta forma. Resulta así casi un proceso catártico. Traer el pasado al presente y reconciliarse con él. Destrucción y reconstrucción Destruir para recomponer o, mejor dicho, componer. Una construcción diferente de aquel tiempo pasado en el presente.

Fig.62. Algunas de las anotaciones personales rasgadas a lo largo del proceso de trabajo



Las piezas que componen esta serie de obras (63 en el caso de cada una de las más pequeñas y 378 en la de mayor tamaño) tienen unas dimensiones de 2 x 2 x 2 cm y contienen encapsulado en su interior el resultado de este proceso de destrucción o deconstrucción. Distintos fragmentos de papel quedan suspendidos en ellas. Lo que hay escrito en ellos flota en su interior, generando distintas formas, manchas y aguas resultado de la reacción química de la tinta azul con la resina epoxi en su proceso de fraguado en moldes. Una especie de anilinas generadas espontáneamente durante el proceso que tiñen parcialmente las piezas.

De hecho, las palabras contenidas no pueden sino apreciarse como meras manchas azules que se dispersan por la composición resultante de la disposición de las distintas piezas. El hecho de que estas sean pequeñas obliga a quien las mira a acercarse, curiosear en su interior para saber de qué se tratan. De esta forma se produce una mayor aproximación del espectador con la obra, generándose una sensación de inmersión y un espacio más íntimo entre ambos.

El tamaño de todas estas obras, a excepción de una, responde a un formato A3, como continuación de los distintos formatos que ofrecen las hojas de papel, material de partida las obras. En el caso de las dimensiones de la más grande de ellas, 17.08.2015, estas corresponderían al espacio ocupado por seis hojas de A3, ya que las anotaciones

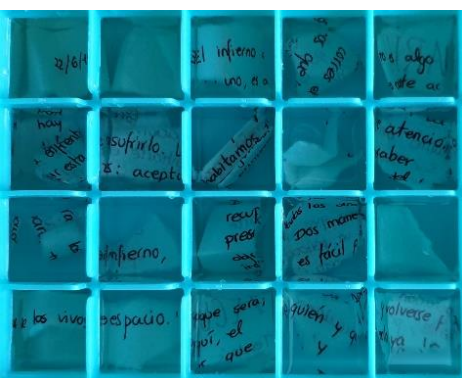


Fig.63. Uno de los moldes utilizados para la realización de las piezas con algunas en proceso tras realizar uno de los vertidos de resina

personales que se realizaron ese día fueron mucho más extensas que otras. A continuación, podemos ver imágenes de estas piezas de pequeño formato.



Fig.64. Lucía Blas. 22.06.2015, (2020).
Detalle previo a su instalación.
Resina, tinta y papel.



Fig.65. Lucía Blas. 22.06.2015, (2020).
Detalle previo a su instalación.
Resina, tinta y papel.

Dentro de este mismo proyecto expositivo se plantea otra obra, un proceso de trabajo que resultará en una instalación de grandes dimensiones. *114. Archivo en construcción* es el resultado de un proceso personal de rememoración, revisión, relectura, reencuentro y reconciliación. La materialización de alguna forma de algo que ocupaba

un espacio interno, un rincón de nuestra memoria que forma parte de nuestra historia.

Del mismo modo en que se recuperaron antiguas anotaciones y reflexiones sobre papel, se da con la huella digital generada por una conversación a través de una plataforma de mensajería instantánea, una de nuestras formas habituales de comunicación actualmente. Una conversación lejana que no solo nos permite releer y reencontrarnos con alguien del pasado, sino con nosotros mismos. Un yo del pasado reaparece y nos mira mientras leemos de nuevo palabras de hace años.

De esta forma, los 114 días de conversación registrados nos permiten pasear por los restos de lo que fue, las ruinas de una época. Adentrarnos no en algo desconocido, pero sí con una nueva mirada. Nos permite ver(nos) como quien mira a alguien desde una ventana. Como quien lee un relato o diario ajeno. Nos convertimos en meros espectadores y lectores de aquello que sucedió. El paso del tiempo ha generado una distancia desde la que podemos apreciar todo de forma diferente. Y, sin embargo, a pesar de los años transcurridos, es sorprendente como al visitar estas ruinas, releer y recordar, logramos conectar con aquel sentimiento que vivimos, con cómo se sintió nuestro cuerpo, qué pensamos. Resulta increíble como cada experiencia vivida se graba en la memoria del cuerpo.

Al adentrarnos de nuevo en esta dimensión retrocedemos en el tiempo, trayendo el pasado al presente. Nos planteamos recorrerla como proceso personal de reencuentro, con la intención de atravesarla y conocer qué ocurre tras haberlo hecho. Quizás con la intención de dar un cierre, de comprendernos, de reconciliarnos con ese pasado y archivarlo. Construir nuestro presente a través de ello. Sacar a la luz un espacio interno de nuestra memoria para archivarlo no solo metafóricamente y emocionalmente, sino también físicamente. Generar un archivo personal que no es más que el resultado material de lo que consideramos la auténtica obra: el proceso de recorrer esta conversación, estas huellas del pasado, como si estuviésemos andando sobre nuestros propios pasos. Todo ello mediante el acto de transcribir las palabras y la evidencia de aquello que fue.

El proceso de transcripción nos obliga a leer todo al detalle, a conocer cada palabra, cada coma. Qué se dijo, cuándo, cómo. Cómo éramos, qué hicimos, por qué. Cómo somos ahora. Un proceso catártico y casi terapéutico que nos libera de un sentimiento de culpa y trae consigo una reconciliación personal.



Fig.66. La máquina de escribir utilizada para llevar a cabo todo el proceso de transcripción

Así pues, para llevar a cabo estas transcripciones recuperamos una antigua máquina de escribir perteneciente a la familia. Esta elección no es aleatoria ni únicamente debida a motivos formales, ya que nos remiten a la idea de archivo, volúmenes de papeles que documentan información de lo acontecido. Además de por su estética, la máquina de escribir no permite cortar y pegar, no permite rectificar. Obliga a diseccionar y conocer cada una de las palabras dichas para así poder grabarlas sobre el papel.

De esta forma, este camino por recorrer. Dos tintas presentes, negra y roja, que corresponden a dos voces dentro de la conversación, dos personas. Todas sus palabras van quedando registradas a lo largo de las hojas. Hojas cuyo formato bien podría ser el de un diario, básicamente aquello que estamos leyendo: el relato de un día a día que nunca pretendió serlo.

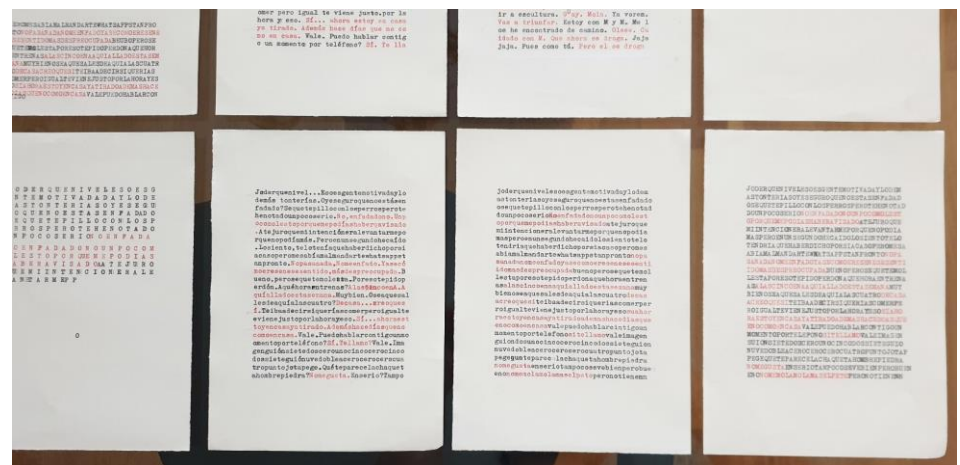


Fig.67. Algunas de las pruebas de composición y color realizadas a máquina

Este proceso de transcripción es la clave de la obra. Un largo tiempo invertido en atravesar esta conversación y recorrer sus días. Un procedimiento que no resultó fácil y durante el que, en varias ocasiones, se barajó la idea de abandonar, no solo por el esfuerzo físico y el tiempo



Fig.68. Vista de algunas de las transcripciones acabadas y acumuladas

empleado, sino por todo aquello que despertaba a su paso. Un proceso personal nada fácil, pero sin duda necesario. Como quien recorre un largo y tortuoso camino que no sabe exactamente dónde le conducirá y alcanza un lugar que jamás pensó conocer. Y mira atrás, y sonríe reconfortado recordando exhausto pero feliz, lo que le ha costado llegar allí.

Una vez realizadas las transcripciones de aquello dicho o, más bien, escrito, pasamos a dar forma a nuestro archivo personal. Tras haber dejado constancia de cada una de las palabras sobre el papel, repetimos un proceso similar al explicado anteriormente con las obras de pequeño formato que forman parte de este proyecto y momento vital. Después de un largo proceso de reflexión sobre qué hacer con los documentos generados, estos son destruidos. Jugando con cada una de las partes resultantes, comienza una etapa de experimentación con los distintos fragmentos.



Fig.69. Prueba con fragmentos de transcripciones sobre madera

Es curioso cómo tras un largo deambular y experimentar realizando distintas pruebas, la forma seleccionada para su archivo es de nuevo el cubo y el encapsulamiento de los distintos papeles en 114 piezas de resina, una por cada día registrado. Una forma aséptica y neutral y usada anteriormente para archivar y guardar cada uno de esos fragmentos de memoria.

De esta forma, se procede a la elaboración de moldes de silicona propios de unas dimensiones de 8 x 8 x 8 cm, elaborados a partir de una pieza de metacrilato. Por otra parte, se va trabajando progresivamente en rasgar estos papeles para posteriormente colocarlos en el molde y realizar los correspondientes vertidos de resina epoxi. La disposición de estos pedazos de papel responde a una necesidad personal de mostrar sin mostrar del todo. De contar sin que esto sea explícito. Quizás una forma demasiado encriptada para el espectador, pero que por alguna razón resulta la más adecuada en ese momento. Puede que como reflejo y necesidad propia de mostrar hasta donde se está dispuesta. Al

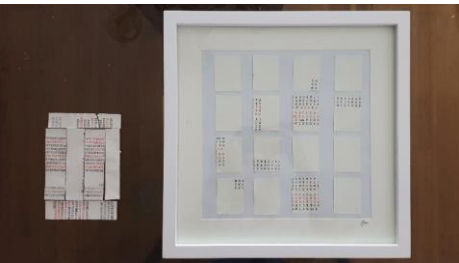


Fig.70. Prueba con fragmentos de transcripciones a modo de collage

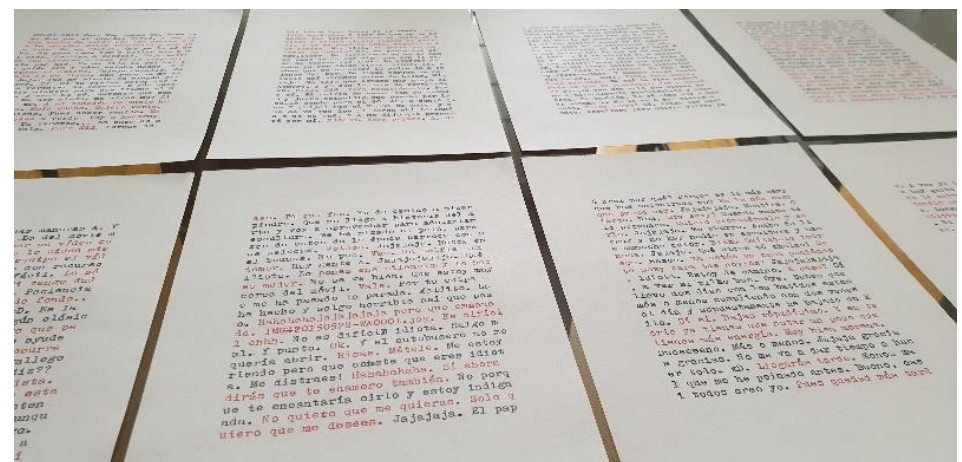


Fig.71. Varias de las transcripciones realizadas a máquina

fin y al cabo, esta obra resulta tremendamente íntima y personal y quizás, en un acto de egoísmo, este proceso pretende ser fundamentalmente para una misma y no tanto para los demás.

Fig.72. Detalle de una de las transcripciones fragmentada y preparada para la realización de un

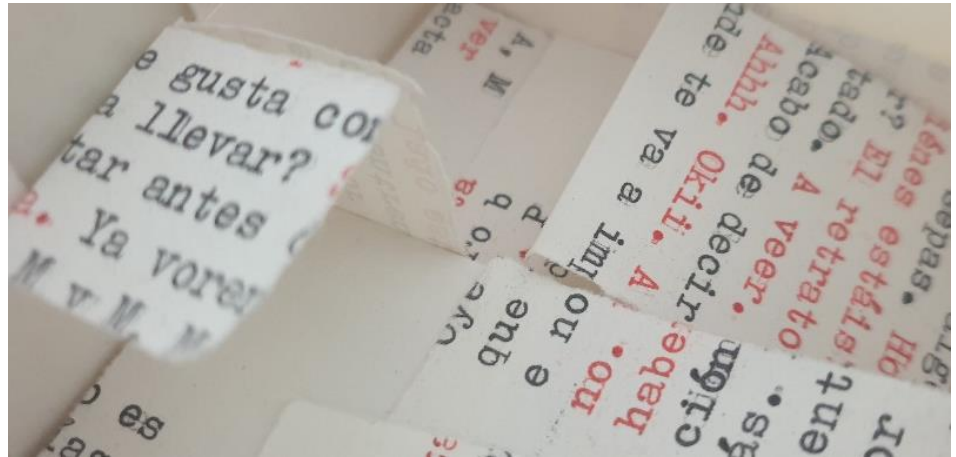


Fig.73. Uno de los moldes y su contenido preparado para la realización de un vertido



Fig.74. Vista de proceso de algunos de los moldes preparados para la realización de varios vertidos



Materializadas las 114 piezas de resina con el contenido de cada una de las fechas registradas en su interior, se procede a la producción de unos soportes en los que estas queden guardadas y archivadas. Así, pasamos a cortar 114 baldas de madera en las que reposarán cada uno de los cubos resultantes. Cada una de ellas irá datada con la fecha correspondiente al día registrado estampada en su dorso, el día en que se produjo esa (parte de) conversación.

Todo ello, se tradujo en una instalación que ocupó la mitad del espacio expositivo, la más próxima al acceso a la galería, con la intención de generar a quien estaba entrando la sensación de estar adentrándose en los fondos de una biblioteca, una especie de archivo. Un archivo o catalogación de la memoria personal que fue completándose a lo largo de los meses de duración de la exposición. A continuación, se muestran imágenes de detalle de las piezas realizadas para la obra *114. Archivo en construcción*.



Fig.75 y 76. Lucía Blas. *114. Archivo en construcción.* Detalle. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u.)





Fig.77 y 78. Lucía Blas. *114. Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas en la pared)

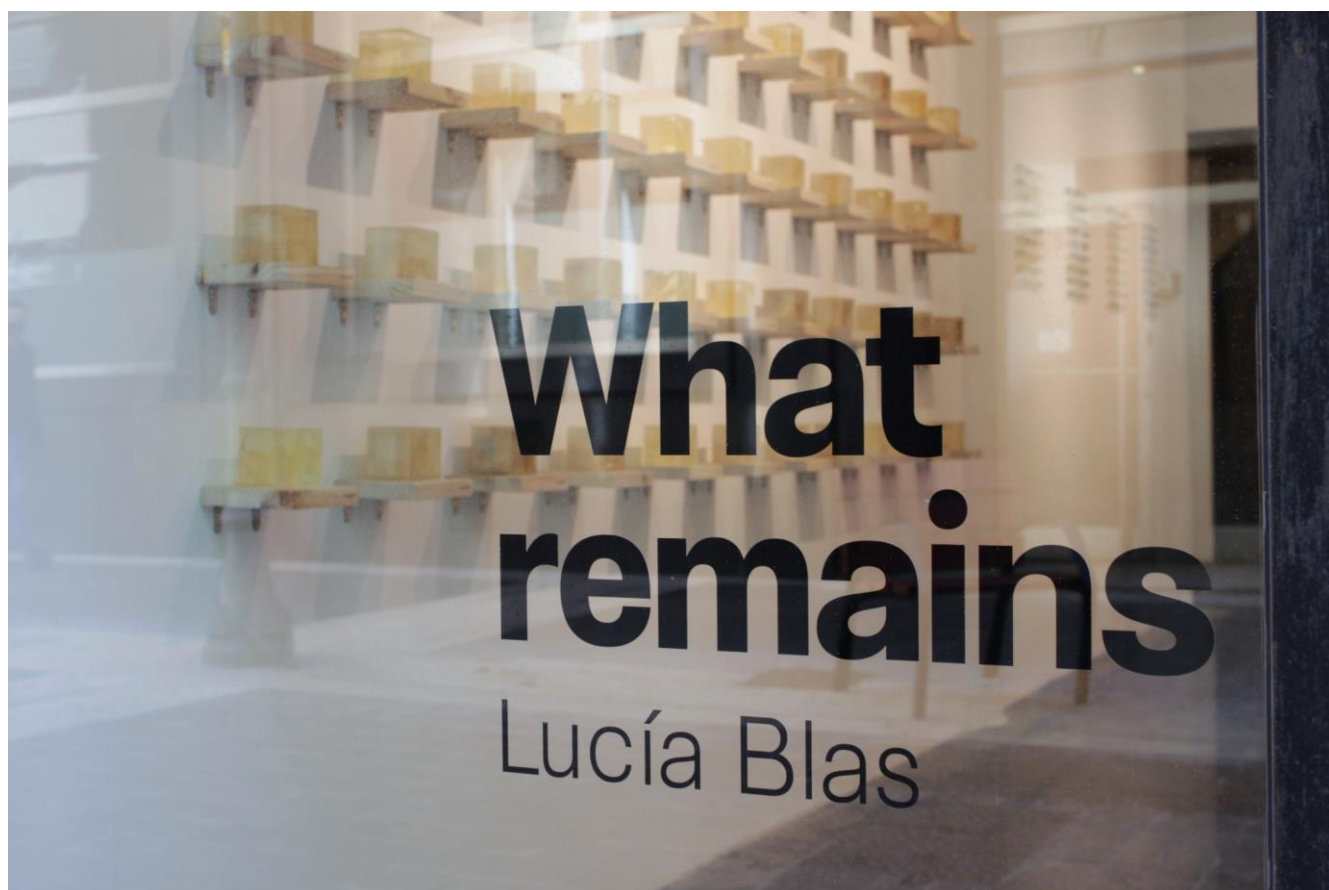




Fig.79 y 80. Lucía Blas. 114. *Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas



Fig.81. Vista del ventanal de la galería al interior de la exposición.



5.4. 49/5

El proyecto presentado a continuación surge a raíz de la selección en la Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia PAM!19. Esta supuso la participación en la exposición *PAM!PAM!20 Proyectos Artísticos y Multimedia*, una muestra colectiva que reúne diez propuestas expositivas del alumnado seleccionado en el marco del programa de PAM!.

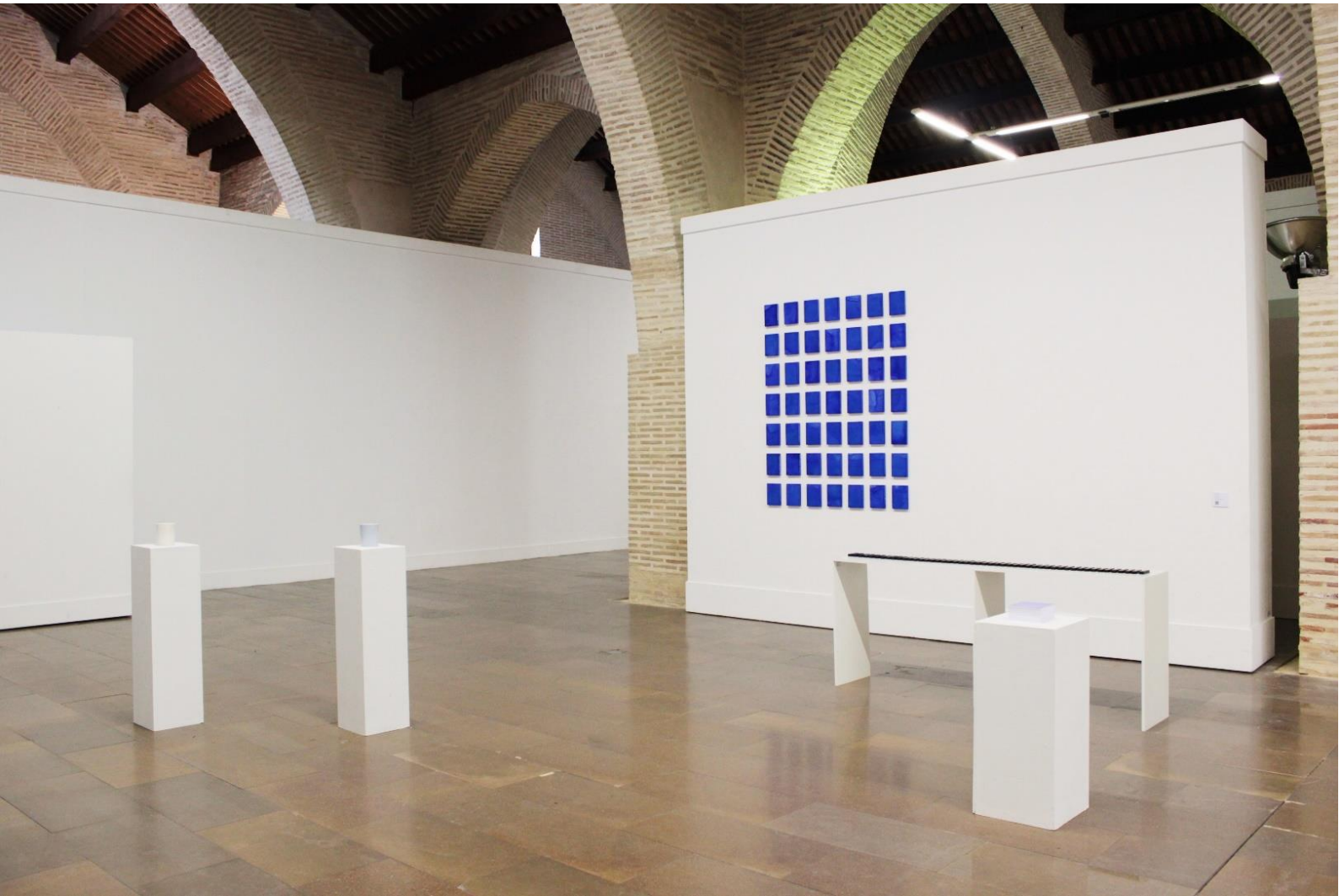


Fig. 82. Lucía Blas. *49/5* (2021). Resina, papel, madera, escayola y tinta de bolígrafo. Instalación: dimensiones variables.

En este contexto seguimos indagando con nuestro trabajo en cuestiones como la memoria personal o la memoria del lugar. Continúa presente esa fijación por traer cosas del olvido y reparar en aquello ignorado u olvidado. Conocer un lugar a través de los restos. Hacer visible lo invisible. Todo ello son algunas de las ideas que predominan y siguen alimentando esa pulsión y curiosidad que nos empuja a querer recopilar, acumular partes del pasado, fragmentos, objetos encontrados y otros personales. Como si de una especie de juego o ritual se tratase. El acto de rememorar sigue siendo una de las obsesiones que nos invaden.

49/5 se presenta como un estudio entorno a un objeto personal y simbólico acumulado en el tiempo, surgido del impulso por averiguar todo sobre este. En este caso se trata de los 49 bolígrafos usados durante 5 años, duración de la carrera que se cursó con anterioridad a nuestra formación en Bellas Artes.

Estos bolígrafos, guardados en un cajón durante años, fueron acumulándose a lo largo de este tiempo con el único fin de conocer cuántos se gastarían en el transcurso de esta etapa. Siempre el mismo tipo de bolígrafo como quien usa siempre el mismo tipo de pincel porque sabe que es el mejor para hacer el trazo que se quiere. 49 bolígrafos usados. 49 contenedores de tinta gastados durante esos 5 años. 5 cursos. 300 créditos. 3000 horas. Apuntes, pruebas, superaciones y fracasos. La herramienta de trabajo perteneciente a un tiempo de oír qué es política y cómo funciona. 5 años de aprendizaje, fuera y dentro del aula. De conocer y crecer. 5 años que nada y todo tienen que ver con ahora.

Este conjunto de objetos usados se revela como el rastro que quedó, el residuo de lo que fue, acumulado durante todo ese tiempo, convertido en elemento narrativo y unidad de medida de éste. Nos encontramos ante un objeto atesorado a modo de monumento al momento, como vía para recordar el pasado que nos define en el presente.

De esta forma, 49/5 se manifiesta como un estudio entorno al conjunto de dichos objetos coleccionados a lo largo del tiempo, surgido de un impulso por averiguar todo sobre estos. Una necesidad de analizar y reinterpretar el inventario de una época. Pues son nuestros objetos los elementos mediante los cuales manifestamos nuestra presencia física, con los que podemos realizar un retrato fidedigno de quiénes somos. Son ellos los que sustituyen nuestra ausencia y constituyen la presencia de nuestra vida.

A través de las distintas piezas que componen la instalación, se materializa la idea de indagar en el conjunto casi de forma obsesiva.



Cuánto espacio ocupa, cuánto pintan, cuánto pesan, cuánta tinta, cuántas hojas, cuántas horas. Se trata de una experimentación de sus distintas interpretaciones, posibilidades y aplicaciones como recurso pictórico y escultórico. Valerse de una herramienta simbólica en el pasado para generar una narración de esta en el presente. Dar utilidad a lo inútil y reconvertirlo en sujeto y motivo de interés y estudio.

Como respuesta a esas cuestiones planteadas, como si de un juego se tratase, surge un conjunto de cuatro obras que conforman el proyecto en las que se trabajó de manera simultánea.

De esta forma, a la cuestión de cuánta tinta contuvieron cada uno de esos bolígrafos, se respondió procediendo a encapsular el contenido de 49 recambios de tinta, cantidad equivalente a la usada a lo largo de los años. Para ello, se escogió un formato similar al tamaño del bolígrafo, una forma geométrica producida en serie mediante el uso de moldes de silicona, y que permitía, una vez más, una disposición que atendía a la repetición del módulo y a un lenguaje minimalista.

La extracción de tinta de cada uno de esos recambios se realizó mediante la inyección de esencia de trementina. Al comenzar a trabajar y experimentar con el material, se tomó esta decisión debido a las características particulares de este tipo de tinta, por ser esta considerablemente viscosa y componerse de una base de aceite. De este modo, tras realizar distintas pruebas, concluimos que lo más adecuado para poder diluirla en la resina epoxi que la contendría era usar la trementina como diluyente, como haríamos con el óleo.

Fig. 83. Uno de los registros de tinta de bolígrafo tras una de las pruebas usando esencia de trementina y aceite de linaza como diluyentes



Fig. 84. Una gota de la mezcla resultante de resina y tinta tras uno de los vertidos realizados para la elaboración de algunas de las piezas que forman parte del proyecto.

Fig. 85. Vista de la interacción entre la resina y la tinta previa a su mezcla durante la preparación del vertido

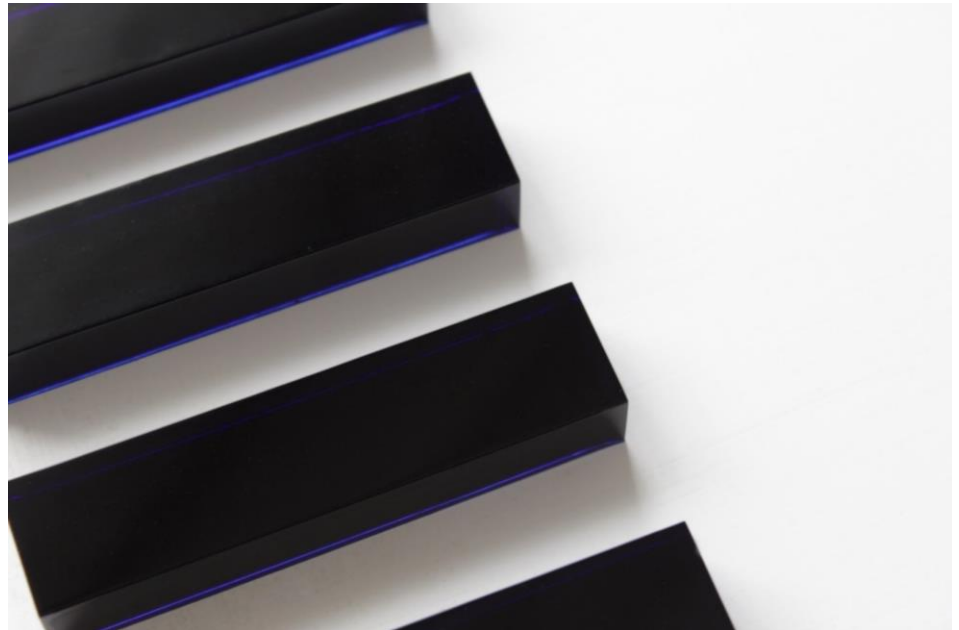


Una vez realizados los distintos vertidos, el resultado fueron 49 barras de un azul intenso casi negro como consecuencia de la concentración de la tinta en estos contenedores de resina. Todas estas piezas fueron dispuestas en una mesa blanca rectangular hecha a medida específicamente para esta obra. Con una longitud de 2 metros y un ancho de 30 cm, siendo más estrecha de lo habitual, esta subrayaba el camino marcado por la disposición ordenada en fila de las piezas a lo largo de su superficie. A modo de una mesa expositor, estas piezas podían ser apreciadas con todos los matices de los distintos azules que eran generados en función de la incidencia de la luz según la hora del día.



Fig. 86. Vista de detalle de las piezas resultantes una vez fraguada la resina y desmoldada

Fig. 87. Vista de detalle de las piezas resultantes una vez fraguada la resina y desmoldada. En la imagen se puede apreciar su interacción con la luz



Simultáneamente, comenzamos a experimentar con el material para atender a la cuestión de cuánto pintaría el contenido de tinta correspondiente a este conjunto de bolígrafos usados. Para ello, se realizaron múltiples pruebas con distintos diluyentes y médiums para pintura, así como distintas técnicas, herramientas, soportes y formatos hasta llegar al resultado final a través del cual se materializó la obra en cuestión.

Debido a la densidad de esta tinta, se concluyó que la forma óptima que nos permitía trabajarla como una tinta al alcohol y hacía posible realizar un trazo fluido y poder pintar con ella era el uso de alcohol isopropílico como diluyente. Esta técnica provocaba un estado completamente líquido de la tinta y así poder trabajarla como una aguada. Realizamos distintas pruebas trabajando por capas, vertiendo la tinta en un punto fijo para su dispersión con alcohol, pintamos con pincel y espátula, probamos soporte rígido y flexible.

Fig. 88, 89,90 y 91. Prueba de distintas técnicas, medios y composiciones durante el proceso de trabajo con los cuadros que formaron parte del proyecto. 19x14 cm c.u.



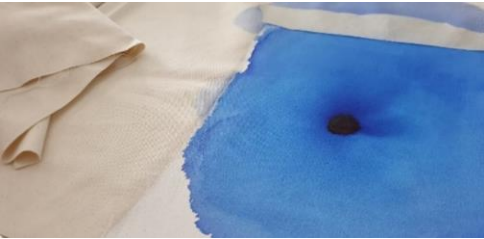
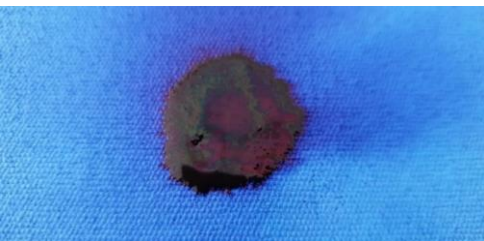


Fig. 92 y 93. Prueba y detalle de la tinta vertida directamente sobre tela



Finalmente, nos decantamos por la disolución total de la tinta en el alcohol para posteriormente realizar vertidos sobre un soporte rígido preparado con una imprimación blanca.

Esta técnica generaba como resultado soportes monocromos azules con leves marcas y surcos de las aguas producidas por la tinta disuelta en su proceso de evaporación. Una superficie en la que en ocasiones podían apreciarse marcas violáceas irisadas como consecuencia de los pigmentos presentes. De tal forma, estos cuadros nos permitían seguir con un lenguaje plástico marcado por las formas mínimas y monocromas. Algunas de las pruebas anteriormente mostradas generaban demasiada información en cada unidad, lo que iba en detrimento del conjunto de la obra, planteada como 49 soportes, uno por el contenido de cada uno de los bolígrafos, que formarían una totalidad. Se pretende así seguir con la idea de cuadrícula, de fragmentos que componen una unidad, la parte del todo, la repetición de la forma.

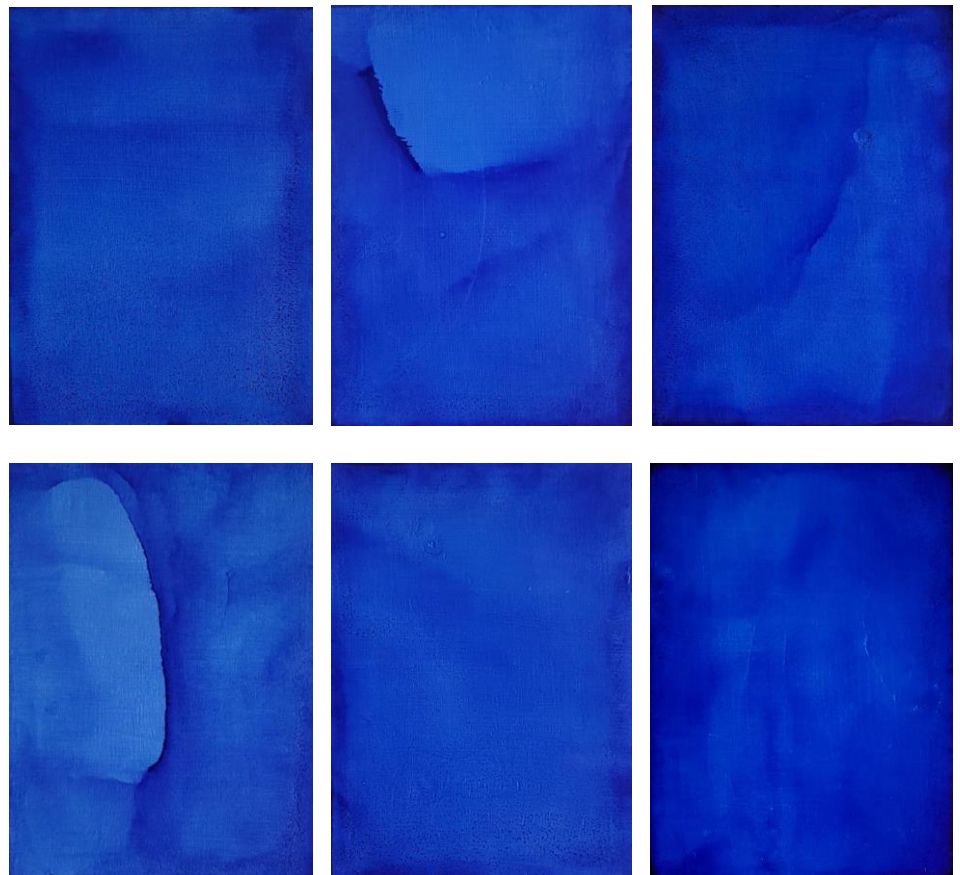


Fig. 94, 95, 96, 97, 98 y 99. Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla.



Para la producción de otras dos piezas incluidas en el proyecto, se empleó la escayola como material principal para dar respuesta a la cuestión de cuánto espacio físico ocupaba esa acumulación de bolígrafos usados. Se decidió acudir a este material para su realización tanto por su acabado suave y pulido como por la rotundidad del mismo una vez fraguado y el peso visual que ocupaba en el espacio, así como por su carácter escultórico

Así pues, la forma cilíndrica de las piezas responde a la acumulación generada a partir de unir todos estos bolígrafos entre sí. Atados y aglomerados. Una vez obtenida dicha forma, se buscó un recipiente que sirviese de molde para la producción de ambas piezas. Tras plantearnos el uso de alguna pieza de cristal cilíndrica a partir de la cual poder realizar un molde de silicona, finalmente utilizamos un recipiente plástico que pudo servirnos como contenedor en el que poder materializar ambas. Para ello, se diluyó la tinta de 49 recambios en alcohol isopropílico para posteriormente añadir esta dilución en el agua utilizada para la preparación de la escayola

De este modo, se generó una pieza teñida de azul mientras que la otra estaba únicamente formada por la escayola en crudo. Una especie de positivo y negativo. La tinta que fue y la que ya no existe, desapareció. Así, una de las piezas refleja la acumulación de aquellos contenedores de tinta vacíos usados (presente), mientras que la otra refleja la tinta que efectivamente contuvieron (pasado).



Fig. 100. Detalle de una de las piezas de escayola incluida en el proyecto.

Fig. 101. Detalle de las dos piezas de escayola que forman parte del proyecto.

La última de las piezas incluidas en esta propuesta expositiva fue aquella que respondía a la siguiente cuestión: ¿cuántas hojas podrían rayar de forma continuada la tinta contenida en estos bolígrafos? Garabatear, rayar avanzando por el papel de forma sistemática y continuada, casi sin pensar. Automatizada. Un proceso mecánico y repetitivo en el que lo

único que debemos hacer es rayar. Sin pensar nada más. Este procedimiento resultó en cierto modo un medio de abstracción y evasión de preocupaciones, incluso en lo relativo a la propia producción de esta exposición. Solo existía el boli y el papel. Y sabíamos qué había que hacer. Nada más.

El planteamiento inicial de esta pieza partía de la intención de materializar y editar un libro con todas las hojas resultantes del proceso de rayar de forma continua hasta agotar la tinta de todos y cada uno de los bolígrafos. Sin embargo, debido a la situación existente en aquel momento, esto no resultaba viable. El espectador no podía tener acceso a tocar la pieza, a ojear, pasar y descubrir cada una de sus páginas. Por tanto, esta pieza en el transcurso del desarrollo del proyecto fue abandonada y aparcada para seguir con ella más adelante.

Al no estar concluida, se descartó que esta pieza formase parte de la exposición inicialmente. Sin embargo, por sugerencia de uno de los comisarios de la exposición se planteó incluirla a pesar de ello. Esta cerraba el conjunto del resto de obras que compusieron la instalación y además era un guiño directo a la herramienta empleada: el bolígrafo. Su trazo es evidente e inconfundible. Ese grafismo únicamente podía pertenecer a esa herramienta. De este modo, la tinta era presentada en casi todos sus estados y además se producía un guiño hacia el espectador de algo que resulta tremendamente familiar y común a todos.

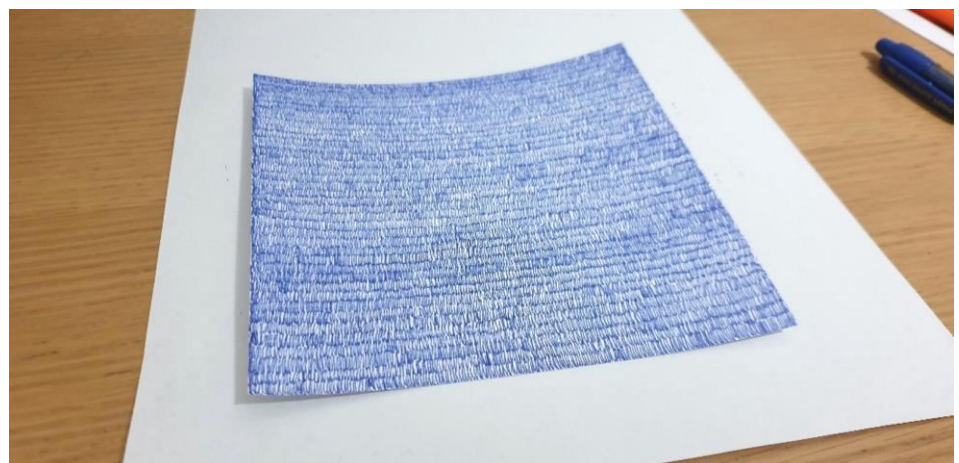


Fig. 102. Una de las hojas garabateadas o escritas con bolígrafo, parte de una de las piezas incluidas en el proyecto.

De esta forma, a pesar de no tener todas las hojas que hubiesen rayado esos 49 bolígrafos, se tomó la decisión de representar el volumen de páginas que hubiesen ocupado. Haciendo cálculos en función del tiempo tardado y el espacio ocupado por aquellas que ya habían sido completadas, se concluyó que este volumen se compondría de 343 hojas de papel satinado tipo bristol, guillotinado en forma cuadrada de

14 x 14 cm y rayadas en su totalidad por ambas caras. Esta acumulación fue expuesta del modo descrito, sin embargo, existe una intención de llevar el proyecto de este libro autoeditado a su término.

Esta pieza fue la última en formar parte del conjunto que compuso la instalación. Esta fue expuesta junto con el resto de las obras de compañeros y compañeras en las Reales Atarazanas del Grao de Valencia. A continuación, se muestran imágenes de detalle de las piezas, así como de la totalidad del montaje expositivo.

A través de las distintas obras que componen la instalación, se materializó la idea de indagar en el conjunto casi de forma obsesiva. Se trata de una experimentación de sus distintas interpretaciones, posibilidades y aplicaciones como recurso pictórico y escultórico. Valerse de una herramienta u objeto simbólico en el pasado, rescatarlo, para generar una narración de este en el presente. Dar utilidad a lo inútil, a aquello que perdió su función hace mucho tiempo. Reconvertirlo en sujeto y motivo de interés y estudio. Podríamos hablar así de una valorización de lo insignificante, lo irrisorio, lo antiespectacular. Ceremonial de lo ínfimo. Material de lo vivido. Visualización del tiempo.



Fig. 103 y 104. Lucía Blas. 49/5 (2021). Detalle. Resina y tinta de bolígrafo. 10x2,5x1,5 cm c.u. (49 piezas)





Fig. 105. Lucía Blas. 49/5 (2021). Detalle. Tinta de bolígrafo y alcohol isopropílico sobre madera. 19x14 cm c.u. (49 cuadros)

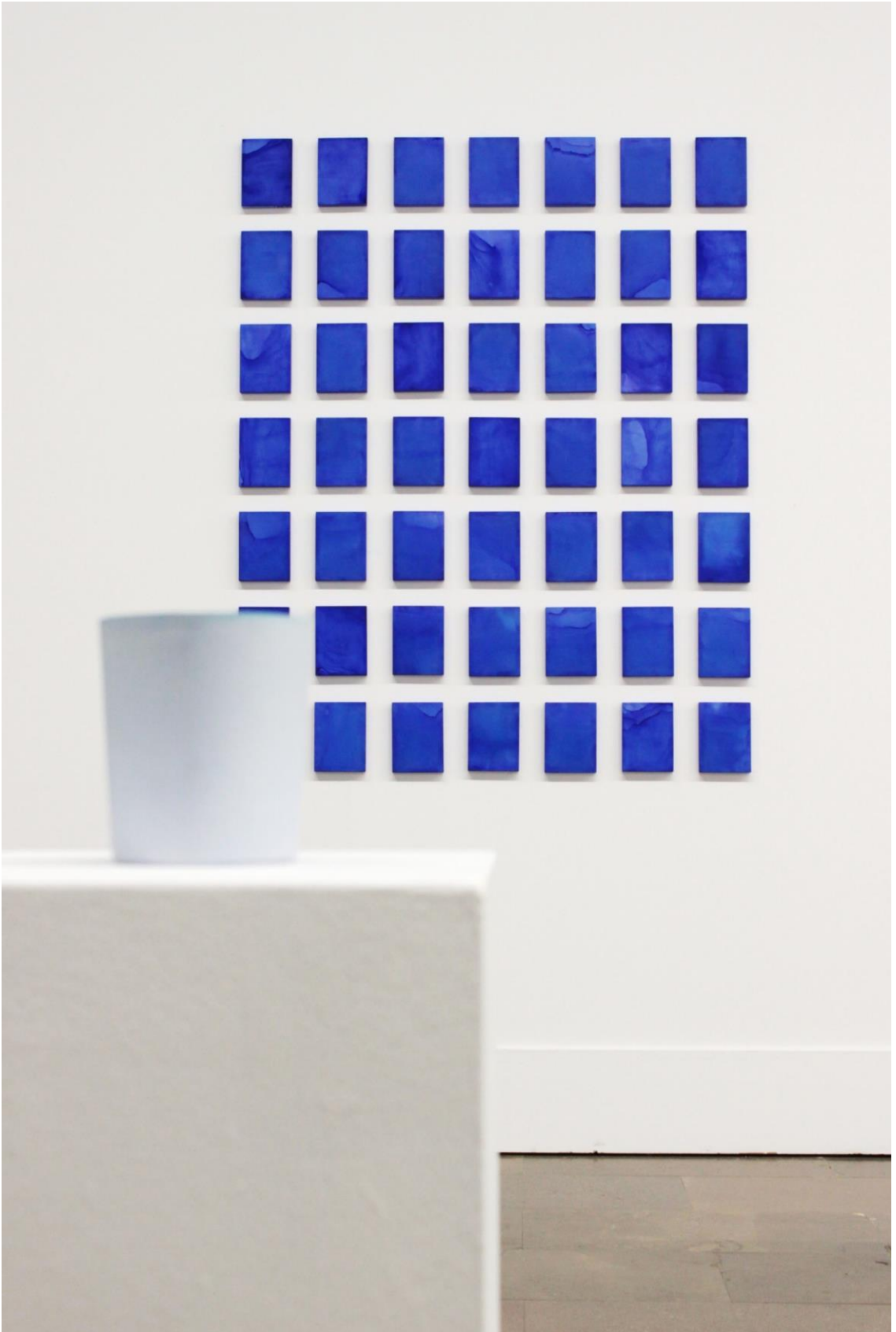


Fig. 105. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de la exposición



Fig. 106 Y 107. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de dos piezas de la exposición. Tinta de bolígrafo y escayola. 12x10 cm c.u.

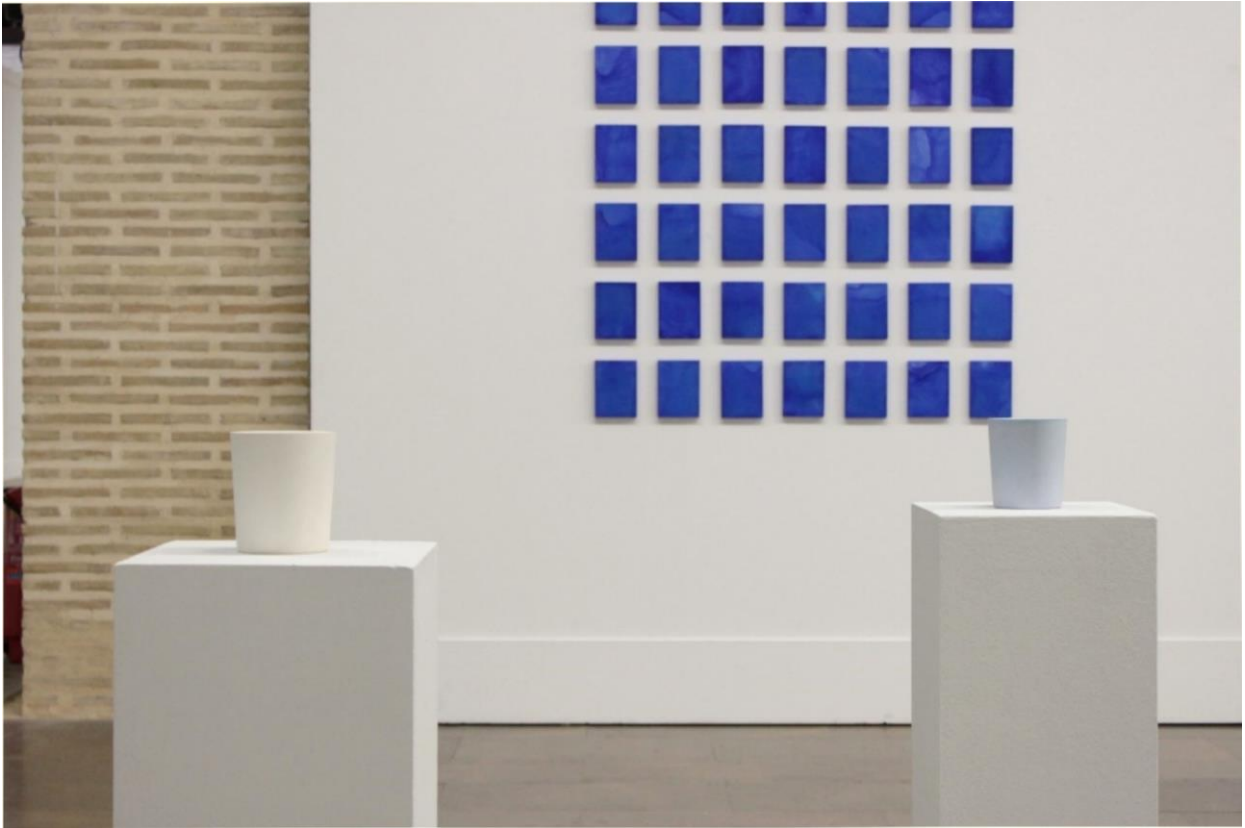
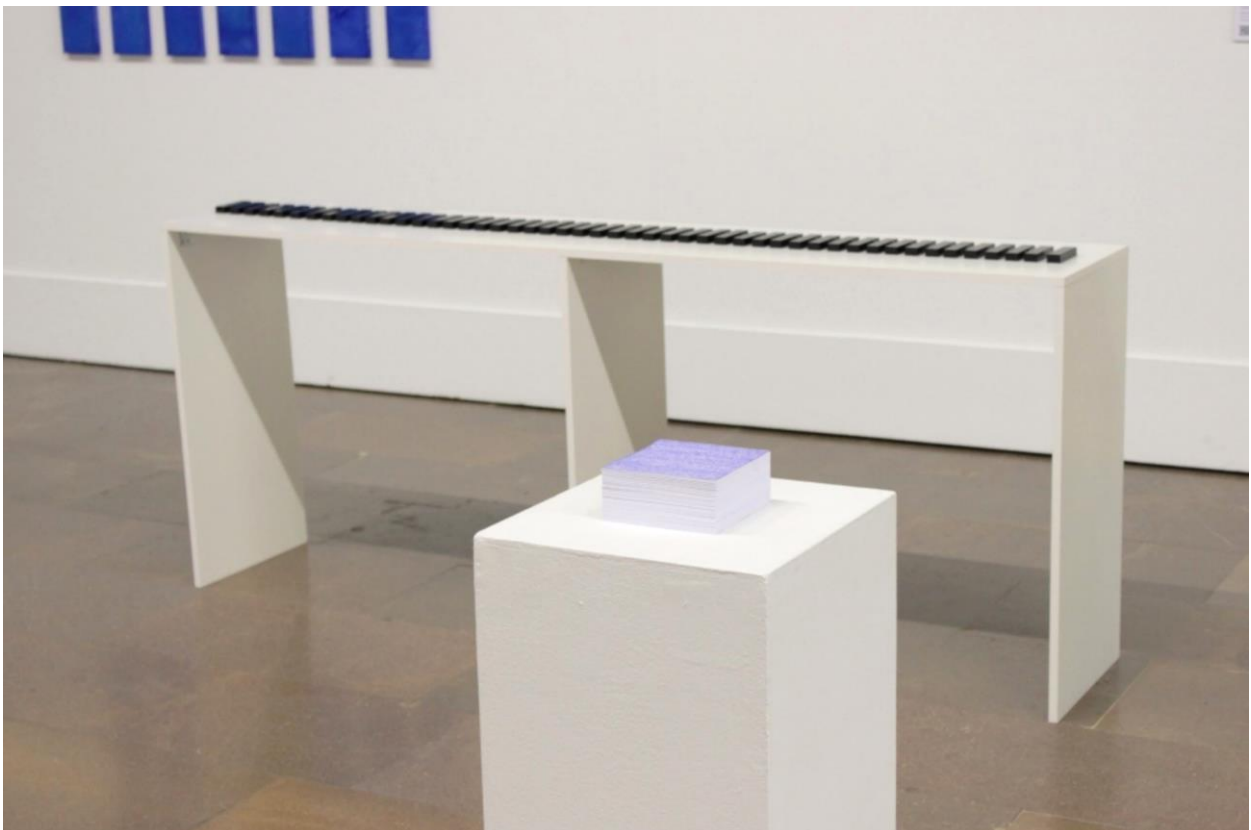


Fig. 108 y 109. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de la exposición



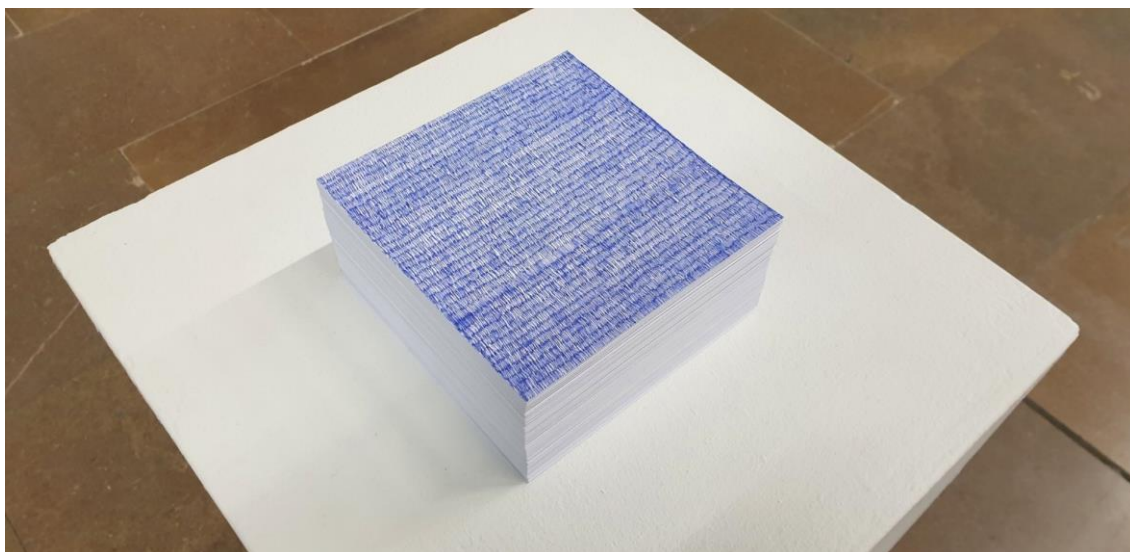


Fig. 110 y 111.

Lucía Blas. 49/5 (2021).
Tinta de bolígrafo y papel
14x14x6 cm (343 hojas)

6. CONCLUSIONES

Considerando los objetivos y aspiraciones inicialmente planteados, consideramos que, en el transcurso de nuestra práctica artística, tanto dentro del contexto del Máster en Producción Artística como fuera de él, se han cumplido la mayor parte de las metas propuestas. A continuación, anotaremos algunas de las reflexiones y conclusiones de lo que ha supuesto esta etapa de nuestro proceso de creación.

Respecto a la producción artística, cada uno de los distintos proyectos expositivos en los que hemos participado han supuesto un gran aprendizaje. Trabajando en unas dimensiones mayores a las que usualmente estábamos acostumbrados; sacando al espacio público nuestro trabajo mediante la realización de una intervención relacionada concretamente con el contexto urbano; realizando una muestra individual en una galería para uno de los eventos de mayor visibilidad en el contexto del arte contemporáneo en Valencia; enfrentándonos a un gran espacio como son las Reales Atarazanas del Grao y conviviendo en una exposición colectiva con otros nueve compañeros y compañeras. Todas ellas han resultado experiencias en cierto modo vertiginosas y también muy satisfactorias.

A grandes rasgos, nos mostramos satisfechos con la producción realizada y las oportunidades de las que hemos disfrutado mostrando nuestro trabajo. Es cierto también que todas estas experiencias como decíamos nos han servido para hacer autocrítica en cuanto a la mejora de los resultados en algunas piezas o cuestionándonos si algunas de las producidas fueron realmente adecuadas en su forma para transmitir aquello que queríamos. También ha supuesto una oportunidad para enfrentarnos al reto que supone un montaje expositivo y las dificultades que pueden surgir y consideraciones a tener en cuenta al tratarse de un proyecto de grandes dimensiones. Hemos aprendido a relacionarnos con el espacio en distintas formas y contextos, ya sea la Facultad de Bellas Artes, una galería o la marquesina de una parada de autobús.

Creemos haber ido un paso más allá respecto a la línea de trabajo iniciada hace unos años, especialmente en lo que al conocimiento y experimentación con el material se refiere. Durante esta etapa hemos ido incorporando progresivamente nuevos recursos, ampliando técnicas, experimentando con nuevos materiales y formatos. En cada uno de los proyectos expositivos abordados hemos interiorizado el método de trabajo para la producción de las piezas, siendo algunos de ellos muy técnicos y precisos por las características del material de trabajo. Hemos ampliado más aún nuestros conocimientos sobre

materiales sintéticos que ya conocíamos, como la resina acrílica y la epoxi, descubriendo mediante nuestro proceso de trabajo nuevos comportamientos de estos componentes en respuesta a distintos materiales utilizados. También hemos ampliado nuestros conocimientos en cuanto a la generación de moldes propios trabajando con otros materiales industriales como son la silicona para moldes o la escayola. Hemos abierto nuevos horizontes con relación a trabajar con tinta a partir de nuestra experimentación con ella, descubriendo progresivamente sus cualidades en cada una de las pruebas y piezas realizadas. Hemos experimentado ampliamente con este material, explorando su potencial para trabajar con él de forma interdisciplinar.

Mediante el método de prueba y error, hemos llegado a los resultados finales de cada una de las obras presentadas. Sin embargo, es cierto que, en el caso de alguna de ellas, en concreto la obra titulada *114. Archivo en construcción*, no podemos dejar de preguntarnos si realmente era necesario llevar a cabo esa producción para mostrar el resultado final de lo que realmente era importante y la obra en sí: el proceso. Sin embargo, si consideramos satisfactorio haber asumido el reto de pasar por él y haberlo llevado a término.

A nivel teórico, consideramos haber acompasado nuestro trabajo práctico con el descubrimiento, consulta y estudio de distintos referentes. Además, hemos podido ver el trabajo de algunos de ellos en distintas exposiciones a lo largo de este tiempo. Esto nos ha resultado de gran ayuda para una mayor comprensión de su obra y en ocasiones de inspiración para nuestro trabajo. Lo ha enriquecido tanto técnica como conceptualmente, ampliando nuestro marco teórico y profundizando en nuestro discurso. Todo ello ha abierto nuevas vías de investigación y producción en las que actualmente nos encontramos inmersos.

Por último, en cuanto a la elaboración de la memoria, esta ha supuesto un, en ocasiones arduo, ejercicio de reflexión, análisis y estructuración y exposición de los conceptos clave y los procesos por los que hemos ido pasando a través de nuestra práctica artística. Nos ha resultado complicado en este punto encontrar en muchas ocasiones una claridad. Sin embargo, creemos haberlo logrado y haber realizado un importante esfuerzo en cuanto a reflexión personal y autocrítica se refiere, y con ello haber asumido un aprendizaje de toda esta experiencia. Ha sido un recorrido largo, en momentos complicados, pero a fin de cuentas útil y satisfactorio.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, J. (2018) *Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo*. Index, Revista De Arte contemporáneo, Núm. 05: Sexta Edición, Dossier #05/ Definiciones de lo contemporáneo en el arte, pág. 92-101
- ARTE DE CERCANÍAS (2017) *Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina*
<https://www.artedecercanias.com/2017/10/fragmentos-para-la-eternidad-poeticas.html> [Consulta: 01/06/2022]
- BENNET, J. (2022) *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora
- BOMBAS GENS CENTRE D'ART. *Blank, Irma Blank*.
<https://www.bombasgens.com/es/exposiciones/blank-irma-blank/> [Consulta: 04/06/2022]
- BOMBAS GENS CENTRE D'ART. *Sheelah Gowda. Remains [Restos]*.
<https://www.bombasgens.com/es/exposiciones/sheela-gowda-remains-restos/> [Consulta: 04/06/2022]
- CA2 CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO (2010) *Fetiches críticos. Residuos de la Economía General*. El Espectro Rojo. Publicación de agitación e ilustración, n.º 1.
- CAIXA FORUM (2012) *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*. Exposición en CaixaForum Barcelona
<https://prensa.fundacionlacaixa.org/es/2012/07/24/cartografias-contemporaneas-dibujando-el-pensamiento-caixaforum-barcelona/> [Consulta: 09/06/2022]
- CALVO, C. *Sin título*. http://www.carmencalvo.es/archivo/sin_titulo [Consulta: 08/07/2022]
- CARO, L. (2021) *Bleda y Rosa, fotógrafos del fragmento*. Culturplaza
<https://valenciaplaza.com/bleda-y-rosa-fotografos-del-fragmento> [Consulta: 01/06/2022]
- CLEMENTE, J.L. (2021) *Irma Blank, pintar sin imagen*. El Cultural
https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20211019/irma-blank-pintar-sin-imagen/620689147_0.html [Consulta: 09/07/2022]
- CUCALA FÉLIX, A. (2005) *El objeto como elemento material en la pintura contemporánea. La obra de Carmen Calvo*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia]

- CULTURPLAZA (2017) *La muestra 'Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina' llega a València.*
<https://valenciaplaza.com/la-muestra-fragmentos-para-la-eternidad-poeticas-en-torno-a-la-ruina-llega-a-valencia>
 [Consulta: 01/06/2022]
- CULTURPLAZA (2021) *Palabra de Irma Blank*
<https://valenciaplaza.com/palabra-de-irma-blank> [Consulta: 08/07/2022]
- DE MAN, P. (1991) *La autobiografía como desfiguración.* Suplemento Anthropos, n.º 29
- GÓMEZ, P. Y GONZÁLEZ M.J. *Proyecto para cárcel abandonada.*
<https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Proyecto-para-C%C3%A1rcel-Abandonada> [Consulta: 07/06/2022]
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2000) *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo.* Museo de Bellas Arte de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- GRAMICCIA, V. (2021) *ETTORE SPALLETI. Il cielo in una stanza.* Hidalgo Arte. Associazione Culturale per la promozione delle Arti Visive
<https://hidalgoarte.it/ettore-spalletti-il-cielo-in-una-stanza/>
 [Consulta: 09/07/2022]
- GUASCH, A.M. (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Ediciones Akal.
- GUASH, A.M. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice.* Madrid: Ediciones Siruela
- GUASCH, A.M. (2005) *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.* Materia: Revista internacional d'Art, n.º 5, pág. 157-183
- GUGGENHEIM. *Collection online. Sheela Gowda.*
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sheela-gowda>
 [Consulta: 08/07/2022]
- GUGGENHEIM. *Paintings: Today Series/Date Paintings*
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/paintings-today-series-date-paintings> [Consulta: 09/07/2022]
- GUGGENHEIM BILBAO. *Celda VII. Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas* <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/celda-vii> [Consulta: 09/07/2022]

- HANGAR. (2006) *Ignacio Uriarte*. <https://hangar.org/es/ignacio-uriarte/>
[Consulta: 07/07/2022]
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, B. (2013) *De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. Universidad de Sevilla: Nexo, n.º 10, pág. 35-45
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas
- HUYSEN, A. (2006) *Nostalgia for ruins*. The MIT Press, Grey Room, no. 23, pp 6-21
- IDIS. *Atlas Mnemosyne*. <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>
[Consulta: 06/07/2022]
- IDIS. *Kurt Schwitters (Merz)*. <https://proyectoidis.org/schwitters/>
[Consulta: 08/06/2022]
- JOUANNAIS, J.Y. (2017) *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*. Barcelona: Editorial Acantilado
- LÓPEZ, I. (2018) *¿Y si todos esos garabatos que haces cuando te aburres en la oficina fueran una obra de arte?* El País
https://elpais.com/elpais/2018/12/19/icon_design/1545237652_684726.html [Consulta: 07/07/2022]
- MARIAN GOODMAN GALLERY *Ettore Spalletti*
<https://www.mariangoodman.com/artists/63-ettore-spalletti/>
[Consulta: 09/07/2022]
- MARTÍ MARÍ, S. (2017) *Poéticas en torno a la ruina y el fragmento*. Fundación Chirivella Soriano, Valencia. Revista Número 41, Panorama de Arte
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1378>
[Consulta 06/07/2022]
- MASDEARTE (2021) *Irma Blank: cómo escribir sin palabras*
<https://masdearte.com/irma-blank-bombas-gens-valencia/>
[Consulta: 08/07/2022]
- MEDINA, M. (2017) *Poéticas en torno a la ruina en Chirivella Soriano*. MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea
<https://www.makma.net/poeticas-en-torno-a-la-ruina-en-chirivella-soriano/> [Consulta: 01/06/2022]
- MENDOZA, C. (2017) *MERZBAU: La habitación acumulativa*. Arquine
<https://arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters/> [Consulta: 08/07/2022]

- MIODOWNNIK, M. (2017) *Cosas (y) materiales. La magia de los objetos que nos rodean*. Madrid: Turner Publicaciones.
- MONZÓ MINGUET, A.M, (2020) *Mirar sin prisa. Analogías entre el recuerdo espacial y la experimentación material*. [Trabajo de final de Máster: Universidad Politécnica de Valencia]
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Carmen Calvo*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-387> [Consulta: 08/07/2022]
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. *Kurt Schwitters*. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schwitters-kurt> [Consulta: 08/06/2022]
- PAES DE CARVALHO RAMOS, F. (2016) *Marcas y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia]
- PAULA COOPER GALLERY. *Feature: Carl Andre reads his Poetry* <https://paulacoopergallery-studio.com/posts/carl-andre-reads-his-poetry> [09/07/2022]
- ROJAS, M.E. (1995-1996) *El arte del desecho y la dignificación de la basura*. Revista Estudios, Univ. Costa Rica. Nos. 12 y 13, pág. 129-138.
- RTVE METRÓPOLIS. (2020) *Sheela Gowda*. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/sheela-gowda/5508168/> [Consulta: 08/07/2022]
- SANJUÁN, H. (2021) *La escritura sin palabras de Irma Blank*. La Vanguardia <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20211009/7776876/escritura-palabras-irma-blank-exposicion-valencia-cultura.html> [Consulta: 08/07/2022]
- SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, P. (2020) *Patricia Gómez y María Jesús González. La memoria en la pared*. Revista Estúdio, artistas sobre otras obra, pág. 135-145
- SANTOS, J (2018) *Contarse a sí mismo: de On Kawara a Sol Lewitt* Clavoardiendo Magazine <https://clavoardiendo-magazine.com/columnas-series/autobiografias-visuales/contarse-a-si-mismo-de-on-kawara-a-sol-lewitt/> [Consulta: 09/07/2022]

- TALENS, A. *Fragments of the Palace*.
<https://www.annatalens.com/Fragments-of-the-Palace>
[Consulta: 08/07/2022]
- TATE. *Who is Sheela Gowda?* <https://www.tate.org.uk/art/artists/sheela-gowda-18148/who-is-sheela-gowda> [Consulta: 07/07/2022]
- TATE. *Carl Andre: The Complete Poems* <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/carl-andre-complete-poems> [Consulta:09/07/2022]
- TORRES, S. (2017) *La ruina como objeto de reflexión*. El Mundo
<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2017/10/08/59d8e95dca4741b04c8b4688.html>
[Consulta: 01/06/2022]
- TORRES, S. (2018) *Cal desmitificar la bohèmia de l'art*. El Mundo
<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2018/05/31/5b0eedddca4741161a8b4656.html>
[Consulta: 03/06/2022]
- TORRES, S. (2019) *Fuencisla Francés: tan frágil, tan fuerte*. El Mundo
<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/12/22/5dfe4d2f21efa01b388b4843.html>
[Consulta: 02/06/2022]
- URIARTE, I. *Bic Monochromes*. <http://www.ignaciouriarte.com/>
[Consulta: 07/07/2022]
- VELASCO SEBASTIÁN, R. (2015) *La creación plástica autobiográfica contra los modelos idealizados del individuo* [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia]

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig.1.** Anna Talens. *Fragments of the Palace*, (2005-2008). Cristal y seda. 13 x 22 x 12 cm
- Fig.2.** Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, (1929).
- Fig.3.** Karmelo Bermejo. *3000 euros de dinero público utilizados en comprar libros de Bakunin para quemarlos en una plaza*, (2009). Fotografía a color de los tickets y las cenizas de los libros quemados, 120x160 cm c.u. Vitrina con las cenizas, 120x120x8 cm
- Fig.4.** Marusela Granell. Detalles para la construcción de la Serie *Fragments* (2006-2014). Papel y pintura
- Fig.5.** Marusela Granell. De la Serie *Fragments*, (2006-2014). Fotografía a color.
- Fig.6.** Patricia Gómez y María Jesús González. *Celda 108 [Arranque I, II, III, IV]*, (2009). Fotografía digital. 4 impresiones de inyección de tinta sobre papel perla. 52 x 46 cm, 52 x 50 cm, 52 x 38 cm, 52 x 38 cm.
- Fig.7.** Patricia Gómez y María Jesús González, *Celda 108. Proyecto para cárcel abandonada*, (2009). Impresión plegada de la celda 108. Arranque de la superficie de la pared sobre tela. 1,70 x 1,70 x 0,40 m (Instalación en el Centre del Carme Cultura Contemporània, 2009)
- Fig.8 y 9.** Patricia Gómez y María Jesús González. *Libro-celda 157*, (2010). El libro original contiene tres partes: Parte I: 3 fotografías y 1 texto; imágenes que documentan el espacio intervenido y el proceso de trabajo (100 x 60 cm c.u.). Parte II: 9 impresiones de pared en tela transparente que capturan escritos y dibujos dejados por exprisioneros en las paredes de la celda (100 x 60 cm c.u.). Parte III: 14 impresiones de pared en tela negra que capturan marcas y detalles arquitectónicos de la celda (100 x 60 cm c.u.). Contenedor construido a partir de la puerta de hierro original de la celda (112 x 75 cm).
- Fig.10 y 11.** Fuencisla Francés. Detalles de *Trozos*, (1983-1986). Tintas, ceras y lápices sobre telas y papeles. 24 paneles de 77x70x1 cm
- Fig.12.** Fuencisla Francés. Instalación en su exposición *Punto de Fuga* (2019). Centre del Carme Cultura Contemporània
- Fig.13.** Arman. *Petits Déchets Bourgeois*, (1959). 23 x 15,8 x 4,8 en 58,42 x 40,13 x d: 12,19 cm
- Fig.14.** Kurt Schwitters. Revista *Merz*, publicada de 1919 a 1923.
- Fig.15.** Kurt Schwitters. *Merzbau*, (1923). Proyecto en los espacios del estudio y la casa del artista
- Fig.16.** Carmen Calvo. *Pinceles*, (1992). Espuma, barro cocido y cuerda sobre contrachapado. 150 x 190 cm
- Fig.17.** Carmen Calvo. *Sin título*, (1996-1997). Pizarra y conjunto de objetos. Obra formada por 21 relieves sobre pizarra que se disponen formando un políptico de 7 columnas y 3 filas. 970 x 220 cm
- Fig.18.** Louise Bourgeois *Celda VII (Cell VII)*, (1998). Metal, vidrio, tela, bronce, acero, madera, huesos, cera e hilo, 207 x 221 x 210,8 cm.
- Fig.19.** Sheela Gowda *In pursuit of*, (2019). Cuerdas de pelo trenzado. Instalación en su exposición *Remains* en Bombas Gens Centre d'Art
- Fig.20.** Sheela Gowda. *What yet remains*, (2017). Planchas y cuencos metálicos. Instalación en su exposición *Remains* en Bombas Gens Centre d'Art
- Fig.21.** Ignacio Uriarte. Una de las piezas de *Five blue monochromes*, (2007). Bolígrafo sobre papel. 42 x 29,7 cm c.u.
- Fig.22.** Ignacio Uriarte. *Bic Monochromes*, (2007). Bolígrafo sobre papel, tríptico y audio 100 x 70 cm c.u. Audio: pista 1 - 3:55, pista 2 - 3:31, pista 3 - 3:30,
- Fig.23.** Ettore Spalletti. *Vista de la exposición Ettore Spalletti. Il cielo in una stanza* en La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporánea, (2019)
- Fig.24.** Irma Blank. *Gehen* de la Serie *Second Life*, (2018). X sobre papel. 21 x 29,8 cm

- Fig.25.** Irma Blank. Obra de su exposición *Blank, Irma Blank*, en Bombas Gens Centre d'Art, (2021)
- Fig.26.** Carl Andre. *Departure from Merida* de su proyecto *Poems*, (1973). Papel y tinta
- Fig.27.** On Kawara. *May 20, 1981* de su Serie *Today* en *Date paintings*, (1966-2013). Acrílico sobre tela, 45,7 x 61 cm
- Fig.28.** On Kawara. Vista de instalación de sus *Date paintings*, (1966-2013). Acrílico sobre tela, 45,7 x 61 cm.c.u.
- Fig.29.** Sol LeWitt. *Autobiography*, (1980). Trabajo formado por 1101 fotografías que el artista tomó de cada uno de los objetos de su apartamento en Nueva York antes de mudarse a Italia
- Fig.30.** Sol LeWitt. Vista de instalación de *Autobiography*, (1980)
- Fig.31.** Lucía Blas. A.4.1. (2019). Resina y residuos de pintura y papel. Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.32.** Fragmentos de residuos y distintas capas de pintura recuperados
- Fig.33.** Fragmentos de residuos y distintas capas de pintura recuperados
- Fig.34.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara interna. 100x70 cm aprox.
- Fig.35.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara externa. 100x70 cm aprox
- Fig.36.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara interna. 30x20 cm aprox.
- Fig.37.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara externa. 30x15 cm aprox.
- Fig.38.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara interna. 70x30 cm aprox.
- Fig.39.** Arranque de pintura y resina acrílica recuperada de una de las bandejas de lavado. Cara externa. 70x30 cm aprox.
- Fig.40.** Lucía Blas. A.4.1. (2019). Detalle. Resina y residuos de pintura y papel pintado. Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.41.** Lucía Blas. A.4.1. (2019). Detalle. Resina y residuos de pintura y papel pintado. Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.42.** Lucía Blas. A.4.1. (2019). Detalle de una de las piezas. Resina y residuos de pintura y papel pintado. Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.43.** Lucía Blas. A.4.1. (2019). Detalle de una de las piezas. Resina y residuos de pintura y papel pintado. Instalación: dimensiones variables (162 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.44.** Lucía Blas, 71. *Retrato de una cotidianeidad*, (2019). Proyecto dentro del programa PAM!19 para Transportarte 2019 EMT Valencia. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)
- Fig.45.** Residuos recogidos de las paradas de autobús y los vehículos de la línea 71
- Fig.46.** Simulación digital del montaje propuesto para Transportarte 2019.
- Fig.47.** Mockup del primer diseño de cartel planteado para la intervención en la marquesina.
- Fig.48.** Vista de algunas de las piezas realizadas para la intervención durante el proceso de montaje del proyecto.
- Fig.49.** Vista de la marquesina durante el proceso de montaje de la intervención planteada.
- Fig.50.** Vista desde el lado externo de la marquesina vinilada y el cartel
- Fig.51.** Lucía Blas, 71. *Retrato de una cotidianeidad*, (2019). Proyecto dentro del programa PAM!19 para Transportarte 2019 EMT Valencia. Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los

vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

Fig.52. Lucía Blas, *71. Retrato de una cotidianeidad*, (2019). Proyecto dentro del programa PAM19 para Transportarte 2019 EMT Valencia. Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

Fig.53. Lucía Blas, *71. Retrato de una cotidianeidad*, (2019). Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

Fig.54. Lucía Blas, *71. Retrato de una cotidianeidad*, (2019). Detalle. Resina y residuos recogidos del entorno urbano, en concreto de las marquesinas de las paradas y los vehículos de la línea 71. Instalación: dimensiones variables (194 piezas de 4,5 x 4,5 x 4,5 c.u.)

Fig.55. Lucía Blas, *What Remains*, (2020). Vista de exposición. Resina, papel y madera. Instalación: dimensiones variables

Fig.56. Lucía Blas, *What Remains*, (2020). Vista de exposición. Resina, papel y madera. Instalación: dimensiones variables

Fig.57. Lucía Blas, *What Remains*, (2020). Vista de 22.06.2015, 12.08.2015, 18.08.2015 y 17.03.2016. Resina, tinta y papel. Instalación: 42x29,7 cm c.u. (63 piezas c.u.)

Fig.58. Lucía Blas, *22.06.2015*, (2020). Resina, tinta y papel. Instalación: 42x29,7 cm. (63 piezas)

Fig.59. Lucía Blas, *19.03.2016*, (2020). Resina, tinta y papel. Instalación: 42x29,7 cm. (63 piezas)

Fig.60. Lucía Blas, *17.08.2015*, (2020). Resina, tinta y papel. Instalación: 89,1 x 126 cm (378 piezas)

Fig.61. Lucía Blas, *17.08.2015*, (2020). Detalle. Resina, tinta y papel. Instalación: 89,1 x 126 cm (378 piezas)

Fig.62. Algunas de las anotaciones personales rasgadas a lo largo del proceso de trabajo

Fig.63. Uno de los moldes utilizados para la realización de las piezas con algunas en proceso tras realizar uno de los vertidos de resina

Fig.64. Lucía Blas, *22.06.2015*, (2020). Detalle previo a su instalación. Resina, tinta y papel.

Fig.65. Lucía Blas, *22.06.2015*, (2020). Detalle previo a su instalación. Resina, tinta y papel

Fig.66. La máquina de escribir utilizada para llevar a cabo todo el proceso de transcripción

Fig.67. Algunas de las pruebas de composición y color realizadas a máquina

Fig.68. Vista de algunas de las transcripciones acabadas y acumuladas

Fig.69. Prueba con fragmentos de transcripciones sobre madera

Fig.70. Prueba con fragmentos de transcripciones a modo de collage

Fig.71. Varias de las transcripciones realizadas a máquina

Fig.72. Detalle de una de las transcripciones fragmentada y preparada para la realización de un vertido

Fig.73. Uno de los moldes y su contenido preparado para la realización de un vertido

Fig.74. Vista de proceso de algunos de los moldes preparados para la realización de varios vertidos

Fig.77. Lucía Blas, *114. Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas en la pared)

- Fig.78.** Lucía Blas. *114. Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas en la pared)
- Fig.79** Lucía Blas. *114. Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas en la pared)
- Fig. 80.** Lucía Blas. *114. Archivo en construcción*. Detalle de la instalación en la galería. Resina, tinta, papel y madera. Instalación: dimensiones variables (114 piezas de 8x8x8 cm c.u. sobre baldas fechadas e instaladas en la pared)
- Fig.81.** Vista del ventanal de la galería al interior de la exposición.
- Fig. 82.** Lucía Blas. *49/5 (2021)*. Resina, papel, madera, escayola y tinta de bolígrafo. Instalación: dimensiones variables
- Fig. 83.** Uno de los registros de tinta de bolígrafo tras una de las pruebas usando esencia de trementina y aceite de linaza como diluyentes
- Fig. 84.** Una gota de la mezcla resultante de resina y tinta tras uno de los vertidos realizados para la elaboración de algunas de las piezas que forman parte del proyecto.
- Fig. 85.** Vista de la interacción entre la resina y la tinta previa a su mezcla durante la preparación del vertido
- Fig. 86.** Vista de detalle de las piezas resultantes una vez fraguada la resina y desmoldada
- Fig. 87.** Vista de detalle de las piezas resultantes una vez fraguada la resina y desmoldada. En la imagen se puede apreciar su interacción con la luz
- Fig. 88.** Prueba de distintas técnicas, medios y composiciones durante el proceso de trabajo con los cuadros que formaron parte del proyecto. 19x14 cm c.u.
- Fig. 89.** Prueba de distintas técnicas, medios y composiciones durante el proceso de trabajo con los cuadros que formaron parte del proyecto. 19x14 cm c.u.
- Fig. 90.** Prueba de distintas técnicas, medios y composiciones durante el proceso de trabajo con los cuadros que formaron parte del proyecto. 19x14 cm c.u.
- Fig. 91.** Prueba de distintas técnicas, medios y composiciones durante el proceso de trabajo con los cuadros que formaron parte del proyecto. 19x14 cm c.u.
- Fig. 92.** Prueba y detalle de la tinta vertida directamente sobre tela
- Fig. 93.** Prueba y detalle de la tinta vertida directamente sobre tela
- Fig. 94.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 95.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 96.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 97.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 98.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 99.** Resultado final de algunos de los cuadros que integran el conjunto del proyecto 49/5. Tinta y alcohol isopropílico sobre tabla. 19x14 cm c.u.
- Fig. 100.** Detalle de una de las piezas de escayola incluida en el proyecto.
- Fig. 101.** Detalle de las dos piezas de escayola que forman parte del proyecto.
- Fig. 102.** Una de las hojas garabateadas o escritas con bolígrafo, parte de una de las piezas incluidas en el proyecto.
- Fig. 103.** Lucía Blas. *49/5 (2021)*. Detalle. Resina y tinta de bolígrafo. 10x2,5x1,5 cm c.u. (49 piezas)
- Fig. 104.** Lucía Blas. *49/5 (2021)*. Detalle. Resina y tinta de bolígrafo. 10x2,5x1,5 cm c.u. (49 piezas)

Fig. 105. Lucía Blas. 49/5 (2021). Detalle. Tinta de bolígrafo y alcohol isopropílico sobre madera. 19x14 cm c.u. (49 cuadros)

Fig. 105. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de la exposición

Fig. 106. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de dos piezas de la exposición. Tinta de bolígrafo y escayola. 12x10 cm c.u.

Fig. 107. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de dos piezas de la exposición. Tinta de bolígrafo y escayola. 12x10 cm c.u.

Fig. 108. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de la exposición

Fig. 109. Lucía Blas. 49/5 (2021). Vista de detalle de la exposición

Fig. 110. Lucía Blas. 49/5 (2021). Tinta de bolígrafo y papel. 14x14x6 cm (343 hojas)

Fig. 111. Lucía Blas. 49/5 (2021). Tinta de bolígrafo y papel. 14x14x6 cm (343 hojas)

9. CURRÍCULUM ARTÍSTICO

Formación académica

Actualmente	Máster en Producción Artística en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia
2014-2018	Grado en Bellas Artes en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia
2009-2014	Licenciatura en Ciencias Políticas y de la Administración en la Universitat de València

Premios

2022	Selección para la XXV Mostra Art Públic 2022
2021	Residencia artística en el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, Huete, Cuenca
2020	Premio de adquisición Gandía Blasco en Abierto Valencia 2020
2019	Mención de honor en IV Biennial de València Ciutat Vella Oberta 2019
	Selección PAM!19 VII Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia
	Selección TransportARTE 2019 PAM!19 – EMT València
2018	Mención de honor en XXI Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel
2017	Mención de honor en Ciutat Vella Oberta 3ª Bienal de les Arts de València

Exposiciones individuales

2022	49/5, Casa de la Cultura de Puçol, Valencia
2020	<i>What remains</i> , Galería La Mercería, Abierto Valencia
2018	<i>Fragmentos de lo ignorado. Residuo y memoria</i> , Biblioteca Azorín, Valencia

Exposiciones colectivas

- 2021 *Crea Zona Oberta*, Muxart. Espai d'Art i Creació Contemporanis, Martorell, Barcelona
- Colaboración con 404 Studio para Mercedes-Benz Fashion Week, IFEMA, Madrid
- Residentes 2021*, Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, Huete, Cuenca
- PAM!PAM! Proyectos Artísticos y Multimedia*, Reales Atarazanas del Grao, Valencia
- 2019 *Un acto de creación*, Galería La Mercería, Valencia
- IV Biennial de València Ciutat Vella Oberta 2019*, Centre del Carme Cultura Contemporània, Valencia
- Espam*, Colector, Valencia
- a.4.1. Together*, Galería La Mercería, Valencia
- Garbo Festival Bellas Artes Teruel 2ª edición*, Museo Provincial de Teruel
- PAM!19*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València
- 2018 *En Acció [3]*, Sala d'exposicions Ximo Mora, Universitat Politècnica de Valencia
- Encuentros V. XXI Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel*, Galería 9, Valencia
- XXI Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel*, Fundación Mainel, Valencia
- Garbo Festival Bellas Artes Teruel*, Palacio de exposiciones y congresos, Teruel
- Embalatge*, Casa de la cultura de Rafelbunyol, Valencia
- Illa d'aigua*, Casa del Bou, Albalat de la Ribera, Valencia
- Sinonimia*, Espacio En Vitrina, Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia

PROYECT4, T4 Espacio multidisciplinar, Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia

Geometrías imprecisas, Biblioteca Nova Al-russafí, València

2017

Ciutat Vella Oberta 3ª Biennial de les Arts de València, Sala lametro, Valencia

Intervenciones

2019

71. Retrato de una cotidianeidad, Intervención para TransportARTE 2019 en una de las paradas de autobús de la línea 71 de la EMT Valencia

Repercusión

Catálogos

2022

49/5, Casa de la Cultura de Puçol

2021

Residentes 2021, Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente

PAMPAM!20 Proyectos Artísticos y Multimedia

2019

Garbo Festival Bellas Artes Teruel 2ª Edición

2018

XXI Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel

Garbo Festival Bellas Artes Teruel

Ciutat Vella Oberta. 3ª Bienal de les Arts de València 2017

Prensa

2022

Sabín, *Lucía Blas expone en la Casa de Cultura una personal reflexión sobre las Ciencias Políticas*, El Periòdic, 24/01/2022

2021

Torres, S., *PAMPAM!20 somete a deliberación ciertos símbolos y rituales*, Revista MAKMA, 13/03/2021

El arte joven se reivindica en las Atarazanas con PAMPAM!20, Culturplaza, 12/03/2021

- 2020 Medina, M., *Tenemos una misión de divulgación artística*. Revista Makma, 24/09/2020
- Garsán C., *El ABC de las galerías de arte para 2020*, Culturplaza, 23/09/2020
- Moure, A., *La setmana gran de les galeries d'art valencianes arranca aquest dijous*, Obert València, À punt, 22/09/2020
- 2019 Moreno, P., *Espam, la trilogía expositiva que buscó resignificar la arquitectura en València*, Culturplaza, Valencia, 10/7/2019
- G. Devís, A., *PAM! 2019 busca la mirada del futuro desde el prisma de la diversidad*, Culturplaza, Valencia, 8/5/2019
- 2018 E.V., *Lucía Blas sorprende con sus Fragmentos de lo ignorado. Residuo y memoria*, El Mundo, Valencia, 22/4/2018

Obra en colección

Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, Huete, Cuenca

Cosín Estudio, Valencia

Grupo Gandía Blasco, Valencia

Obra en colecciones privadas

