



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

EL OBJETO COMO HUELLA DE SU CONTEMPORANEIDAD

Trabajo Final de Master; tipología 4
Presentado por Alejandro Gambín Vicente
Dirigido por José María López Fernández

Valencia, junio de 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

***I RESUMEN Y PALABRAS CLAVE/
ABSTRACT AND KEYWORDS***

El presente Trabajo Fin de Master surge de la reflexión sobre como los objetos que nos acompañan forman parte de la construcción de la historia, analizando sus significantes desde un punto de vista semántico y todo ello representado a través de la plástica; la pintura y el collage.

En base a todo un contenido teórico aportado por varios autores -desde los planteamientos expuestos por Walter Benjamin en varios de sus libros, pasando por propuestas del semiólogo francés Roland Barthes o la interpretación de los *paisajes de la memoria* de Joan Nogué- se pretende exponer como los objetos, además de presentarse como formas útiles, nos sirven como elementos de lectura sobre tiempos pasados. Se ofrecen diversos caminos: una categorización universal de los objetos analizada desde el punto de vista de su sentido, proponiendo relatos contruidos por la relación entre objetos e incluso entendiendo la naturaleza del collage como una mutación categorial real de los mismos. Todas estas propuestas han sido traducidas por la práctica pictórica que ha acompañado de manera paralela todo el trabajo teórico dando forma a los conceptos desarrollados en él.

Palabras clave: Memoria, objetos, semántica, huella, pintura, collage.

The present dissertation arises from the reflection on how the objects that accompany us, are part of the making of history, analysing their meaning from a semantic point of view. All of that represented through the pictorial practice; painting and collage.

Based on a theoretical content provided by several authors. From the proposals explained by Walter Benjamin in some of his books, through proposals by the French semiologist Roland Barthes, or the interpretation of landscapes from de memory of Joan Nogué. It is expected to expose how objects work as elements in which you can read about past times, instead of presenting themselves as useful forms. Different paths are offered: a universal categorization of objects analysed from the point of view of their meaning, proposing narrative stories built by the relationship between objects, and understanding the nature of collage as a real categorical mutation of objects. All these proposals have been translated by the pictorial practice accompanied by the theoretical work.

Key words: Memory, objects, semantic, trace, painting, collage

*A mi familia y amigos por el apoyo siempre dado.
Y como no, a todos los profesores que me han ayudado en este camino
académico.*

ÍNDICE

I. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

II. INTRODUCCIÓN

III. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

1. La semántica de los objetos

1.2 Categorías de los objetos

1.3 El sentido de los objetos

1.4 Objeto como signo

1.5 Sistema semántico de los objetos

2. Entender el objeto como huella

2.1 Comprender la huella

IV. PROYECTO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFLEXIONES SOBRE LA OBRA

1. Referentes artísticos

1.1 Magritte, la rehabilitación de los objetos

1.2 Joseph Kosuth. Hacer del arte cultura

1.3 Ilya y Emilia Kabakov. El collage como mecanismo

1.4 Nacho Martín Silva. La fragmentación

2. Genealogía pictórica de El objeto como huella de su contemporaneidad

2.1 Antecedentes

2.2 Objeto bibelot como interés

2.2.1 Narraciones a través del objeto bibelot

2.3 Contextualización espacial de un objeto

2.4 Mutación categorial

2.4.1 Investigaciones previas en tiempos de cuarentena

2.4.2 Últimos pasos de la investigación

II INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Final de Máster corresponde a la tipología cuatro de producción artística y está vinculado a un proyecto pictórico. A lo largo del año se han cursado asignaturas de dos módulos diferenciados dentro del propio master, como son, el de producción artística y el de pensamiento contemporáneo, así que estamos frente un trabajo de índole teórico-práctico, donde la práctica artística se apoya firmemente en cuestiones de carácter filosófico.

El trabajo que vamos a defender nace de preguntas como ¿qué intereses guardan los objetos?, ¿cómo estos tienen un carácter histórico?, ¿guardan una relación directa con la memoria?, ¿se pueden generar relatos a través de los objetos?. Del surgimiento de estas preguntas nace una inclinación por analizar las connotaciones del objeto y las causas que ello conlleva. El análisis de esta investigación guarda relación con el Trabajo Final de Grado *Memoria. Lo anónimo en el retrato colectivo*, se podría decir que esto sucede por el constante interés por analizar la huella de los individuos y la repercusión de estos en tiempos futuros. A diferencia del Trabajo Final de Grado, donde nos centramos en estudiar las estructuras de la fotografía familiar y sus implicaciones, en este caso pasamos a analizar *aquello que es inhumano y que se obstina en existir* (en palabras de Roland Barthes) con el hombre, lo que entendemos como *objetos*.

La parte práctica a presentar, concretamente el trabajo plástico, utiliza como base, como se ha comentado anteriormente, textos de carácter filosófico. Así es, que a lo largo de todo el trabajo proponemos planteamientos tales como la categorización de los objetos según Roland Barthes, la visión del *paisajes de la memoria* del geógrafo catalán Joan Nogué o la idea de *fósil* que plantea Walter Benjamin en la obra *Los pasajes*, entre otras. A todo esto se le suma una búsqueda estética concreta, con la intención de hallar un tipo de imagen ambigua y polisémica. Más adelante desarrollaremos de forma profusa esta idea, pero como breve apunte introductorio señalar que esta se podría relacionar con el carácter de análisis que conlleva la realización de un jeroglífico, como expondría Walter Benjamin en su libro *Desembalando mi biblioteca. El arte de coleccionar*.

El objetivo principal de este proyecto es desarrollar un trabajo plástico, donde la pintura y el collage muestren de manera coherente todo lo reflexionado a nivel teórico. Este proceso de producción, por llamar de alguna manera a la formación de este TFM, se ha originado paralelamente tanto a nivel práctico como teórico. Aunque

cabe decir que, en muchas ocasiones los avances teóricos fuerzan cambios de sentido en la parte práctica, pero esto es una cuestión inevitable si se pretende coherencia y flexibilidad en el trabajo.

Una vez expuestos los objetivos generales, vamos a adentrarnos en aquellos que son específicos. Por un lado, presentar un alejamiento a las propuestas presentadas en el Trabajo Fin de Grado como síntoma del progreso de nuestras reflexiones. Si bien la memoria es el hilo conductor de todo nuestro trabajo, cambiar de sujeto de la investigación es una de las metas a alcanzar con este TFM.

Por otro lado, realizar una búsqueda de diversos autores que nos sirvan de manera referencial para este trabajo, tanto a nivel conceptual como por la práctica de estos.

Conocer y comprender el objeto, a través de diversas lecturas, nos es fundamental para engranar un sistema de apoyo teórico en el cual sustentar todo la práctica pictórica. Recopilar diferentes propuestas de diversos autores y poder plantear un discurso innovador que tenga como fin un Trabajo Final de Master coherente.

Metodológicamente, se pretende relacionar, por el lado teórico, los conceptos obtenidos a través de las lecturas, las cuales nos aportarán el sustento necesario para la obra realizada, que será analizada posteriormente. Por el lado práctico, la búsqueda de intereses pictóricos tendrá un papel fundamental, pese a que este trabajo presenta una carga teórica importante, la parte práctica es el eje fundamental del mismo. El proceso de la investigación pictórica, el cual se centra en aceptar y desechar propuestas, nos ayudará a obtener los resultados deseados. Todo este trabajo será documentado siguiendo un orden lógico que presentamos a continuación:

1. Recopilación de textos, análisis y reflexiones sobre estos, buscando siempre intereses que aludan a la propuesta previamente seleccionada.
2. Investigación pictórica que se apoye firmemente en la práctica teórica. Búsqueda de resultados plásticos que construyan un trabajo depurado en la relación teoría-práctica.
3. Conclusiones finales sobre la existencia o falta de coherencia en el trabajo, en lo que concierne a esta relación entre los dos bloques fundamentales: teoría y práctica.

III CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

1. La semántica del *objeto*

Para poder realizar una investigación coherente sobre el papel del objeto en nuestra cultura, vemos conveniente comenzar esta con unas reflexiones de aquello que se conoce como semiología o ciencia de los signos. Para ello nos vamos a encargar de realizar una ampliación, si eso fuese posible, de la conferencia que Roland Barthes pronunció en septiembre de 1964, en la Fundación Cini en Venecia. Esta se realizó dentro del marco de un coloquio acerca de “El arte y la cultura en la civilización contemporánea”. Fue publicada en la revista *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea* en 1966. La elección, o quizás necesidad, de elegir este texto como punto de partida para el análisis principal, ha sido por su brevedad y acierto en los términos, además de que este relaciona sus premisas con trabajos artísticos, campo que engloba nuestra práctica. Como se ha comentado anteriormente, no vamos a dedicarnos a repetir las cuestiones que Barthes planteó, si no a utilizar su estructura discursiva como esquema referencial del cual partir, y si fuese posible, aumentarlo.

Por lo tanto, y siguiendo con lo ya citado, esta ciencia (semiótica) fue postulada por el lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure, quien en contra de la concepción naturalista de la lengua de August Schleicher, planteo una concepción mecanicista donde la lengua misma era un sistema ajeno al habla que funcionaba mediante un juego de asociaciones y correspondencias entre los términos. Para Saussure era fundamental la separación entre filología, entendida como la interpretación de textos y de estilos individuales, y la lingüística, al igual que jerarquiza la lengua oral sobre la literatura¹.

Sin embargo, Scheleicher un siglo antes afirmaría que las lenguas son organismos de la naturaleza que sin poder ser determinadas por la voluntad del hombre surgieron, y de acuerdo con determinadas leyes crecieron y se desarrollaron. Como se comenta anteriormente, su pensamiento de visión naturalista estaba relacionado con el planteamiento darwiniano de la

¹ SAUSSURE, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, 1945. Editorial Losada. P. 20

evolución de las especies, por lo tanto, para este autor las lenguas envejecen y se extinguen, entendiendo la ciencia de la lengua como algo natural.²

Aunque nuestro trabajo no se centra en plantear una investigación sobre que es o no la lingüística, vemos fundamental el enunciar de forma breve estos dos postulados opuestos, utilizando el planteado por Saussure como punto de partida, al igual que hizo Roland Barthes en su conferencia de *La semiótica del objeto*. Pero Barthes no solo se queda en citar la propuesta de Saussure, si no que lo utiliza como arranque para posteriormente plantear varios proyectos que actualizan esta visión, ya que en el caso de otras ciencias, así lo citaría él, se han desarrollado considerablemente, como lo fueron la teoría de la información, la lingüística estructural, la lógica formal y ciertas investigaciones antropológicas³. Estas disciplinas han coincidido en poner en primer plano un estudio sobre la preocupación de cómo los hombres le dan sentido a las cosas, como ya ocurría con la lingüística que le daba sentido a los sonidos articulados. Pero no se podría afirmar que la semiótica es algo homogéneo ya que esta presenta diversas formas o tipos de reconstrucción del espacio semiótico⁴: en primer lugar encontramos un tipo de reconstrucciones que se pueden denominar *extensas*, ya que estas abarcan espacios temporales muy amplios, más relacionada con el estudio histórico del signo. Por otro lado, encontramos un tipo de reconstrucción basada en una progresión cronológica, y por último se podría citar las reconstrucciones *temáticas*, historias cuya construcción persigue un objetivo determinado dentro de alguna disciplina académica. Esta enumeración de tipos nos ayuda o nos desconcierta, depende el punto de vista, para nuestro trabajo práctico. Así es que nos encontramos con diversas cuestiones centradas todas en una sola pregunta: *¿cómo plantear mediante la representación plástica un análisis de la semiótica (más concretamente del objeto)?*. Se podrían realizar diversos planteamientos, como el de tratar de

² SCHELEICHER, August. *La teoría de Darwin y la lingüística. Carta abierta al Dr. Ernst Haeckel, Profesor Extraordinario de Zoología y director del Museo Zoológico en la Universidad de Jena*. Traducido por Juan Antonio Ennis. Publicado originalmente en 1863 por la editorial Hermann Böhlau de Weimar en forma de folleto independiente.

³ BARTHES, Roland, 1964, p2. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966.

⁴ VIDALES, Carlos, 2008. *Semiótica y comunicología, el desarrollo de una fuente histórica y científica: recuentos, problemas y rutas posibles*. Núm. 61 de la revista *Razón y Palabra*, marzo-abril 2008. Universidad de los hemisferios, Quito, Ecuador. P. 5.

estudiar el objeto desde un punto de vista histórico, o analizar un contexto a través del objeto. Otra de las cuestiones sería la posibilidad de plantear un relato a través de los propios objetos, que estaría relacionado con el tercer tipo debido al “reducido” campo de influencia. A lo largo del trabajo nos dispondremos a replantear y responder de un modo abierto estas cuestiones, y por ende, a relacionarlas con la parte práctica.

Continuando con la búsqueda de una definición del *objeto*, Barthes plantea una premisa que nos resulta verdaderamente interesante. Para el autor, y entendiendo el contexto de esta premisa, no se podría asumir el enunciado de que “vivimos en la cultura de la imagen”. Esto lo argumentaría con la idea de que el lenguaje siempre interviene como intermediario, sobre todo en los sistemas de las imágenes mediante leyendas, títulos etc. Posteriormente entraremos a explicar el por qué de esta idea con respecto a lo que concierne el proyecto, pero vemos conveniente el profundizar, aunque sin excedernos, en esta idea, ya que en mayor o menor medida está relacionada con el trabajo pictórico, sobre todo el papel del título, o de un texto explicativo de las imágenes (con carácter ambiguo, como hemos comentado anteriormente) a través del lenguaje plástico. A continuación, desconocemos si con acierto, citaremos una idea de Vilém Flusser que se encuentra en sintonía con la planteada por Barthes, aunque para este autor, y así afirmaríamos en uno de sus textos, nos encontramos (hay que entender que este libro lo escribió en 1983) camino de una sociedad de la información⁵, aunque las fotografías arcaicas⁶ (siendo el tema de la fotografía el principal de Flusser), como él las llamaría, seguían siendo objetos que no podían tratarse de igual manera como las imágenes de la televisión o del cine. La idea de Barthes comentada anteriormente sería imposible, o por lo menos pocos estudios existen sobre ello, los objetos no aportarían información de manera autónoma, ya que el lenguaje siempre se utiliza como mediador. Flusser afirmaríamos con respecto a la fotografía, que son los aparatos de distribución los que impregnan a la fotografía de un significado decisivo, que a su vez tendrá una consecuencia en el receptor.⁷

⁵ FLUSSER, Vilém, 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, España. Editorial Síntesis. P. 50.

⁶ Flusser entiende la fotografía arcaica como aquellas fotografías que representaban a individuos, bien retratos colectivos o individuales.

⁷ FLUSSER, Vilém, 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, España. Editorial Síntesis. P. 51.

Retomando lo que nos interesa en este apartado, y volviendo otra vez al texto de Barthes, subrayaría esta cita (que se explicará a lo largo del trabajo) que nos da pie a reflexionar sobre esta idea, y sobre todo, para lograr entender en conjunto el trabajo presentado.

*...los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.*⁸

De acuerdo con Barthes, podríamos decir que existen dos grandes grupos de connotaciones de los objetos: en primer lugar, el grupo constituido por el carácter existencial del propio objeto. Esto está relacionado con la apariencia a primera vista o con la existencia de una cosa inhumana. Jaen-Paul Sartre en su libro *La náusea* hace continuas alusiones sobre la persistencia del objeto que se encuentra fuera del hombre, provocando en el protagonista, entre otras muchas emociones, un sentimiento de *náuseas*.

*Los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos.*⁹

En el libro de *La náusea*, además de presentar estas célebres citas sobre el objeto y su independencia extrahumana, aportaría una visión de este que va más allá. El objeto se presenta como un *algo más*. Esta visión será analizada posteriormente con más detenimiento, aunque vemos interesante adelantar una cita a modo de introducción.

*Bueno, ¿qué tiene este vaso de cerveza? Es como los otros. Es biselado, con un asa, lleva un escudito con una pala y sobre el escudo una inscripción: Spatenbräu. Sé todo esto, pero sé que hay otra cosa. Casi nada. Pero ya no puedo explicar lo que veo. A nadie. Ahora me deslizo despacito al fondo del agua, hacia el miedo.*¹⁰

⁸ BARTHES, Roland, 1964, pp2. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea" .Publicado en el volumen Arte e Cultura nella civiltà contemporanea, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966. P.1.

⁹ SARTRE, Jean-Paul, 2019. *La náusea*. Alianza Editorial, Madrid. P. 8.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul, 2019. *La náusea*. Alianza Editorial, Madrid. P. 6

Continuando con la idea del objeto aparente, para Barthes esta dirección produce una especie de incesante huida del objeto hacia lo subjetivo, donde encontramos trabajos como los del teatro de Ionesco, los trabajos cinematográficos de Robert Bresson e incluso algunas naturalezas muertas que tienden a mostrar al objeto como un absurdo para el hombre. En esta misma línea apuntaría Walter Benjamin: *Hay también un tratamiento más estético del objeto, presentado como si escondiera una especie de esencia que hay que reconstituir, y este tratamiento es el que encontramos entre los pintores de naturalezas muertas, o en el cine, en ciertos directores, cuyo estilo consiste precisamente en reflexionar sobre el objeto.*¹¹

Otra de las connotaciones que Barthes menciona, es la llamada "connotaciones tecnológicas" del objeto. Esta categoría está relacionada con la fabricación estandarizada, formalizada y normalizada del objeto. Donde los objetos pasan a ser elementos de consumo. Esta es la visión con la que actualmente utilizamos de una forma ordinaria para llamar *objetos* a estos elementos del mundo. *El objeto no se escapa ya hacia lo infinitamente subjetivo, sino hacia lo infinitamente social.*¹²

1.2 Categorías de los *objetos*

Partiendo de estas ideas, se podría realizar un pequeño esquema categorial del sentido del objeto. En primer lugar, encontramos el objeto útil, ese objeto que sirve al hombre para relacionarse con el mundo, para modificarlo, encontrándose con el mundo de una manera activa. Por otro lado, lo que podríamos llamar categoría *bibelots*¹³, que pasan a ser objetos inútiles, pero que en cambio contienen siempre una esencia estética. En esta categoría se podrían incluir tanto las piezas decorativas que un individuo selecciona y ordena dentro de su vivienda, como incluso un objeto artístico, donde este no va más allá que el propio interés estético dejando a un lado ese nivel útil

¹¹ BUCK-MORSS, Susan, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. P.82

¹² BARTHES, Roland, 1964, pp2. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966. P.2.

¹³ La R.A.E definiría este término como *figura pequeña de adorno*

que tienen los objetos anteriormente mencionados. Aunque sobre esta idea que nosotros aportamos sobre el objeto artístico, Lévi-Strauss en su libro *El pensamiento salvaje*, afirmaría que *el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales, confecciona objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento.*¹⁴ Esta idea la plantea en el libro cuando hace un análisis sobre el conocimiento mágico y científico, de lo que se deduce que al artista lo colocaría en una posición intermedia, y en lo que concierne a nuestro trabajo, entre la creación del objeto útil (científico) y del objeto ritual (mágico), que a continuación pasaremos a describir.

Estas son las categorías que Barthes asumiría, pero la reflexión nos ha llevado a reconocer otro tipo de objetos. Estos son aquellos que podríamos llamar *objeto ritual*. Se podría decir que este tipo de objetos atienden tanto a su forma como a su contenido, aunque en la representación simbólica el contenido superará a la forma. Estos objetos no han de ser apreciados por su valor estético, sino desde un punto de vista antropológico, haciendo especial énfasis en el contexto cultural en el que son creados y utilizados. Francisco de Santos, conservador de la colección africana del Museo Nacional de Antropología de Madrid, cita con bastante acierto como el análisis de los objetos pasa desde la categoría *biblot* a lo que llamamos *objeto ritual*.

La importancia de un análisis completo de la cultura, que incluya la visión estética, así como social, económica o ritual, ha sido completada tanto por antropólogos, que tienen más en cuenta las características estéticas que por los historiadores del arte que prestan más atención al contexto cultural. Un ejemplo se encuentra en el historiador y crítico de arte alemán Carl Einstein (1885-1940), quién en su obra Negerplastik (1915) hace una selección de esculturas africanas y oceánicas sin ninguna referencia a las culturas de procedencia, evaluándolas simplemente por sus cualidades estéticas y su importancia en el surgimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas europeas de principios de siglo. Esa postura inicial cambiaría más tarde en su obra Afrikanische Plastik (1921), en la que se aprecia un aproximación a la

¹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. México. P.43

*contextualización del arte africano, reconociendo como indispensable la colaboración de etnólogos e historiadores del arte...*¹⁵

Se podría decir, de una forma sencilla, que todo objeto proveniente de una tradición espiritual puede formar parte de esta categoría. En cambio, encontramos ejemplos que nos demuestran que esto no es del todo cierto. En occidente, los objetos religiosos han perdido ese carácter ritual. Los frenéticos ritmos de producción han convertido estos objetos en meros *bibelots*. Santos, en su texto anteriormente mencionado, haría una pequeña definición, la cual nosotros asumimos, de lo que es un *objeto ritual*.

*El resultado de su trabajo es la creación de una nueva entidad espiritual que actúa en beneficio de la comunidad. El acto de la talla conlleva, sin excepción, una serie de rituales desde el preciso momento de elección de la madera, ya que el árbol se le considera el hogar de un espíritu que deberá ser aplacado para asegurarse un buen resultado.*¹⁶

No hay que olvidar que Santos está realizando un análisis del objeto ritual en África, pero aun siendo esto así, esta categoría se podría considerar, y de ahí el interés de la misma, universal.

Para ejemplificar la premisa de que en occidente se ha perdido, en términos generales, el objeto ritual, se podría añadir una situación bastante esclarecedora. Se podría decir que occidente utiliza estos objetos, que en otros contextos tendrían un papel espiritual, como simples figuras decorativas. Así ocurre que podemos encontrar de igual manera una pieza de un Buda en un taller tradicional de Lumbini como en una tienda cualquiera de artilugios de decoración.

Aun no siendo este el tema central del trabajo (no hay que olvidar que este proyecto tiene un carácter teórico-artístico), pero indagando un poco más sobre el tema, y reflexionando, llegamos a la conclusión que allá donde se implanta el sistema de mercado, si no lo ha hecho ya a lo largo del globo,

¹⁵ SANTOS, Francisco. 2011. *La creación del objeto ritual y su transformación en las culturas africanas y subsaharianas*. Fundación Antonio Saura, Cuenca. P. 35.

¹⁶Ibídem, p. 36.

estos objetos rituales pasan a eliminarse. De igual manera que se ha mencionado el ejemplo del buda, en Lumbini, lugar de nacimiento de esta religión y por ende lugar sagrado, existe una especie de “tienda de suvenires” donde puedes adquirir un buda, parecido si no igual al que compras que en una tienda cualquiera de decoración occidental.

Pero no todo objeto ritual pertenece a un estamento religioso, ya que, como hemos comentado antes el sentido del objeto transita hacia el sujeto, por lo tanto, pese al original sentido que un contexto, o sociedad, construye de él, en gran medida, el objeto contiene connotaciones subjetivas. Así, encontramos como piezas, que en principio pudieron tener, incluso a priori, un carácter útil, con el paso generacional, se puede convertir en un objeto con una carga ritual mayor que cualquiera que esté relacionado con lo religioso. Véase un ejemplo; una simple silla, que fue fabricada para un uso práctico, la acción de sentarse, puede convertirse en un objeto con un sentido ritual que supere o incluso elimine su función. Así, nos encontramos un caso¹⁷, donde al pertenecer esta silla a una tradición familiar, en ella se puede percibir diferentes sentidos al del simple uso, como puede ser el carácter memorial, de recuerdo. Por lo tanto, la entendemos como un objeto ritual, ya que se encuentra en sintonía con la definición de esta dada anteriormente. Así podemos observar como esta disposición de sentido de los objetos, operan de una manera subjetiva, aunque como ya se ha comentado, este análisis se realiza desde un punto de vista objetivo e universal.

Para nuestro trabajo pictórico esta enumeración de categorías nos resulta fundamental, ya que en las series realizadas, que posteriormente pasarán a ser explicadas, se puede observar un carácter similar de categorización en los objetos representados y el paso mutacional entre ellas, que pasaremos a explicar posteriormente.

¹⁷ Este ejemplo es simplemente un relato ficticio que no vas allá de una reinterpretación de vivencias personales.

1.3 El sentido de los objetos



Fig. 1. Portada de *El pensamiento salvaje*, 1997.

Todo objeto que forma parte de una sociedad tiene un sentido, tal es así que resultaría imposible encontrar objetos privados de sentido, ya que estos habría que imaginarlos enteramente improvisados, cosa imposible. Para Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* afirmaría que el bricolaje, la invención de un objeto por un aficionado es en sí mismo la búsqueda e invención de un sentido al objeto. *...el bricoleur, en presencia de una tarea dada, no puede hacer lo que le da gana; también él tendrá que comenzar por inventar un conjunto predeterminado de conocimientos teóricos y prácticos, que restringen las soluciones posibles.*¹⁸

Para poder encontrar objetos verdaderamente improvisados, tendrían que darse en estados absolutamente asociales. Barthes añadiría un ejemplo a esta idea: *puede imaginarse, por ejemplo, que un vagabundo, improvisando calzados con papel de diario, produce un objeto perfectamente libre; pero tampoco esto sucede; muy pronto, ese diario se convertirá precisamente en el signo del vagabundo.*¹⁹

En conclusión, un objeto siempre conlleva un suplemento de función, por ligero que sea este énfasis, esta función hace que los objetos se signifiquen siempre a sí mismos. La función misma del objeto, se convierte siempre en el signo de esa misma función. Por ejemplo, un vaso de agua, en el mismo acto de conferenciar, como dice Barthes, por simple que sea no evita que funcione como el signo mismo del conferenciante.

1.4 Objeto como signo.

Entendiendo el objeto como signo, este lo encontramos en la encrucijada de dos coordenadas, de dos definiciones particulares pero a la vez unívocas.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. México. P.39

¹⁹ BARTHES, Roland, 1964, pp3. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966.

La primera de las coordenadas que nos disponemos a exponer es la que llamamos coordenada simbólica. Todo objeto, como diría Barthes contiene en sí una profundidad metafórica, esto significa que los objetos remiten a un significante, por lo tanto consideramos que todos los objetos tienen por lo menos un significado. Para ejemplificar esta idea, basta con acercarse visualmente a un objeto publicitario como el de unas pastas italianas. En ellas se puede observar los colores que componen la bandera de este país, por lo tanto este objeto nos remite a un significante, en este caso la *italianidad*. Podríamos hablar de una toalla, un objeto cotidiano, este significa, como mínimo humedad, baño. Por lo tanto, esta primera coordenada, la coordenada simbólica, está constituida por el simple hecho de que todo objeto es por lo menos el significante de un significado.

Por otro lado, encontramos la coordenada de la clasificación, la cual Barthes llama también, coordenada taxonómica²⁰. Nuestra cotidianidad, de manera consciente o no, alberga cierta clasificación de los objetos impuesta por la sociedad. Es en el caso de las grandes empresas, por ejemplo, donde esta clasificación de objetos asume un papel verdaderamente relevante, donde se buscan criterios de clasificación para ordenar todas las piezas, por ejemplo, de una máquina. Uno de los ejemplos que Barthes aporta en su conferencia ya citada, y que consideramos fundamental para entender la organización de los objetos es la enciclopedia. Desde el momento en que se decide crear una enciclopedia, no optando por clasificar las palabras por orden alfabético, se ve obligado de manera directa a hacer una clasificación de los objetos.

1.5 Sistema semántico de los objetos

Una vez dada las premisas de que el objeto es siempre signo, definidos estos por las coordenadas planteadas anteriormente, a continuación pasaremos a plantear una serie de cuestiones sobre la propia semántica del objeto. Roland Barthes, afirmaríamos que es largo el trabajo que queda por hacer sobre la investigación de este tema. Aun siendo así, nos disponemos a enunciar, de la misma manera que él lo hizo, algunas palabras sobre este sistema.

²⁰ La taxonomía es la ciencia de las clasificaciones.

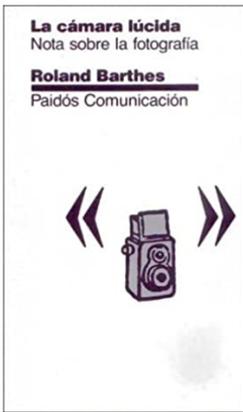


Fig. 2. Portada de *La cámara lúcida*, 1992.

Existe un gran problema u obstáculo a la hora de estudiar el sentido de los objetos, lo que Barthes llamaría el obstáculo de la evidencia. A la hora de analizar los objetos es necesario que el sujeto de la dicha realice un distanciamiento del mismo, para así objetivar el objeto. Encontramos en otro de los textos de Barthes una cita que puede servir de ejemplo para esta idea.

*El primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva.*²¹

En esta cita podemos encontrar un ejemplo de lo que Barthes llama el obstáculo de la evidencia. Así es como, siendo la pintura el único método reconocible de representación de imágenes a principios del siglo XIX, apareció otro proceso totalmente diferente. Las personas que observaron por primera vez estos novedosos “objetos” evidenciaron (de ahí el nombre del obstáculo) que aquella imagen no podía ser otra cosa que una pintura. Por lo tanto, para Barthes existe una serie de recursos que facilitan el orden de representación de los objetos, donde estos son presentados de manera intencional. Así encontramos los objetos tratados en la publicidad, el cine e incluso el teatro. En el caso del teatro, comentaría Barthes, es necesario separar el objeto de la realidad ya que no basta con la simple significación real del mismo, sino que es fundamental que el director fuerce su significado para poder generar los signos que pretende. Encontramos un ejemplo claro en la puesta en escena de *Madre Coraje*²², donde Brecht realiza un verdadero esfuerzo para que, en este caso, un vestido de cantinera signifique el deterioro.

2. Entender el *objeto* como *huella de su contemporaneidad*

Como se aprecia en el título, la cuestión del trabajo se centra en descubrir o demostrar, si fuese posible, la capacidad que tiene el *objeto* de presentar en él características históricas. El proyecto, además del interés por la memoria y los métodos de construcción de esta surge por una de las lecturas

²¹ BARTHES, Roland, 1992. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. P. 70.

²² BRECHT, Bertolt, 2010. *Madre Coraje y sus hijos*. Editorial Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

realizadas a lo largo del curso académico. Esta, que a continuación vamos a presentar, no aporta grandes apreciaciones sobre lo cuestionado, en cambio, en ella encontramos la propuesta principal que nos empujaría a investigar. Si bien, en el TFG presentado en el curso 2018-2019, nos interesaba trabajar la memoria a partir de la fotografía vernácula y el papel que esta tiene, a modo de *puctum*²³ en el espectador atemporal. En este trabajo nos presentamos como analistas de la memoria a través de otro *sujeto*²⁴ diferente. En este caso son los objetos y el papel que estos tienen en tanto que presencias existenciales de una contemporaneidad concreta. Esto no es algo que se de a conocer en este párrafo, ya que anteriormente ha sido mencionado y de una forma más o menos profusa se ha intentado definir a partir de su sentido, lo que entendemos por objeto. Esto nos sirve como medio para generar un sistema completo por el cual circular a lo largo de todo el trabajo.

Sin más divagaciones, nos disponemos a presentar el texto que sirvió como punto de arranque para todo el proyecto. Este pequeño artículo, descubierto en la asignatura *Paisaje y Territorio* impartida por la profesora Eva María Marín Jordá, nos descubre la importancia que existe entre los objetos y la propia historia personal. Este artículo realizado por el geógrafo español Joan Nogué en *La Vanguardia* en 2009 (aunque principalmente se centre en la cuestión de paisajes de la memoria²⁵), pudimos ver el objeto con verdadero interés, ya que, y desconociendo muchos de los textos que *a posteriori* descubriríamos, se podía reconocer en ellos pequeñas reservas de historia o incluso de memoria, por lo que nos dispusimos a investigar sobre el asunto. A continuación, se va a añadir una cita textual del propio artículo, para aclarar, si no se había hecho con lo explicado anteriormente, el enfoque del asunto:

²³ Esta terminología es presentada por R. Barthes en su libro *La cámara lúcida* (1980), donde el autor afirmaría que una de las cualidades de la percepción fotográfica es aquella que opera de manera *punzante*. Esta cualidad no se puede objetivar de una forma concreta, ya que las sensaciones que tiene el *spectator* pueden ser diversas.

²⁴ Aquí realizamos una analogía con la sintaxis, ya que entendemos que el predicado (interés sobre la memoria) sigue siendo el mismo, pero el paso, al cual llamamos sujeto, cambia de la fotografía a los *objetos* propiamente dichos.

²⁵ Para el autor, los paisajes de memoria son esas vistas que nos acompañan nuestro día a día, y que la relación con estas surgen de la propia construcción de nuestra historia. Nogué aportaría el ejemplo de los inmigrantes que llevan consigo estas pequeñas estructuras, generalmente formadas por objetos, que les ayudan a reconstruir entornos reconocibles y cómodos, estuviesen más o menos lejos de sus hogares.



Fig. 3. Fotografía del archivo de La Vanguardia.

Me pregunto hasta qué punto estamos influenciados por los paisajes de nuestra memoria personal, por los recuerdos de nuestra particular historia. ¿Cuál es el peso del pasado, de nuestro pasado personal, en la percepción del presente? Los recuerdos de la infancia, los lugares que vivimos de pequeños, sus olores, su tacto, su luz, ¿cómo nos influyen a lo largo de nuestra vida? Porque, si algo está claro, es que estos lugares no nos abandonan nunca: siguen ahí, pensamos en ellos, soñamos con ellos, volvemos a ellos. ¿Y los paisajes que se lleva consigo el emigrante en su baúl de los recuerdos?²⁶

Como se puede leer en estas líneas, Nogué centra su premisa en la importancia del paisaje dentro de lo que puede ser la memoria subjetiva. Pero nuestra interpretación del texto nos hace ir un poco más lejos, y ver que esos paisajes no son estructuras mesiánicas que se disponen de manera divina, si no que están formados por elementos, y en el caso concreto del inmigrante, está formado por objetos mediante los cuales se construye un recuerdo, una memoria personal. Fue ahí donde encontramos nuestro interés, ya que nos cuestionamos la posibilidad de que los objetos contuvieran en sí un carácter de huella de su tiempo.

Como hemos citado anteriormente, este texto no nos aporta más que una simple premisa, si eso fuera poco, de lo que en este trabajo intentamos trabajar. Nos pusimos manos a la obra y dimos con diversos autores que se habían planteado esta serie de cuestiones las cuales nos dispondremos a exponer de la manera más clara posible en los siguientes párrafos.

2.1 Comprender la *huella*.

En primer lugar, y más relacionado con la literatura²⁷, podemos ver el trabajo de Jean-Paul Sartre. En algunas obras de este autor, como hemos comentado ya en los primeros apartados del trabajo, encontramos una serie de citas verdaderamente exquisitas sobre el papel que mantienen los objetos

²⁶ NOGUÉ, Joan, 2009. *Paisajes de la memoria*. La Vanguardia.

²⁷ Jean-Paul Sartre, es citado por algunos de sus trabajos literarios, como *La Náusea* (1938) o *La infancia de un jefe* (1939). Sería imposible negar que estos trabajos no contienen gran parte de sus planteamientos existencialistas, en cambio nos adentramos en ellos más por la percepción que mantiene el autor en la relación del sujeto con el mundo, la cual nos encontramos en diversas de sus obras literarias.

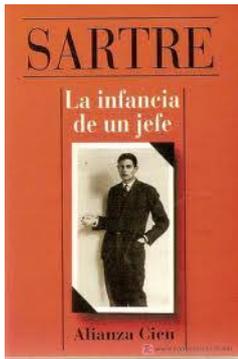


Fig. 4. Portada de *La infancia de un jefe*, 1994.

a la hora de relacionarse, en este caso sus personajes, con el mundo. Sartre presenta el universo de los objetos como algo que va más allá de la materia misma de las cosas. Es la existencia lo que provoca, y así se puede ver en toda su bibliografía, que estos elementos contengan algo más que la simple forma de las mismas. Nuestra interpretación ante estas premisas, que por un lado viene siendo necesaria ya que nos sirve para escapar de todo el contenido existencialista, nos ayuda al reconocimiento de que los objetos se nos presentan como formas que no quedan vacías de contenido histórico. En uno de sus trabajos encontramos una afirmación que ilumina el discurso que proponemos en este Trabajo Fin de Master:

*Lo que le asombraba particularmente era la enorme cantidad de objetos de broma que Bergère había acumulado en una repisa: fluido glacial, polvos para estornudar (...) Estos objetos –decía– tienen un valor revolucionario. Son inquietantes. Hay en ellos más poder destructivo que en las obras completas de Lenin.*²⁸

Se nos podría acusar de que esta cita ha sido sacada de la manga para argumentar a través de un escritor reconocido nuestro sistema teórico del trabajo pictórico. En cambio, creemos que a través de un pequeño párrafo se puede entender como los objetos, en este caso objetos pertenecientes al mundo surrealista, contienen una serie de signos que no se quedan en la forma misma.

En nuestro esquema categorial de los objetos esto lo encontramos en los *objetos rituales*, esos que contiene un sentido más allá de la propia forma, en cambio, y pondremos un ejemplo a continuación, este sentido alejado de la forma se puede encontrar en cualquiera de las categorías. Un ejemplo claro podría ser: una cuchara, que a simple vista, es un objeto útil que pertenece a un conjunto de objetos, la vajilla, nos puede resultar que no contiene nada más allá. En cambio, cuando hablamos de una cuchara heredada por tu familia, en ella encontramos algo que va más allá, quizás un carácter memorístico de nuestros antepasados. Incluso, yendo más lejos, si una cuchara ha formado parte de una experiencia personal, ese objeto conllevará

²⁸ SARTRE, Jean-Paul, 1994. *La infancia de un jefe*. Madrid, Ediciones Losada. P. 42.

el resto de su vida material, un contenido de huella, mantendrá una presencia con el sujeto de la experiencia más allá de la propia forma.

Estas experiencias, aunque todo el sistema de definición de los objetos pretendamos presentarlo como un método universal, forman parte de una relación subjetiva entre el individuo y el propio objeto. Si como ocurría con los objetos rituales, una serie de individuos, llamémosle *familia*, mantenían las mismas sensibilidades simbólicas hacia un objeto ritual, en este caso, son los propios sujetos, a través de sus experiencias, los que participarán en la traducción del sentido de estos.

En cambio, y tras haber argumentado como los objetos contienen un sentido subjetivo más allá de la propia forma del mismo, se podría afirmar que estos mantienen características simbólicas que se construyen a través de la experiencia, y a través de las cuales se puede descifrar una etapa histórica, siendo esta la *función* que verdaderamente nos resulta interesante. Estos planteamientos los encontramos en otro de los autores referenciales. En el libro recopilatorio de textos de Walter Benjamin sobre los libros como objetos *Desembalando mi biblioteca*, encontramos una cita que no se encuentra nada alejada de lo anteriormente comentado por Sartre:

Aquí pues, en este estrecho campo, tiene la posibilidad de evaluar cómo los grandes fisionomistas –y los coleccionistas son fisionomistas del mundo de las cosas- se transmutan en intérpretes del destino. Basta observar a un coleccionista manipulando los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en las manos, parece atravesarlo con la mirada para, en un acto de inspiración, mirar a través de ellos hacia su lejano pasado.²⁹

Una vez atendida la cuestión y aceptando que esto es así, respecto al contenido más allá de la forma de los objetos, vamos a disponernos a argumentar como estos signos pasan a convertirse en huellas de su tiempo. En la obra inacabada más importante de Walter Benjamin *Passagen-Werk*³⁰, encontramos citas que nos ayudan a entender esta cuestión. En primer lugar, podemos observar las lecturas que Benjamin realiza sobre estos

²⁹ BENJAMIN, Walter, 2018. *Desembalo mi biblioteca*, Palma, José J. de Olañeta. P.35

³⁰ BENJAMIN, Walter, 1982. *Passagen-Werk*.

espacios (los pasajes), que en nuestro trabajo relacionamos análogamente con los objetos. Para el autor, estas estructuras eran una réplica material de la conciencia interna, o mejor dicho, *del inconsciente colectivo*³¹. Estos pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna³², por lo que, para Benjamin, todos los errores y sueños utópicos de la conciencia burguesa podían encontrarse allí³³. La forma en la que nos confronta el pasado ante estos pasajes, afirmarían Benjamin, sería como imágenes de largo tiempo olvidadas y libremente asociadas, corre paralela como experiencia física externa a la experiencia mental interna de la *memoria involuntaria*.

Aunque el objetivo principal del proyecto de *Los Pasajes* era la interpretación, para su propia generación, de los sueños-fetiches en los que los rastros de la historia habían sobrevivido de una forma fosilizada, podemos citar textualmente: *Así como Proust inicia la historia de su vida con el despertar, así todo trabajo de historia debe empezar con un despertar, en realidad no debe referirse a nada más. Esta obra tiene que ver con el despertar del siglo XIX.*³⁴ Nuestro interés en sus textos se encuentra más relacionado con la lectura que este autor realiza de los objetos, y la percepción que tiene de estos como huellas. En estas se pueden observar los restos de la historia, y como propuesta benjaminiana, rescatarla.

Podemos encontrar un ejemplo muy claro de cómo los objetos contienen un significado, y través de estos se puede generar un relato pasado, la memoria. Douglas Crimp, en su texto *Sobre las ruinas del museo* aportaría una serie de claves de cómo organizando los objetos, en el caso de un museo arqueológico, se plantea una historia amplia y concreta. Este ejemplo, que añadiremos a continuación, lo hace citando el trabajo de Gustave Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*, 1896) en el cual el museo ocupa una posición central de la novela, dado el interés de estos personajes por la arqueología, la geología y la historia. Pero es la cita de Crimp sobre los artefactos arqueológicos lo

³¹ BUCK-MORSS, Susan, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. P.58

³² Estas arquitecturas mantienen una relación directa con las exposiciones universales, ya que fue en estas donde comenzaron a utilizar materiales como el cristal y el hierro. Algunos contemporáneos nombraban estos acontecimientos como de *en cuento*.

³³ Susan Buck-Morss enumeraría una serie de cuestiones que Benjamin consideraba como errores de la cultura burguesa: el fetichismo de la mercancía, la cosificación, el mundo como interioridad. Además la autora, citaría una serie de *sueños utópicos*, en palabras de Benjamin: la moda, la prostitución y las apuestas.

³⁴ BUCK-MORSS, Susan, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. P.58

que realmente se puede utilizar como ejemplo, en nuestra opinión muy interesante, para este trabajo:

Los orígenes arqueológicos son importantes de dos maneras: cada artefacto arqueológico tiene que ser un artefacto original, y estos artefactos originales deben, a su vez, explicar el significado de una historia subsiguiente más amplia.³⁵

Se podría decir que en este artículo, Crimp, abarca otra serie de cuestiones, como son la obra reproducida y el papel de estas en el museo *posmoderno*. En cambio, algo que no se puede negar es lo citado anteriormente, que el objeto que se presenta como arqueología contiene un sentido histórico. Son muchos los objetos que encontramos en los museos y de diversas características, lanzas, vasijas o simplemente azulejos. La cuestión es hoy tal que, si estos objetos, relacionados unos con otros dentro del espacio museo sirven para generar un relato histórico³⁶, por qué no lo pueden hacer los de la modernidad, o incluso los de la, como diría Climp, *posmodernidad*.

Por lo tanto, y como punto final, que a su vez da inicio a lo que concierne a la producción plástica, asumimos que el objeto en sí contiene un sentido histórico, que de una forma u otra, sobre todo en la relación con otros, nos ayudan a recrear la historia. Estos contienen memoria y se mantienen como huellas de su tiempo.

³⁵ FOSTER, Hal et al., 2015. *La posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, p. 83.

³⁶ Este relato puede ser realmente falso. Véase simplemente las reflexiones de André Malraux en su libro *El Museo Imaginario*, o simplemente los planteamientos de Walter Benjamin sobre el reescribir de la historia.

***IV PROYECTO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y
REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA***

El presente proyecto se centra en la producción artística que se ha realizado a lo largo de este último año. Toda la obra se va a presentar en orden cronológico, el cual está relacionado con el avance teórico a través de las lecturas trabajadas, donde se ha ido investigando y *progresando* en el carácter estético de las piezas. Este es uno de los temas que vamos a tratar a lo largo de este apartado. Hasta el momento, no se ha comentado en el trabajo presentado ninguna referencia relacionada con la estética que nos interesa realizar, por lo que el primer punto consta de diversos autores que nos han servido como referentes, tanto por su forma como por su contenido. Todo ello nos servirá como punto de partida para presentar nuestro trabajo pictórico. Albert Camus afirmaría que la ciencia termina en simplemente una hipótesis, y que esa incertidumbre que nos permite seguir cuestionándonos sobre nuestra existencia se resuelve con la obra de arte.³⁷

1. Referentes artísticos

Antes de ponernos manos a la obra y centrarnos de una manera más o menos profusa en el trabajo, o en algunos de los trabajos de artistas, vamos a enumerarlos con anterioridad para así poder crear una lógica discursiva que facilite al lector el entendimiento de lectura. Por lo tanto, en primer lugar nos encontraremos con el pintor francés René Magritte quien a través de sus trabajos nos hace cuestionarnos diversas ideas como la representación, la realidad y el lenguaje. Uno de los puntos de interés de este autor hacia nuestro trabajo, es sobretodo aquellos que están relacionados con la representación de objetos, a los cuales el autor les intenta cambiar su sentido en el mundo de la representación, realizando estas operaciones a través diferentes recursos como por ejemplo el de la palabra. Por otro lado, nos encontramos con Joseph Kosuth, quien aun estando alejado de las premisas de Magritte, sus mecanismos operatorias de producción nos resultan interesantes, sobre todo a la hora de poder generar discursos sobre el sentido de los objetos.

³⁷ Esta cita perteneciente al libro *El mito de Sísifo* (1942) nos ayuda a comprender la importancia de la obra de arte, y pese a todo el plano argumental planteado a lo largo del trabajo, serán las piezas artísticas las que den un poco de lucidez sobre el asunto, o por lo menos esa es la intención del proyecto, aunque probablemente se genere mayor sensación de duda en el espectador, quizás interesante. Se puede encontrar estas palabras en las páginas 35-36 de la undécima edición reimpressa y editada por Alianza Editorial en 2020.

Seguidamente, vamos a presentar el trabajo de Ilya & Emilia Kabakov³⁸, que pese a su confrontación teórica con la pintura frente a la instalación, sus trabajos pictóricos nos son verdaderamente referenciales, en los cuales podemos observar el potencial conceptual de la narración a través de los collages pintados. Por último, como referente formal no nos podemos olvidar a Nacho Martín Silva. Este pintor español nos ha evidenciado la poética que tiene el fragmento, cuestiones que podemos observar en sus trabajos pictóricos, a las cuales nos acercaremos posteriormente.

1.1 Magritte, la rehabilitación de los objetos.

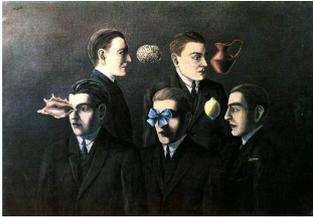


Fig. 5. René Magritte, *Los objetos familiares*, 1928. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.

El nombre del apartado proviene del título de un pequeño capítulo que le dedica el escritor y amigo Camille Goemans³⁹ a René en un catálogo editado por la Fundación Juan March. En él se puede observar la intencionalidad de Magritte de obligar al espectador a dirigir la mirada hacia los objetos más usuales. Incluso Goemans se atrevería a decir *...bien podría llegar el día en que se le llame el pintor de los objetos*.

Han sido dispersas y *contrarias* las selecciones de objetos que ha representado Magritte, desde el boliche y el cascabel, hasta los zapatos y el bombín, pasando por el trombón y la pipa. Se podría decir que el trabajo de René Magritte, en gran medida, sería una rehabilitación y glorificación de los objetos más modestos y usuales. En nuestro caso, se puede observar que a nivel conceptual estamos un tanto alejados de esta visión casi hedonista de representación de los objetos, en cambio, lo que nos resulta verdaderamente fascinante, es que cargue todo el peso de la representación en algo tan falto de aura y tan poco digno hasta el momento de ser representado⁴⁰.

³⁸ Se conoce que pese a la fama de Ilya, y el poco conocimiento de Emilia, los trabajos que realizan sobre todo a nivel instalativo, son obra de los dos, por lo que no podemos olvidarnos de la mujer, que con mayor o menor fama, forma parte del universo *Kabakov*.

³⁹ Camille Goemans fue un importante promotor del surrealismo tanto en Bélgica como en París. Organizó la primera exposición de Salvador Dalí en París en 1929 y fue un intenso promotor del trabajo de Magritte.

⁴⁰ No hay olvidar que Magritte pertenece al movimiento surrealista, quienes recibieron la cita de Isidore Ducasse *bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección* como una revelación poética, por lo que los objetos cotidianos y la relación de estos adquirieron una gran importancia en la producción artística.

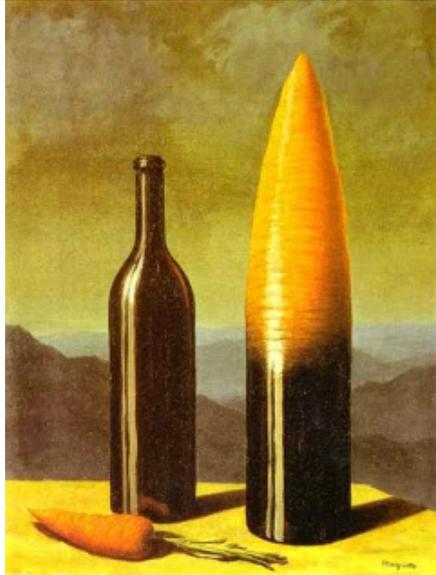


Fig. 6. René Magritte, *The Eplanation*, 1954.

Otra de las cuestiones interesantes de este autor, y que se encuentra relacionado con los objetos, es la creación de nuevas formas, premeditadas e inesperadas. Así encontramos una multitud de seres singulares, como por ejemplo el árbol-hoja o *The Explanation*. Estas son figuras que conducen al desconcierto de la mente del espectador, ya que obliga a este a hacer frente a una situación en la que la mecánica habitual del raciocinio no puede ejercitarse.

Si bien se ha citado el intenso valor con el que Magritte operaba con los objetos, la palabra, es un elemento que no podemos dejar de lado en la obra de este autor. Nos resulta verdaderamente interesante, como ocurre con Joseph Kosuth (autor al que le dedicaremos unas líneas), como usa la escritura pintada para generar cuestionamientos sobre el significado de los objetos. Como estos objetos, en la realidad, y ahí está el *kit* de la cuestión, se generan en nuestra mente a través de tres elementos claros: el objeto, su nombre y su imagen.

Así, se puede observar como estas reflexiones del pintor belga lo llevaron a producir un gran número de obras cuestionando la propia pintura, incluso el cuadro mismo como objeto.

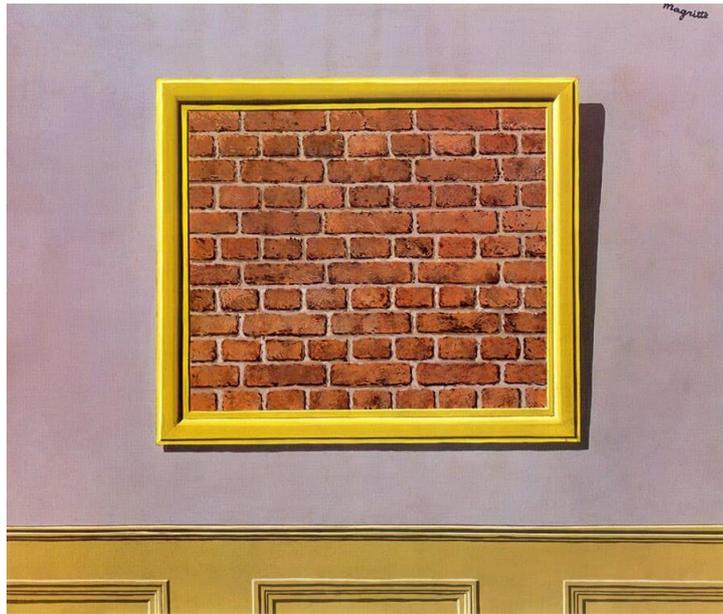


Fig. 7. René Magritte, *The Empty Picture Frame*, 1937

Por lo tanto, y para dar paso a otros autores referenciales del proyecto, han sido interesante las cuestiones que Magritte nos plantea, tanto por su construcción de imágenes a través de objetos cotidianos, como por su planteamiento de la dualidad realidad-representación, la cual reflexiona mediante los tres elementos por los cuales significamos los objetos.

Goemans citaría una serie de aforismos que de forma poética definirían plenamente el trabajo del René Magritte:

Una palabra puede reemplazar a una imagen.

Una imagen puede reemplazar a una palabra.

Un objeto no está tan único a su nombre que no se pueda encontrar otro que le convenga mejor.

Hay objetos que no necesitan nombre.

Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. Puede ocurrir que la imagen y el nombre de este objeto se encuentren.

A veces, el nombre de un objeto reemplaza a una imagen.⁴¹

⁴¹ Fundación Juan March, 1988. *Magritte*, Fundación Juan March, Madrid. Pp.13.

1.2 Joseph Kosuth. Hacer del arte cultura

El nombre que le ofrecemos en este subcapítulo está relacionado con una de las premisas fundamentales de los planteamientos de Joseph Kosuth. No es esta propuesta lo que nos interesa, de manera directa, en nuestro proyecto, en cambio no veíamos correcto el seleccionar una serie de obras concretas y olvidar de forma total lo que este autor quiso poner sobre el tablero del arte del siglo XX. Por esto, vemos conveniente el citar una serie de pautas que este autor consideró cuestionables en lo que concierne al arte. Por un lado, para comprender su universo artístico, y por el otro, para contextualizar este tipo de premisas, las cuales no surgen de manera espontánea.

Como bien es sabido, Kosuth se podría considerar como uno de los promotores del arte conceptual, el cual lo concebía como un modo de cuestionar las formas del sistema del arte dado, y sobre todo renovarlas. En el libro *Escritos (1966-2016)*, en el cual Roc Laseca reúne un gran número de artículos, textos y entrevistas de este autor, podemos encontrar frases rotundas que nos ayuden a comprender el arte conceptual, para posteriormente citar nuestro interés de este autor con respecto al proyecto que tiene entre manos.

El conceptual ha buscado desde su origen potenciar ese aullido alternativo, dar visibilidad a una discusión sistemática sobre las condiciones culturales y las formas de pensar conjuntamente la producción artística⁴².

Así, Kosuth afirmaría que el arte va más allá de la producción, por lo que, si comprendemos que toda producción artística debe someterse o mantenerse como cultura, esta se debe dar de una forma transparente y confiable. Por lo tanto, para Kosuth la única forma de que la práctica artística no fuese opaca sería a través de la práctica conceptual, ya que esta, y como por ejemplo afirmaría con la pintura, se encontraba caducada, ya que todo su universo estaba cargado y limitado culturalmente por las premisas históricas.

⁴² KOSUTH, Joseph, 2018. *Escritos (1966-2016)*, Ediciones metales pesados, Santiago de Chile. P. 10.

*El lenguaje de la pintura se vino abajo a principios de los sesenta*⁴³.

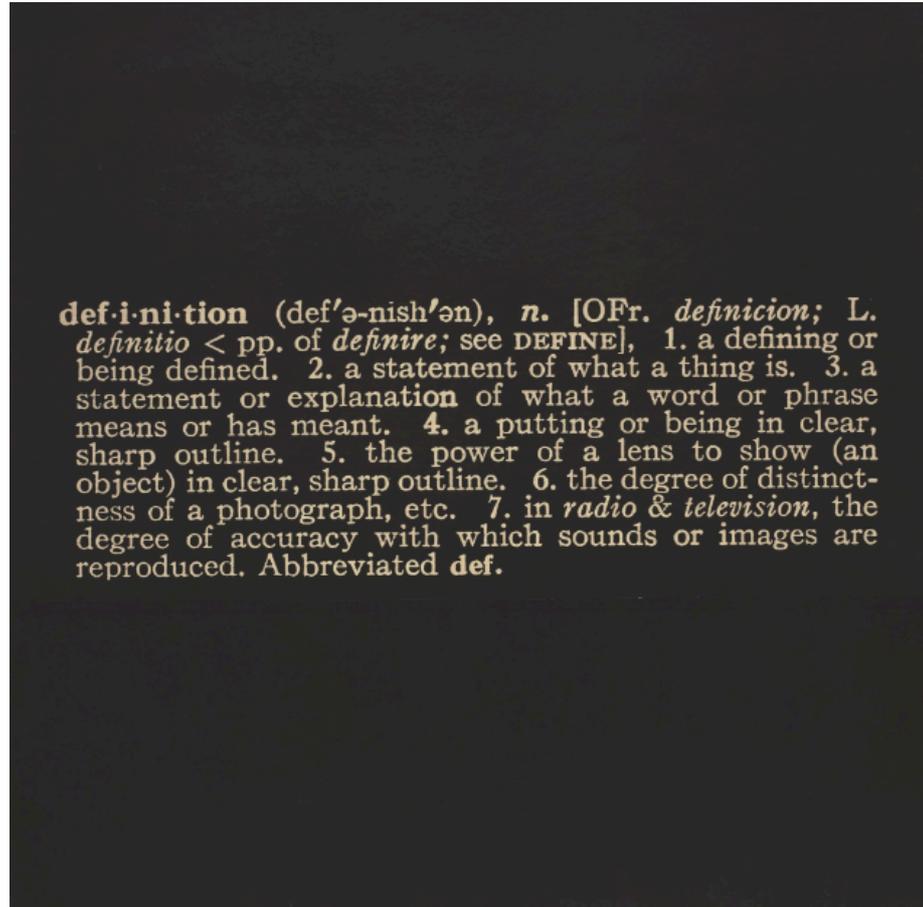


Fig. 8. Joseph Kosuth, *The Word "Definition"*, 1966-1968.

Una vez realizada la contextualización breve sobre los planteamientos de este autor, lo que realmente nos interesa de sus trabajos en relación con nuestro proyecto, es el código de aproximación a la realidad que propone. A través de su criterio antiformalista y el sentido tautológico de la pieza *One ant Three Chairs*, se aproxima, como hemos citado antes, a la realidad a través de tres perspectivas, al igual que ocurría con Magritte, autores que desde nuestro punto de vista, y pese a la lejanía en lo que concierne a la praxis, se encuentran muy relacionados. Se podría decir que los planteamientos son contrarios, ya que Magritte ponía el valor la subjetividad del espectador, cuestión de la que Kosuth se presentaba como enemigo, sin embargo, en el mecanismo de construcción de la pieza

⁴³ Cita extraída de una conferencia ofrecida en 1971 a estudiantes de arte en la Universidad de Chile, Santiago. Publicada originalmente en *Art after Philosophy And After. Collected Writings, 1966-1990*. Ed. Gabriele Guercio, Massachusetts.

encontramos similitudes, y sobre todo en relación a nuestro proyecto, lo que nos interesa de estos autores son los elementos que utilizan para hacer ver en el espectador un sentido u otro de los objetos. Como hemos planteado en la parte de la conceptualización de la obra que presentamos a continuación, los objetos, desde un punto de vista semiótico, no carecen de significado autónomo, sin embargo, las prácticas artísticas nos han demostrado que a través de la reflexión y la relación entre ellos, estas cuestiones pueden ser *revisitadas*, o como poco cuestionadas⁴⁴.



Fig. 9. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

1.3 Ilya y Emilia Kabakov. El collage como mecanismo.

Una vez presentados estos dos artistas que nos permiten conocer mecanismos sobre el sentido, por un lado de lo representado, y por el otro, de lo instalado, vamos a señalar otros dos artistas que nos han servido como referentes estéticos. Sería muy complejo adentrarnos en hacer una presentación de los trabajos de estos autores, ya que ambos tienen una producción bastante extensa, por lo que pasaremos a citar los

⁴⁴ Esta frase puede sugerir el rechazo de todo el planteamiento teórico, sin embargo, no podemos huir de aquellas situaciones que la historia del arte nos ha presentado, así, nos vemos en la tesitura de exponerlas, y sin adscribirnos a ellas, aceptarlas aunque nuestras posturas, defendidas en nuestro trabajo, sean diferentes.

trabajos concretos que nos han servido, a nivel formal, como puntos referenciales para nuestro trabajo de producción.

En primer lugar, vamos a exponer el trabajo de Ilya y Emilia Kavakob. Estos dos artistas de origen ruso y estadounidense trabajan con la fusión de elementos cotidianos en el ámbito conceptual. Se podría decir que gran parte de sus trabajos se encuentran profundamente arraigados en el contexto social y cultural soviético, donde ambos vivieron hasta la mayoría de edad.



Fig. 10. Ilya Kabakov, *The man who flew into space from his apartment*, 1985. Centre Georges Pompidou, París.

Sus planteamientos más teóricos se acercan, o así lo llamaría Kavakob, a la *instalación total*. Afirmaría que la práctica de crear este proceso productivo conlleva un trabajo increíble debido a su cantidad y complejidad. Ylia afirmaría textualmente: *El espectador se mueve alrededor de la instalación, y la demanda que emana de lo dicho anteriormente es que en cada punto de este movimiento, empezando por el momento en que entra la instalación, él debería ver una pintura que sea plena y completa en su expresividad*⁴⁵. Para este autor, la pintura en su marco, puede

ser incluida en una *instalación total* de la forma más natural posible, ya que la instalación, desde su práctica, se convertiría en un caleidoscopio de innumerables pinturas.

Una vez presentado, por encima, el trabajo de estos autores, vamos a concretar las series que nos interesan, sobre todo por su manera de hacer, y quizás, en menos medida, por el contenido conceptual de ellas. La pintura de estos artistas, dejando de lado su universo instalativo, nos parece fundamental para comprender la producción práctica de este TFM.

⁴⁵ KAVAKOV, Ilya, 2014. *Sobre la instalación total*, Cocom press, México. P. 130.

Por el lado más formal, la característica que predomina es sus trabajos es la utilización del collage pintado, explorando el potencial narrativo que este contiene. El papel del fragmento dentro de sus trabajos es fundamental ya que a través de estos genera relatos nuevos, relaciona imágenes del pasado con otras más modernas, lo que por *choque*⁴⁶, por confrontación, presenta dos marcos de tiempos y realidades muy diferentes en una sola pintura.



Fig. 11. Ilya Kabakov, *The collage of spaces #9*, 2010. Óleo sobre tela 110,5x185,5 cm.

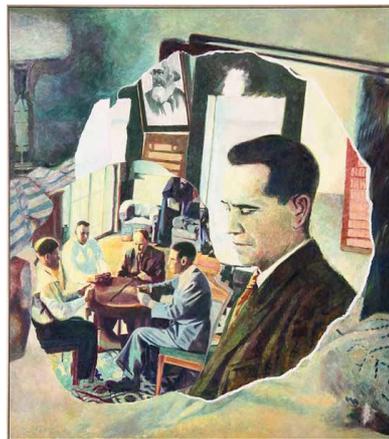


Fig. 12. Ilya Kabakov, *The collage of spaces #14*, 2010. 185,5x162,5 cm.

Podemos observar con claridad en gran parte de sus trabajos la compleja relación que mantienen estos autores con el pasado, ya que estas ventanas, pese a que cada serie se centra en unas temáticas u otras, nos evocan a recuerdos, a un trabajo de capas que puede verse análogo al propio sistema de formación de la memoria. Por lo que, no se puede negar que el trabajo de Ilya y Emilia Kabakov reflejan una compleja relación con el pasado y con la memoria, tanto a nivel personal como

⁴⁶ Este término proveniente del director y teórico de cine Sergei Eisenstein, está relacionado con el montaje de imágenes, y como la oposición de unas con otras pueden generar en el espectador lo que él llamaría el *choque*, que desde su punto de vista podría tener consecuencias revolucionarias a nivel social.

colectivo, aunque muchas veces ambas pueden unirse y funcionar como unidad conceptual.

Por último, no podemos olvidar el interés compositivo de sus trabajos. Algunas de nuestras piezas, que posteriormente pasaremos a explicar, pese a todo el esfuerzo teórico que supone construir un proyecto así, simplemente, y tras plantear mecanismo de trabajo, se han basado en una búsqueda compositiva. Esto no quiere decir que sean únicamente ejercicios compositivos, si no que gran parte del esfuerzo de preproducción, si se le puede llamar así, está centrado en la organización de la imagen en el plano, por lo que los trabajos de Ilya se presentan como excelentes juegos compositivos. Podemos observar como los fragmentos se funden con el fondo a través de desgarrados de papel, o por el contrario, duros contrastes entre una imagen y otra, que incluso pueden llegar a crear escenarios ficticios. Se podría enumerar una larga lista de resultados pictóricos atrayentes en la obra de Kabakov que para nuestro trabajo resultan verdaderamente interesantes, pero sobre todo, y como se ha explicado anteriormente, el construir esas imágenes a través de diversas realidades desde un punto de vista fragmentado es lo que hace que la pintura de los Kabakov forme parte del apartado referencial de este proyecto.



Fig. 13. Ilya Kabakov, *The appearance of the collage #12*, 2012. 198x272 cm.

1.4 Nacho Martín Silva. La fragmentación.

Por último, presentamos un autor que ha sido una figura fundamental para el trabajo que tienen entre manos. Antes de entrar a comentar los puntos clave que relacionan su obra con la de este trabajo, manteniendo las distancias claro está, vemos coherente el citar unas palabras del crítico de arte español David Barro, las cuales nos ayudarán a comprender de forma resumida el trabajo de Nacho Martín Silva.

Lo más interesante del trabajo de Nacho Martín Silva es cómo aborda la pintura como un proceso reductor. La información se pierde en la traducción y la imagen funciona como espectro en unos casos y como fragmento en otros. Adoptando la propia historia de la pintura como modelo y tema, asume el proceso como razón de ser de la pintura y aborda cuestiones estéticas internas de la misma, reivindicando lo específico de lo pictórico. Así, proyecta la imagen en el lienzo y comienza a pintar, dejando que la propia pintura mande hasta abandonar el referente, la forma primera, con la memoria como telón de fondo.⁴⁷



Fig. 14. Nacho Martín Silva, *Juegos de patio*, 2019. Óleo sobre lino, 206 x 266 cm.

⁴⁷ BARRO, David, 2013. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura.* Arte Contemporáneo y energía, A.I.E./DARDO [web en línea], [consulta: 5 de junio 2020]. Disponible en: <https://www.nachomartinsilva.com/texts/alexis/>



Fig. 15. Nacho Martín Silva, *Il futuro non é ció che era*, detalle instalación.

Una vez presentado, a través de la lúcida cita de David Barro el trabajo de este autor, vamos a adentrarnos en los intereses claros que hacen a este autor referente para nuestro trabajo. Concretamente, se podría decir que existen dos partes fundamentales para entender el por qué de su introducción aquí. Por un lado, y correspondiente a los primeros pasos de este proyecto, se podría decir que su exposición *Il futuro non é ció che*

era (2018), en ARCO LISBOA marcó un antes y un después en este TFM ya que en ella pudimos observar la capacidad pictórica que puede contener un objeto decorativo. En ella podemos encontrar una serie de pinturas de objetos bibelots, por citarlo con respecto a nuestra categorización de los objetos anteriormente planteada, que nos abrió un camino sobre la reflexión ante estas figuras que a simple vista no son más que piezas decorativas. Sus intereses, sobre todo en lo que concierne a la relación de las piezas en la exposición, está muy alejado de nuestras propuestas, es el valor estético de estas figuras lo que nos ha servido de verdadera referencial.

Por otro lado, y para finalizar, vamos a comentar el papel que existe en su trabajo del fragmento, mecanismo que ha sido utilizado en nuestras piezas pictóricas. En la evolución de nuestro trabajo nos empezó a interesar la mutación de categorías de los objetos, cuestión que posteriormente se comentará mas profusamente. El collage que ya veníamos utilizándolo desde el Trabajo Fin de Grado, ha adquirido una dimensión diferente, ya que nos hemos enfocado en la importancia del fragmento en la imagen. Y es esta cuestión la que consideramos que Martín Silva ha resuelto de forma plástica de una manera exquisita.

En sus trabajos encontramos composiciones a través del fragmento que dan pie a la creación de nuevos espacios dentro del plano. Mediante el juego de colores y formas que se construyen a través de numerosas capas, genera imágenes con una dualidad interesante. Por un lado, el reconocimiento de algunas figuras, y por el otro la ambigüedad del total de la imagen. La obra que se puede observar a continuación pertenece a una serie de trabajos donde el proceso tiene un papel fundamental en la producción. El trabajo de capas constantes y de superposición y repetición de los referentes, hace que la serie de collages genere un relato casi histórico.



Fig. 16. Nacho Martín Silva, *Piece of trash*, 2019. Técnica mixta.

Este proceso de trabajo, aunque interesante, no ha sido repetido en las piezas del proyecto presente. Como citábamos antes, el valor estético del fragmento en las últimas piezas de este TFM ha sido fundamental, por lo que veíamos más que conveniente el citar este autor. Consideramos que con este recurso ha alcanzado resultados verdaderamente atrayentes.

2. Genealogía pictórica de *El objeto como huella de su contemporaneidad*

Una vez planteado todo el contenido teórico y referencial del proyecto, vamos a dar paso a la presentación de los trabajos prácticos. La pintura ha sido, al igual que en el Trabajo Fin de Grado, el medio escogido para la producción artística. Como se puede observar en las lecturas, el trabajo que tiene entre manos es un proyecto de investigación, por lo tanto, lo que concierne a la práctica pictórica se ha ido construyendo en relación a las lecturas realizadas y a las reflexiones planteadas. El título del apartado, como se puede ver, habla de *genealogía*, haciendo así alusión a una construcción temporal y cada vez más compleja de la producción. No podemos decir que se partiera de unas soluciones concretas, ya que ha sido un proceso de trabajo largo que ha hecho que las decisiones de cómo construir las imágenes haya ido virando hacia un camino u otro. Por lo tanto, y con el proyecto presentado, nos atrevemos a decir que este proceso de investigación sigue en marcha, ya que las intenciones prácticas van más allá del propio discurso teórico, cuestión que llevará mucho más tiempo que el meramente propuesto por la academia.

Como ya se ha comentado, se ha planteado la presentación del trabajo a través de una serie de apartados, que se pueden ver desde dos puntos de vista. Por un lado, el orden más lógico es el temporal, desde las primeras piezas, que sin tener un tejido teórico complejo ya se estaban realizando, hasta los últimos trabajos que forman parte de las soluciones más complejas, y a nuestro parecer más coherentes en relación al conjunto del proyecto de investigación. Y por otro lado, lo que rige los títulos de los apartados, esta organización ha sido a través de lo que podemos llamar *temáticas*. No nos referimos con esto a cambios conceptuales bruscos, si no a que en unos trabajos nos hemos enfocado en unas cuestiones concretas y en otros trabajos en otras. Por lo que, vamos a dar paso a la explicación y presentación visual de los trabajos.

2.1 Antecedentes

Se puede decir que antes de comenzar el curso, en nuestra obra surgen diversos gestos de ruptura con los planteamientos que se venían empleando anteriormente. El paso es bastante claro; de la utilización de fotografías de archivo donde el individuo era el protagonista, se ha dado paso, de forma natural, si se puede decir así, a referentes muy diversos. Ya se comenzó a reflexionar incluso antes del comienzo del curso, sobre cuestiones que iban más allá del individuo. Estos primeros pasos serán presentados de una forma breve, ya que han sido ideas que han durado cortos periodos de tiempo, y su producción ha sido escasa.

Por un lado, y estos fueron las primeras obras que afirmaban claramente esta ruptura, encontramos indicios donde se representaban elementos con un significado claro. En concreto el tema de la violencia, y como existían objetos, que incluso encontrándose alejados de cualquier contexto (si esto fuese posible), seguían manteniendo unos significados verdaderamente rígidos. Se realizó un mural en un lugar abandonado, donde simplemente se representaban objetos como dos cuchillos y una pistola, pero en esta imagen sencilla se puede observar claramente un aura de violencia que de por sí contienen estos objetos.



Fig. 17. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Pintura mural, Valencia.



Fig. 18. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Pintura mural, Valencia.

Dimos un paso más, y nos planteamos el realizar una serie de objetos que por un lado significaran *violencia* y por otro lado tuvieran una narración en la forma que presentara otro significado. Nos apropiamos de varias imágenes de aviones de guerra, donde por un lado es un objeto que se nos presenta como la definición de guerra moderna, pero por el otro, por paradójico que parezca, llevaban mensajes sobre un mundo mejor etc.



Fig. 19. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Óleo sobre tela 100 x 100 cm.

Esta propuesta fue abandonada rápidamente, ya que nos dimos cuenta de que estábamos cayendo en cuestiones de fotografías de archivo, estéticas que se pretendía abandonar durante un tiempo, e investigar con otros lenguajes, aunque este cambio se realizaría posteriormente.

Como se ha comentado antes, y por contextualizar este *relato diario*⁴⁸ de lo que se está presentando, estos trabajos no forman parte del proyecto de forma concreta, en cambio vemos fundamental citar, de manera breve, la evolución coherente de la producción.

El abandono de la apropiación de la fotografía de archivo es fundamental, por lo que se dio paso a la utilización de referentes físicos, por lo tanto fueron los objetos cotidianos los que se comenzaron a pintar, y fue aquí donde se inició el interés, por un lado estético, y por otro conceptual de los objetos. Sin embargo, por aquel entonces no nos cuestionábamos problemáticas relacionadas con la semántica, ni existía un planteamiento categorial de los objetos, si no que de manera intuitiva se fueron convirtiendo los objetos en el epicentro del proyecto.



Fig. 20. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Óleo sobre tela, 35 x 35 cm.



Fig. 21. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. 30 x 17 cm.

Como se puede observar en estos trabajos, además de un cambio de referentes existía una intención de investigar nuevos recursos pictóricos que enriquecieran los trabajos, e intentar generar en ellos, además de lo relacionado con lo conceptual, una construcción innovadora de características interesantes dentro de la propia piel del cuadro.

⁴⁸ Nos referimos a que puede dar la sensación de que la presentación de toda la obra va a ser más encaminada a contar como se ha ido construyendo y no tanto a adentrarse profundamente en los trabajos, pero dejar claro que este apartado va a presentarse brevemente, en los siguientes puntos, nos adentraremos más concretamente en las explicaciones y contextualizar las piezas en el proyecto.

Esta investigación a través de la pintura, culmina, por no decir termina, con el último cuadro que se presenta a continuación. En él se pueden observar la introducción de nuevas técnicas e incluso la pérdida total del espacio representativo. Esta pieza nos gusta observarla como un antes y un después en el conjunto de nuestro trabajo, ya que fue a partir de ella cuando comenzamos conscientemente el proyecto sobre los objetos. Por otro lado, como algo anecdótico y a la vez simbólico, la figuración que se puede observar representa un objeto, un jarrón despedazado, destruido. De ahí la relación, a nivel simbólico, con la ruptura en el global del trabajo.



Fig. 22. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. 100 x 100 cm.

2.2 Objeto bibelot como interés

Una vez planteados estos antecedentes, que a nuestro parecer son fundamentales en la producción de todo el TFM, vamos a presentar las primeras piezas que se realizaron con consciencia de proyecto. Anteriormente, ya se había reflexionado sobre el objeto y sus categorías, por lo que fue el objeto bibelot con el que se comenzó a trabajar. Pero pese a las reflexiones, quedaban una serie de cuestiones que se fueron respondiendo a lo largo de toda la investigación. Así, en primer lugar, nos propusimos trabajar con objetos de nuestra cotidianidad. Una de estas dudas era si existía la posibilidad de contar un relato a través de los objetos, por lo que comenzamos a pintar objetos que formaban parte de nuestro *paisaje de la memoria*, utilizando las palabras de Joan Nogué.

Encontramos un interés plástico en los bibelots, de investigación pictórica. La búsqueda de una factura atractiva era uno de los puntos importantes del trabajo, intentar alcanzar un lenguaje plástico que enriqueciera, como se ha citado anteriormente, la propia piel del cuadro. En cambio, y siendo críticos con nuestro trabajo, esta pregunta planteada sobre la posibilidad de relatar a través de los objetos caducó pronto, ya que esta se convertía en algo meramente subjetivo, cuestión que no nos resultaba nada sustancioso.



Fig. 23. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Grafito sobre papel 54 x 12 cm.



Fig. 24. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Grafito sobre papel 50 x 34 cm..

Los primeros trabajos fueron simplemente dibujos para observar el funcionamiento de la representación en el plano. El proceso era muy simple: se seleccionaba un objeto cercano y al natural se trabajaba. Como se ha comentado, la intención era recrear un relato donde las piezas se relacionaran en el plano expositivo, si lo hubiese, como en la realidad. Todos ellos pertenecían a la categoría de objeto bibelot. El interés por este tipo de objetos ha sido bastante intenso a lo largo de todo el TFM, y como se podrá observar en las siguientes presentaciones, estos asumieron toda la carga pictórica, por un motivo o por otro. Todo ello se irá descubriendo en los siguientes apartados.



Fig. 25. Alex Gambín, *Sin título*. Óleo sobre tela 35 x 35 cm.



Fig. 26. Alex Gambín, *Sin título*, 2019. Óleo sobre tela 35 x 22 cm.

La relación entre estas imágenes, desde un punto subjetivo, relatan una historia concreta. Esta cuestión podría quedar clara, pero ¿hasta que punto considerábamos este camino realmente interesante por el que seguir?. Por lo que, esta visión sobre el proyecto se abandonó. Aunque se continuo trabajando con el objeto bibelot como iconografía, el trabajo de contar un relato a través de la relación de estos, fue algo que consideramos endeble dentro de este proyecto, por lo que dimos paso a plantear nuevos enfoques y nuevas cuestiones.

2.2.1 Narraciones a través del objeto bibelot

En este punto de la investigación, por un lado, se seguía teniendo verdadero interés por los objetos bibelot, y por el otro, se había descartado ya la cuestión del relato. En cambio, y gracias a algunas lecturas y observaciones de los propios objetos, nos dimos cuenta de que muchos de estos, que pertenecían a esta categoría, ya narraban en su forma un relato. Más concretamente, estos tenían un sentido histórico. Así, nos encontramos con objetos que generalmente forman parte de la tradición cultural, representan un gran número de trabajos tradicionales, como granjeros, agricultores, panaderos etc. Por lo que no quisimos desaprovechar esta oportunidad, y nos adentramos, a través del texto de Walter Benjamin *Juguetes ruso*⁴⁹ a trabajar sobre esta cuestión.



Fig. 27. Alex Gambín, *Juguetes rusos I*, 2020. Óleo sobre tela 22 x 27 cm.



Fig. 28. Alex Gambín, *Juguetes rusos II*, 2020. Óleo sobre tela 24 x 35 cm.

Estos objetos presentan narraciones, incluso conllevan significados claros como los del juego o la infancia. Estas

⁴⁹ Encontramos este texto en el libro *Desembalando mi biblioteca. El arte de coleccionar* (2018).

imágenes pertenecen a fotografías de la colección privada de juguetes que tenía el filósofo Walter Benjamin. Este propondría una cuestión que nos resulta interesante sobre estos objetos, y como sus formas son parte de una tradición cultural, y sobre todo de una historia colectiva.

El tesoro de formas primitivas que poseen las clases inferiores, los campesinos y los artesanos, constituye precisamente la base segura de la evolución del juguete infantil hasta la época actual.⁵⁰

Sus formas, más allá de la representación conceptual de estos, nos resultaban verdaderamente interesantes. El carácter ambiguo formaba parte fundamental en estos objetos, por lo que comenzamos una búsqueda de referentes que nos aportaran estas características, que por aquel entonces, nos interesaban bastante. Así, nos encontramos con unos juguetes tradicionales, que realmente eran silbatos, del *óblast*⁵¹ ruso Tula al sur de Moscú. Para un ojo occidental como el nuestro, estas figuras pueden parecer que pertenecen a un ritual sagrado o algo por el estilo, e igual no se está muy equivocado, en cambio a día de hoy,



Fig. 29. Alex Gambín, *Bibelot I*, 2020. Óleo sobre tela 33 x 41 cm.

estas figuras son juguetes, simples silbatos, o incluso, meros objetos de decoración. Por lo que, viendo el interés por un lado de la propia narración de la forma, y las capacidades estéticas de las mismas, hicimos una pequeña serie sobre estos objetos.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter, 2018. *Desembalo mi biblioteca*, Palma, José J. de Olañeta. P. 143.

⁵¹ *Óblast* podría ser similar a una provincia, aunque la organización estatal rusa es bastante más compleja que la que presenta España.



Fig. 30. Alex Gambín, *Bibelot III*, 2020. Óleo sobre tela 50 x 33 cm.



Fig. 31. Alex Gambín, *Bibelot II*, 2020. Óleo sobre tela 30 x 30 cm.

Ambas series expuestas, como se puede observar, tienen características similares. Una pintura suelta con escasas capas, donde se deja ver el fondo de la preparación del soporte. Esto, además de ser uno de los puntos de interés de aquel momento, es síntoma de que estas piezas eran bocetos previos a la realización de un proyecto mayor, de una serie más ambiciosa y de cuadros más grandes.

Continuando con la muestra de los objetos como narración, nos propusimos el trabajar con objetos que presentaran, y a su vez significaran, cuestiones más universales. Como comentábamos antes, muchas de estas figuras representaban oficios tradicionales, por lo que comenzamos una serie, que finalmente fracasó (posteriormente comentaremos el por qué), pero que es presentada como parte de esta *genealogía*.

Los próximos trabajos, que son dos y uno de ellos no fue ni finalizado, forman parte de lo producido en relación con el objeto bibelot y el entender este como un narrador real.

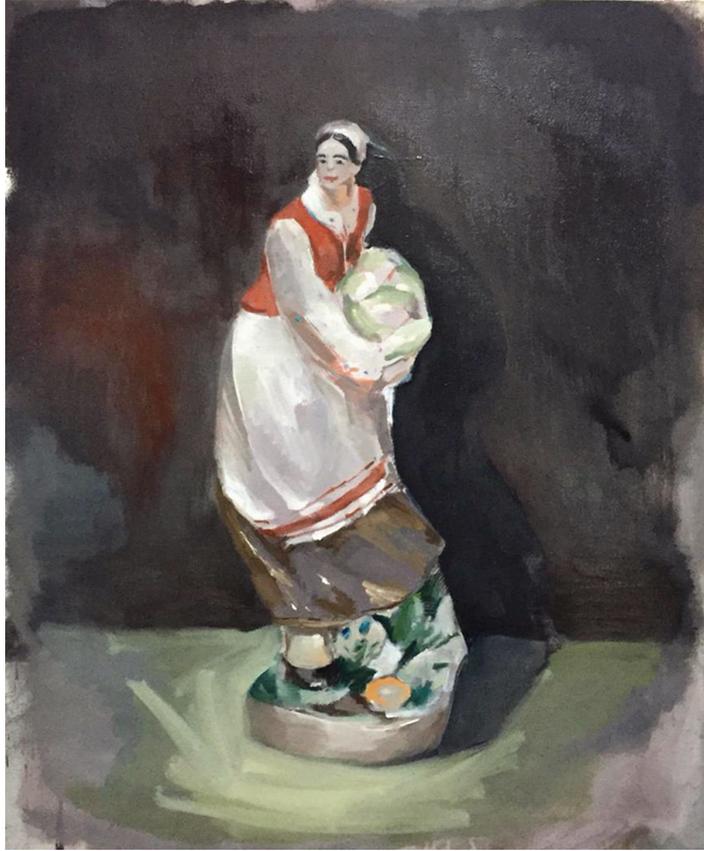


Fig. 32. Alex Gambín, *Objeto bibelot como narrador I*, 2020. Óleo sobre tela 100 x 65 cm.

El proceso de producción constaba de una búsqueda, en la web, de imágenes que nos interesaran y que en la representación plástica nos aportaran riqueza pictórica. Los colores y las formas eran pieza fundamental, ya que aceptando que todos estos objetos ya relataban una narración, estas eran cuestiones a las que atender con mayor énfasis en la selección de imágenes referenciales. En el caso de la pieza que se presenta arriba (Fig. 32), se puede observar una agricultora portando verdura. No existe ninguna duda de lo que este objeto representa, incluso a través de las prendas que esta viste, se puede deducir la época de la que, entendiendo que es objeto de ficción, formó parte. A todo ello, y durante el proceso pictórico, se le añadía un carácter casi teatral, de fuertes contrastes, donde el objeto mismo obtenía

todo el protagonismo. Como se puede observar, el fondo , totalmente neutro, sirve como escenario de la pieza central.



Fig. 33. Obra inacabada. Alex Gambín, 2020. Oleo sobre tela 150 x 200 cm.

Esta obra que se expone arriba, como pone en el pie de foto, se quedó inacabada, es más, se tapó con otro trabajo que se presentará después. Esta cuestión será expuesta en los puntos siguientes, en cambio, y como todo proyecto de investigación, forma parte del proceso y por eso vemos fundamental el mostrarla. En ella se podía observar una pareja de cazadores, con los mismos intereses plástico-conceptuales que la pieza anterior. La verdadera importancia de estas dos piezas, y de otras que se tenían en mente, era la de realizar una serie de obras que se relacionaran entre ellas, generando una narración concreta,

además de la lectura autónoma que se pudiera hacer de cada una de ellas.

A continuación, vamos a ofrecer las últimas series (a excepción de un proyecto concreto), las cuales forman parte de la culminación de todo este proceso de investigación.

2.3 Contextualización espacial de un objeto

Este apartado se podría decir que tiene un carácter cerrado y autónomo, aunque, y de ahí el presentarlo en este trabajo, forma parte de todo el proceso de investigación sobre los objetos. Surgió el proyecto de realizar un mural en la población valenciana de Gandía. Se planteó el seguir con la cuestión de los objetos, sobre todo lo que ya habíamos investigado, pero de una forma *real*, si se quiere ver así, ya que esta vez se actuaba para un lugar concreto y en relación a una historia plenamente subjetiva.

Se realizó una investigación en busca de objetos que transmitieran la historia de este lugar, y si era posible, que esto fuera fácilmente legible por todos los ciudadanos, como ocurría en el caso de los silbatos rusos.



Fig. 34. Alex Gambín, *Esto es un cossi*, 2020. Pintura mural.

En cambio, no encontramos ningún objeto que nos presentaran estas características, por lo que se planteó una visita, como proceso de investigación, al museo arqueológico. Allí se pudieron observar, no tanto objetos bibelot

similares a los que se venían trabajando, si no una serie de objetos útiles que históricamente se habían encontrado en diversas investigaciones arqueológicas de la ciudad. Por lo tanto, y entendiendo que el museo es

un ente que construye la historia a través de la relación de los objetos, se fotografió uno de ellos y se realizó en el mural.

Este objeto en el museo se documentaba así:

Cossi gran amb ansa

Cuenco grande con asa

Cova del FORAT DE L'AIRE CALENT

Esta era la información que todo visitante podía conocer sobre esta pieza. Nuestro interés, de una forma simbólica, nos hacía entender esta pieza como un objeto fundamental de la historia de esta población, se puede ver como un simple cacharro o como decían los vecinos tras la visualización de este, *es una taza de café*, para nosotros, y queremos entender que para todo el pueblo, este objeto es fundamental. Representa una época, la cual todo aquel que esté interesado puede acercarse al museo y conocer, pero para nuestros días, representa una huella, que a su vez se convierte en un una pieza clave para el lugar de donde formó parte.

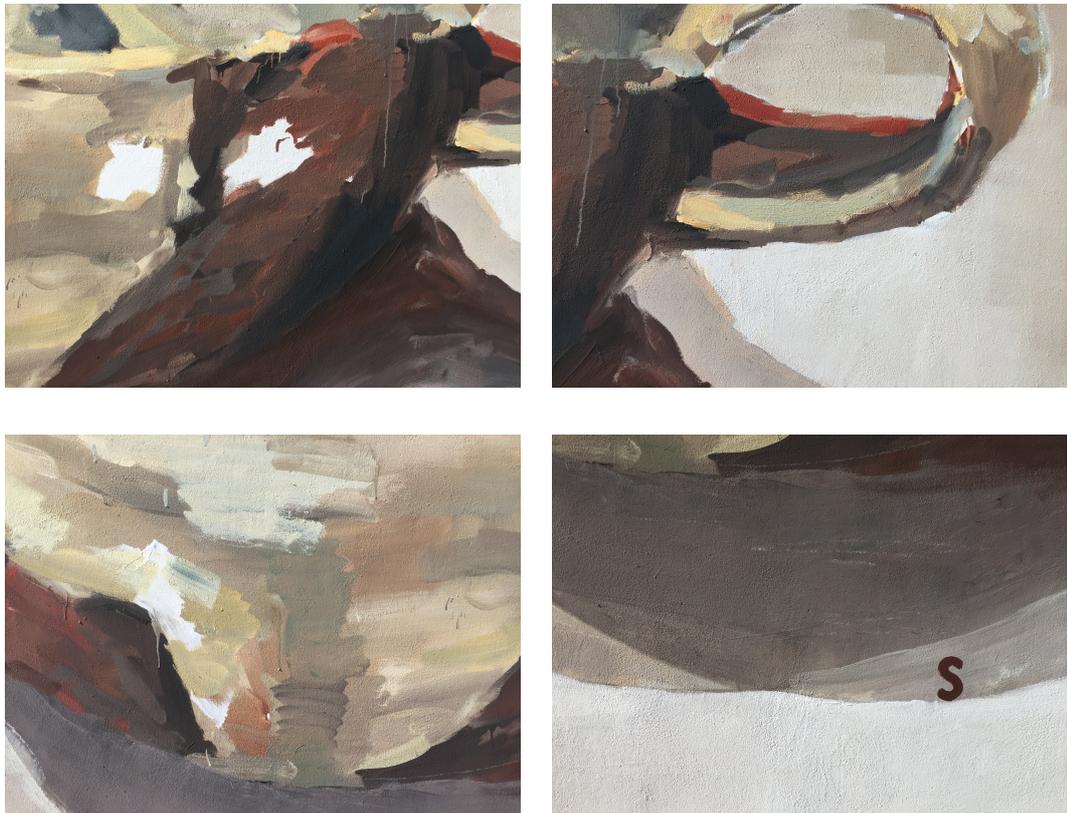


Fig. 35. Detalles *Esto es un cossi*

2.4 Mutación categorial

Por último, vamos a dar paso a la serie que clausura, hasta el momento, esta investigación. Apuntar, aunque se hará de manera más profusa en el apartado de conclusiones, que este proyecto no se encuentra cerrado, y que se alargará mucho más de lo que los tiempos académicos nos permiten.

Para comenzar a dar paso a la explicación y exposición de estos últimos trabajos, decir que se realizó una primera serie con una técnica diferente a la pintura. En este caso era el collage, recurso que se viene utilizando desde hace un tiempo, como se pudo observar en la defensa del proyecto anterior Trabajo Fin de Grado. En estas piezas nos planteamos una cuestión muy clara: la mutación entre categorías. Antes de presentar las obras a nivel formal, vamos a comentar de manera breve esta idea. Cuando nos referimos a mutación lo hacemos desde el punto de vista del *cambio*. Cambios de significado que sufren los objetos. Nos resultaba de gran interés el esquema categorial que se había planteado, pero encontrábamos algunos *errores* en él. ¿Cómo es posible que un objeto pase de ser útil a convertirse en ritual? El ejemplo más claro de esto se ha expuesto anteriormente con el caso de la cuchara. De este modo nos adentramos en la plástica para resolver o exponer de forma reflexiva esta cuestión. A través de la fragmentación de diversos objetos, que tienen cargas significativas diferentes, nos encontrábamos ante una situación cambiante del significado de estos, por lo que vimos el collage como la herramienta más adecuada para este tema. Estos trabajos se realizaron paralelamente a los anteriores, que como se ha comentado se dieron por abandonados. Esto se debe a que los trabajos de collages que se expondrán a continuación nos resultaron lo suficientemente pictóricos como para seguir trabajando en ellos, pero en vez de hacerlo con papeles pegados, pasar a realizarlos con pintura, para que adquirieran un interés plástico mayor.



Fig. 36. Alex Gambín, *Collages I, II, III, IV*, 2020. Papel pegado sobre madera, 30 x 60 cm.

Ya planteado a nivel conceptual el trabajo, se va a exponer el proceso de producción y los intereses pictóricos que nos ha llevado a producirlo.

En primer lugar, se realizaron una serie de fotografías a diferentes objetos; un juguete infantil, un jarrón que evoca un ánfora clásica y un candelabro cualquiera. Nos encontrábamos con tres objetos diferentes, con cargas significantes y simbólicas diferentes. Nos interesaba generar a través de la imagen una representación de lo ya comentado, de la mutación. Señalar, para poder entender todos los trabajos que quedan por presentar, que no es el punto de partida y el final del proceso de mutación lo que nos interesa, si no el núcleo central del mismo. Si el proceso se figurara de forma lineal, estas imágenes tienen la intención de representar el propio proceso. A continuación, se expone un pequeño esquema que ayudará a comprender este enunciado de manera gráfica:



Fig. 37. Esquema gráfico de la mutación categorial.

La utilización del fragmento en este caso encarna los mecanismo que un individuo utiliza para modular el significado de un objeto, todo ello a través de las experiencias que existe entre ambos (el objeto y el sujeto). Así, nos encontramos con una propuesta gráfica, que tras reflexionar nos dimos cuenta de que este tipo de planteamientos podrían ser traducidos al lenguaje pictórico. La utilización del recurso a través de este lenguaje nos daría la posibilidad de poder generar una infinidad de registros. Si en la serie de collages encontrábamos resultados interesantes, como el juego cromático de las imágenes en blanco y negro y las de color, o el propio interés plástico que aportaban las impresiones, por su baja calidad y el grano que estas tenían, la pintura nos daba la posibilidad de

poder abrir el campo de ejecución, pudiendo alcanzar mayor riqueza pictórica.

2.4.1 Investigaciones previas en tiempos de cuarentena

Este 2020, como todos bien sabemos, se ha vivido un momento extraordinario. Ha sucedido una pandemia, una situación que nos ha tenido, por un lado un tanto preocupados por las consecuencias de esta, y por otro, encerrados en las casas, ya que esta era la solución que los científicos recomendaban para la disminución de la curva de contagios. Este contratiempo afectó de manera directa al proyecto. Si ya nos encontrábamos con la propuesta de realizar los collages a través del lenguaje pictórico, la situación comentada nos imposibilitó investigar con unas condiciones óptimas. Todo esta cuestión, que poco tiene que ver con el trabajo a presentar pero que se expone como contextualización de lo que a continuación se viene, tuvo como consecuencia una larga (en cierta medida) producción de obras de un formato muy reducido.

Una vez puesta sobre la mesa la situación, se va a comenzar a presentar los trabajos. Estos los localizamos divididos por series, aunque no enteramente cerradas, ya que al pertenecer a el proceso de investigación, hay piezas que aparecen diluidas entre una serie y otra.



Fig. 38. Alex Gambín, *Sin título*, 2020.
Acrílico sobre tela 30 x 30 cm.



Fig. 39. Alex Gambín, *Sin título*, 2020.
Acrílico sobre tela 30 x 30 cm.

En los primeros trabajos de este nuevo proceso de investigación pictórico, utilizábamos las mismas imágenes referenciales que en los trabajos de los collages de papeles pegados. Como se pueden observar en ellos, la cuestión compositiva tiene un papel fundamental en estas piezas. A través del recurso del papel roto y desgarrado, se construirían líneas fuertemente contrastadas con el contenido perteneciente a las fotografías, así se construía este tipo de imágenes. En algún momento utilizábamos el adjetivo *vidriadas*⁵² para referirnos a ellas.



Fig. 40. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 30 x 30 cm.

Otra de las cuestiones que comenzábamos a plantearnos una vez realizadas estas series, era el tema de *dentro* y *fuera* del espacio de representación. Si se observa detenidamente, existe un marco blanco que nos remarca claramente los bordes del soporte, en cambio, se intentaba romperlo de forma rotunda para así generar juegos compositivos. La existencia de estos marcos ficticios nos ayudaban a mantener el carácter de papel impreso, ya que gran número de impresoras no imprimen hasta los bordes.

El proceso de producción era bastante simple. Se había construido todo un entramado teórico por el que circular, y se habían realizado ya las series de papeles pegados, por lo que estos trabajos plásticos, por llamarlos de alguna manera, se convirtieron en juegos. Una vez seleccionados los referentes

⁵² Esto hace alusión a las vidrieras góticas, que pese a su formalización como imágenes figurativas, las composiciones son totalmente fragmentarias, de ahí esta adjetivación de las piezas de nuestro trabajo.

pictóricos, que eran los mismos que los anteriores, se comenzaba a construir composiciones que de forma intuitiva nos interesaran, bien por sus formas, sus gamas cromáticas etc. Una vez realizado el boceto, se preparaba el soporte, y se comenzaba a pintar. El uso de reservas era constante, ya que se tenía la intención de que estos recortes fuesen limpios, evocasen a papeles pegados.



Fig. 41. A la izquierda, primeros pasos del trabajo pictórico. A la derecha el boceto-collage que se plantea con anterioridad.

Como se pueda observar, las imágenes se convertían en juegos que cabalgaban entre la figuración y la abstracción, ya que se pueden reconocer, si uno se esfuerza, formas de los objetos referenciales, y por otra parte, toda esa estructura de capas a primera vista era puramente abstracta.

Este proceso de construir un boceto a través de papeles pegados, se ha seguido utilizando hasta el final del proyecto. Con estos referentes fotográficos que veníamos usando desde los primeros collages, se realizó una última serie⁵³. Estas últimas piezas perdieron la figuración que las anteriores tenían, ya que los fragmentos de las imágenes se fueron abstrayendo cada vez más.

⁵³ A esto nos referimos cuando comentábamos que no son series cerradas, ya que el propio proceso de producción ha sido fluido y continuo, por lo que fuera de lo que pudiera ser un espacio expositivo, estas piezas tienen un sentido lineal más que serial.



Fig. 42. Alex Gambín, *Sin título*, 2020.
Acrílico sobre tela 35 x 17 cm.



Fig. 43. Alex Gambín, *Sin título*, 2020.
Acrílico sobre tela 19 x 12 cm.

Al reflexionar sobre estas piezas, nos llevó a plantearnos el uso de otro tipo de fotografías referenciales. No se pretendía perder la figuración por completo, ya que estos últimos trabajos, aunque nosotros como productores podemos reconocer formas por su origen, las piezas en sí son meramente abstractas. Por lo tanto, tomamos la decisión de utilizar otro tipo de referentes que no estuviesen tan *dañados* por la fragmentación.

Esta vez, y como se disponía de él, se ha utilizado un catálogo de productos de la empresa valenciana Lladró, los cuales dedican gran parte de su fabricación, por no decir el total de ella, en realizar objetos bibelots, objetos meramente decorativos. Se podría pensar que a nivel conceptual estas piezas dan un pequeño giro, ya que no se utilizan objetos con diferentes significaciones, en cambio, como ya se ha comentado, lo que nos interesa es el propio proceso de mutación, por lo que manteniendo el lenguaje plástico que se venía tratando, el discurso se fundamenta de la misma manera.



Fig. 44. Alex Gambín, *Mutación de un objeto bibelot*, 2020. Acrílico sobre tela 37 x 37 cm.



Fig. 45. Boceto previo de *Mutación de un objeto bibelot*.

Como se puede observar en las fotografías de la página anterior (Fig. 44 y 45), el proceso sigue siendo el mismo, en cambio, la figura tiene más protagonismo que en las piezas anteriores, es más reconocible. Como cita el título, en este caso, la mutación es concreta de un objeto. No existe una intención de mimesis en relación al boceto, simplemente se utiliza como referente, para posteriormente traducirlo a un lenguaje plástico.

Las siguientes piezas que forman parte de este último apartado previo a la serie final, tienen las mismas características que las anteriores. Como se ha comentado, esta genealogía que se presenta está relacionada con el proceso de investigación plástico del proyecto, por lo que con cada pieza se obtienen una serie de resultados, por un lado desechados y por el otro adquiridos y mantenidos para los siguientes trabajos.



Fig. 46. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 20 x 20 cm.

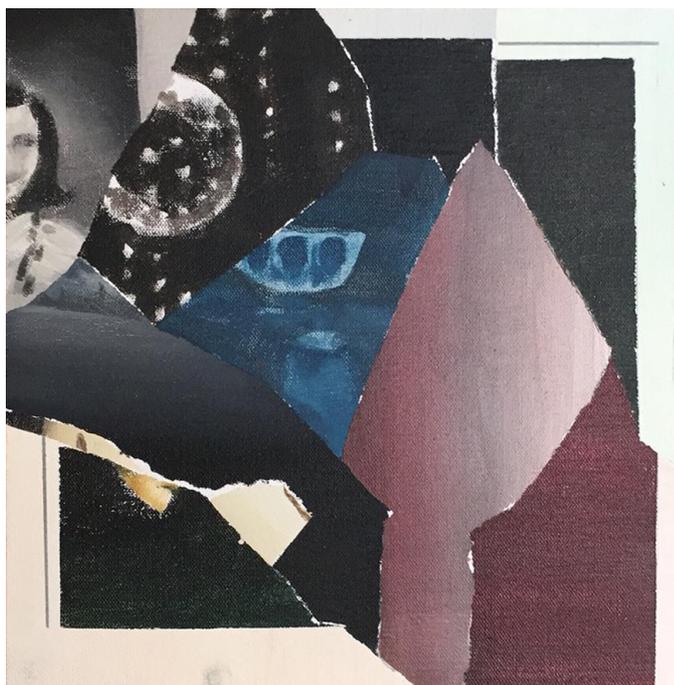


Fig. 47. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 20 x 20x cm.



Fig. 48. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 40 x 40 cm.

A esta serie se le quiso dar una vuelta, por lo que se planteó un tipo de collage diferente al que se venía haciendo. Como se ha comentado, todos estos trabajos presentados surgen de collage realizados con fotografías impresas, papel físico. Este práctica nos daba la oportunidad de utilizar diferentes recursos, como por ejemplo, la parte blanca de celulosa que se queda como huella de la fragmentación. En cambio, esto nos limitaba el uso de imágenes, ya que en tiempos de pandemia era imposible imprimir, por lo que se pasó a realizar collages digitales.



Fig. 49. Alex Gambín, *Mutación categorial*, 2020. Acrílico sobre tela 30 x 30 cm.

Este recurso nos daba posibilidades más amplias que las del proceso anterior. Como se puede observar, las imágenes referenciales son otras, donde el color adquiere verdadera importancia, incluso se podría decir que es este quien marca uno u otro fragmento. En esta pieza se pueden ver silbatos rusos, figuras infantiles o incluso un objeto ritual. El interés no está en

tratar concretamente estos objetos, si no en la relación categorial que puede existir entre ellos.

Una de las prácticas habituales de nuestro trabajo se realiza en la calle, a través del mural. Esto era imposible en época de cuarentena, lo que se propuso realizar un mural en el salón de la vivienda donde se estaban pasando estos tiempos extraños. Este está directamente relacionado con la pieza anterior, tanto por las formas como por los colores, y como se puede observar, ambos collages están realizados digitalmente.



Fig. 50. Alex Gambín, *Contexto mutacional*, 2020. Pintura mural.



Fig. 51. Fotografía entorno del trabajo *Contexto mutacional*, 2020.

La contextualización de esta pieza es realmente interesante. Nuestro compromiso con la pintura mural va más allá de la simple realización de un pintura de gran formato. El contexto histórico y cultural son algunas de las cuestiones que nos interesan a la hora de realizar un mural. En este caso, creemos que la realización de este trabajo, situado en el salón de casa y cercano al mobiliario que lo habita, hace del entorno un contexto perfecto. Ese mueble que suele estar repleto de figuras, plantea un diálogo interesante con esta pieza. ¿Son relatos objetivos los que se construyen a través de la colocación de los objetos en él? En este caso, los objetos no mantienen una relación histórica, por nombrarlo de alguna manera, con el mueble, sin embargo se podría decir que guarda un significado con ellos. Estas reflexiones surgen una vez realizado el trabajo, y aunque no formen parte directa con este proyecto⁵⁴, veíamos conveniente citarlas de manera breve.

Continuando con la presentación de la obra, en el proceso de investigación nos encontrábamos con una serie de situaciones que se convirtieron en problemas *a posteriori*. Una de ellas era la forma de los fragmentos. Contemplando los trabajos ya realizados pudimos observar como no existía una unidad en la forma, así nos encontrábamos con diversas tipologías de fragmentos, lo que nos alejaba de la percepción unitaria de todas las piezas. Como se ha comentado antes, no existe una diferenciación en lo que podríamos llamar series, si no que hay una formalidad fluida, ya que encontramos las obras entre unos procesos y otros, por lo que se decidió una serie de pautas que nos ayudarían a crear una unidad compositiva y formal en las piezas. Estas pautas eran claras; por un lado la utilización de fragmentos generalmente verticales, ya que esto nos daba, a nuestro parecer, un equilibrio compositivo en lo percibido. Por otro lado, no abusar de los restos de celulosas que se obtiene del

⁵⁴ Nos referimos a la visión del muralismo y su responsabilidad con el entorno.

papel al ser quebrado, para así poder mezclar las características del collage digital y del gráfico.

La dos siguientes piezas, aunque no pertenezcan a esta última serie rígida, se pueden considerar como pasos fundamentales para el logro de este fin.



Fig. 52. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 46 x 55,5 cm.

Como se puede observar en esta pieza, el recorte no tiene tanta importancia como en los trabajos anteriores, sin embargo este juega con las propiedades fragmentarias del collage digital. El marco, el cual forma parte de la pintura misma, nos da posibilidad de remarcar la pintura, nos ayuda a entender que esta no más allá de la tela, aunque en los próximos trabajos esta práctica será intercalada con fragmentos que llegan al límite del soporte. Este uso de marcos, generalmente blancos, provienen de

las reservas de sangrados que contienen las impresiones, lo que asumimos como un elemento pictórico más en nuestros trabajos.



Fig. 53. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Acrílico sobre tela 66 x 46,5 cm.

Este último trabajo, que por una serie de circunstancias se quedó inacabado, fue el último antes de la producción de la serie más *cerrada* presentada en todo el TFM. En él ya se puede observar como la investigación y las premisas planteadas anteriormente se relacionan con algunos resultados, a nuestro parecer, interesantes. Con él se va un paso más allá sobre una cuestión que hasta entonces no se había planteado. Si bien Levi-Strauss

afirmaba que el objeto artístico estaba a mitad camino entre lo mágico y lo científico, nos surgió la pregunta de ¿en qué se están convirtiendo estos papeles? Si hasta este momento trabajábamos con lo representado en las imágenes referenciales, llegados a este punto, comenzamos a trabajar con el papel como objeto. Estos recortes utilizados, pertenecientes a catálogos, enciclopedias etc., se estaban convirtiendo en objetos artísticos, en su significado estaban sufriendo la mutación que veníamos representando hasta entonces. Así, aunque no desde un punto de vista formal, el proyecto y sobre todo el trabajo práctico se estaba direccionado hacia otro camino. Esta premisa es la que se plantea en la serie final.

2.4.2 Últimos pasos de la investigación

Este punto es el último de esta genealogía, donde se ha intentado presentar el trabajo con seriedad y sinceridad. Pese a haber formalizado académicamente, como es preciso, este TFM, el proceso de investigación sigue en marcha. Aunque se presenten una serie de cuadros, y se diga que es la serie más cerrada expuesta hasta el momento, se podría decir que actualmente, más allá del ámbito académico, sigue en continua evolución.

Como se ha comentado anteriormente, es la mutación del propio referente lo que nos interesa. No era imprescindible utilizar imágenes de objetos, ya que pasábamos a entender el papel, o mejor dicho la fotografía, como un objeto. En esta serie, a nivel referencial, se han utilizado imágenes de todo tipo, desde fotografías de grandes autores como Robert Frank, hasta las páginas de cortesía de una enciclopedia. Nuestro interés, y visto desde la distancia, ha evolucionado. Si al principio nos interesaba una búsqueda práctica de todo el contenido conceptual, los pasos dados nos han llevado a interesarnos directamente con la pictoricidad de los trabajos. Y es por esto por lo que surgirán piezas donde su finalidad sea puramente pictórica.



Fig. 54. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Óleo sobre tela 100 x 100 cm.



Fig. 55. Detalle.

El proceso de esta obra que se presenta en la página anterior (Fig. 54) consta de un juego compositivo bastante simple. Se hace la selección de referentes fotográficos que se quieren utilizar, y controlando los recortes⁵⁵ se origina una composición que sea compensada, a nuestro parecer. Contraste en los colores, en las formas, guardando siempre los rasgos típicos de la impresión como son el sangrado del papel, todo ello origina una imagen puramente abstracta, pero aquel espectador que se pare a contemplar, podrá observar un rico contenido en los fragmentos que puede aportarle información de la construcción de la imagen.

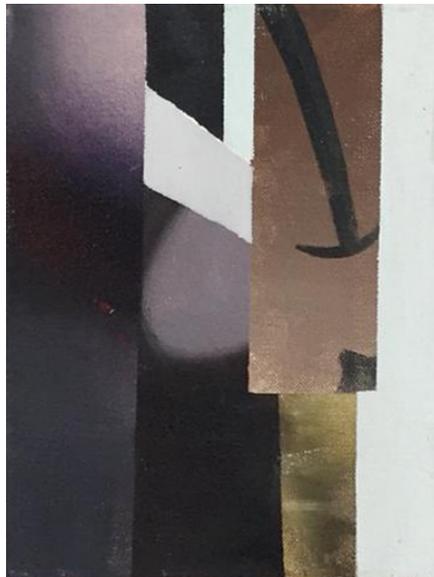


Fig. 56. Alex Gambín, *Detalle I*, 2020.
Óleo sobre tela 19 x 26 cm.

Como se ha venido comentando, sobre todo en esta última parte del trabajo, el fragmento ha tenido un papel fundamental en todo el TFM. Las piezas producidas son una unidad dada por la fragmentación, por lo que decidimos redundar y crear pequeñas piezas que acompañarían en un futuro plano expositivo a estas que son un poco más grandes. Estos pequeños

trabajos, que acompañan todas las últimas piezas, forman parte de esas obras realmente pictóricas que nos ayudan a focalizar la visión del espectador en un punto concreto del collage central.

⁵⁵ Como se puede observar, los cortes son limpios y precisos, provenientes de los collages digitales, aunque existe alguna excepción donde se ha recurrido a la fragmentación más primaria de este proyecto.



Fig. 57. Alex Gambín, *Detalle I*, 2020. Óleo sobre tela 19 x 26 cm.

La siguiente pieza, ya de gran formato, reúne todo lo aprendido a lo largo del proceso, por lo que cabe poca explicación sobre ella. Aquí se presenta (Fig. 58) el boceto-collage realizado anteriormente a la producción pictórica, así será posible conocer uno de los pasos fundamentales del proceso.



Fig. 58. Boceto.

Como se puede observar la fragmentación es clave en estos trabajos, creado por las formas y los colores. En esta pieza podemos encontrar un sin fin de referencias fotográficas: paisajes, otros trabajos pictóricos, objetos bibelot o simplemente manchas planas de color. Todo ello con las características dadas por el papel recortado, se utiliza para la traducción plástica.



Fig. 59. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Óleo sobre tela 150 x 200 cm. (Está por acabar).



Fig. 60. Detalle.

Al igual que en la pieza anterior se había realizado un cuadro más pequeño con interés plástico, en este caso se ha realizado otra pieza detalle de esta obra más grande. Como se comentaba, estos pequeños cuadros son totalmente abstractos, donde la composición y el color son el eje central de ellas.



Fig. 61. Alex Gambín, *Detalle II*, 2020. Óleo sobre tela 35 x 22 cm.

Por último, se va a presentar la última pieza de este trabajo, con la cual se plantea un cambio sustancial con las anteriores. Como se ha venido citando a lo largo de este bloque, el proceso práctico tiene las características de una propuesta de investigación, por lo que se van sugiriendo planteamientos novedosos en los nuevos trabajos. En este caso, nos encontramos con una pieza que en el centro presenta una composición similar a las ya expuestas, en cambio, en el fondo, aunque pueda parecer un marco, se puede observar un estampado clásico de hule. Esto nos ayuda, por un lado a enriquecer pictóricamente el cuadro, y por el otro a generar un juego entre la rigidez compositiva del collage y el dinamismo orgánico del estampado. Esta pieza puede marcar un antes y un después en las producciones futuras, pero aquí queda como pieza producida, y sobre todo, como obra perteneciente a este TFM.



Fig. 62. Alex Gambín, *Sin título*, 2020. Óleo sobre tela 65 x 86,5 cm.

V CONCLUSIONES

Una vez presentado el proyecto, se van a aportar una serie de anotaciones en forma de conclusiones sobre el trabajo, que a su vez contendrán una carga crítica. Todo ello desde un punto de vista personal que nos ayudará tanto a presentar como a comprender de manera objetiva la producción de este TFM.

En primer lugar, este proyecto tenía como intención generar un conjunto de series pictóricas, las cuales se relacionaran todas ellas de manera coherente a través de un contexto teórico nacido de nuestras inquietudes. Los cambios con respecto a lo planteado en el TFG son verdaderamente significantes. En un primer momento nos fue complicado asumir esa ruptura conceptual, aunque más complejo nos resultó el salto pictórico que partía del uso de imágenes apropiadas, todas ellas con una estética similar (blanco y negro con muchas semejanzas al fotoperiodismo de autores como Weegge), hasta llegar al empleo de referentes más variados y completamente diferentes. Este proceso, por hacer una analogía con el proyecto, de mutación⁵⁶, desde nuestro punto de vista ha sido un acierto. Por un lado, nos ha permitido seguir de forma coherente con nuestras inquietudes, relacionadas estas con la construcción de la memoria. Y por otro lado, observando este punto como el más interesante, este proceso ha enriquecido nuestra producción plástica abandonando así lo recurrente de trabajar la memoria a través de fotografías en blanco y negro. Una vez realizada esta visión sobre el cambio producido entre los trabajos académicos más importantes hasta el momento, vamos a profundizar en cuestiones concretas al trabajo que tiene entre manos.

La parte teórica, desde nuestro punto de vista, ha sido un ejercicio de investigación realmente sincero. Desde el primer momento nuestra intención era realizar un análisis, dentro de los tiempos establecidos, que nos aportara, por expresarlo de alguna manera, definiciones que ayudaran posteriormente a construir un sistema por el que manejarnos a lo largo de todo el

⁵⁶ Hace alusión a cambio, en este caso de referentes.

trabajo. A simple vista podemos considerar que estos objetivos han sido alcanzados, en cambio, y teniendo una visión crítica, creemos que no hemos aportado conclusiones interesantes sobre la cuestión. Si bien hemos conseguido construir un sistema, más o menos complejo, no hemos logrado responder preguntas sobre como los objetos se nos presentan como huellas. Este proyecto, como ya se ha comentado anteriormente, no quedará finalizado con la presentación y la defensa de él en el ámbito académico. En tiempos futuros se seguirá indagando sobre estas cuestiones para poder dar respuestas, de forma pictórica, a estos temas que han sido presentados en este TFM. Como se ha comentado, desde nuestro punto de vista no se ha logrado responder las preguntas sobre las cuestiones del objeto como huella, sin embargo, hemos encontrado una serie de claves que nos han servido como motor del proyecto, como por ejemplo la claridad narrativa que presentan gran número de objetos bibelots. Si bien entendemos este trabajo como un ejercicio de investigación, no podemos evitar el construir caminos diversos durante el proceso. Así, si partimos con una idea clara, la evolución del mismo nos ha llevado a generar otras metas diferentes, aunque no alejadas de las planteadas en un principio. Pese a todo esto, en lo que concierne a la parte teórica, consideramos interesante, por un lado, el enfoque dado de lo que se pretendía, y por el otro, creemos que este proyecto presenta una línea discursiva que podrá servir como lectura de apoyo para futuros compañeros que estén interesados en cuestiones similares o cercanas.

Pasando a las conclusiones de la parte práctica, vemos muy interesante la evolución de los planteamientos con respecto a las obras producidas en el TFG. Por un lado, se nos ha ampliado el espectro de referencia, ya que como se ha comentado anteriormente, se han abandonado⁵⁷ el uso de fotografías en

⁵⁷ Con esto no nos referimos al abandono total de este tipo de imágenes. No podemos negar que estas fotografías aportan significantes muy claros, por lo que en un futuro volveremos a ellas con una visión diferente. Incluso podríamos decir que tenemos ya en mente volver a utilizarlas, pero esta vez relacionadas con otro tipo de imágenes. Esto podría ser un ejemplo claro de cómo entendemos el

blanco y negro. Si bien, este tipo de referentes nos aportaban una serie de características estéticas, como puede ser lo siniestro, lo ambiguo etc., en estos momentos nos encontramos con nuevos referentes que nos plantean, además de lo ya citado, propuestas plásticas con una riqueza mayor, ya sea por el tema del color o por la procedencia misma de las fotografías.

Otro de los puntos claros que podemos reconocer una vez finalizado el trabajo, es la incorporación de nuevos recursos compositivos a nuestra práctica. Si antes ya realizábamos composiciones en el plano pictórico, en este momento, esta acción se ha convertido en el eje central del propio proyecto. Ha sido el descubrimiento del fragmento uno de las claves de este trabajo, y aunque queda mucho por investigar, podemos considerar esto como un acierto del propio proceso del proyecto, ya que este no ha servido como simple trámite académico, si no que se intuye como un apoyo fundamental para la futura práctica pictórica.

En cambio, si que observamos, desde un punto de vista crítico, una falta muy clara en el trabajo. Por un lado, no vemos, a priori, una coherencia entre todas las series, sobre todo si se desconoce todo el engranaje teórico que se presenta. En nuestras pinturas no encontramos una representación firme de lo que conceptualmente se pretende. También podemos entender que es en el plano expositivo donde las piezas, pese a su unidad, toman un sentido más claro. Sin embargo, pensamos que haría falta un texto explicativo para que así el público que vaya a relacionarse con estas obras pueda comprender que referencias conceptuales se están manejando. Esto no es algo que nos disguste, al contrario, pensamos que es fundamental una coherencia teórica a la hora de construir un proyecto artístico interesante, pero siendo esto así, creemos que la pintura como práctica debe de aportar más que un texto explicativo. Aclarar

proceso pictórico, como proyecto vital, donde todo lo producido a lo largo de él siempre nos servirá como resultado de lo aceptado y lo desechado.

que se está hablando de pintura, no queremos entrar en el debate de si son necesarias las palabras para entenderlas.

Por último, pensamos que la producción ha sido escasa. No es este tema una cuestión que nos atormente, ya que se ha intentado construir las obras de manera coherente, y como se comentaba antes, sincera. En cambio, nos hubiera gustado realizar más trabajos, sobre todo en soportes grandes, que nos ayudaran a sustentar, si la hubiese, una exposición. Esto se ha dado por diversas cuestiones, por un lado la producción de diversos proyectos paralelos al TFM (murales, exposiciones etc.) y por el otro, y pensamos que clave, la situación pandémica que ha sufrido el planeta, que siendo esta una cuestión externa al proyecto, ha afectado en él de una forma directa. Pero aun existiendo estas causas, que no han hecho posible una producción más extensa, somos conscientes como ya se ha comentado que el número de trabajos ha sido escaso.

Por lo tanto, y para finalizar, podemos considerar que estamos contentos con nuestro trabajo, y pensamos que hemos alcanzado una serie de objetivos que desde el primer momento se habían planteado, aunque nos hubiera gustado poder profundizar más tanto en la teoría como en la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

BARRO, David, 2013. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura.* Arte Contemporáneo y energía, A.I.E/DARDO [web en línea], [consulta: 5 de junio 2020]. Disponible en: <https://www.nachomartinsilva.com/texts/alexis/>.

BARTHES, Roland, 1964. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966.

BARTHES, Roland, 1992. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BENJAMIN, Walter, 2005. *Libro de los pasajes.* Ediciones Akal, Madrid.

BENJAMIN, Walter, 2018. *Desembalo mi biblioteca,* Palma, José J. de Olañeta.

BRECHT, Bertolt, 2010. *Madre Coraje y sus hijos.* Editorial Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

BUCK-MORSS, Susan, 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.* Edición Visor, Madrid.

CAMUS, Albert, 2020. *El mito de Sísifo.* Alianza editorial, Madrid.

FLUSSER, Vilém, 2001. *Una filosofía de la fotografía.* Madrid, España. Editorial Síntesis.

FOSTER, Hal et al., 2015. *La posmodernidad.* Editorial Kairós, Barcelona.

KAVAKOV, Ilya, 2014. *Sobre la instalación total.* Cocom press, México.

KOSUTH, Joseph, 2018. *Escritos (1966-2016),* Ediciones metales pesados, Santiago de Chile.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997. *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. México.

MAGRITTE, René, 1988. *Magritte*, [catálogo]. Fundación Juan March, Madrid.

NOGUÉ, Joan, 2009. "Paisajes de la memoria". La Vanguardia.

SANTOS, Francisco. 2011. *La creación del objeto ritual y su transformación en las culturas africanas y subsaharianas*. Fundación Antonio Saura, Cuenca.

SARTRE, Jean-Paul, 1994. *La infancia de un jefe*. Ediciones Losada, Madrid.

SARTRE, Jean-Paul, 2019. *La náusea*, Alianza editorial, Madrid.

SAUSSURE, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada.

SCHELEICHER, August, 2014. *La teoría de Darwin y la lingüística. Carta abierta al Dr. Ernst Haeckel, Profesor Extraordinario de Zoología y director del Museo Zoológico en la Universidad de Jena*. Revista argentina de historiografía lingüística.

VIDALES, Carlos, 2008. *Semiótica y comunicología, el desarrollo de una fuente histórica y científica: recuentos, problemas y rutas posibles*. Núm. 61 de la revista Razón y Palabra, marzo-abril 2008. Universidad de los hemisferios, Quito, Ecuador.