

TFG

LA SENSUALIDAD DE LO TÁCTIL. EL PLÁSTICO, LA CERÁMICA Y LA PINTURA.

Presentado por Blanca Santos Gutiérrez
Tutor: María Pilar Crespo Ricart
Cotutor: Antonio Cucala Félix

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este trabajo he pretendido reflexionar en torno a la sustancia y la materialidad de la pintura y sus posibilidades estéticas en cuanto objeto, observando sus características plásticas de color, textura y forma como medio para crear objetos, sinestésicamente hablando, táctiles al ojo y autorreferenciales.

Nos hemos planteado , por un lado, hacer piezas libres de representaciones, sin imágenes; por otro, surgiendo la pintura como objeto de trabajo, ampliar las posibilidades de su configuración a través de la cerámica y los plásticos, y en tercer lugar considerar a estos objetos resultantes dentro de un espacio de intervención que funcione como un componente más dentro de la obra, consiguiendo de este modo objetos híbridos y sinestésicos, a mitad camino entre la pintura y la escultura que dialogan dentro de un espacio. Estamos interesados también en que sus planteamientos se ofrezcan sin respuestas claras pero que establezcan asociaciones con sensaciones y experiencias en nuestra memoria.

Este proyecto surge a partir del interés suscitado por las nuevas formas de entender, concebir y trabajar la pintura así como por el diálogo con la materia y los materiales para ampliar nuestro lenguaje plástico.

PALABRAS CLAVE

Palabras clave: Plástico, pintura, cerámica, instalación, objetos pictóricos.

ABSTRACT

In this work I have tried to reflect painting's substance and materiality and its possibilities as an object, observing its plastic characteristics of color, texture and shape as a means to create objects, synesthetically speaking, tactile to the eye and self-referential.

The objectives we have set out are, on the one hand, to make pieces free of representations, without images, and on the other, arising from painting as an object of work, expand the possibilities of its configuration through ceramics and plastics, Third, to consider the space as a further component within the work, thus achieving hybrid and synesthetic objects, halfway between painting and sculpture that raise questions to us without clear answers and at the same time establish fast associations With elements and experiences in our memory and space.

This project arises from the interest aroused by the new ways of understanding, conceiving and working the painting as well as by the dialogue with matter and materials to expand our plastic language.

KEY WORDS

Plastic, painting, ceramics, installation, pictorial objects.

AGRADECIMIENTOS

A mi hermana y Ariadna por ser mis segundas manos, a Julián por estar siempre ahí, a mis padres por su apoyo incondicional y a mis tutores, Toni Cucala y Pilar Crespo por la complicidad y confianza desde el primer día.

“La pintura es sensualidad de lo táctil, algo que puede funcionar igual en la pared, en una fotografía, en una película, como experiencia física y, también, dentro de un cuadro. Hay categorías tradicionales que no tienen validez para definir lo que es pintura hoy. Porque la expansión, para mí, está relacionada con la deconstrucción de la pintura, del cuadro. Porque un cuadro es también un ‘mueble’ dentro del conjunto de muebles que nos rodean. La pintura expandida es despintar la pintura, una deconstrucción de la historia, del soporte tradicional ”

Miquel Mont

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN_7

1. Objetivos y Metodología_9
2. Marco teórico_10
3. Referentes_14
4. Materiales, colores, texturas, instalación_23
 - 4.1 Los materiales y las formas_23
 - 4.2 Los colores_24
 - 4.3 Las texturas_25
 - 4.4 Sobre la instalación_26
5. Obra_27
 - 5.1. Antecedentes_27
 - 5.1.1 Una semana, una estampa y yo_27
 - 5.1.2 90% ACRILIC, 10% POLYMADE_28
 - 5.1.3 Se me cayó el frigopie_29
 - 5.2. Déjalo estar_30
 - 5.2.1. Proceso de elaboración_31
 - 5.2.1.1 Búsqueda de materiales_31
 - 5.2.1.2 La cerámica y la pintura_32
 - 5.2.1.3 Relación entre materiales_33
 - 5.2.2. Sobre la instalación_34
6. Conclusiones_38
7. Bibliografía_39

INTRODUCCIÓN

Este trabajo plantea desarrollar una propuesta donde se vinculen la pintura, entendida como un ente con significado propio, los materiales que la constituyen y el espacio arquitectónico, transitable por el espectador a través de la instalación.

Como dice la cita de Miquel Mont “la pintura es la sensualidad de lo táctil”¹, es de esta afirmación de la que partimos para desarrollar nuestro trabajo, entendiendo que la pintura va mucho más allá de los parámetros tradicionales de bidimensionalidad y mimesis, y pudiéndola encontrar y percibir en materiales de tradición no pictórica y también relacionada con el espacio. Abordamos el diálogo con la materia desde un punto de vista pictórico porque es el campo con el que hemos tenido más relación durante estos años de formación y por tanto el que nos proporciona un lenguaje más cercano para abordar este tema con una propuesta de trabajo personal.

A lo largo de los apartados definiremos conceptos como objetos táctiles al ojo y objetos pictóricos, a los cuales haremos referencia ligándolos a nuestra práctica artística. Así como el *site-specificity*, “término que se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y solo tienen sentido en ese lugar al cual se refieren”², para el cual expondremos algunos ejemplos.

Durante esta memoria hemos trabajado la parte práctica apoyándola con la parte conceptual, de manera que ambas se retroalimentaran.

En el primer capítulo hacemos referencia a los objetivos establecidos que iremos resolviendo durante todo el trabajo, y al diálogo con la materia como método de trabajo.

En el segundo enmarcamos conceptualmente nuestro trabajo, partiendo de dos citas, una de Malevich en la que desliga al pintor de la bidimensionalidad del lienzo, y abre un nuevo camino hacia la interacción con el espacio, y la definición de Donald Judd de objeto específico, en la que huye del ilusionismo y la literalidad. A partir de esto exponemos una serie de ejemplos ligados a los temas tratados en este trabajo, los materiales, la pintura y el espacio.

Continuamos haciendo alusión a varios referentes que interactúan con la

1 EL MUNDO. <http://www.elcultural.com> [Consulta: 2017-02-14] entrevista a Miquel Mont y Ángela De la Cruz. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>>

2 MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, p.225

materia desde un punto de vista pictórico y que tienen en cuenta el espacio como parte fundamental de la obra, utilizando un método de trabajo cercano al nuestro.

Apoyándonos en esto, pasamos a la justificación de la elección de los materiales utilizados, las formas y los colores, y explicamos porqué el resultado final en el que se pone en relación todo esto ha sido una instalación; de esta forma exponemos que para nosotros la instalación es la conclusión lógica de un proceso de interacción entre artista-material-espacio-espectador.

El siguiente bloque lo dedicamos a la obra. En primer lugar establecemos los hilos de los que hemos estirado para llegar a donde nos encontramos, es decir, los antecedentes, en este apartado explicaremos tres de los trabajos de los que hemos extraído los elementos constituyentes de nuestra obra.

Después de esto presentamos la instalación que hemos realizado para este trabajo, Déjalo estar, y explicamos la elaboración de esta, pasando por la importante búsqueda de materiales, la producción de los objetos cerámicos y los objetos pictóricos y las relaciones entre ellos, hasta llegar al último y más importante paso, la puesta en relación con el espacio, la instalación.

Terminamos este trabajo con el apartado dedicado a las conclusiones, que hemos redactado según los objetivos formulados al principio del trabajo, y en el que explicamos que el campo de trabajo en el que nos movemos es muy amplio y aún nos quedan muchos sitios por explorar.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación plantearemos los objetivos de este trabajo:

1. Explorar las características objetuales de la pintura trabajando la forma, la textura y el color, mediante la relación directa con los materiales.
2. Experimentar con materiales como la cerámica y los plásticos, para así conseguir una variedad de resultados combinatorios, e introducirlos dentro del discurso pictórico.
3. Dialogar con los materiales formalmente, sin bocetos previos, es decir conseguir un diálogo constante con la materia a través de la relación con ella y la realización de pruebas en el espacio, entendiendo que esto nos ayudará a la hora de la realización de la instalación final.
4. Poner en relación estos resultados en torno a un espacio y entre los mismos de una manera instalativa, comprendiendo el espacio como parte fundamental de nuestra obra.

A lo largo de este trabajo la metodología se ha ido desarrollando en dos direcciones, las cuales se han retroalimentando. Por una parte la búsqueda de información, sobre referentes plásticos y procesuales, nos ha servido para ir realizando la parte conceptual del trabajo y para ir focalizando nuestra parte práctica y encaminarla hacia el resultado final. Por otro lado el desarrollo práctico del trabajo ha ido surgiendo a la vez que lo conceptual, a partir de la realización de pruebas y trabajando con los materiales de forma directa hasta encontrar resultados satisfactorios. De esta forma hemos empleado la memoria escrita como apoyo, análisis y medio para enriquecer nuestro trabajo plástico.

En la fase práctica el método utilizado ha sido el pensamiento lateral discursivo, donde se valoraban todas las posibilidades a la vez que se desecharon las que no interesaban, trabajando mediante prueba y error, para no llegar a una sola conclusión sino a varias. Además, en este trabajo no hemos realizado bocetos previos, esta manera de proceder la desarrollaremos en el apartado dedicado a la obra, pero lo destacable al referirnos en la metodología es la necesidad de estar muy atenta a las características específicas del material, el proceso y el espacio y descubrir las posibilidades de relación entre ellos.

2. MARCO TEÓRICO

“El artista, el pintor ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones a la tela del espacio”³

“Un objeto capaz de no significar nada y de no tener en su interior una organización de símbolos y signos, evitando así el ilusionismo y la literalidad”⁴

Partiendo de esta afirmación de Malevich y de la definición de objeto específico de Donald Judd establecemos los puntos de partida de nuestra propuesta, y que justifican la aparición de ejemplos como el grupo BMPT, Support Surfaces o el arte povera. Éstos intentan marcar el tiempo en el que se empieza a concebir el espacio como parte de la obra, a partir de la expansión de los campos artísticos de la escultura y la pintura. También abordan la emancipación de los materiales logrando que se reivindiquen en sí mismos, con sus características propias como la forma y la textura.



Vladimir Tatlin Martyn Chalk: *Reconstrucción 3/3*, 1915.
elieve de Rincon, hierro, madera,
alambre de cuero, cuerda y poleas.
225x232x82 cm

Podemos remontarnos hasta principios del el siglo XX, para encontrar los primeros vestigios de la reivindicación de la pintura como ente con significado alejado de la mimesis, pero con la aparición del Suprematismo y el Constructivismo se empieza a hacer una revisión sobre los elementos constitutivos del arte, rechazando valores clásicos basados en lo referencial y estableciendo nuevos parámetros basados en los valores del propio objeto, estructurales, materiales o de volumen.

Dentro de la corriente suprematista, Malevich reivindica que la pureza en el arte solo se consigue a través de la forma y el color, y obviamente de la no representación; pensamientos que continúan el legado del cubismo, y de pintores como Kandinsky, Kupka o R. Delaunay, los cuales ya habían estado llevando a la forma y al color a un proceso de síntesis en busca de la pureza, empezando el camino de emancipación de la pintura. También advertimos, por las palabras de Malevich que ya se empezaban a cuestionar el espacio como un ente más, constitutivo de la obra de arte.

Esta misma introducción del espacio como posibilidad a tener en cuenta, la podemos observar en los constructivistas, éstos utilizaban espacios que hasta el momento no se habían considerado, como las esquinas de las salas, para situar sus piezas, creando de alguna forma lo que ahora se llama site-specificity.

³ MALEVICH, C. Extraído de *Manifiesto Suprematista* publicado en Petrogrado en 1915, citado en: MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p.334.

⁴ JUDD, D. *Specific Objects*, citado en: GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, p.27.



Durante esta época, y a partir del efecto dispersor de la guerra, el arte se va desarrollando en distintas direcciones y corrientes, aunque todas encaminadas hacia la búsqueda de un nuevo “arte, el arte en sí y por sí”⁵. Esto conlleva también la emancipación de los materiales, los cuales empiezan a tomar importancia como ser físico. Hasta el momento el material estaba subordinado a la forma, pero a partir del paso hacia la no representación, este se libera y reivindica su realidad extraplástica, es aquí donde la textura del propio material coge gran protagonismo y se convierte en uno de los “elementos constitutivos de la forma”⁶.



En el campo del diseño, en la Bauhaus también encontramos un predominio de las formas geométricas y una gran importancia de los materiales. La escuela de la Bauhaus fue fundada por el arquitecto Walter Gropius en 1919 y pretendía unir las artes y la arquitectura, de esta forma pasó a convertirse en un movimiento artístico que influyó sobre muchos de los artistas de la época en las formas, materiales y en la concepción del espacio.

También encontramos este interés por el material y la textura a principios de los años 20, en la segunda generación de “texturistas” rusos y alemanes, quienes confirieron un papel principal al fragmento, el cual “tiene una existencia autónoma igual que las formas completas”⁷. La textura va a adquirir mayor importancia, porque unida al fragmento, su razón de ser es “testimoniar, gracias a una cantidad mínima de materia, la identidad casi molecular y al mismo tiempo universalmente conceptual, del elemento de la forma”⁸.

Dentro del informalismo matérico el italiano Alberto Burri, también confería gran importancia a las texturas, utilizando una gran variedad de materiales en sus obras que le proporcionaban distintas tramas. Destacamos su interés por el plástico, en relación a nuestro trabajo, el cual quemaba y arrugaba creando tensiones, orificios y cambios de color.

Posteriormente en los 60, y como reacción al contenido emocional y los excesos del expresionismo abstracto, surge el Minimalismo, movimiento cuya premisa es *menos es más*, y en el que se les concede una gran importancia a la forma y la escala. Se empieza a hablar pues, de lo que el artista Donald Judd llamará, objeto específico, expresión que también dará título a su ensayo más conocido, publicado en 1965.

En la corriente minimalista también encontramos referencias a la pintura y sus límites. Como por ejemplo en la obra de Judd “sin título 1966”, donde a

(Arriba) Alberto Burri: *Bianco Plastica*, 1966. Plástico, acrílico, combustión en celofán, 100x75cm.

(Abajo) Donald Judd: *Sin título*, 1966.

5 MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del s. XX*, p.32.

6 *Ibíd.*

7 CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Dada y constructivismo* [catálogo]. p.18

8 *Ibíd.*

través de la conservación de la forma rectangular y del color, hace su primera referencia a la pintura, ofreciéndole una posición tridimensional que abría un nuevo camino entre la pintura y la escultura. De esta forma eliminó las diferencias entre ellas y abrió las puertas a lo que hoy conocemos como instalación, concibiendo la obra en relación al espacio en el que se encuentra y a su dialogo con el espectador.

Paralelamente surgió un nuevo movimiento pictórico que el crítico Clement Greenberg, defensor de los expresionistas abstractos americanos y contrario al pop art, denominó abstracción postpictórica, un concepto con el que tituló la exposición que él mismo comisariaba en el LAMAC de los Ángeles en 1964, en la que participaron 31 artistas influenciados por las formas de la Escuela Bauhaus, entre los que estaban, Helen Frankenthaler, Al Held, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella.

Este grupo de artista entendía la pintura como ente libre de representaciones y que existe por sí misma. Esta corriente fue transformándose y mezclándose con otras contemporáneas de la época, como el minimalismo.



Frank Stella: Tomlinson Court Park, 1959.
Acrílico sobre lienzo,
19,05 x 25,4 cm.

Artistas como Frank Stella, empiezan a trabajar sobre la espacialidad y superficialidad del lienzo, remarcando el continente y la forma, y así la pintura. De esta forma comienza a elaborar los llamados Shaped paintings, en los que iba remarcando el borde del lienzo a través de la repetición de este mismo, y creando cuadros de formas geométricas en los que el papel principal se lo llevaba la propia superficie del cuadro. Pero en esta fase no nos vamos a detener, porque lo que de verdad nos interesa de este periodo es la aparición de grupos como el BMPT y el posterior Support Surfaces.

El grupo BMPT, ligado a la pintura, surge en París en 1967 dos años antes de la aparición de Support Surfaces. Pretendían ir más allá de las características asociadas a la pintura, como eran ilusionismo, subjetividad, expresión, estética, buen gusto y mensaje; trascenderlas y reducir la pintura a un acto repetitivo, desprovista de imágenes reconocibles y símbolos.

Dos años después empiezan a trabajar en la misma línea el grupo Support-Surfaces, presentando una pintura sin tema y desprovista de cualquier huella del artista, o como ellos decían “una pintura desnuda de todo menos de su materialidad”⁹, en sus pinturas ponían en evidencia el proceso de realización, dejándolo al mismo nivel que el resultado final.

9 GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, p. 217.

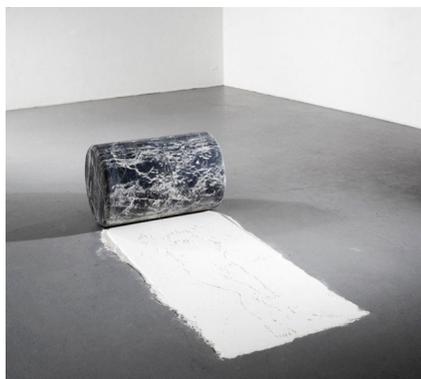
Support Surfaces, (vista de la instalación) 1968, en CANADA, Nueva York.



Los artistas que componían el grupo Support Surfaces centraron su producción artística en torno a las múltiples posibilidades del soporte pictórico. Pretendían emancipar al soporte y establecer entre el espacio y él múltiples relaciones, y de esta manera evitar que se convirtiese en un elemento pasivo y que participara y fuera un elemento con características y existencia propia.

En la misma época surge el Arte povera en Italia, definido por Germano Celant en la exposición de la galería La Bertesca de Genova titulada Arte povera – Im Spazio Con: Mario Merz, Gilberto Zorio, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto.

Cuya experimentación gira en torno a la transformación de la materia a través de las acciones que podemos realizar sobre ella, como cortar, modelar, estrujar, plegar, doblar... Se trata pues de establecer un diálogo con la propia materia. Se caracterizaba por la utilización de los llamados materiales “pobres”, como la madera, hojas, rocas, telas carbón o arcilla. Los artistas tratan de provocar una reflexión sobre el objeto y su forma, a través del material y de sus características distintivas. El interés de la acción con la materia y sobre ella, las distintas asociaciones que se pueden hacer entre los materiales, potenciando así sus características físicas, así como la reflexión que hacen sobre el objeto y su configuración son motivos por los que hemos creído necesario fijarnos en estos artistas y aplicar lo que plantean en la producción artística de este trabajo.



Luciano Fabro: *Sin título*, 1994.
Galería Micheline Szwajcer.
Mármol y harina.
99,9 x 60,1 x 200 cm

Destacamos a Luciano Fabro, porque utilizó materiales nobles con simplicidad y delicadeza. Partiendo de la interacción entre los materiales, el peso, la tensión, la masa y el equilibrio para crear piezas que introducen al espectador en su diálogo con el espacio. Como por ejemplo en la pieza “Sin título” 1994, en la que espolvorea harina en el suelo y luego rueda un cilindro de mármol

por encima, haciendo perceptible esa relación a través de la estampación de la huella que deja el mármol sobre la harina, esta acción se produce dentro del espacio expositivo, convirtiendo la obra en una instalación.

Luciano Fabro: *Tres formas de poner las sábanas*, 2014. Palacio de Velázquez, Madrid.



3.REFERENTES

A continuación vamos a hacer un repaso por alguno de los artistas contemporáneos que consideramos como referentes para realización de nuestro trabajo final de grado y que nos han influenciado por su método de trabajo, su poética, la utilización de distintos materiales y la introducción del espacio como elemento determinante en la obra.

3.1 GUILLERMO MORA

“ Siempre me ha interesado la pintura, pero trabajar con una pintura que estuviera presente, que no plantease nuevos espacios, sino que estuviera aquí conmigo, con nosotros[...] No me gustaba la idea de la pintura como ventana a otros mundos” ¹⁰

Con esta frase Guillermo Mora nos expone su pensamiento sobre la pintura, sus ganas de hacer de la pintura una presencia física y liberarla así de la representación, del cuadro como ventana. Pintura como cuerpo con peso y olor característico.

“Trabajo por prueba y error, mi proceso no es muy lineal, en cuanto a tener un objetivo, hacer un proyecto y llegar a su conclusión. Trabajo más con la idea de laboratorio, donde van sucediendo cosas cada día, donde hago pruebas, experimentos... de donde saco un abanico de posibilidades que a

¹⁰ LALULULA.TV, *Metrópolis- Pintura otra*,2013.[consulta: 2017-04-21]. Disponible en: <<https://lalulula.tv/?s=guillermo+mora>>

modo de embudo se van definiendo hasta llegar a un punto”¹¹

Su proceso de producción artística, dice, no tiene un principio y un fin muy definidos, se va elaborando por sí solo y a medida que pasa el tiempo, hasta llegar a resultados satisfactorios, conclusiones del proceso. Por este punto en concreto es por el que lo introducimos en el apartado de referentes. En nuestro trabajo el método de producción tampoco ha sido lineal, nos basamos en pruebas y errores para ir avanzando, en ocasiones los errores se convierten en parte de la pieza final, en otras se desechan por completo, al igual que las pruebas. Todo el proceso se va retroalimentando de sí mismo para la creación de lo que al final termina siendo una instalación.

Guillermo Mora trabaja la pintura desde dentro de ella, moviéndose dentro de los parámetros que la configuran históricamente, es decir, la propia pintura, el bastidor y la tela, aunque abasteciéndose de ellos pretende configurar la pintura desde una nueva posición, como si la desorganizara y la reorganizara de otra forma totalmente distinta. En nuestro trabajo también introducimos estos elementos, aunque asociados a algunos más como el plástico, las esponjas y la cerámica, los cuales entendemos como cercanos a la pintura, en cuanto a forma, textura...

GUILLERMO MORA:
Una pregunta diaria, 2010.
Exposición. Mural en la pared.
Medidas variables según
ubicación.



3.2 ÁNGELA DE LA CRUZ

Ángela de la Cruz trabaja en torno a las diversas posibilidades del soporte pictórico. Entiende el cuadro como un contenedor de emociones e historias, como una extensión de su cuerpo. Su trabajo se mueve entre la pintura y la

11 Ibíd.

escultura, y en la retroalimentación entre ambas, con apariencia minimalista pero sin renunciar a expresar sentimientos a través de forma y color.

La obra de Ángela de la Cruz no se puede desligar de su vida, pues refleja en ella todos los altibajos que ha ido sufriendo, a través de colores, formas y un gran sentido del humor en los títulos.

Trabaja desde la historia del arte, concretamente desde la historia de la pintura, pero la reorganiza, la dobla, la arruga y la fuerza a ser puesta en lugares nuevos, para darle lecturas diferentes. De esta manera rompe la frontalidad y la bidimensionalidad que venía acarreado la pintura y la convierte en objeto tridimensional, con nuevas características y establece nuevas relaciones con el espacio, potenciando su carácter instalativo.

«En el momento en que corto el lienzo, me deshago de la grandiosidad de la historia de la pintura». ¹²

Durante su carrera artística, De la Cruz también investiga sobre las posibilidades del objeto, tratándolo como un cuerpo humano, cuya lectura se facilita mediante el título. Como en sus obras llamadas *Compressed*, en las cuales Ángela manda que se compriman unas cajas de aluminio de la estatura media de una persona, al tamaño que ella tiene sentada en la silla de ruedas.



Ángela de la Cruz: *Compressed*
6,2011. Óleo y acrílico sobre aluminio, 123x50x35 cm

De Ángela De la Cruz nos interesa su relación e implicación con la materia, cómo nos cuenta cosas a través de las formas y los colores con los que trabaja, como por ejemplo el sentido sexual que le da al rojo y al plástico. También nos interesa el carácter instalativo de su obra, elabora site específicos, como

12 GALERIA HELGA DE ALVEAR. <http://www.helgadealvear.com> [Consulta: 2017-01-15]
Disponible en:< <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/angela-de-la-cruz/>

en la exposición de “Todo cambia. Todo muta. Eso significa estar vivos”, la cual realiza en Carreras Múgica, lo que antes era una fábrica. De la Cruz entiende el espacio y elabora una serie de piezas enfocadas al completo diálogo con él, puesto que la fábrica se encontraba en Bilbao, y esta es una ciudad muy industrial, entiende que debe poner un poco de color, aunque sin olvidarse de los materiales industriales, de esta forma crea una dualidad entre los colores estridentes, que se salen del marco en el que se encuentran, y los materiales industriales que podrías encontrar en cualquier fábrica.

Ángela de la Cruz:
vista de la instalación
*Todo cambia. Todo
muta. Eso significa
estar vivos*, 2015 ,en
Carreras Múgica



3.3 JESSICA STOCKHOLDER

Esta artista estadounidense trabaja sobre los límites del color, el espacio y los materiales, a través de esculturas derivadas conscientemente hacia la instalación site specific.

Su trabajo empieza con obras de pared, de tamaño pequeño, en las que mezcla materiales cotidianos, normalmente de plástico, con otros que hacen referencia a la pintura y la escultura, como bastidores, telas, madera, obras que nos recuerdan a los assemblage de Rosenberg. Pero su escultura se va expandiendo en la medida que Stockholder necesita una relación con el espacio más sincera y completa, es decir que necesita comprenderlo y para ello trabajar en él y sobre él en primera persona.

“Nunca he hecho una gran distinción entre pintura, escultura e instalaciones. Aunque creo que las palabras pintura y escultura son más significativas que la de instalación”¹³.

13 ¡AH! MAGAZINE. <http://www.ahmagazine.es> [Consulta: 2017-03-02] Disponible en : <<http://www.ahmagazine.es/jessica-stockholder/>>



Jessica Stockholder: *Jessica Stockholder at Galerie Nächst St. Stephan*, 2007. Cojines, lonas azules, vasos de plástico y plástico verde roto, muebles de madera, , pintura acrílica, lámpara, bombilla de 40 vatios. Dimensiones variables.

(Arriba)Robert Rossembreg: *Gift for Apollo*, 1959. Aceite, fragmentos de pantalones, corbata, madera, tela, periódico, papel impreso y reproducciones impresas en madera con cubo metálico, cadena de metal, perilla de puerta, soportes L, ruedas de metal, uñas y goma con radios metálicos. Medidas variables.

En cuanto al uso repetido y continuado de materiales como el plástico, ella explica, que entiende los objetos de plástico como puro color, el máximo exponente del color, ya que es el propio material el que contiene el color, es decir, no son objetos pintados, sino objetos de color.

“Amo el plástico, también amo el color, y el plástico es un buen vehículo para el color, personifican el color, son enteramente color”¹⁴

Su obra está totalmente relacionada con la vida cotidiana, utiliza objetos cercanos a nuestra rutina, fáciles de encontrar y comprar, lo que Stockholder entiende como un reflejo de la sociedad en la que vivimos, en la que todo lo queremos ahora y ya, una sociedad caracterizada por la rapidez.

En cuanto a su proceso de producción, que es por lo que la incluimos dentro de los referentes, Stockholder explica que no produce las piezas a partir de una idea muy pensada, sino que su primer paso y su primer cuestionamiento es sobre lo formal, cómo se verá visualmente la pieza, qué tipo de colores, materiales y formas tendrá, y después de esto, procede a entender y a madurar mentalmente lo que ha hecho, a través de textos poéticos que ella misma escribe.

Aunque el paso previo a todo esto, es la realización de dibujos, que le ayudan a ubicar la pieza en el espacio y explotar las distintas relaciones que puede establecer.

El último paso, y no menos importante en su obra, es lo que podríamos llamar la puesta en escena, cuando pasa a la relación directa con su obra y el espacio. Una vez elegido el espacio, Stockholder se dispone a elaborar las instalaciones, las cuales suelen surgir en el momento, con muy pocas relaciones previas pensadas, parece que la magia ocurre en el momento en que el espacio aparece en el juego. Es así como sus instalaciones se convierten en site específico. Este proceso instalativo, en el que la intuición y el conocimiento del espacio juegan un papel fundamental, también está presente en nuestro trabajo, pues no concebimos el trabajo terminado hasta su puesta en relación con el espacio, donde jugamos y experimentamos con las distintas relaciones que se pueden establecer.

“La arquitectura está relacionada con el cuerpo, y mis piezas también, aunque no cumplan ninguna función”¹⁵ Stockholder entiende que sus obras tienen que establecer una relación con el espacio arquitectónico, adaptarse

14 LALULULA.TV, *Art 21: Jessica Stockholder*[consulta: 2017-03-02] Disponible en: <<https://lalulula.tv/?s=JESSICA+STOCKHOLDER>>

15 *Ibíd.*

a él y potenciar sus características.

Por este compromiso con el espacio, el color y las interpretaciones de los objetos de forma pictórica, sus instalaciones se han pasado a llamar "Paintings in space".

Jessica Stockolder: *Bow-tied in the Middle*, 1996, SAATCHI GALLERY. Madera, lámparas, cordones azules, cuerdas naranjas y amarillas, plástico, cerámica, tela de algodón, ventiladores, fruta fresca, Dimensiones variables.



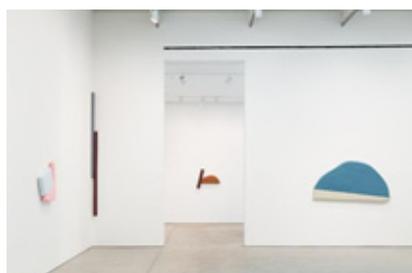
3.4 JUSTIN ADIAN

La obra de este artista neoyorquino se mueve entre los límites de la escultura, la pintura y la arquitectura, con referencias del minimal, el cubismo y el suprematismo ruso.

Adian trata la tridimensionalidad del color, a partir de cubrir trozos de espuma con telas pintadas con pintura para barco, las que luego dispone en forma instalativa, acercando de esta forma, la pintura a la escultura. Podemos decir que la mayoría de sus piezas se tratan de site specific, ya que van totalmente en relación al espacio en el que van a ser exhibidas.

El artista neoyorquino trabaja con materiales industriales a los cuales dota de unas cuestiones formales y estéticas que requieren contemplación y tranquilidad. Dice que pinta con pintura para barcos, porque le ofrece unos colores interesantes y una textura brillante, ambas cosas se han convertido en características inseparables de su obra. Trata a la pintura como objeto porque dice, que "los objetos representan el espacio perfecto entre la pintura y la escultura"¹⁶.

Su obra se basa en la geometría imperfecta, tratada a través de las formas hechas en espuma y la cultura popular, a la cual hace referencia desde los



Justin Adian; vista de la instalación *PRESS RELEASE*, 2015. Skarstedt gallery, Londres

16 WIDE WALLS. <http://www.widewalls.ch> [Consulta: 2017-03-11] Disponible en: <<http://www.widewalls.ch/artist/justin-adian/>>

títulos, los cuales saca de canciones o de comics, lo que le permite alejarse o distanciarse de su obra y acercarse al espectador.

En su obra plantea nuevas relaciones entre el lienzo y el espacio, y entre el lienzo y su propia arquitectura, así surgen una gran variedad de posibilidades de construcción de la pintura, que finalizan en un objeto totalmente híbrido que se suele asociar con la escultura. Adian cuenta que llegó a este modo de trabajo a través de la experimentación con materiales, lo que condujo su pintura hacia posiciones más escultóricas. Aun así sigue refiriéndose a su trabajo como pintura, “Pienso en mi trabajo como pinturas, pero no tengo ningún problema con las personas que las llaman esculturas”¹⁷.

3.5 MIQUEL MONT

Miquel Mont se cuestiona los límites del bastidor, desvinculando la pintura del soporte y trabajando con ella desde un punto de vista formal y analítico.

En sus primeras obras de los 80 y 90 trabajaba con la materialidad de la pintura, creando objetos tridimensionales. Pero más tarde realiza trabajos más grandes que le hacen plantearse las relaciones con el espacio, los límites físicos del cuadro y la percepción de la pintura según su posición, así pues su obra se va expandiendo por el espacio, desde los Wall paintings, a la pintura en tres dimensiones y ahora en sus collages que ocupan todo el espacio positivo, de forma escultórica.

De su trabajo nos ha influenciado la utilización de materiales industriales como el plástico, el pladur, el cartón, como nuevos soportes para la pintura y como piezas en sí mismas, sin necesidad de intervención, así como el interés por integrar el espacio como parte de la obra y explotar las relaciones que se pueden establecer entre él, los colores y las formas.

De la pintura Miquel Mont dice: “La pintura es sensualidad de lo táctil, algo que puede funcionar igual en la pared, en una fotografía, en una película, como experiencia física y, también, dentro de un cuadro. Hay categorías tradicionales que no tienen validez para definir lo que es pintura hoy. Porque la expansión, para mí, está relacionada con la deconstrucción de la pintura, del cuadro. Porque un cuadro es también un ‘mueble’ dentro del conjunto de muebles que nos rodean. La pintura expandida es despintar la pintura, una deconstrucción de la historia, del soporte tradicional”¹⁸.



Miquel Mont, vista de la instalación *Nunca es suficiente*. 2015. Fundación Suñol, Barcelona.



Miquel Mont, *SMELL HAVE NO GEOMETRY*, 1995. Acrílico sobre tabla, 100X75 cm.

17 W MAGAZINE. <http://www.wmagazine.com> [Consulta: 2017-03-11] Disponible en: <<http://www.wmagazine.com/story/justin-adian-artist>>

18 EL MUNDO. <http://www.elcultural.com> [Consulta: 2017-02-14] Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>>

Entendemos pues que su pintura burla a la denominada pintura pura, la retuerce, la estira, y va contra ella pero sin terminar de romperla. En definitiva piensa la pintura y piensa en pintura.

De su trabajo también destacamos el interés y el papel protagonista que le ofrece a los materiales, podemos ver como en sus obras aparece una especie de emancipación del material, el cual se reivindica con características propias y ajeno a su uso funcional. En nuestro trabajo, como explicaremos en el apartado de obra, hemos utilizado materiales a primera vista no pictóricos, proporcionándoles una segunda lectura, utilizando sus características propias más ligadas a lo pictórico.

3.6 KARLA BLACK

Una artista que trabaja con materiales de la vida cotidiana, es Karla Black, considerada como escultora aunque en su obra podemos vislumbrar cierta alusión a la pintura.



Karla Black, *What To Ask Of Others*, 2011. Polietileno, polvo de tiza, hilo, 120 x 180 x 100 cm

Black trabaja con la forma y la antiforma, su escultura es totalmente no representativa, habla sobre la materialidad de la escultura, su peso, su presencia y la relación que establece con el espectador. Suele trabajar mediante instalaciones site specific en las que mezcla materiales de tradición artística, con otros de la vida cotidiana como los polvos cosméticos, los que nos recuerdan al pigmento y por tanto a la historia de la pintura. Elige este tipo de materiales a través del atractivo estético y táctil que siente hacia ellos.

“la familiaridad de la textura del celofán o el olor de los cosméticos entrelazan la experiencia de la materia tangible con la intimidad de la memoria del subconsciente.”¹⁹

Cada objeto que conforma sus instalaciones se relaciona con el espacio, con estímulos físicos, psíquicos, con el arte y con el espectador, creando un diálogo abierto en el que el subconsciente va haciendo asociaciones.

En el proceso de elaboración Black explica que tiene una relación y comunicación constante con las piezas, esa implicación le lleva a darle gran importancia al proceso, dando prioridad a la experiencia del material antes que al lenguaje. Su obra es delicada, sensible y sinuosa a la vez que visceral, suele utilizar colores claros, por lo que la relacionan con el arte feminista, aunque ella lo desmiente diciendo que sus colores no son femeninos, son simplemente colores.

19 SAATCHI GALLERY, www.saatchigallery.com [consulta: 2017-02-14] Disponible en: < http://www.saatchigallery.com/artists/karla_black_new_britannia.htm>

Karla Black: vista de la instalación *Take Its Place*, 2014, Yeso en polvo, pintura en polvo, celofán, bombas de baño y esmalte de uñas, 1000 x 1700 cm



En sus instalaciones observamos un gran contraste entre las formas de gran tamaño pero de líneas y volumen delicados, suspendidas en el aire, a punto de rozar el suelo, junto con una meticulosa composición. Black trabaja desde el minimalismo, pero introduce el lenguaje del desorden, y la incidencia de la luz sobre la obra como parte del juego con el espacio.

Hemos introducido a esta artista como referente por el proceso que sigue en cuanto a la elección de los materiales. En este trabajo y en la mayoría de los realizados a lo largo de la carrera, he ido seleccionando materiales que me remitieran a alguna experiencia en mi memoria, materiales con los que tuviera una relación sinestésica, igual que con los colores; esto que me ha ayudado a acercarme e implicarme más en el proceso.

También nos interesa porque su modo de concebir el espacio expositivo, Black pretende que el espectador habite ese espacio, seducido por las formas, los colores y el material, que el lugar de exposición no sea un sitio de paso, sino un lugar donde perderse y encontrarse a sí mismo.

4. MATERIALES, FORMAS, COLORES, TEXTURAS, INSTALACIÓN.

Este proyecto parte del interés que me suscitan las formas, los materiales y el espacio. Todo ello enfocado desde el campo de la pintura, ya que es la técnica con la que más he trabajado y por tanto, me proporciona un lenguaje más amplio y cercano, conformando objetos pictóricos, en los que si bien encontramos características semejantes a las de la pintura; quizá la transgresión estribe en que por su forma, dimensión, volumen y peso dialogan con el espacio de una forma más abierta y cercana al objeto escultórico, alejándose del discurso lineal y la representación de imágenes.

4.1 LOS MATERIALES Y FORMAS

“El pintor contemporáneo se caracteriza por su especialísima veneración al material”²⁰

La pintura, el plástico y la cerámica son los materiales que principalmente aparecen en este trabajo, y que han ido surgiendo a partir de trabajos previos que explicaremos en el apartado de antecedentes.

Respecto a la pintura, como ya he dicho antes, es una técnica cuyo lenguaje facilita mi expresión, aunque en este caso, más que como una técnica, la he utilizado como material que me proporciona unas características de textura, transparencia y forma que no podría haber conseguido de otra manera. La pintura me resulta un campo más abordable y cercano para mi expresión, porque durante toda la carrera he ido cursado asignaturas enfocadas a ella, y en las que se alejaban siempre he tratado de enfocar los trabajos hacia el diálogo entre ellas. He utilizado pintura acrílica porque me interesaba su acabado plástico y brillante, así como su capacidad de secado rápido y de transparencia una vez mezclada con resina acrílica.

El plástico ha sido utilizado como soporte de la pintura, para facilitar la interacción con ella y dotar a las formas de más cuerpo. Es un material que suelo utilizar en el proceso pictórico, como salvamanteles, molde, protector... esto me hace entenderlo como cercano a la pintura y dar el paso a meterlo dentro de mi obra, además me interesan sus características plásticas, como en el caso de las bolsas, su superficie fina y translúcida da sensación de delicadeza y fragilidad, también la transparencia, que me permite dialogar con el



Blanca Santos: De la instalación *Déjalo estar*, 2017. Bolsa de plástico rosa hinchada, escayola y acuarela líquida sobre corcho. Medidas variables

²⁰ TARABUKIN, N. *Por una teoría de la pintura 1916-1923 en DADA Y CONSTRUCTIVISMO*. p.16. ANDREI NAKOV. Museo Reina Sofia. Catálogo. Madrid, 1989



Blanca Santos: Detalle de la instalación *Déjalo estar*, 2017. Pigmento verde, cerámica. Medidas variables.

espacio a través de los juegos de color que suceden cuando la luz se proyecta sobre su superficie.

La cerámica ha sido el nuevo material incorporado en mi trabajo, esto se ha debido a que durante el cuarto curso he cursado la asignatura de Cerámica interdisciplinar, lo que me ha ayudado a percibir en ella unas características formales, plásticas y materiales que me han hecho entenderla como pictórica, y por lo tanto cercana a mí.

Estas características han sido por ejemplo su plasticidad y su proceso por acumulación, cosa que me recuerda a la acumulación de capas de la pintura. Gracias a su plasticidad me permitía doblarla y recoger huellas del elemento sobre el que reposaba. Además me interesaba utilizar un material más pesado, para que pudiera establecer relaciones con los otros, aplastándolos y creando arrugas evidenciaran esa interacción. En cuanto a las imperfecciones que la caracterizan, como la imposibilidad de hacer un objeto totalmente recto, creo que la dotan de cierto aire pictórico.

Para este trabajo he jugado con una gran variedad de formas salidas de la interacción con la materia, que luego he ido organizando en la instalación. Busco el diálogo con el espacio a través de la rigidez de las formas rectangulares con cantos muy marcados pero también con la fluidez de otras que se desparraman por el suelo, que apenas lo rozan, formas más orgánicas inherentes al material del que están hechas, e incluso pigmento espolvoreado por el suelo.

En esta serie de objetos hemos explotado las características plásticas de todos estos materiales acercándolos a nuestro lenguaje, y creando así objetos pictóricos libres de representaciones y de imágenes, de los que se obtiene un disfrute estético y no funcional, cercanos al “objeto específico” minimalista, con capacidad de no significar nada y estar libre de signos, símbolos e imágenes.

4.2 LOS COLORES

“El color me confunde, todos los días cuando me levanto, tengo que pensar en ello. Me encanta el color, pero tengo muchas otras decisiones que tomar. ¿Es el color una necesidad para mí en mi trabajo? Intento no pensar en ello “²¹

En ocasiones me pregunto, como hace Whiteread, si el color es necesario

21 WHITEREAD, R. TATE. <http://www.tate.org.uk/> [Consulta: 2017-04-20] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/rachel-whiteread-artists-talk>



Ettore Spalletti. *Nostalgia Roma Helga de Alvear*, 2009.
Impasto sobre madera.
Ø 45 x 250 cm

en mi trabajo, pues bien, he llegado a la conclusión de que sí lo es porque me identifica, lo varío según la influencia sobre la que me encuentre, es un diálogo entre los estímulos exteriores provenientes de las redes sociales, y yo.

En mis primeros trabajos solía utilizar una paleta de colores saturados y complementarios, pero me di cuenta de que dedicaba mucho más tiempo a la elección de los colores y a cómo iban a armonizar entre ellos, que a las posibilidades combinatorias entre las formas y el espacio. Esto hizo que en uno de mis últimos trabajos centrara toda la serie sobre el color rosa pastel, lo que me permitió no tomar decisiones en cuanto al color y pasar directamente al diálogo con la materia.

Para la serie presentada en este trabajo hemos escogido una paleta reducida de gama alta, influenciada por la obra de Ettore Spalletti, el artista le concede una gran importancia a las formas y se vale de paletas de colores claros, haciendo referencia al Renacimiento italiano, para crear espacios en los que la relación entre ellos y el tiempo, son elementos fundamentales.

La utilización de esta paleta ha ido enfocada a crear un ambiente más relajado y centrar toda mi atención y la del espectador sobre las formas y las texturas. He seguido utilizando ese rosa pastel de mi último trabajo, porque aún no he conseguido desprenderme de ese color, aun así he introducido algunos otros virados hacia marrones, utilizando los tonos de la cerámica, el propio color de la materia.

4.3 LAS TEXTURAS

Las texturas expresan un atractivo visual expresivo y hacen que el espectador tenga el deseo de tocar la obra, es por esto que tienen un valor táctil al igual que la escultura.

Hemos utilizado el juego de texturas para crear objetos táctiles al ojo, es decir, que sin hacer falta un acercamiento físico crearan una sensación en el espectador, por ejemplo de esponjosidad, en el caso de las esponjas. Con esto hemos introducido la figura retórica de la sinestesia, la cual consiste en que la percepción física de una textura, color o forma cree una sensación que haga alusión a los demás sentidos, a parte de la vista del espectador.

Este recurso de la textura ya era utilizado en el Process Art o antifirma, quienes empezaron esta emancipación de las formas y las texturas como respuesta al minimalismo, dice Ana María Guasch "las nuevas obras dejaban de asociarse a la arquitectura o al mobiliario para acercarse a lo pictórico desde



Blanca Santos: De la instalación *Déjalo estar*, 2017. Spray y pintura acrílica sobre esponjas. Medidas variables.

una valoración de lo táctil, lo frágil, lo caduco e incluso lo íntimo”²² .

“Exaltaban las cualidades táctiles y la naturaleza física de los distintos materiales”²³ es decir que trabajaban con las texturas intrínsecas a los materiales utilizados, a la vez que con sus características de peso, su manera casual de caer sobre el suelo... para la creación de sus obras, las cuales terminaban siendo variables.

4.4 SOBRE LA INSTALACIÓN

La introducción del espacio como un elemento determinante dentro del trabajo, modifica la idea de obra cerrada y hace que evolucione hacia distintas posibilidades según el espacio disponible. Los elementos que la componen existen tanto individualmente como en relación con los otros, y hay múltiples asociaciones entre ellos. Esto hace que un mismo elemento pueda formar parte de varias instalaciones, asociándolo o separándolo de los demás y también por sí mismo.

Con esto queremos decir que entendemos la instalación desde, como plantea Mónica Sánchez Argilés, “el paradigma de complejidad”²⁴, el cual dice que la definición de instalación debería ser una, constantemente reconstruida exactamente igual que el mundo con el que interacciona. Y agarrándonos principalmente a uno de sus principios, el principio hologramático, el cual explica que “el artista al producir una instalación está condicionado por la idea consensuada de cómo debe ser esta, por lo que podemos considerar este consenso como un denominador común en cada obra producida. En cada parte- en cada instalación- se encuentra el todo”²⁵ trasladando esto a nuestro trabajo, cada elemento que forma parte de la instalación contendría la propia instalación, puesto que ha sido elaborado en relación a ella, y por lo tanto formaría parte y sería un todo.

Que el espacio juegue un papel principal dentro de la obra me ha permitido tener una relación más directa con cada uno de los elementos que la conforman, aprender a entenderlos en el entorno en el que los sitúo y, en torno a la relación que se establece entre ellos y el espectador en forma de instalación.

Sitúo de esta manera los elementos en distintos lugares, desde el suelo

22 GUASCH, A. M. *El arte del s. xx Del posminimalismo a lo multicultural*, p.41. Alianza forma.

23 *Ibíd.*

24 SÁNCHEZ, M. *Los límites de la instalación*, citado en: RAMÍREZ, J. ; CARRILLO, J. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s.XXI*. p.207

25 *Ibíd* p. 211.

hasta el techo por los que el espectador tiene que hacer un recorrido visual observando y concibiendo la obra como totalidad construida a partir de pequeñas piezas distribuidas por el espacio. Intento así, que el espacio expositivo sea un lugar habitable no un lugar de paso, concibiendo al “espectador como parte integral de la conclusión de la obra”²⁶.

5. OBRA

“Priorizo la experiencia material sobre el lenguaje, el simbolismo, la metáfora, la narrativa o cualquiera de ellos”²⁷

5.1 ANTECEDENTES

A continuación analizaré tres de los ejercicios que he ido realizando a lo largo de mi formación en este título, en algunas de las asignaturas, en ellos se explica la evolución de mi obra hasta llegar a la propuesta que exponemos en este trabajo final de grado.

Los entiendo como ejercicios de formación, por lo que el aprendizaje, incluso de los errores, que de ellos extraigo, es por lo que los incluyo en este apartado. Además en ellos ya se detectan características que están presentes en este trabajo, como la utilización del plástico, el interés por la forma y la textura de la pintura, como por sus posibilidades instalativas, la introducción de nuevos materiales entendiéndolos como pictóricos y por último la acción sobre el material y los diálogos que se producen entre ellos a partir de las tensiones y las superposiciones.

5.1.1 Una semana, una estampa y yo



Blanca Santos: fotos del proceso de *Una semana, una estampa y yo*, 2016. Grabado sobre plástico, medidas variables.



Uno de los primeros trabajos que realicé enfocado hacia la acción sobre el material y el proceso es el de “Una semana, una estampa y yo”, se trataba

26 BISHOP, C. *Catalogo Ivam instalaciones*, p.81.

27 BLACK, K. <http://www.artnews.com> [consulta: 25-6-2017] Disponible en: <http://www.artnews.com/2016/03/23/i-work-purely-out-of-desire-karla-black-conjures-ethereal-beauty-at-david-zwirner/>

pues, como dice en el título, de una estampa hecha en un plástico de 200cm x 200cm de color amarillo, con la que conviví durante una semana, es decir, la llevaba conmigo a todas partes dentro del bolso, la riñonera, la mochila... el resultado de esto fue que la estampa quedó plegada y totalmente pegada a sí misma por el impacto del sol y el calor. Es en este trabajo donde empiezo a interactuar con el plástico, material que me interesa por su transparencia, su plasticidad, su olor característico y porque es fácil de manejar y de transportar.

De este trabajo, además del plástico, también sale una de las soluciones formales que luego utilizo en algún trabajo más, el material doblado con pintura dentro, esto hace que se superpongan capas de pintura, creando una textura con profundidad en un objeto pequeño.

Este trabajo en concreto, como ya he dicho, iba encaminado hacia la acción sobre la materia y el proceso, estas dos cosas van a ser características principales en todos mis demás trabajos. Me interesa el proceso de juego, el de hacer pruebas, desecharlas, recuperarlas, jugar con el espacio y que la obra varíe dependiendo del lugar de exposición.

5.1.2 90% ACRÍLICO 10% POLYMADE

“90% acrílico 10% polymade” es un trabajo que realicé en torno al color, la forma y su relación con el espacio.

A partir de él entendí mi forma de trabajar y pude concentrarme más en el camino que me interesaba seguir. Empecé haciendo un boceto con una forma y una disposición muy concreta, y seguidamente me puse a realizarlo, sin darle tiempo de maduración a la idea y sin hacer pruebas.

El proceso de realización fue largo, porque tenía que verter formas muy grandes de pintura sobre plásticos, esperar a que secaran y luego levantarlas, por lo que apenas pude ir probando como sería el resultado final. Una vez las tuve todas y las monté respecto al boceto, vi que efectivamente la pieza no funcionaba nada. Esto lo solventé una vez llegué al lugar de exposición, allí, con todas las piezas separadas empecé a plegarlas, cortarlas, asociarlas de una manera intuitiva y jugando con el espacio, esto me pareció que era un acto casi performativo y me ayudó a entender que en mi modo de trabajar no me servían los bocetos tan cerrados y que el proyecto no terminaba hasta su disposición en el espacio, en el cual como había visto y corroborado, todo cambiaba.

A parte de entender mi proceso de trabajo, también ocurrieron algunas cosas que tomé como referencias para trabajos próximos, como la introduc-



Blanca Santos: vista instalación
90% ACRÍLICO 10% POLYMADE, 2016.
Pintura acrílica, plástico, placa de pladur,
cinta amarilla y naranja, spray.
Medidas variables

ción de nuevos materiales, el corcho y el pladur, y algunos fallos como la utilización de una gran variedad de colores, lo que me complicó el proceso de instalación además de que le quitó protagonismo a las formas, y dediqué mucho más tiempo a la elección de los colores que a la interacción entre las formas y los materiales, que es lo que de verdad me interesaba.

5.1.3 *Se me cayó el frigopie*

Esta es una serie que desarrollé en verano y en la que intenté mejorar todos los fallos que había tenido en trabajos anteriores y focalizarla hacia la exposición en distintas salas.

Aquí es donde empiezo a trabajar sobre idea de la materialidad de la pintura, y sus posibilidades como objeto en torno a sus características de color, textura y forma. Se trataban de una variedad de objetos de color rosa, haciendo referencia al helado frigopie, hechos de pintura sobre plásticos, corchos y bastidores que se relacionaban con el espectador mediante estímulos sinestésicos.

Una obra abierta, con posibilidades instalativas y de variaciones combinatorias dependiendo del espacio expositivo.



Blanca Santos: de la instalación *Se me cayó el frigopie*, 2016.
Acrílico y spray sobre plástico plegado,
17 x 12 cm.

En cuanto al aspecto instalativo, como realicé una gran cantidad de piezas en un tamaño pequeño y eran fáciles de transportar, realicé varias exposiciones en las que pude mostrarla, y esto me permitió disponer lo elementos de maneras diferentes. Fue en este punto donde empecé a interesarme por las posibilidades objetuales de la pintura, a través de su forma y su textura además de por su carácter instalativo.

Esta forma de trabajar, a partir de la creación de varios elementos que luego articulaban un diálogo con el espacio, me hizo entender que lo que de verdad me interesaba era esa puesta en relación, el espacio en el que ocurre y hacia el que iba a encaminar mis siguientes prácticas artísticas.

(Izquierda) Blanca Santos: vista de la instalación *Se me cayó el frigopie*, en la sala Maria Moliner, 2017.
Plástico, pintura acrílica, corcho.
Dimensiones variables

(Derecha) Blanca Santos: vista de la instalación *Se me cayó el frigopie*, en una proyectroom, 2016.
Plástico, pintura acrílica, bastidores, corcho, hilo de pescar.
Dimensiones variables



5.2 DÉJALO ESTAR



Blanca Santos: vista de la instalación
Déjalo estar, 2017.
 Plástico, pintura acrílica, spray, escayola,
 cerámica, pigmento, esponjas.
 Medidas variables.

Déjalo estar es el resultado de todo el proceso de búsqueda de referentes, diálogo con la materia y el espacio, desde una visión pictórica. Esto ha desembocado en una instalación que se relaciona con el espectador a través de formas y colores y texturas.

A continuación explicaremos cuales han sido los pasos que he seguido para la realización de la parte práctica del trabajo. Hemos dividido este apartado en dos partes, en el primero hablamos del proceso de elaboración, el cual se encuentra subdividido en la búsqueda de materiales, la elaboración de los objetos cerámicos y los objetos pictóricos, y por último la fase en la que se establecen las relaciones entre los materiales y los distintos objetos. El segundo apartado lo hemos dedicado a la instalación, centrándonos en el espacio, el diálogo entre él y los objetos, y entre todo esto y el espectador.

5.2.1 Proceso de elaboración.

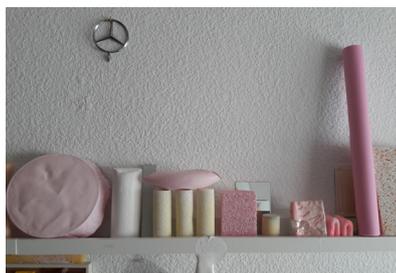
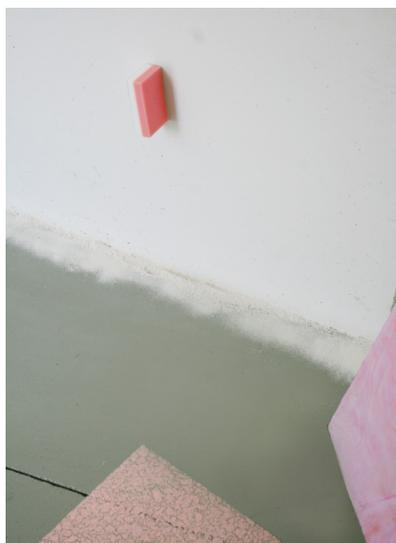
En este apartado mostramos las tres fases del proceso de elaboración de los distintos elementos. Es importante remarcar que estas fases suceden de forma intercalada, es decir, no siguen el orden en las que las hemos dispuesto, sino que se van retroalimentando unas de otras y a través de eso voy encontrando el camino por el que seguir. Podemos decir, pues, que mi método de trabajo no es lineal, sino que varía en torno a mis necesidades en cada momento, un diálogo constante con la obra.

5.2.1.1 Búsqueda de materiales

Corcho, esponjas, telas, sprays, acrílicos, goma eva, pasta para modelar... Es así como empieza todo mi trabajo, el paso previo a toda la elaboración e incluso a la idea, ir a distintos comercios a recopilar materiales. Esta actividad inicial se va repitiendo a lo largo del proceso de producción.

En la elección me dejo cautivar por su aspecto, que normalmente tiene que ver con formas sencillas y autónomas, libres de asociaciones directas a cualquier funcionalidad, en este trabajo me han interesado las líneas rectas en muchos casos. En cuanto a las texturas intento que sean contrastadas en los diferentes objetos, y además que proporcionen posibilidades sinestésicas, mi elección va desde las que son extremadamente suaves, pasando por las esponjosas, hasta las que sugieren aspereza como la piedra pómez, en definitiva objetos táctiles al ojo, es decir, que sin tocarlos se perciba o se entienda su textura. En lo que se refiere a la paleta cromática los elijo previamente, antes de comenzar el trabajo, y normalmente son colores alejados de la saturación tradicional, como los pasteles, ácidos o también de aspecto translucido. Por último, el tipo de pintura usada y el modo de emplearlo lo describiré en la siguiente fase, pero anticiparé que me interesaba que fuera de secado rápido, que tuviese cuerpo y que me permitiese jugar con su textura, estas características me las ha estado proporcionando la pintura acrílica.

Los materiales encontrados y comprados, permanecen en mi estudio durante un tiempo sin una función clara, los considero como una especie de paleta a la que acudo para construir las piezas, esta forma de trabajar en torno al objeto hallado y guardado la encontramos también en el trabajo de Carmen Calvo, la cual visita eventualmente el rastro, donde adquiere distintos objetos que guarda hasta encontrarles una función dentro de su obra.



(Arriba) Blanca Santos: vista de la instalación *Déjalo estar*, 2017. Esponja, serigrafía sobre acetato, pintura acrílica, plástico, pigmento blanco. Medidas variables

(Abajo) Fotografía de la paleta de pruebas en mi estudio.

5.2.1.2 La cerámica y la pintura

La producción de los objetos cerámicos la hemos tenido que realizar durante el segundo cuatrimestre, en la asignatura de cerámica interdisciplinar, esto ha supuesto la necesidad de tener preparadas ideas previas para que la falta de tiempo no nos jugara una mala pasada. Aun así, he querido dejar espacio para la experimentación, las pruebas y los fallos.

En esta experimentación he ido probando varios tipos de gres que tuvieran chamota, porque eso me permitía realizar piezas de mayor tamaño y grosor con la certeza de que no se iban a romper. Fui variando de pasta porque cada una tenía un color diferente que me interesaba, entre blanco, crudo y un color más amarillento.

El primer paso era la realización de la forma, que en el caso de los objetos grandes, hemos realizado con la ayuda de un bastidor en el cual hemos ido introduciendo la pasta poco a poco y luego con la ayuda de un rodillo la hemos igualado a la altura de los bordes. En la primera prueba realizada, no tuvimos en cuenta que si no apretábamos bien la masa en la parte inferior iban a quedar una serie de pliegues, así que cuando la desmoldamos vimos aparecer lo que en un principio consideramos como fallo, pero que luego nos pareció una forma interesante y que terminamos utilizando.

Los objetos de menor tamaño fueron realizándose a mano, a través de un dibujo hecho en una tabla de madera sobre la que superponíamos un trozo de gres, que amasábamos y dábamos forma hasta ceñirlo al dibujo sobre el que se encontraba. Este modo de realización hizo que las piezas fueran muy desiguales las unas de las otras, pero tampoco pretendíamos que fueran perfectas. En cuanto a las formas cilíndricas, se realizaron con la ayuda de un papel sobre el que extendíamos el gres con el grosor deseado y luego le dábamos forma cilíndrica y hueca, el papel nos permitía que el gres no se pegara a la tabla de madera y por tanto nos facilitaba su realización.



Guías para la realización de los objetos cerámicos.

El siguiente paso era poner el engobe encima de las piezas, realizamos varias pruebas de color para ver como quedaba el gres sin engobe y luego con cuantas capas de engobe nos gustaba más. A través de las pruebas decidimos que el engobe se debía de aplicar cuando el gres estaba en dureza de cuero porque así una vez cocido no se desconcharía.

Aplicamos el engobe a alguna de las piezas, pero a medida que avanzaba el curso fuimos descubriendo nuevas pastas de gres que ya tenían un color que nos interesaban y que nos dinamizaban el proceso.

A la vez que íbamos trabajando la cerámica en clase, en el estudio íbamos haciendo pruebas de color con la pintura acrílica. Estas pruebas se basaron

en las búsqueda de un rosa, así que empezamos a mezclar distintos tonos de rosa en acuarela líquida con resina acrílica, apuntándonos las variaciones que se hacían en cada uno de ellos encontramos el color que buscábamos.



Imágenes sobre el proceso de producción de algunos de los objetos.



Una vez encontrado, procedimos a la realización de los objetos pictóricos. Se trataba de verter la mezcla de acuarela y resina acrílica sobre acetatos de diferentes tamaños que luego conformarían las formas finales. Aquí al igual que en la parte de cerámica, realizamos varias formas sin saber exactamente para que las íbamos a utilizar, pero confiando en que en la siguiente fase encontraríamos las asociaciones acertadas. A casi todos los objetos les aplicamos solo una capa de resina por lo que no tuvimos tantos problemas de secado.

En este caso los colores elegidos han sido blanco, crudo y naranja para las piezas cerámicas, y una paleta de colores pasteles, desde rosas, pasando por azules, algún amarillo y colores transparentes para los objetos pictóricos, que hacían que dialogasen directamente con el espacio y con los demás elementos de la instalación. En general, hemos elegido trabajar con una paleta de gama alta.

5.2.1.3 Relación entre materiales

Al mismo tiempo que todas las demás fases hemos ido elaborando y cerrando ideas sobre formas, colores y aproximaciones a la disposición en el espacio, a través de fotografías y pruebas en las projectrooms. Estas pruebas se registraban mediante fotografías con el móvil para que luego, una vez en el espacio, nos sirvieran de guía. No hemos realizado bocetos porque nuestro trabajo proponía un contacto directo de los elementos con el proceso y también relacionados con su instalación.



Fotografía de las pruebas para la instalación.

5.2.2 Sobre la instalación.

Videodelainstalación: <https://www.youtube.com/watch?v=zCGukLv3Sbw>
(en caso de que el hipervínculo no funcione, copiar esta dirección en la barra de cualquier navegador)

Me sitúo a un lado de la instalación y observo un cubo pegado al techo, refleja un tenue color rosa en la pared, color suave y delicado. Lo relaciono rápidamente con la bolsa de plástico traslúcida que encuentro hinchada a mi derecha, sustentada por otro cubo de escayola. Sigo haciendo el recorrido visual y me deslizo por la pintura acrílica que apoya sobre unos pequeños objetos de cerámica, que imitan imperfectamente a cilindros y prismas. Se refleja un débil color rosa en la pared. Un poco más abajo pigmento, pigmento blanco que funde la pared en el suelo, a la derecha un bastidor con una textura burbujeante. Arriba esponjas y piedra pómez, esto me lleva a la izquierda, donde encuentro, no muy lejos del suelo, pegada en la pared una esponja rosa y blanca. La relaciono rápidamente con la serigrafía dispuesta en el suelo, sobre la que se reflejan unas formas angulosas provenientes del objeto apoyado sobre la columna. Acrílico y plástico sobre madera. Abajo en el suelo pigmento verde, sobre él cerámica, los ángulos sacados de fábrica dialogan extrañamente con las formas orgánicas hechas a mano, subo la mirada, de repente me encuentro con unas formas circulares y delicadas apiladas y pegadas a la pared, tienen un leve color rosa, continuo caminando, he habitado la instalación.

Es así como debe relacionarse el espectador con esta instalación, buscando, percibiendo y estando atento a los estímulos que desprenden cada uno de los elementos, provenientes de sus características de color, forma y material.

Previamente a esta experiencia está la fase de montaje, el primer paso fue el traslado de los elementos al espacio, en esta ocasión fue el pasillo que va desde secretaría al edificio C, porque era un lugar de paso y permitía que la gente lo atravesara. Una vez allí los dispusimos en el suelo y uno a uno los fuimos colocando en relación a los demás y al espacio, de forma que se creara un diálogo y una relación visual entre ellos, que el espectador iba descubriendo, como he hecho yo al principio de este apartado.

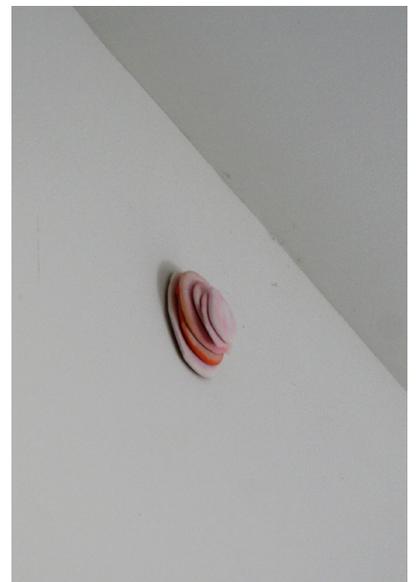
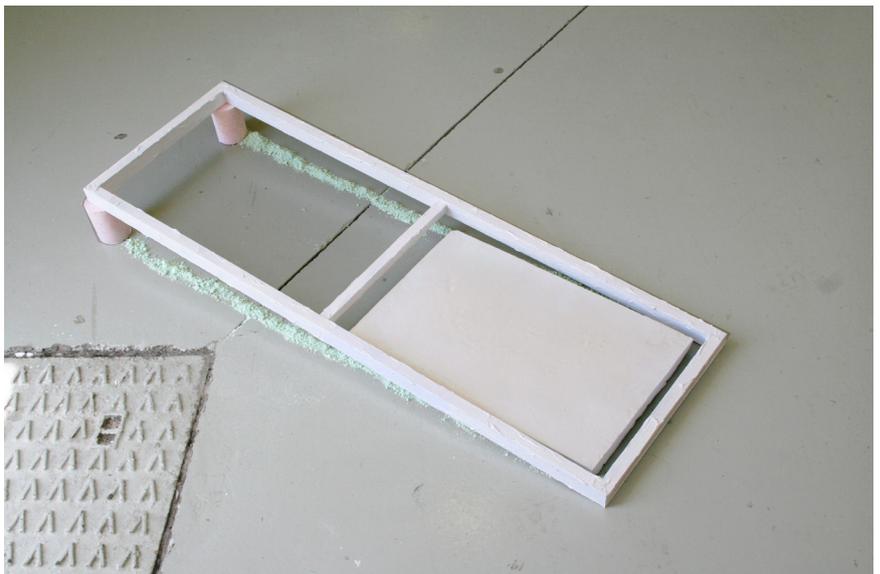
Una vez colocado todo, procedimos a la contemplación de la instalación, este periodo de reflexión nos ayudó a ver que objetos sobraban, cuales faltaban, qué relaciones eran más propicias y cuales difusas, es decir, a comprender lo que habíamos hecho. Después de esta revisión procedimos al cambio de algunos de estos elementos y una vez dado el visto bueno empezamos a registrar toda la instalación mediante fotografía y vídeo.



Blanca Santos: De la instalación
Déjalo estar, 2017.
Resina acrílica y acuarela líquida
sobre acetato, escayola, cerámica
y pigmento.
Medidas variables



Blanca Santos: De la instalación
Déjalo estar, 2017.
Pigmento, escayola sobre corcho,
spray rosa, cerámica, pintura
acrílica sobre bastidor, recambios
de rodillos.
Medidas variables



Blanca Santos: De la instalación
Déjalo estar, 2017.
Pintura acrílica y plástico sobre
chapa, pintura acrílica blanca sobre
corcho, serigrafía sobre acetato,
esponja y pigmento blanco,
cerámica, pigmento verde, pintura
acrílica, bolsa de plástico rosa.
Medidas variables



6. CONCLUSIONES

Como hemos explicado anteriormente, la parte teórica y la práctica se han retroalimentado, lo que nos ha permitido tener una visión más amplia en cuanto a referentes que trabajen de un modo similar al nuestro, y que ha sido esencial para encontrar soluciones a problemas con los que nos hemos ido encontrando.

En cuanto a la parte de producción hemos ampliado nuestro lenguaje artístico a través de la introducción de materiales como la cerámica. Aun así creemos que es una línea de trabajo en la que nos queda mucho por investigar, por ejemplo en los esmaltes, los que creemos que darían a la cerámica una lectura pictórica más propicia, pero no hemos tenido tiempo de indagar profundamente en ellos debido a que se necesitan hacer muchas pruebas para obtener buenos resultados.

Nos hemos enfrentado al trabajo a través de prueba y error, lo que nos ha permitido entender que nuestro método de producción se basa en el constante diálogo con las formas, los materiales y el espacio, sin realizar bocetos y a partir de la creación de una paleta de pruebas a la cual acudir durante el proceso.

Por último, la puesta en relación con el espacio, de los elementos surgidos de la interacción con los materiales, nos ha servido para relacionarnos con ellos de una forma totalmente distinta, entendiendo y teniendo en cuenta tanto sus características propias como las del espacio en el que los situamos. De esta forma nuestra pieza final ha sido una instalación en la que las formas, las texturas y los colores han conformado un diálogo entre ellas y con el espectador.

En conclusión, tomamos este Trabajo de Final de Grado como un aprendizaje de errores y aciertos que nos han servido para enfocar nuestra práctica artística, entender nuestro método de trabajo y descubrir nuevos referentes, y lo tomamos como punto de partida para seguir desarrollándolo.

5. BIBLIOGRAFÍA

BARRO, D. MACUF. Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy [catálogo]. A Coruña, Dardo Ediciones. 2009.

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

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

FRIED, M. Arte y objetualidad, ensayos y reseñas. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

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

KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido. En AA.VV., La posmodernidad, Editorial Kairós, Barcelona, 1998.

MADERUELO, J. La pérdida del pedestal [Seminario]. Fuenlabrada (Madrid): Ministerio de cultura, 1992 .

MADERUELO, J. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Madrid, AKAL/ ARTE CONTEMPORÁNEO, 2010.

RAMIREZ, J. ; CARRILLO, J. Tendencias del arte, arte de tendencias a principio del s.XXI [Ensayos Arte Cátedra],Madrid: Cátedra, 2004.

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Dada y constructivismo [catálogo].Avda de la Constitución, nº 202, Torrejón de Ardoz (Madrid): Julio Soto, Impresor, S.A., 1989.

WEB

LALULULA.TV, Metrópilis- Pintura otra,2013.[consulta: 2017-04-21]. Disponible en:

<<https://lalulula.tv/?s=guillermo+mora>>

GALERIA HELGA DE ALVEAR. <http://www.helgadealvear.com>[Consulta: 2017-01-15]Disponible en:< <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/angela-de-la-cruz/>>

¡AH! MAGAZINE. <http://www.ahmagazine.es> [Consulta: 2017-03-02] Disponible en : <<http://www.ahmagazine.es/jessica-stockholder/> >

WIDE WALLS. <http://www.widewalls.ch> [Consulta: 2017-03-11] Disponible en: <<http://www.widewalls.ch/artist/justin-adian/>>

W MAGAZINE. <http://www.wmagazine.com> [Consulta: 2017-03-11] Disponible en: <<http://www.wmagazine.com/story/justin-adian-artist>>

EL MUNDO. <http://www.elcultural.com> [Consulta: 2017-02-14] Disponible en:<<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-Angela-de-la-Cruz-fuera-del-cuadro/35953>>

SAATCHI GALLERY,www.saatchigallery.com [consulta: 2017-02-14] Disponible en:

< http://www.saatchigallery.com/artists/karla_black_new_britannia.htm>

