



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Tiempo y miradas. El espacio como elemento matérico de la incidencia temporal.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Sebastián López Cózar, Josep

Tutor/a: Biesok Forés, Alberto

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

El proyecto se centra en explorar conceptos complejos a nivel retórico, creando un trabajo pictórico-visual, el cual hace al espectador sujeto participe en la creación de la obra. Tiempo y espacio conviven, pero siempre en presencia de miradas individuales que inciden y moldean la materialidad del tiempo. A su vez, supedita recursos visuales que remiten a conceptos de analogía, fragmentación, reflejo, en una única pieza. Lo material es imprescindible, ya que cada aspecto (espejo, pigmento, tierra) empleado está sujeto a una retórica concreta. Paralelamente, se realiza una investigación documental de referentes que inciden y alimentan esta manera de trabajar, apropiando y rescatando ideas de cada uno de ellos. Elementos que componen la obra: el espejo como muestra de un tiempo constante e inamovible; la tierra, significando erosión y mutabilidad del espacio; el color negro 98% absorción de la luz, produce vacío al no haber reflejo. El objetivo es obtener una pieza pictórica con características de instalación, donde el espectador se ve involucrado al observar la obra desde diferentes puntos de vista y su propio reflejo.

En definitiva, recoger en una pieza artística elementos que nos hagan reflexionar sobre nuestra materialidad, tanto personal como espacial, y establecer dinámicas a la hora de observar dicha pieza.

PALABRAS CLAVES:

Tiempo; miradas; materia; individuo; reflejo

RESUM

El projecte se centra en explorar conceptes complexos a nivell retòric, creant un treball pictòric-visual, el qual fa a l'espectador subjecte particip en la creació de l'obra. Temps i espai conviuen, però sempre en presència de mirades individuals que incideixen i modelen la materialitat del temps. Al seu torn, subordina recursos visuals que remetent a conceptes d'analogia, fragmentació, reflex, en una única peça. La materialitat és imprescindible, ja que cada aspecte (mirall, pigment, terra) emprat està subjecte a una retòrica concreta. Paral·lelament, es realitza una investigació documental de referents que incideixen i alimenten aquesta manera de treballar, apropiant-se i rescatant idees de cadascun d'ells. Elements que componen l'obra: el mirall com a mostra d'un temps constant i inamovible; la terra, significant erosió i mutabilitat de l'espai; el color negre 98% absorció de la llum, produeix buit al no haver reflex. L'objectiu és obtenir una peça pictòrica amb característiques d'instal·lació, on l'espectador es veu involucrat en observar l'obra des de diferents punts de vista i el seu propi reflex.

En definitiva, arregar en una peça artística elements que ens facen reflexionar sobre la nostra materialitat, tant personal com espacial, i establir dinàmiques a l'hora d'observar esta peça.

PARAULES CLAU:

Temps; mirades; matèria; individu; reflex

ABSTRACT

The project focuses on exploring complex rhetorical concepts through the creation of a pictorial-visual work that actively involves the viewer in the artwork's creation. Time and space coexist, always influenced by individual perspectives that shape the materiality of time. Simultaneously, it employs visual elements referencing analogy, fragmentation, and reflection in a singular piece. Materiality is crucial, as each component (mirror, pigment, earth) adheres to specific rhetorical principles. Additionally, there is a documentary investigation of influential references that inform and enrich this working method, appropriating and extracting ideas from each source. Elements composing the artwork include the mirror symbolizing constant and unchanging time, earth signifying erosion and spatial mutability, and the color black, with 98% light absorption, creating a void without reflection. The goal is to create a pictorial piece with installation characteristics, engaging the viewer in multiple perspectives and their own reflection.

"In short, to gather within an artistic piece elements that prompt us to reflect on our materiality, both personal and spatial, and to establish dynamics when observing said piece."

KEYWORDS:

Time; perspectives; material; individual; reflection

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	5
2.OBJETIVOS	6
3.METODOLOGÍA	7
4.CONCEPTUALIZANDO EL TIEMPO	9
4.1 MARCO TEÓRICO	9
4.1.1 La forma del tiempo	9
4.1.2 La importancia material	12
4.1.3 Un estado atemporal	14
4.1.4 Dinámicas del espectador	17
5.REFERENTES ARTÍSTICOS	19
5.1 MICHELANGELO PISTOLETTO	19
5.2 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ	21
5.3 RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ	24
5.4 ANISH KAPOOR	27
6.MATERIALIZANDO EL TIEMPO	30
6.1 CONVERSIÓN DE UNA VISIÓN PARTICULAR	30
6.2 PRUEBAS Y FAMILIARIZACIÓN	30
6.3 CONCIENCIA DE LO MATERIAL.....	32
6.4 MATERIALIZACIÓN PROYECTUAL	34
6.5 PROPUESTA ARTÍSTICA.....	37
7.CONCLUSIONES	38
8.REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39
9.ANEXOS	41

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto *Tiempo y miradas. El espacio como elemento matérico de la incidencia temporal*, tiene como principal objetivo desarrollar una obra pictórica que consiga que el espectador participe en cierta forma en su construcción, consiguiendo a su vez una pieza que nos hable de cuestiones temporales y emocionales, donde la propia materialidad individual presente un papel importante en la conceptualización de esta. A lo largo del proceso investigativo se harán referencia a conceptos fundamentales, tales como el reflejo, la materialidad o el individuo. Existe un peso notorio en la retórica de los materiales utilizados. En este proyecto se explicarán los motivos de su uso y la relación emocional que estos materiales pueden proyectar. Los espejos, la tierra y la pintura acrílica reflectante y no reflectante son los elementos principales que dotarán de forma física a la obra, sin contar con un último elemento, que dependerá de la participación y observación del espectador. La aportación de autores afines a la línea de trabajo tales como Anish Kapoor o Pistoletto serán contemplados a lo largo de la investigación. Extrayendo prácticas y reflexiones que se correlacionan con las propias, como por ejemplo el uso que se le da a los materiales, la percepción conceptual que estos autores tienen de ellos y cómo todos hablan de algún modo u otro de aspectos que afectan al entorno y al tiempo.

Habiendo dotado al proyecto de un sustento teórico y conceptual que clarifique la línea de trabajo, se procederá posteriormente a la descripción detallada de aspectos creativos que mostrarán el proceso de configuración y elaboración de la obra artística. En este último punto se explicarán aspectos tales como el trabajo previo a la elaboración de la pieza artística, el soporte utilizado, la composición escogida, el modo de utilización de los materiales, las características estéticas que estos ofrecen, una explicación de cómo se ha configurado la exposición de la obra, etc.

En definitiva, el proyecto adopta una vía investigativa, pero con una finalidad de experimentación y obtención de nuevos recursos, de aplicar conceptos complejos dentro de un marco artístico, ofreciendo un punto de partida que invita a pensar sobre nuestra existencia.

2. OBJETIVOS

Los objetivos del proyecto surgen de la necesidad de encontrar recursos retóricos, plásticos y léxicos mediante el uso experimental de los materiales. Una vez localizado el motor inicial que impulsa al proyecto se establecen los objetivos pretendidos, los cuales son:

- Realizar un proyecto plástico que hable de cuestiones temporales, materiales y emocionales.
- Configurar la obra de tal modo en la cual el espectador sea sujeto artístico, participe y cocreador de la experiencia contemplativa.
- Profundizar en los conocimientos relacionados con el tema tratado mediante un proceso de investigación previo.
- Conseguir establecer un lenguaje propio, partiendo del uso de los materiales.

Cabe decir que los objetivos iniciales han podido no cumplirse en su totalidad, resultando en conclusiones del trabajo muy distintas a los planteamientos pretendidos en primera instancia. Estos resultados no impiden que el proceso del proyecto tenga un valor inferior, por el contrario, demuestran que mediante el transcurso y la realización de este se encuentren nuevas reflexiones.

3. METODOLOGÍA

El trabajo metodológico comienza por un análisis, estudio y reflexión que concretará y dotará de estructura al proyecto. El proceso investigativo servirá de sustento para defender y seguir una línea de trabajo clara. Esta fase estará compuesta por un marco teórico y uno de referentes artísticos. Posterior a esta labor comenzará el proceso de materialización del proyecto.

La primera tarea que realicé fue buscar referentes artísticos que sirvieran de sustento y nexo entre aspectos de obras referenciadas con los pretendidos en mi propio proyecto. Uno de los aspectos más notorios en la obra es el uso de materiales reflectantes y terrosos. Así es como di con la figura de autores, tales como Pistoletto, Rakel Gómez Vázquez o Anish Kapoor. Las aportaciones que ofrecen estos autores tienen características similares a la línea de trabajo del proyecto. Habiendo conocido el discurso de estos referentes extraje los aspectos que me resultaron más relevantes y que, en definitiva, convergerán todos en un mismo punto del discurso: la búsqueda material del tiempo y nuestra relación con el mismo.

Tras la búsqueda de información de figuras referenciales, procedí a indagar más en aspectos semánticos y conceptuales que sirvieran para dar una explicación clara. Continué realizando pequeños bocetos y apuntes que aclararan y configuraran el proceso creativo con base en la práctica y familiarización con los materiales y utensilios. Esta práctica serviría a su vez para observar con mayor claridad aspectos estéticos y formales en base al proyecto. La decisión de intercalar la acción con la investigación en el proceso ha sido premeditada, con el objetivo de una retroalimentación para lo formal y para lo discursivo. El encuentro de nuevos planteamientos surge en un lado y pueden ayudar a definir mejor el otro. En un primer lugar el conjunto de información que había obtenido podría resultar algo confusa, ya que el eje del proyecto es el tiempo, un término muy amplio y abstracto a partes iguales.

Teniendo esto en cuenta, opté por compartir dicha información con gente de mi entorno con conocimientos y vocación en el mundo del arte, procurando, de este modo, clarificar si mis escritos eran los suficientemente claros y precisos. Es decir, que todo siguiera una misma línea de pensamiento, ya que el termino, como he comentado, se presta a desviarse debido a su amplitud. Finalmente, habiendo pasado un tiempo, el *feedback* fue positivo. Se me aconsejó utilizar un lenguaje menos técnico y la omisión de ciertos términos que desviaban el proyecto hacia otro punto al cual no se pretendía llegar. Teniendo siempre presente la investigación conceptual continué con la realización de nuevos bocetos en base a los consejos obtenidos. Tras ensayar distintas formas de abordar la materialización del proyecto opté por aquella en la que el espectador tuviera una mayor participación. Esto se pretende mediante el uso del formato alargado, donde la mirada y el recorrido es panorámico. En este punto, también decidí el tratamiento que los materiales iban a tener, tanto en forma, como en aplicación y composición.

Una vez realizada, tanto la escritura como la construcción del proyecto, se concreta la información relevante y fundamental para la exposición del proyecto. Estructuro el discurso y “remato” la pieza artística. Finalmente, el trabajo investigativo cierra con las conclusiones resultantes a la experiencia.

4. CONCEPTUALIZANDO EL TIEMPO

4.1 MARCO TEÓRICO

En este punto se tratarán los aspectos que vertebran las bases conceptuales del proyecto. Teniendo en cuenta las palabras claves propuestas, desarrollaré en cuatro puntos diferenciados que he considerado apropiados para su entendimiento. Tiempo, materia y vacío son los tres conceptos en los que desarrollaré mi estudio teórico.

4.1.1 La forma del tiempo

Muchos/as autores/as han desarrollado y planteado el fascinante concepto del tiempo en diferentes vertientes, tanto filosóficas, artísticas, fílmicas o literarias. Es decir, juegan con el concepto, lo moldean a su propio entender y plasman en sus obras. Este concepto de juego forma un papel muy importante en el proyecto planteado, la forma material y procedimental del mismo es el grueso del trabajo pictórico. Es en la percepción de este tiempo donde iniciaremos nuestro relato. Desde un punto de vista riguroso y objetivo un fragmento en el tiempo durará lo mismo, es decir, un minuto son sesenta segundos para cualquier individuo. Esto respondería al que es el tiempo, pero no al cómo. Este “cómo” desde la percepción del individuo, de su vivencia y experiencia en ese minuto. Antonio López, en una entrevista organizada por el diario *EL ESPAÑOL* relacionó el tiempo con esta carga emocional que se pretende alcanzar.

“El tiempo no es un tema sino un contenido espiritual o moral. No hay un tema que se pueda llamar así. Es una carga emocional que tienen algunos artistas por lo que no hay fórmula para conseguirlo. A veces dicen que nuestras cosas tienen esa energía que llamamos tiempo, pero no es algo voluntario, no nos planteamos que vamos a pintarlo. A Zurbarán le salía y en el arte antiguo aparece el tiempo porque puedes explicarlo. ¿Cómo? En la obra egipcia, por ejemplo, están en contacto con cosas de la naturaleza muy básicas como son el sol, la luna, el agua, la vida o la muerte. Todo eso crea una sensibilidad que capta esa energía que llamamos tiempo”.¹

La afirmación de Antonio López resulta demoledora para la intención del proyecto, hablar de un tema llamado “tiempo”. Pero si se habla de una sensibilidad que captamos y llamamos de la misma manera, una sensibilidad que puede estar sustituida por el término “reflejo”, y por un sentido matérico, natural, que convive con este reflejo o sensibilidad. Dichas conclusiones sobre la cita nos llevan a contemplar un término llamado *entropía*². El encuentro de algo, aparentemente, difícil de materializar, fluctuante y caótico, que al ordenarse tiene, en cierta forma, un significante y por lo tanto resulta en un tema del cual podemos hablar.

Empecemos por rescatar el término sensibilidad, como eje que explique la participación humana dentro de esta dinámica. Podemos aseverar que, la satisfacción y duración de un suceso sea equivalente en todos los casos. Quiero decir, por ejemplo: “parece que fue ayer”, o “se me está haciendo eterno”, son

¹ANTONIO LÓPEZ / “El tiempo no es un tema, sino una carga emocional para algunos artistas” / Entrevista del diario *El Español* / 25 de septiembre de 2020

² ENTROPÍA (según la RAE): f. *Fís.* Medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden.

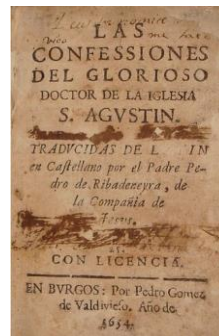
frases hechas que en algún momento utilizamos para expresar nuestro estado emocional con respecto a la duración del tiempo, y no tienen la rigurosidad medible de la que hablábamos al principio. En este caso se usan desde un punto de vista subjetivo, dotándole al léxico de hipérbole, el cual aleja al término de la realidad inamovible y cuantificable.

En ese caso es difícil de dotar de forma a este tiempo con tales afirmaciones. Siendo que es una sensación perceptiva y personal pareciera que es imposible de alcanzar tal materialización. Por ello, conduzcamos nuestra pregunta hacia otro camino. Si no podemos responder al “qué”, podemos responder al “cómo”, “cuándo”, “cuanto”, “dónde” y “porqué”. Si siguiéramos una línea teológica donde las leyes naturales se hicieran presentes por la causalidad divina y no por la causa-efecto del hombre, sería fácil responder a estas cuestiones. El filósofo Agustín de Hipona, también llamado San Agustín en sus libros recogidos como *Confesiones*³ deja claro con una frase la ignorancia del término, “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta no lo sé”⁴. Dejando en evidencia la conclusión de que es un factor proyectado de manera distinta en cada individuo. No se puede explicar algo que ambos conocemos pero que lo definimos como algo distinto. Tal vez ambas concepciones del término son erróneas, pero como también dirían, “Si me equivoco, soy”⁵. Estas bases teóricas del escritor y filósofo, pese a la concepción popular de que las teorías cristianas parten de dogmas y rectitud en su discurso, San Agustín demuestra con su contribución y visión que la reflexión individual es fundamental para la comprensión de la creación, es en consecuencia la forma de demostrar su fe con el razonamiento humano como herramienta necesaria para este fin. Dejando la fe ciega y el discurso dogmático como una forma vaga de la intención de comprender.

³SAN AGUSTÍN / encyclopaedia.herdereditorial.com / *Confesiones* libro XI (Akal, Madrid 1986, p.296-313.) capítulo XIV.

⁴ *Confesiones* libro XI, c.14, 17. Citado por Carlos Isler en *El Tiempo en las Confesiones de San Agustín*. Revista de Humanidades (2008)

⁵ BATRA / página.9 / libro de 1994 / cita referenciando a San Agustín



PEDRO DE RIBERDENYA/ *Las confesiones de San Agustín*/ 1654/

traducción del latín al castellano

Dejando de lado las implicaciones de ídoles metafísicas, nos enfocaremos en responder al dónde actúa este tiempo. Un lugar donde con frecuencia tendemos a verbalizar la palabra tiempo es en los lugares de espera, de transición y de rutina. En un ascensor, por ejemplo, al compartir espacio con sujetos distintos a nuestro transcurso diario crea sensaciones incómodas, y afloran frases tales como “el tiempo está muy loco” o “que tiempo más malo está haciendo”. Ciertamente es que, este “tiempo” tiene que ver con una concepción meteorológica, pero es en la acción de hablar de ello que se consume el tiempo mismo, y todo esto ocurriendo en un espacio detenido, el cual reinicia su curso cuando ambos sujetos se separan e inician su propio camino.

4.1.2 La importancia material

Tras haber concluido que, la forma del tiempo tiene un sentido emocional y espacial podemos hacernos varias preguntas. Como captar y condensar en base a el concepto de la entropía mencionada en el punto anterior estos dos sentidos, el emocional y el espacial. En este apartado, trataré de explicar la parte referente a lo material y su relación con el tiempo, en el sentido tangible. La tangibilidad de las cosas, en primera instancia, viene dado gracias al sentido del tacto: “sé que existe porque puedo tocarlo”.

¿Pero qué hay de los otros sentidos? ¿Son imprescindibles para hablar de materia? La respuesta rápida es negativa. Otro sentido que evidencia esta

afirmación es la vista, sentido en el que me centraré, dado a que el trabajo final de grado es, en conclusión, una imagen artística. Si evidenciamos la existencia de las cosas con una teorización científica se hace patente que no es necesario ver las cosas para comprobar que son ciertas. Un ejemplo muy claro sería la de los átomos, no se han podido visualizar con la tecnología actual, pero la teoría que defiende su existencia es lo suficientemente resolutive que dota de lógica a muchas de las cuestiones antes ocultas. Pues con el tiempo sucede algo parecido: ver el tiempo es algo complejo, pero las personas envejecen, los materiales se degeneran y los eventos son evidencia causal que moldea el espacio. Estas características temporales son las que se reflejan en el espejo del proyecto realizado.

La importancia material de los elementos propios de la obra proyectual tiene como resultado un gran peso retórico, llegando al estatus de símbolo incluso. Adoptando así el concepto que propongo, llamado “retórica material”. Este, hace referencia a la capacidad que tienen los objetos, tanto por utilidad, sentimentalidad o composición de proyectar emociones que siguen una misma línea para todo el mundo, pasando por el prisma de la mirada. Tras pasar por este filtro de la mirada la emoción general se transforma en una particular, difícil de replicar y verbalizar. Es en esta subjetividad donde nace la capacidad humana de situarse en su propia realidad, ser consciente de su tiempo y espacio a través de, como he dicho, de la visión particular. Esta parte vendría a responder a uno de los dos fundamentos que comentaba al principio del apartado, la emoción.

Concluyendo con esta reflexión en la que nos encontramos, hemos sacado como hipótesis que el transmisor que proyecta emociones a partir de los materiales depende de su implicación simbólica y del sujeto particular que observa los materiales. Con esta afirmación propongo otra pregunta. ¿Es contraproducente afirmar que la implicación emocional también atañe a la antítesis de lo material, al vacío? En el siguiente punto trataré de vincular ambos conceptos con lo emocional.

4.1.3 Un estado atemporal

El vacío es, en contraposición con lo anteriormente argumentado, un concepto con una analogía con el reflejo. Este vacío se movería más en el marco atemporal, fuera del espacio cambiante.

Definiendo qué es el reflejo, en sí mismo: es consecuencia del producto de la luz misma, se hace evidente y visible aquello que nos rodea, tenemos conciencia.

En este sentido, el vacío actúa de manera similar. Al estar fuera del ámbito del tiempo y el espacio, el vacío no está sujeto a las mismas limitaciones que la materia. De este modo, el vacío puede considerarse como un *antiespejo*⁶, reflejando la etapa prematura con la que iniciamos nuestra intención de entender. Al igual que el reflejo nos da conciencia de nuestro entorno inmediato, el vacío nos brinda una comprensión más profunda y primordial de la realidad universal, sobre la nada podemos empezar a pensar. Miguel Ángel Hernández hace una analogía similar en una conferencia a la que pude asistir presencialmente, la cual comentaré más adelante en el punto de referentes artísticos.

Cuando percibimos el vacío, nos enfrentamos a una especie de abismo que trasciende nuestra comprensión ordinaria. En este estado atemporal, las dualidades y las contradicciones del mundo material se disuelven, revelando una verdad subyacente que es pura y no fragmentada. Este nos lleva a un nivel de conciencia más allá de lo perceptible, invitándonos a explorar las dimensiones más profundas de la existencia.

⁶ Término propio utilizado para definir todo aquello que no puede reflejarse, y por lo tanto está fuera del marco temporal.

Así, podemos concluir que el vacío y el reflejo son conceptos análogos, pero a su vez opuestos, que nos permiten acceder a diferentes niveles de comprensión y conciencia. Mientras que el reflejo nos revela la realidad tangible a través de la luz, el vacío nos ofrece una visión más amplia y atemporal de la existencia, despojándonos de las ilusiones del espacio y el tiempo. Ambos conceptos, en última instancia, nos invitan a trascender nuestras limitaciones perceptuales.

Toda esta reflexión de índole trascendental tiene su aplicación en lo mundano, en la obra realizada en sí. La dualidad es en sí, mediante la verbalización de conceptos aparentemente contrarios establecer una conexión vertebradora. Por ejemplo, conceptos contrapuestos podrían ser la violencia y el cuidado, ambos contrapuestos, pero ambos son comportamientos de la condición humana. No me gustaría dotar al conjunto del proyecto de una carga filosófica, pero sí inconformista, antónimos si hablamos en la reglamentación de los métodos de pensamiento, pero al fin y al cabo ambos acaban siendo resultado de un proceso de reflexión. El oxímoron es el término que más se adecua a esta afirmación. Por definición, este concepto hace referencia a la supuesta inconexión de los opuestos, acercándolos en una dialéctica conjunta.

Dejando de lado la cuestión reflexiva del vacío del proyecto, hablaremos del uso que se le da a esta oscuridad presente en la pieza y sus implicaciones estéticas en ella. Al observar la pieza podremos observar que existen tres valores plásticos diferenciados, o si se prefiere tres gradientes de luz. El primero y más luminoso sería evidentemente aquel en el que el espejo y la luz se relacionan entre sí. Pero en este momento, tratando la cuestión del vacío, ocuparemos los otros dos valores que no tienen la misma proporción de contraste entre ellos. Por un lado, observamos un negro ligeramente más oscuro que el otro. El ligero contraste entre el negro y el negro no-reflectante hace patente la diferenciación entre el contraste por oscuro, presente en el negro estándar, y el contraste por la omisión de luz, presente en el otro negro.

Tratando el tema del contraste⁷, no puedo pasar por alto su mención y asentir que forma parte fundamental en el proyecto. El dibujante Antonio Amilivia, en su artículo *El poder del contraste*⁸, dejan claro su posición respecto al tema. Afirma que la existencia de antónimos es de algún modo el sentido de la vida. Dicho de otro modo, desde mi entender y siguiendo el hilo del contraste, también sería correcto decir que “existimos por comparación”. Este es el elemento vertebrador del proyecto, existencia y contraste para confeccionar la obra. Si hablamos desde un punto de vista técnico, y cómo este contraste se aplica en el arte podemos afirmar que hay distintos usos de esta cualidad. El primero de ellos es el claro-oscuro, propio del dibujo y la pintura, y que mediante el gradiente luminoso y/o cromático se confeccionan volúmenes y perspectivas. Cuando el contraste entre dos elementos es muy abrupto tiene la intencionalidad de hacerse resaltar, por lo general el elemento luminoso prevalece del oscuro, y desde un punto de vista espacial este elemento más luminoso da la ilusión de estar más cerca que el resto. Generalmente cuando hay dos elementos diferenciados en luminosidad se produce una segregación en la atmósfera de la pieza, por lo general pictórica, en la que estos elementos conviven, pero parecen estar en distintos lugares. Y en último lugar me parece oportuno describir también el aspecto compositivo que tiene el claro-oscuro. La fragmentación antes mencionada, según la carga luminosa que tenga la pieza en sus distintas zonas, añade una intencionalidad del artista en componer. Diferenciando distintas masas contrastadas en toda la obra.

Este contraste técnico también se relaciona con el contraste individual, las distintas miradas de una pieza. Donde la composición, dependerá del espectador. Lo que nos lleva a tratar el siguiente punto.

⁷ Contraste (según la RAE):

2. m. Oposición, contraposición o diferencia notable que existe entre personas o cosas.

7. m. Relación entre el brillo de las diferentes partes de una imagen.

8. m. Relación entre la iluminación máxima y mínima de un objeto.

⁸ ANTONIO AMILIVIA / *El poder del contraste* / Artículo escrito el 2021

4.1.4 Dinámicas del espectador

El último de los elementos conceptuales reflexionados viene dado con la participación del espectador dentro de la obra. Así como si se tratase de un coautor o colaborador directo de la obra en sí. El observador, así como el que desvela, son artistas por igual.

El papel del espectador a lo largo de la historia del arte ha sido en su mayoría contemplativa, atribuyendo a la obra de un aura que lo aleja del individuo que observa dicha obra. Este modelo de dialogo con el espectador no me parece interesante ni cercano. Mi intención es, por lo contrario, que mi herramienta de lenguaje solidificada en la pieza artística provoque dinámicas en la que el espectador se sienta participe activo en esta etapa del proceso creativo, que no acaba al materializar la pieza, acaba tras la interacción de quien la visualiza, incluso después, tras la reflexión de lo experimentado. La cooperación o cocreación por parte del espectador es una práctica que suele ser más frecuente en obras de tipo instalativo y no con tanta frecuencia en lo pictórico. Por ello la propuesta de este trabajo final de grado es una hibridación de ambas disciplinas artísticas, según mi criterio.

Si observamos ejemplos particulares del pasado, dónde la participación del espectador se hace notoria, nos daremos cuenta de que las dinámicas del espectador y el concepto tiempo han estado siempre de la mano. En una entrevista realizada a Richard Serra, el autor afirmaba lo siguiente:

“Es un tiempo acelerado el que tienen estas piezas, y es un tiempo trastornado. No es el tipo de tiempo con el que haya estado implicado en ningún otro recinto. Y en este sentido hay una ruptura entre el tiempo normal y el que se experimenta en estas piezas. No intento parecer esotérico, pero es así. Es como un salto trastocado en el tiempo. No es lineal; no es narrativo. Pero así sucede siempre con el arte. El arte

construye una relación con el tiempo que no tiene lugar en otros campos”⁹

Estas afirmaciones se ven reforzadas con las dinámicas que introduzco en mi proyecto, pero Serra lo lleva a una escala colosal en alguna de sus obras, como son en sus *Torsiones Elípticas (Torqued Ellipses)*¹⁰



RICHARD SERRA / *La materia del tiempo* / Instalación 1985–1999 / Guggenheim de Bilbao

Tuve la fortuna de poder visualizar e interactuar con este conjunto de piezas, durante el mes de junio del pasado año 2023, y dada mi pretensión de idear atributos que fueran de interés para mi obra, pude disfrutar de la obra dentro del Guggenheim de Bilbao. Esta vivencia supuso la aparición del elemento “interacción con el espectador”. Cuando me encontraba entre esas grandes

⁹ RICHARD SERRA. Entrevista realizada a R. Serra en Cat. expo. Richard Serra. Escultura 1985–1999. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 27 de marzo–17 de octubre, 1999, pág. 212.

¹⁰ RICHARD SERRA / *Torqued Ellipses* / parte de la instalación *La materia del tiempo* / 1996-(inacabada)

paredes metálicas, me sentía en ocasiones abrumado. Pero el hecho de deambular me sugirió la idea del verbo “andar” para este proyecto. Esta acción la adopté en mi obra de manera definitiva.

Habiendo dejado claro que las implicaciones de otros artistas han incidido en el desarrollo de mi obra abro paso al siguiente punto, donde trataré figuras que clarifican certeramente las implicaciones de mi obra particular.

5. REFERENTES ARTÍSTICOS

En este punto se desvelarán algunas de las figuras artísticas que han influenciado tanto en sus prácticas como en sus fundamentos teóricos. Así pues, he de afirmar que dicho apartado, pese a estar separado del marco teórico/conceptual del proyecto, entra en conjunto con él, pero diferenciado por el hecho que la autoría de las reflexiones y trabajos expuestos no son propios, pero sí están incorporados en mi reflexión teórica.

5.1 MICHELANGELO PISTOLETTO

Nacido en 1933 en Italia y uno de los exponentes del Arte Povera. Esta disciplina artística se caracteriza por la utilización de materiales humildes, como cartón, trapos, periódicos o espejos, con los cuales encontró reconocimiento a nivel internacional.

Una de sus señas más identificativas es el uso que le da al *happening*, acción creativa donde el azar, la improvisación y el contexto temporal son imprescindibles para su correcta comprensión y realización. Contexto que va sujeto en la convivencia de pasado y futuro, una simbiosis plasmada en el presente. Pistoletto es hijo de padre restaurador, por lo tanto, cuando empezó su actividad pictórica se veía envuelto entre piezas pre y post bélicas de la segunda guerra mundial, ahí nació su diálogo entre pasado y presente.



MICHELANGELO PISTOLETTO / *Once menos uno* / *Happening* / 2016 /
Kunsten Museum of Modern Art Aalborg

En la obra performática *Once menos uno*¹¹ el artista hace aún más patente su interés por mostrar las problemáticas del tiempo y su relación con nosotros mismos. Vestido de un elegante e impoluto traje negro y coronado con un sombrero, Pistoletto se dispuso a romper los espejos distribuidos por la habitación mediante el uso de una gran maza de madera. De manera ritualista empezó a golpear los vidrios, dejando ver el color que detrás de ellos residía. Con el puño en alto en un intento de exaltar a los presentes de modo humorístico, gritó: *El color estaba oculto*¹². Así pues, por el sentido intelectual de entender el espacio como esencia material del tiempo, por la relación conceptual de el reflejo del espejo sobre nosotros mismos, es decir el efecto espaciotemporal en nosotros y su mezcla estética de elementos del pasado y elementos contemporáneos, considero que este artista comparte términos propios con mi obra. Materiales reflectantes y pictóricos están presentes en ambas obras.

¹¹ MICHELANGELO PISTOLETTO / *Once menos uno* / Instalación- *Happening*/ 2016 /
Kunsten Museum of Modern Art Aalborg

¹² MICHELANGELO PISTOLETTO/ Frase que exclamó Pistoletto durante su *happening* *Once menos uno*/ <https://www.perrerarte.cl/a-los-83-anos-pistoletto-rompe-grandes-espejos-y-habla-del-tercer-paraiso/>

Otra propuesta a mencionar que sigue mi línea de trabajo podría ser la llamada *Mirror Paintings*¹³. Donde el espectador se ve reflejado directamente en la superficie del cuadro junto con los personajes plasmados en dichas obras, es en definitiva una constatación visible de la intención del artista, llamando al espectador como sujeto que habita la pieza y participa en ella directamente.



MICHELANGELO PISTOLETTO / *Los Voyeurs* / 1962-1972

5.2 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

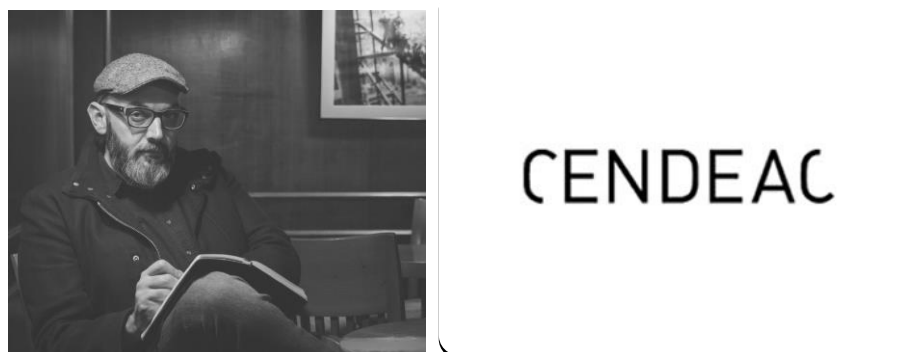
Docente e investigador en historia del arte, nacido en 1977. Ocupando su desarrollo profesional en la Universidad de Murcia. Ha dirigido distintas instituciones, incluido la CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

En la reflexión realizada en el X Concurso de introducción al arte contemporáneo en la CENDEAC, Miguel Ángel Hernández comienza su disertación, bajo la propuesta titulada *Tiempo (materialidad, experiencia,*

¹³ MICHELANGELO PISTOLETTO / *Mirror Paintings* / serie de obras iniciadas el 1961

afectos)¹⁴. Esta comienza mofándose del uso que le damos al tiempo o más bien cuando se habla de tiempo. Él dice que aparece *tiempo* cuando no sabemos de qué hablar, en el ascensor, al acudir tarde a una cita o al estar inmersos en una etapa acelerada de sucesos en nuestra vida. El tiempo atmosférico en su sentido meteorológico.

No sabemos cómo definir el tiempo, porque a lo largo de la historia se ha conceptualizado que el tiempo es algo volátil y una fuerza superior incapaz de comprender, cuando realmente este es el resultado del choque del pasado y el futuro en un presente material, sólido, opaco y observable. Esta afirmación también está preestablecida en la concepción del espacio virtual o espacio red. Miguel Ángel Hernández argumenta que pese a tener esta sensación, ingenieros de red tenían que dirigirse a un lugar en concreto, con dispositivos en específico, palpables, reales fuera de ese espacio mal llamado lado inmaterial.



Retrato fotográfico de M. Ángel Hernández/ Logotipo de la CENDEAC

Materia, lugar, individuo, aceleración, freno, reflejo, el acabar, vivencias y afecciones son algunos de los términos que utiliza en su intervención. Siendo el pensamiento de colisión temporal equiparable al mío, siendo la esencia material muchas veces irracional, vista por prismas y resultados útiles con los que desempeñar acciones que se pueden verbalizar de cierto modo. Acaba la

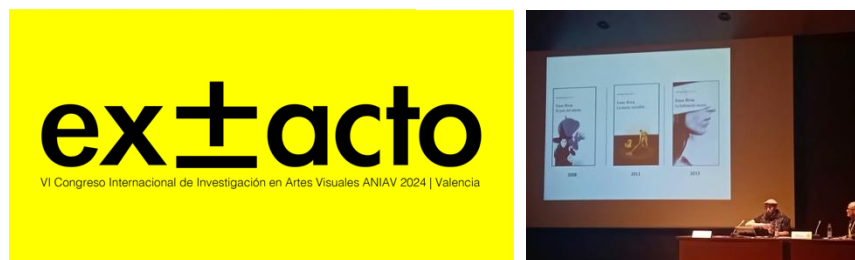
¹⁴ MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ / Título de la conferencia del autor/ CENDEAC / 6 de octubre de 2021 / <https://www.youtube.com/watch?v=xkPpVvNgKhY>

conferencia intercalando un, *si tuviéramos tiempo podríamos hablar de infinidad de temas*¹⁵.

He tenido la fortuna de poder asistir a una conferencia, para así rescatar y aportar información. En su intervención el 5 de Julio en el Auditorio de la Facultad de BBAA de la UPV, el docente e investigador, abordó temas interesantes que siguen la línea de trabajo presente en este proyecto final de grado. La propuesta tratada la tituló como “Pensar con historias. Narrativas afectivas y ficciones críticas”. Inició su discurso remarcando que hizo una transición entre las labores de investigación hacia la escritura literaria y novelística. Se preguntó con este devenir si sus novelas en cierto modo tenían un componente de investigación o no. En todo caso, tiene claro que las narraciones, si se usan como lenguaje para hacer llegar tu mensaje a otras personas, deben de hacerse de una manera efectiva y afectiva. Hernández remarca que los ítems sobre los que él se focaliza principalmente son la razón estética, la disciplina estética y la narración literaria. Dichos ítems, son aquellos con lo que los artistas visuales trabajamos de un modo u otro. Haciendo mención a distintas figuras literarias y autorías, continúa describiendo la historia del arte y hasta qué punto respondía a algo objetivo. ¿Existe siquiera una objetividad? El profesor murciano lo tiene claro. Incluso el análisis más riguroso pasa por el filtro del pensamiento individual, de tal manera que la historia del arte se podría comparar con un relato literario. Siguiendo con la exposición de figuras referenciales en el discurso, se ejemplifican citando a diferentes autores que reforzarán su discurso. Haciendo mención a Moxey, resaltaba el hecho de que en sus escritos defiende que “siempre decimos yo, aunque el yo no esté en el texto”, ligando con la subjetividad defendida anteriormente. Elaborando un punto y aparte, puntualizó que estos actos, en el pasado, al fin de cuentas se leen siempre en el presente. Afirma también, que la lectura parte de un desconocimiento asumido, de un anacronismo narrativo. Concordando con mi visión de lo afectivo, continuó su discurso remarcando la importancia de

¹⁵ MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ / frase de cierre de su discurso/ CENDEAC / 6 de octubre de 2021 / <https://www.youtube.com/watch?v=xkPpVvNgKhY>

conocer las biografías y en especial las autobiografías escritas para acercarte más al arte, no a la vida del autor.



Logotipo del VI Congreso Internacional en Artes Visuales ANIAV 2024 /

Fotografía realizada durante la conferencia de Miguel Ángel Hernández (BBAA/UPV)

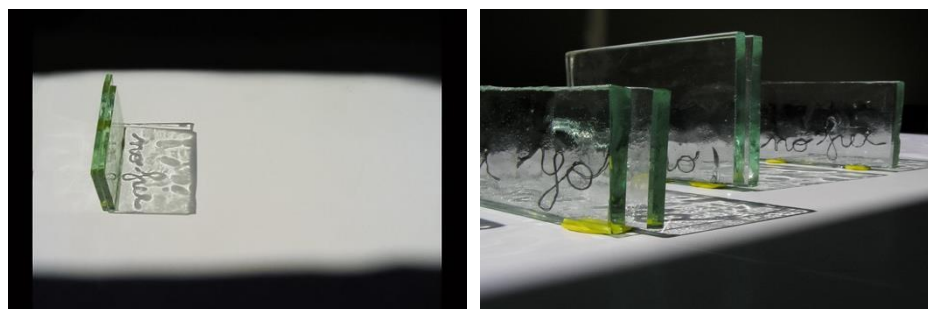
Finaliza la conferencia explicando como estas afecciones del tiempo inciden en lo personal del individuo, dando ejemplos como que el narrador de una obra literaria e histórica sería por comparación, la encarnación de un espectador de una pieza pictórica. Delante de él tendría a la historia del arte y él tendría la potestad de escribir sobre ella.

Definitivamente, esta figura artística ha supuesto un gran aporte a la teoría conceptual dentro de mi proyecto final de grado.

5.3 RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ

Nacida en 1982 en Bilbao. Realizó su licenciatura en Bellas Artes en la UPV/EHU, además estudió en el programa de artistas de la Universidad de Tella, Buenos aires, Argentina, así como en la Academia di Belli Arti de Florencia. Posteriormente recibió numerosos premios como Bilbaoarte, Beca De la Diputación foral de Bizkaia, Eremuak o Etxepare. A su vez es socia fundadora de ARMAR, forma parte de TXT-Lab y del grupo de investigación ARMEKA. Su trabajo plástico, se centra en el entorno ecológico y de las especies. Siendo su trabajo de índole documental, de investigación y crítica, trata temas como la inmigración, el colonialismo, el espacio y su desarrollo en el tiempo. Todo ello

enmarcado en una sucesión de sucesos sociopolíticos. Hace uso del dibujo, grabado, fotografías e instalaciones para su desarrollo artístico.



RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / *Yo no fui* / Instalación de 2006

La propuesta *Yo no fui*¹⁶ desentraña nociones de tiempo, palabras, acción sin ninguna búsqueda significativa. Llevado de esa fruición interna fijada en el objeto como mero depositario de una idea fugaz y una exploración dinámica. Habiendo hecho esta reflexión sobre la propuesta, Gómez Vázquez afirma que:

*“la desmaterialización será uno de los ingredientes con mayor presencia en los paisajes sensoriales futuros. Cada vez más desposeídos de materia. Dada la incidencia de los avances de la tecnología electrónica en la plasmación de imágenes por medio de la luz”.*¹⁷

*“Todas estas cuestiones de luz/materia, desaparición o vacío, reflejo transparencia, suelen conducirnos a una incertidumbre que resolvemos visualmente. La penumbra es un medio para crear incertidumbre visual, con el juego de contrastes se puede crear profundidad. Si hablamos de ilusión, otro juego que también resulta interesante es confundir la transparencia con el reflejo. Todos estos elementos podemos utilizarlos con fines creativos. Los concibo como una extensión de las posibilidades plásticas y con un valor lírico propio de la trans_apariencia.”*¹⁸

¹⁶ RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / *Yo no fui* / Instalación/ 2006

¹⁷ RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / *Yo no fui* / Citado en la web personal de la artista/ 2006

¹⁸ RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / cita en su web personal de la artista referente a su obra *El escaparate tras_ciente el vidrio*

Las lecturas de sus obras dan rienda suelta a la interpretación del espectador, y se pueden traducir a las planteadas en el proyecto. Se entiende la luz como la desmaterialización, que es patente con un reflejo material, las palabras de la obra *Yo no fui*¹⁹, en su interior, tienen un gran peso, son opacas en su significado, pero aun así reflejan algo de la materia, algo palpable dentro del tiempo volátil (según la artista). El vidrio, como material, tiene algo evocador. Es transparente, deja fluir las cosas, pero a su vez ataca en forma de reflejo, no podemos escapar del reflejo (y esto conecta con lo mencionado con Pistoletto). Tras el espejo, hay tiempo, hay materia. Todo lo mencionado condiciona en gran medida con la propuesta proyectual de TFG realizada, por su componente instalativo y configurativo dentro del espacio.



RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / *El escaparate tras_ciente el vidrio* / 2012-2013

¹⁹ RAKEL GÓMEZ VÁZQUEZ / *Yo no fui* / Instalación / 2006

5.4 ANISH KAPOOR

Anish Kapoor es un reconocido artista contemporáneo de origen indio, nacido en 1954. Se ha destacado por su obra escultural monumental, que explora temas como la forma, el color, el espacio y la percepción.

En relación con la utilización de espejos en las obras del artista podemos encontrar los llamados *Sky Mirrors*²⁰, donde mediante la angulación de los espejos y la introducción del elemento "luz", en este caso natural, en la obra produce un efecto óptico donde el observador puede visualizar dos espacios completamente contrastados, son dos tiempos que conviven en un mismo espacio, el que se refleja en el espejo y el lugar donde la pieza y el espectador están situados. Conceptos como perspectiva, infinitud y mirada siguen la línea de trabajo del artista, explorando por otra parte otros formatos de confeccionar el espejo o superficie reflectante.

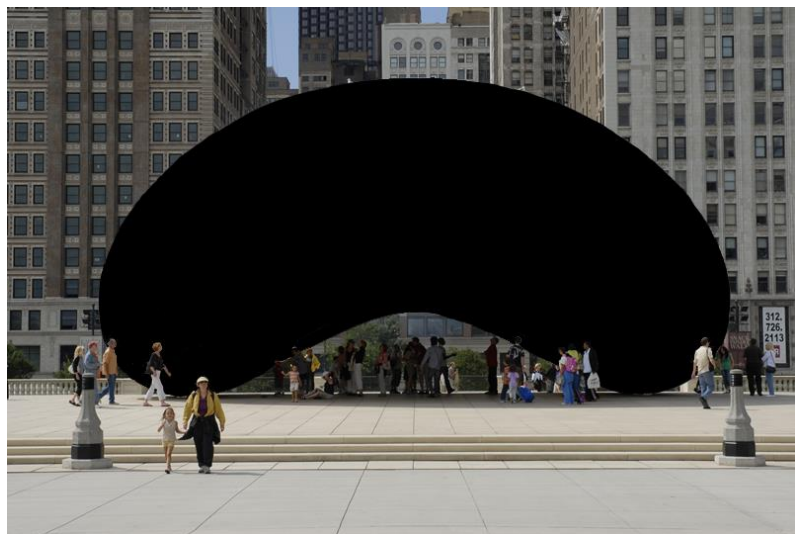
Posiblemente la obra más reconocida de Anish Kapoor sea *Cloud Gate* o *The Bean*, como también es conocida, ubicada en Chicago. Pese a no construirse con espejos, la obra tiene aspectos reflectantes por su superficie pulida, reflejando la urbe, edificios y parques que están en el espacio del Millennium Park, dentro de la ciudad. Aparte de reflejar las estructuras urbanas que la rodean también es un reflejo cambiante, debido a que los transeúntes y espectadores se ven reflejados en la superficie.

Kapoor dijo a *Hyperallergic*²¹ que "el público ha tenido una década para interactuar con la superficie reflectante de 'Cloud Gate' y sentí que era hora de

²⁰ ANISH KAPOOR / *Sky Mirrors* / *escultura pública* / 2001

²¹ HYPERALLERGYC / Revista de arte / <https://hyperallergic.com/>

un cambio"²². Mientras que la escultura originalmente se enfocaba en el juego y la apariencia superficial, la versión de *Vantablack* se enfoca más en la introspección. *Vantablack*, el color propiedad del artista, le permitió plasmar un vacío sin reflejo casi en su totalidad (99,65%). Me interesa el contraste entre el reflejo y la luz y la ilusión del vacío, fuera del marco temporal. Pues el reflejo está bajo este color azabache profundo. La materia en colisión con la sombra muestra un resultado por causa del tiempo, y unos vacíos que parecen agujeros, agujeros palpables. Pese a ser la primera propuesta pública del artista con la propiedad de este singular pigmento, fue bien recibida y curiosa para los transeúntes que la visitaron, lo suficiente para confeccionar movimientos y dinámicas entre espacio e individuo.



ANISH KAPOOR / *Cloud Gate* / Escultura pintada con *vantablack* / 2006

En mi visita al Centro de Arte Hortensia Herrero pude visualizar obras del artista que a lo larga de la realización del TFG supusieron un cambio formal de la pieza artística. Una de las piezas que pude visualizar y la causante de este cambio, fue la titulada *Random Triangle Mirror*²³. En realidad, es una serie de

²² ANISH KAPOOR / mención durante la entrevista en *Hyperallergic* / 2016/
<https://hyperallergic.com/287628/anish-kapoor-coats-cloud-gate-in-the-darkest-black-known-to-humanity/>

²³ ANISH KAPOOR / *Random triangle mirror* / 2013 / CAHH

piezas artísticas con la característica de estar compuestas mediante una forma circular donde hay pequeños polígonos que cubren en su totalidad la pieza, en este el ejemplar que pude visualizar yo los polígonos eran pequeños, pero en otras piezas de la serie son más grandes, incluso cambiando la angulación entre triangulo y triangulo, ofreciendo distintas posibilidades compositivas con el reflejo proyectado. Esta característica en la construcción de la obra supuso que, como he comentado con anterioridad, afectará directamente a la concepción de mi propio proyecto.

Los aspectos de la interacción del espectador y las formas triangulares de los espejos inspiran mí trabajo en gran medida, pero también me gustaría remarcar otra obra del artista donde el aspecto de la interacción fragmentada de espacios distintos está presente. Anish Kapoor en sus *Sky Mirrors* nos presenta con su propuesta grandes lentes anguladas hacia el cielo, lentes situadas en espacios públicos.



ANISH KAPOOR / *Sky Mirror*

Esta pieza se relaciona con lo ya comentado relacionado con el contraste, especialmente en la propiedad de segregar atmosféricamente, es decir separar elementos por diferencias evidentes, en este caso espaciales y de luminosidad.

En definitiva, el trabajo de Anish Kapoor ha supuesto que mi proyecto personal se vea influenciado por él, tanto por el uso del negro *Vantablack*, como las ideas que tiene el espejo y su visión de contrastar elementos.

6. MATERIALIZANDO EL TIEMPO

6.1 CONVERSIÓN DE UNA VISIÓN PARTICULAR

Habiendo clarificado los aspectos conceptuales del proyecto, a continuación, detallaré el proceso creativo que se ha llevado a cabo para la elaboración de la pieza artística, y para ello es importante clarificar que la conceptualización proyectual se inicia mediante una conciencia personal de los ítems claves descritos en la memoria, dichos ítems han sido reforzados, como he mostrado con bases teóricas fundamentadas por distintas fuentes y autorías.

6.2 PRUEBAS Y FAMILARIZACIÓN

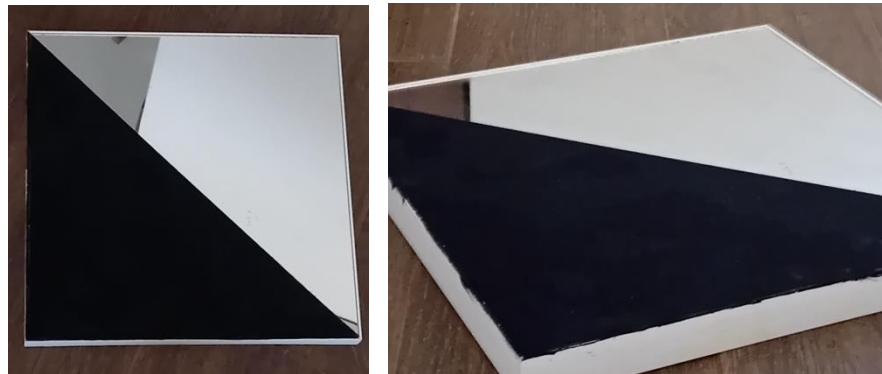
En primer lugar, en la primera fase de la materialización me dispuse a confeccionar bocetos que mostraran de manera visual los aspectos técnicos y estéticos que tendrá la obra. Este proceso, a su vez, servirá para entender las distintas problemáticas que surgen durante la elaboración de estos bocetos, que, en un principio, no eran tan evidentes, y que finalmente esclarecerán el método correcto durante esta materialización. Elaborando así un ensayo preventivo.

En una pequeña tabla de DM de 15 x 27 cm dispuse sobre su superficie pintura acrílica negra, cubriéndola en su totalidad. Una vez la pintura ha secado pegué cinta de carroceros a mitad de la tabla a modo de reserva para dividir el color negro utilizado con el color negro antirreflectante. Este ensayo ha sido realizado para constatar la diferencia de contraste entre ambas pinturas, pese a que ambas sean de un pigmento negro. Los componentes y atributos de cada

una de ellas son fundamentales para entender la distinción de ambas, lo cual explicaré posteriormente cuando me centre en la explicación detallada de los materiales empleados en la pieza definitiva del proyecto. El resultado del ensayo ha concluido en la constatación y diferenciación de estos negros, lo cual se pretende para la materialización de la pieza artística final. Pese a que las formas de las pinceladas se ven ligeramente en el negro antirreflectante la capacidad en la absorción de la luz es lo suficientemente notoria para seguir adelante con la idea elaborada en esta práctica previa.

Otra de los aspectos estéticos que quiero constatar antes de la materialización de la obra es la del contraste entre pigmentos negros y el espejo en sí. Con esta premisa pensé en pintar espejos de forma cuadrada con unas dimensiones de 30 x 30 cm. Para este ensayo dispuse cinta adhesiva que sirviera como reserva para separar la parte del espejo de la parte que iba a ser pintada. Dado a que no estaba familiarizado con el negro anti reflectante me dispuse a utilizarlo y ver su comportamiento. Tras trazar una pincelada del pigmento con el pincel en la superficie del espejo me di cuenta al instante que dicho pigmento se desliza en gran medida y no puede adherirse a esa superficie tan pulida. Así que opté por dar una primera capa de acrílico negro. Tras su secado pinté con el negro antirreflectante por encima de esa capa acrílica. Pasadas unas tres horas el resultado daba un contraste pronunciado, donde el negro apenas absorbe luz, concediendo esa desvirtuación entre materia y vacío.

Durante esta fase, intercalando con los ensayos mencionados fue cuando realicé la parte investigativa del proyecto en lo conceptual y en referentes artísticos, para así pasar al siguiente paso que es la materialización de la pieza artística que propongo para mi proyecto final de grado.



Muestra de los ensayos realizados

6.3 CONCIENCIA DE LO MATERIAL

El primer paso en la concepción y materialización de la pieza artística empieza por la obtención de los distintos materiales empleados para su realización. Una vez obtenidos y habiendo hecho los ensayos previos mencionados, todo está dispuesto para la concepción de la pieza artística. Pero antes de exponer mi proceso creativo desde el punto de vista práctico, considero relevante explicar y definir los aspectos fundamentales de los materiales que voy a utilizar, desde su retórica, composición y tratamiento. Aclarado este punto, me dispongo a explicar los tres materiales fundamentales de la pieza artística.

El espejo, dentro del imaginario retórico de la obra, representa el tiempo solidificado. Es un símil a minerales en bruto dentro de una veta o bloque terroso. Lo que el espejo proyecta, pareciera que en cierto modo absorbiera la realidad externa a la pieza artística, la fragmentara de tal modo que dispusiera una forma distinta de entender el mundo material. Si hablamos de espejo en su composición, este estaría compuesto por una superficie lo suficientemente pulida para que tras incidir la luz esta se refleje, apareciendo así proyectada en

su misma superficie lo que hay frente a ella. Este fenómeno se conoce como *ley de reflexión*²⁴.

Pasando al segundo de los materiales fundamentales del proyecto hablaremos del componente tierra. Este simboliza la parte más tangible dentro de la obra, más natural y mundana. Las pequeñas grietas y relieves en la superficie terrosa activan visualmente el sentido del tacto, su textura contrasta enormemente con la pulcra y pulida de los espejos. El tipo de tierra escogido es de uso comercial, tratándose de una tierra fertilizada dirigida a la jardinería. Esta tierra tiene la propiedad de ser de color negro y libre de huevos de insectos. Su composición y densidad es idónea para el tratamiento que va a recibir, el cual se explicará con más detalle en el siguiente punto.

Para finalizar la descripción de materiales, acabaré por explicar el componente "pintura negra / pintura no-reflectante". Este negro sería una especie de vacío, sería una antítesis al concepto del espejo explicado anteriormente. Este estaría fuera del marco temporal. Si hablamos de su fabricación, este compuesto está hecho de nanotubos de carbono (cilindros de grafeno) y puede presentar propiedades metálicas o semiconductoras, dependiendo de cómo se enrollen las hojas de grafeno. Este pigmento es una de las sustancias más oscuras, capaz de absorber el 99,965% de la luz visible. En mi caso he utilizado una marca comercial que pretende imitar estas propiedades, ya que la patente y autoría del pigmento original es propiedad del artista Anish Kapoor.

La fabricación de *Vantablack* requiere maquinaria muy sofisticada. Este material soporta altas temperaturas. Su producción se realiza en equipos que trabajan al vacío para crear efectos ópticos específicos. A modo de ejemplo del

²⁴ FISICAMATICA.NET/*Ley de reflexión*: La ley de la reflexión establece que el ángulo de incidencia de un rayo de luz es igual al ángulo de reflexión. Esto significa que la luz incidente y la luz reflejada forman el mismo ángulo con respecto a la normal, que es una línea imaginaria perpendicular a la superficie de reflexión. / <https://fisimatica.net/cual-es-la-reflexion-de-la-luz/> /

uso para alta tecnología que se le da: se emplea en telescopios como un componente para evitar la entrada de luz. Este uso específico, tiene una carga conceptual comparable con lo argumentado en mi trabajo.

6.4 MATERIALIZACIÓN PROYECTUAL

Empezando por la superficie pictórica, que en este caso opté por el uso de un tablero de DM, de unas dimensiones de 60 cm de altura por 120cm de anchura y 1 cm de grosor. Estas medidas panorámicas, se ajustan a mi idea formal de elaborar una pieza que se visualiza de una manera panorámica por su longitud en el eje horizontal y a su vez como bloque gracias a su grosor, fuera de lo representativo, fuera de aquello que reside dentro de un marco representacional, que establece una realidad intangible.

El núcleo central referente a la estructura del proyecto reside en la adhesión del elemento tierra a esta superficie de manera. El tipo de tierra escogido ha sido el que se utiliza para la fertilización de plantas. Esta elección es por dos motivos sustanciales. El primero es por el color negruzco propio de la tierra, intencionado para contraponerse con el negro no-reflectante, y la otra es por la propiedad de que es una tierra tratada, fuera de huevos de insectos o semillas las cuales puedan germinar. Al tratarse de una tierra granulada, fina y húmeda se mezcla correctamente con el látex, ambos elementos, al juntarse, crean una masa densa y pegajosa, la cual se adhiere perfectamente a la superficie de madera. Como base, se extiende toda esta masa terrosa por toda la superficie, con la intención de cubrir la máxima superficie posible. Tras secarse por completo se procede al siguiente paso.



Muestra del proceso: aplicación de la tierra y el látex

Para el proceso de cortar el espejo he empleado un corta vidrios. Mediante una regla metálica y la presión con el corta vidrios se trazarán los segmentos que desean ser separados. Una vez hecho el trazo, se separarán ambos trozos colocando la esfera metálica incorporada en el mango de la herramienta bajo el espejo, alineado con el trazo realizado. Haciendo una mínima presión en ambos lados conseguiremos separar ambas piezas.

Mediante el uso de espátulas se confeccionarán las distintas paredes con esta masa terrosa realizada que determinarán el ángulo de los espejos que se introducirán posteriormente. Antes de que el látex se seque completamente, estando mordiente, se encaja el espejo previamente cortado en forma triangular.

El secado de la masa terrosa toma alrededor de un día al completo, lo que muestra la complejidad de la pieza no tanto en lo técnico sino en el tiempo de espera. Tras haber finalizado el tiempo de secado, distribuyo una capa de color acrílico negro por toda la superficie terrosa, este paso tiene dos funciones fundamentales. La primera es estética, cubrir todo con un color uniforme, y la segunda es de refuerzo estructural, ya que sirve para que posibles partes sueltas de la masa terrosa, tengan una mayor adherencia y uniformidad.

Pasadas un par de horas la superficie terrosa está lista para ser pintada por la pintura negra antirreflectante. Teniendo los vértices de los espejos como referencia, dispongo a pintar zonas de plena oscuridad, encima del negro acrílico anterior, por toda la superficie mediante el uso de un pincel. Pasadas unas cuatro horas, la pintura ya ha secado y ha obtenido las propiedades mate necesarias y pretendidas. Tras este secado doy una segunda capa con aerógrafo, para obtener una oscuridad más uniforme.



Muestra del proceso: cortado de espejos y adhesión a la superficie

Al terminar de disponer los elementos que precisa la pieza se procede a limpiar todos los espejos, dado a que estos, al estar limpios, confieren un mayor contraste y capacidad de reflejar el entorno. Dicho lo cual en las zonas terrosas se rocían con una mezcla de agua y látex para asegurarse de que la tierra adherida no se desprenda, se mantenga firme durante el transporte y la exhibición de la pieza.

He decidido llamar a la obra *Eræs*. Este título juega con el verbo ser, por un lado, nos habla del individuo y por otro de nuestro entorno y tiempo. En él también aparece el grafema *æ*, utilizado en palabras tomadas del latín, lo que añade un componente nostálgico del pasado, temporal y emocional.

6.5 PROPUESTA ARTÍSTICA



JOSEP SEBASTIÁN LÓPEZ-CÓZAR / *Eræs* / Pintura instalativa / 2024



Planos detalle de la pieza artística.

7.CONCLUSIONES

Tras la realización de este proyecto artístico, he recabado distintas respuestas que me han servido para elaborar las conclusiones resultantes. Dichas conclusiones tienen la función de analizar y explicar los resultados en base a los objetivos originales.

La elaboración tanto teórica como práctica de este proyecto me ha servido para esclarecer y tomar conciencia de la línea de trabajo que quiero seguir realizando, tanto conceptualmente como en el proceso de materialización de futuras obras. Considero que finalmente he conseguido alcanzar los objetivos pretendidos en una fase inicial, algunos con mayor predominancia que otros. Por ejemplo, conceptualmente he conseguido estructurar unas bases teóricas que defienden mi postura ante temas temporales y materiales. En cambio, también considero que las dinámicas del espectador con respecto a su relación con la pieza, pese que están presentes, podrían tener una mayor profundidad, tal vez con alguna otra adaptación instalativa que impulsara al espectador a realizar un mayor recorrido. Igualmente, siendo este punto mejorable, estoy satisfecho por la existencia mínima del mismo. Los espejos junto con la forma rectangular y longitudinal de la superficie pictórica invitan a interactuar con la obra en cierto sentido. También una vez realizada la fase investigativa de referentes artísticos se me han presentado figuras del mundo del arte a los cuales seguiré su trabajo con detenimiento por interés creativo y teórico.

En definitiva, el conjunto de la experiencia investigativa ha sido productiva y enriquecedora para mi estudio de la materia artística. He sido testigo de la complejidad del proceso en un proyecto de estas dimensiones y el proceso general me ha ofrecido nuevas ideas para futuros trabajos.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amilivia, A. (2024, 21 marzo). EL PODER DEL CONTRASTE.

<https://www.antonioamilivia.com/post/el-poder-del-contraste>

Artishock. (2018, 5 octubre). *MAC DE CHILE ACOGE PRIMERA INDIVIDUAL DE*

MICHELANGELO PISTOLETTO EN SUDAMÉRICA. Artishock Revista.

<https://artishockrevista.com/2018/10/05/mac-chile-pistoletto-sudamerica/>

Barbero, I. G. (2014, 27 julio). *San Agustín de Hipona: “¿Qué es el tiempo?”* Culturamas.

<https://www.culturamas.es/2014/07/27/san-agustin-de-hipona-que-es-el-tiempo/>

Camarzana, S. (2020, 25 septiembre). Antonio López: “El tiempo no es un tema, sino una carga emocional para algunos artistas”. *El Español*.

https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20200925/antonio-lopez-tiempo-no-carga-emocional-artistas/523449530_0.html

Colaboradores de los proyectos Wikimedia. (2024, 14 marzo). *Agustín de Hipona*. Wikiquote.

https://es.wikiquote.org/wiki/Agust%C3%ADn_de_Hipona#cite_note-45

Gómez Vázquez, Raket *El escaparate tras_ciente el vidrio*. (s. f.).

https://rakelgomezvazquez.com/El-escaparate-tras_ciente-el-vidrio

Hyperallergic. (2017, 21 julio). *Anish Kapoor Coats "Cloud Gate" in the Darkest*

Black Known to Humanity. [https://hyperallergic.com/287628/anish-](https://hyperallergic.com/287628/anish-kapoor-coats-cloud-gate-in-the-darkest-black-known-to-humanity/)

[kapoor-coats-cloud-gate-in-the-darkest-black-known-to-humanity/](https://hyperallergic.com/287628/anish-kapoor-coats-cloud-gate-in-the-darkest-black-known-to-humanity/)

La materia del tiempo | Guggenheim Bilbao Museoa. (s. f.).

[https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-](https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/la-materia-del-tiempo)

[para-educadores/la-materia-del-tiempo](https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/la-materia-del-tiempo)

Muscatello, M. (2023, 21 julio). *MICHELANGELO PISTOLETTO: "O EL ARTE*

CAMBIA EL MUNDO o EL MUNDO CAMBIA EL ARTE". Artishock Revista.

[https://artishockrevista.com/2018/10/31/michelangelo-pistoletto-](https://artishockrevista.com/2018/10/31/michelangelo-pistoletto-entrevista/)

[entrevista/](https://artishockrevista.com/2018/10/31/michelangelo-pistoletto-entrevista/)

Gómez Vázquez, Raquel. *Yo no fui* (s. f.). [https://rakelgomezvazquez.com/Yo-](https://rakelgomezvazquez.com/Yo-no-fui)

[no-fui](https://rakelgomezvazquez.com/Yo-no-fui)

Serra, Richard | *Guggenheim Bilbao Museo*. (s. f.). [https://www.guggenheim-](https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/richard-serra)

[bilbao.eus/exposiciones/richard-serra](https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/richard-serra)

9. ANEXOS

ANEXO I. OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				X
ODS 2. Hambre cero.				X
ODS 3. Salud y bienestar.				X
ODS 4. Educación de calidad.				X
ODS 5. Igualdad de género.				X
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				X
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				X
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				X
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				X
ODS 10. Reducción de las desigualdades.			X	
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				X
ODS 12. Producción y consumo responsables.			X	
ODS 13. Acción por el clima.				X
ODS 14. Vida submarina.				X
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				X
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				X
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	X			