



# Death or Glory (just another story)

*Trabajo Fin de Master*

\*

\*

\*

\*

Hadaly Villasclaras Fernández

Tutor: Manuel Pedro Rosado Garcés

Master en Producción Artística Interdisciplinar  
Facultad de Bellas Artes de Málaga  
2016 - 2017

3

**Resumen**

4

**Desarrollo teórico-práctico**

-Punto de partida (4)

-El ornamento (5)

-Una estética de la diferencia (12)

-Estructuras narrativas (15)

-Interacciones culturales (20)

23

**Referentes**

28

**Conclusiones**

29

**Bibliografía**

31

**Análisis sobre los docentes**

34

**Análisis sobre los profesionales invitados**

36

**Relación de obras**

# Resumen

\*

\*

\*

\*

El trabajo realizado durante el Máster de Producción Artística Interdisciplinar de la Universidad de Málaga ha consistido en el desarrollo y la concreción teórico-práctica de *Death or Glory (just another story)*. Un proyecto que nace de la necesidad de convivencia entre múltiples disciplinas como el video, la escultura, la instalación y sobretodo, la pintura.

Esta heterogeneidad de lenguajes y medios es lo que ha ido marcando la definición del proyecto a partir de las diversas problemáticas y cuestiones que han surgido durante su desarrollo plástico en relación a las problemáticas de los usos propios de cada medio.

El proceso de trabajo se ha basado en el cruce y la perversión de diversas disciplinas y planos de representación, que de forma irónica relacionan numerosos temas y ámbitos culturales, políticos o sociales para alegorizar sobre las raíces estructurales de los modos de gestión y manifestación del poder en sus distintos planos de existencia.

*Death or Glory (just another story)* se compone de una serie de obras en las que el *collage* de *objets trouvés*, interpretaciones pictóricas del ornamento, los lemas y slogans, la heráldica, el choque de culturas, o los estadios de legitimación de la imagen en nuestro presente, nos sitúan en condiciones de percibir el sordo rumor de la violencia implícita en las narraciones que de lo real recibimos por parte de las instancias civilizatorias que habitamos o nos habitan.

**Palabras clave:** ornamento, normalización, subversión, relato histórico, narración, acontecimiento, heterogeneidad, pintura, escultura.



# Desarrollo teórico-práctico

\*

\*

\*

\*

## Punto de partida (Proyecto Final de Grado)

El punto de partida del proyecto presentado en el Master de Producción Artística Interdisciplinar se remonta al Trabajo Final de Grado (Universidad de Málaga, 2016) [Fig. 1], un proyecto desarrollado bajo un mismo marco de investigación y experimentación a lo largo de ese año. En ese proyecto se exploraron las posibilidades narrativas de la imagen mediante el uso de diferentes disciplinas y lenguajes, obteniendo como resultado una serie de instalaciones en las que lo representado no sólo acontecía dentro de los límites del soporte de cada imagen sino que se expandía al espacio, donde se situaban estratégicamente el resto de los componentes.

A través de la intersección de imágenes heterogéneas en dicho marco espacial se potenciaban diversos modos narrativos surgidos a partir de estos cruces. Para potenciar esto, me apoyé en relaciones basadas en aspectos formales y/o conceptuales.

Otro rasgo fundamental fue el vacío que se generaba entre los elementos que conformaban cada una de las piezas, pues este cobraba un sentido igual o mayor que el resto de los elementos visibles: el choque o la puesta en relación producía el nacimiento de sentido en el *intersticio*, siendo ahí donde nacía una potencia de relato. El proceso de este proyecto consistió en la apropiación directa de recursos propios del montaje cinematográfico como la *secuencia*, la *yuxtaposición*, la *elipsis*, el *fuera de campo* o el *raccord*, entre otros. Pero sobretodo, me

interesaba explorar la manera de subvertir los métodos narrativo-lineales clásicos para romper con los conceptos de principio/fin y de espacio/tiempo. Esto me llevó a crear

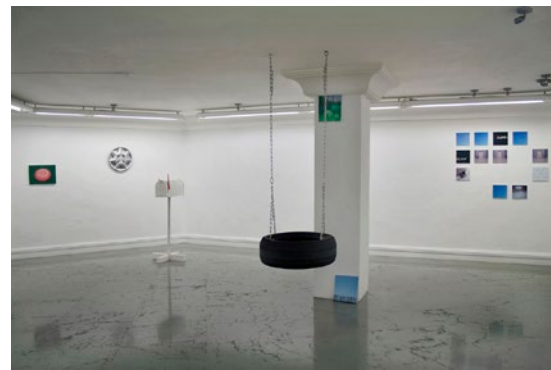


Fig. 1. *Un film en train de se faire*. Columna JM, 2015.

una suerte de narración donde las imágenes (pintadas y/o fotografiadas y/o representadas mediante objetos) funcionaban como huellas de un posible *acontecimiento*.

Este proyecto me abrió nuevas vías de investigación basadas en la hibridación de lenguajes y disciplinas, pues durante el desarrollo del mismo fueron surgiendo ciertas cuestiones que me resultaron de gran interés, como los límites del marco, la ficción y los diversos planos de representación de la imagen<sup>1</sup>. Todas estas problemáticas fueron el punto de partida con el que comencé a abordar el proyecto que ahora presento.

<sup>1</sup> Villasclaras Fernández, Hadaly. *Un film en train de se faire*. Trabajo Final de Grado. Universidad de Málaga, 2016.

## El ornamento

*El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus discretas manifestaciones superficiales, que a partir de los juicios de la época sobre sí misma<sup>1</sup>.*

Siegfried Kracauer

Los primeros atisbos del proyecto que presento comenzaron a partir de un obsesivo interés por los motivos ornamentales, especialmente por aquellos referidos al ámbito de la decoración y la arquitectura palaciega desde la Edad Media hasta comienzos de la Edad Moderna. Realicé una investigación de los espacios donde se encontraban dichos elementos ornamentales centrándome especialmente en castillos, palacios y otros edificios históricos [Figs. 2, 3 y 4]. Así, alfombras, tapices, muebles, joyas, vestuario, y otros muchos elementos fueron formando parte de un archivo visual que fui generando con la intención de usarlos como excusa para la experimentación plástica que de forma paralela empecé a desarrollar.

Para la creación de este archivo vi numerosos documentales, películas y series ambientados en épocas antiguas. De todo este material audiovisual destaco los documentales de la historiadora Lucy Worsley para la BBC, *The Real Versailles* (2016), *Empire of the Tsars: Romanov Russia* (2016), *If Walls Could Talk - The History of the Home* (2011), *Tales from the Royal Wardrobes* (2014) basados en la vida y en el ambiente de las casas reales de los principales monarcas de la historia europea. También fueron decisivas otras muchas películas de época como *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998), *Elizabeth: The Golden Age* (Shekhar Kapur, 2007), *The Queen* (Stephen Frears, 2006), *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006) o *Valmont* (Miloš Forman, 1990). Por último debo destacar series como *Game of Thrones* (David Benioff, D.B. Weiss, 2011-), *Outlander* (Ronald D. Moore, 2014 -) o *Downton Abbey* (Julian Fellowes, 2010 - 2015).

Todo este material audiovisual me sirvió para contemplar de una manera más fidedigna los elementos decorativos y el ambiente que más adelante me servi-

ría como excusa para la construcción del entramado plástico que llevaría a cabo. De la misma manera, las estructuras de guión de todo este compendio filmico basadas principalmente en tensiones y juegos de poder supusieron el armazón conceptual con el que más adelante estructuraría todo el proyecto.

Considero necesario mencionar que este interés no surge de manera repentina, sino que proviene de una fuerte atracción por los modos de vida, educación y comportamiento de las diversas figuras públicas que, debido a sus orígenes familiares o posición social, han desempeñado, bien de forma consciente o bien de forma inconsciente, una decisiva influencia en el desarrollo y la estructura de la Historia tal y como la conocemos.



Fig. 2. Recreación de la habitación de Eduardo I de Inglaterra. Torre de Londres.



Fig. 3. Castillo de Rosenborg. Copenhague, 1624.

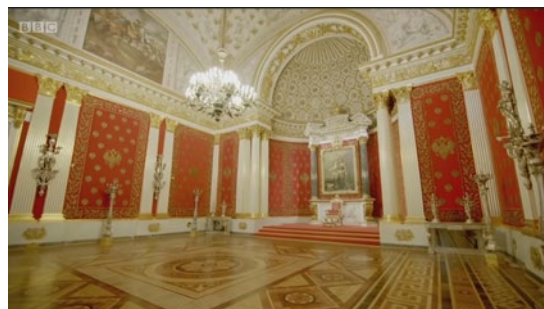


Fig. 4. Palacio de invierno. San Petersburgo, 1711.

1 Kracauer, Siegfried. *El ornamento de la masa*. 1921.



En base a esto, entiendo el espacio doméstico y todos los atributos que lo conforman como la manifestación perfecta para comprender no sólo los límites entre lo público y lo privado de dichas figuras, sino la configuración que de ellas se han creado en el relato histórico de la sociedad.

Conforme iba obteniendo datos históricos y ampliando mi archivo de referencias, fui realizando una investigación más exhaustiva y ajustada a mi foco de interés; la configuración y diseño de los elementos ornamentales que formaban parte de los espacios domésticos anteriormente citados, siendo las artes decorativas y la artesanía el origen de todo este entramado plástico.

Me adentré en una nueva investigación técnica de todos estos tipos de ornamentación para apropiarme de los recursos y los métodos de construcción de los mismos. La decoración de paredes y techos con *stucco*<sup>2</sup> [Fig. 5], las incrustaciones en mármol para suelos o muebles [Fig. 6], las telas, tapices o las alfombras [Fig. 7], estilos como el *Plateresco*, el *Barroco*, o técnicas como la orfebrería, la marquetería [Fig. 8] o el damasquinado fueron fuentes de recursos para la consiguiente elaboración de las primeras pruebas pictóricas.

En este momento, cabe destacar varias guías de técnica e historia ornamental a las que acudí para enriquecerme en cuanto a diseños y estilos. Así, *Manual de Ornamentación* de F. S. Meyer, *El Grutesco* de André Chastel o *Esgrafiado: materiales, técnicas y aplicaciones* de Rafael Ruiz Alonso, fueron, junto con multitud de información adquirida en internet, la referencia inicial para comenzar a trabajar en el proyecto.



Fig. 5. Adam, Robert. Diseño en estuco para la pared del comedor de Osterley Park (Londres, 1761)



Fig. 6. Altar frontal de la Catedral de Dubrovnik (Croacia, S. VII - X d.C.) creado mediante la técnica de Pietra Dura.



Fig. 7. Alfombra perteneciente al estilo de Aubusson (Francia, S. XV)



Fig. 8. Caja estilo Louis XIV con incrustaciones en madera y latón.

2 Cabe destacar la profunda investigación realizada sobre el trabajo del arquitecto británico Robert Adam, que destacó por sus estudios sobre decoración y diseño de interiores en las que las aplicaciones con estuco fueron su principal aportación dentro del estilo neoclásico. El libro *The Works in Architecture of Robert and James Adam* de 1778 ha sido un apoyo permanente en todo el proceso de investigación de este proyecto.

Desde el primer momento en el que me embarqué en la investigación anteriormente descrita, fui desarrollando de forma paralela una línea de experimentación plástica a partir de todos los motivos ornamentales que iba encontrando.

Empecé representando dichos motivos con diferentes técnicas hasta considerar el óleo el medio más adecuado debido a las amplias cualidades y posibilidades que ofrece.

A raíz de diversos trabajos anteriores donde la hibridación de disciplinas y lenguajes [Fig. 9] me llevaron a cuestionarme los usos y métodos propios de estas disciplinas a lo largo de la historia de las Bellas Artes, decidí llevarme este tipo ornamentación propia de un lenguaje principalmente escultórico y/o arquitectónico al ámbito pictórico. Por tanto, decidí usar el óleo, un material genuinamente pictórico, como un medio escultórico a partir de la interrelación de diversas técnicas originalmente asociadas al ámbito de la escultura.

Lo que me llevó a esto fue una simple prueba que realicé sobre un pequeño lienzo. En él quería pintar un fragmento de una moneda romana pero me cuestioné el porqué representarlo de manera bidimensional cuando podía acercarme de una manera más "realista" mediante la insinuación de los surcos y volúmenes de ésta [Fig. 10]. De esta manera, basándome en técnicas clásicas de relieve como el *altorrelieve*, el *bajorrelieve* o el *relieve hundido*, y la talla en madera o piedra, comencé a delinear, marcar y rallar gruesas capas de óleo que previamente había dispuesto sobre la superficie de un lienzo. Durante este proceso, experimenté con el color, con las texturas y con diferentes capas donde iba realizando diferentes entramados ornamentales basados en todas las referencias que había ido archivando [Figs. 11 a 24].

Desarrollé un proceso de eliminación de materia por medio de palos u otros elementos cilíndricos de forma que iba "dibujando" los diferentes diseños sobre el óleo. Más adelante, gracias a las aportaciones de algunos docentes tomé conciencia de que estaba llevando a cabo un proceso similar a la téc-

nica del *esgrafiado*, una técnica ornamental arquitectónica consistente en ir quitando materia de una capa superficial mientras se deja al descubierto la inferior.

De la misma manera que ya había hecho en otros trabajos anteriores, me estaba acercando a una especie de "radicalización del trampantojo" donde la representación pictórica se confundía con la imagen del objeto representado, de forma que el resultado parecía trozos de mármol, granito, yeso u otros materiales tallados en lugar de simples lienzos pintados con un material tan tradicional como el óleo.



Fig. 9. Vista de instalación. *Notepad I* y *Notepad II*. Acrílico sobre lienzo. 19 x 27 cm. c/u.

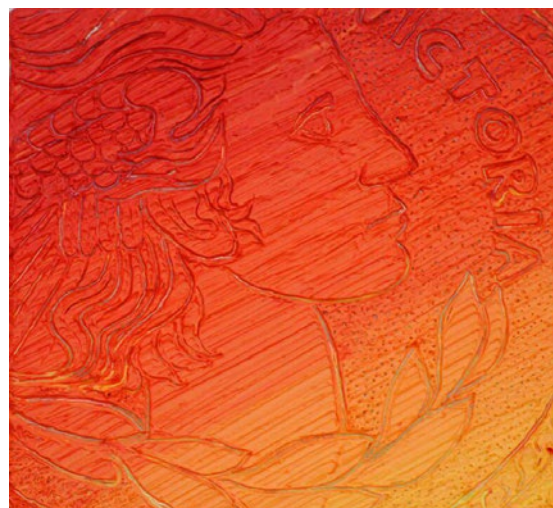


Fig. 10. *Victoria*, 2016. Óleo sobre lienzo. 18 x 17 cm.





Fig. 11. Prueba 3. Detalle. Óleo sobre lienzo. 14 x 26 cm. 2016.



Fig. 14. Prueba 3. Óleo sobre lienzo. 27 x 35 cm. 2016.



Fig. 12. Prueba 3. Detalle. Óleo sobre lienzo. 27 x 35 cm. 2016.



Fig. 15. Prueba 3. Óleo sobre lienzo. 27 x 35 cm. 2016.



Fig. 16. Prueba 4. Óleo sobre lienzo. 33 x 55 cm. 2016.

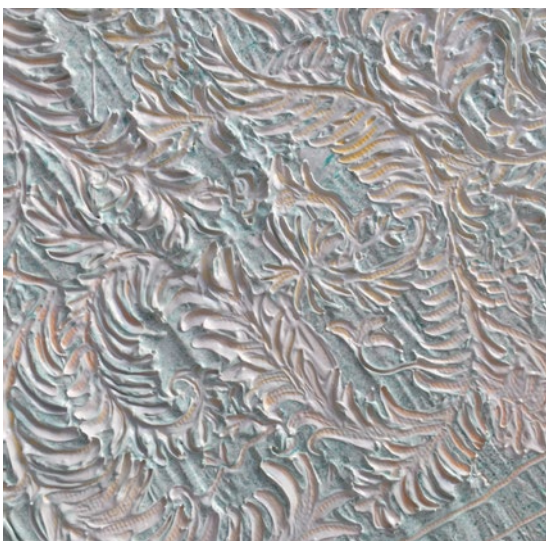


Fig. 13. Prueba 7. Detalle. Óleo sobre lienzo. 33 x 55 cm. 2016.



Fig. 17. Prueba 7. Óleo sobre lienzo. 55 x 33 cm. 2017





Fig. 18. Prueba 3. Óleo sobre lienzo. 38 x 61 cm.. 2016



Fig. 22. Prueba 3. Óleo sobre lienzo. 14 x 26 cm. 2016

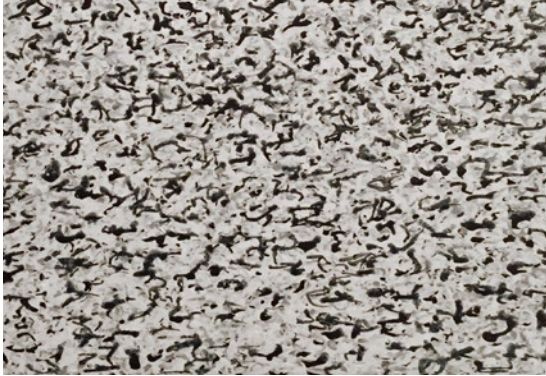


Fig. 19. Prueba 9. Óleo sobre lienzo. 18x 22 cm. 2016

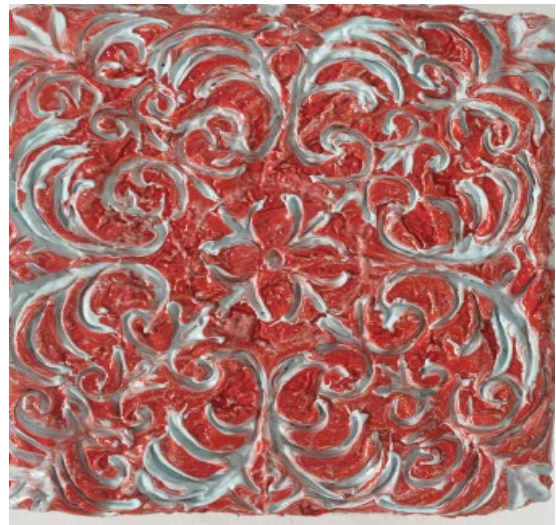


Fig. 23. Prueba 8. Óleo sobre lienzo. 16 x 16 cm. 2016



Fig. 20. Prueba 5. Óleo sobre lienzo. 24 x 24 cm. 2016



Fig. 24. Prueba 6. Óleo sobre lienzo. 27 x 21 cm. 2016

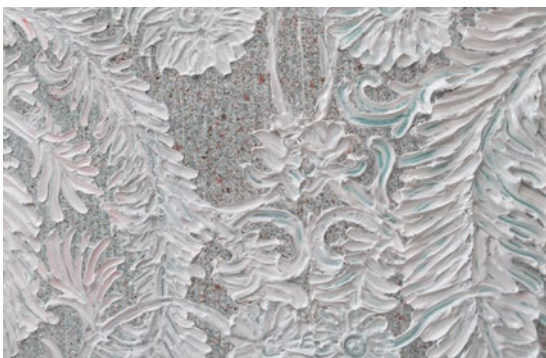


Fig. 21. Prueba 5. Detalle. Óleo sobre lienzo. 33 x 55 cm. 2016



Posteriormente, y ya de manera intermitente hasta el final del proyecto fui ahondando en diversas publicaciones teóricas que tuvieran algún vínculo con las ideas que iban surgiendo durante el proceso plástico. Así, el primer texto que llegó a mis manos fue *Ornamento y Delito* del arquitecto y teórico Adolf Loos (Brno, 1870 - Viena, 1933).

En este ensayo vemos como se presenta el acto de ornamentar como uno de los impulsos más primarios del hombre desde tiempos remotos. Desde un punto de vista irónico e incisivo, el arquitecto escribe cómo actos ilícitos que normalmente atribuiríamos a personas degeneradas o delincuentes han sido aceptados a partir de la normalización que de ellos se han ido haciendo en la sociedad. Loos considera la acción de ornamentar como algo normal en tribus no civilizadas o niños pequeños pero no en el hombre moderno pues éste es considerado un síntoma de amoralidad. Por tanto, considera necesaria la eliminación del ornamento en la época moderna pues afirma que *la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual*<sup>1</sup>.

Recordemos que Loos fue pionero de lo que más adelante se conocería como *arquitectura moderna* la cual promovía la *desornamentación* y la ruptura con los historicismos siendo la funcionalidad y la racionalidad los pilares fundamentales de esta nueva corriente<sup>2</sup>. No es de extrañar que en este ensayo arremeta de forma cruda y directa contra el ornamento, pues considera el objeto ornamentado como algo poco eficiente y de igual manera a la persona que lo posee. El autor atribuye esta responsabilidad al Estado, el cual (desde el punto de vista de Loos) sigue promoviendo exposiciones de Artes Decorativas y fomentando la moda ornamental para tener al pueblo embaucado con la finalidad de tenerlo controlado. Todo este odio hacia lo ornamental del arquitecto en pos de una búsqueda del objeto

funcional, simple y utilitario se basa realmente en una cuestión sobre el capital económico: *Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada[...] significan capital desperdiciado*<sup>3</sup>.

Todas estas ideas me resultaron de especial interés y las comprendí mucho mejor al complementarlas con otros escritos como el famoso *El ornamento de la masa* (Siegfried Kracauer, 1963) donde una vez más -entre otras ideas- se relaciona el ornamento, la apariencia, como un mecanismo de estandarización y reconciliación en una misma comunidad y esto como arma de sometimiento por parte de altos cargos o figuras políticas.

Lo que más me interesó de esto fue la concepción del ornamento como algo que se inclina hacia el orden, hacia el funcionamiento sincrónico de las cosas. El ornamento es apariencia, algo que en el fondo es vacío e insustancial. Aquello que embauca a los sentidos quedándose en la superficie, en lo representando pero que carece de significado alguno. Esto es, algo que más allá de su apariencia cautivadora está vacío, pero que a través de ese deleite sensorial es capaz de uniformizar y aplacar a la razón. Para Kracauer, la homogenización es sinónimo de control pues *el ornamento de la masa es la disposición que se desarrolla en la cultura para que todos vayan en busca de los mismos objetivos, desarrollen los mismos gustos, a través de la insustancialidad del objeto, de la carencia de sustancia del fenómeno masificado*<sup>4</sup>.

Aunque en un principio el interés de mi propuesta se alejaba de estos aspectos políticos, fueron integrándose poco a poco en el discurso que se estaba gestando hasta llegar al punto que resultaron imprescindibles para el correcto planteamiento conceptual de la propuesta. Comprendí que estas ideas del ornamento

1 Loos, Adolf. *Ornamento y Delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1972.

2 Adolf Loos. Artículo de *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Loos](https://es.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos) [Última consulta 14/9/2017]

3 Loos, Adolf. *Ornamento y Delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1972. Página 47.

4 Beetar Zúñiga, Ignacio Javier. *El pensamiento afirmativo y la masa como ornamento: apuntes sobre la mentalidad totalitaria a partir de algunas ideas de S. Kracauer y H. Marcuse*. 2011. <http://ignacio-eldedoelallaga.blogspot.com.es/2011/01/el-pensamiento-afirmativo-y-la-masa.html> [Última consulta 15/9/2017]



como algo que embauca a los sentidos, que juega con la apariencia para tergiversar su verdadera razón de ser, se relacionaba estrechamente con lo que estaba realizando en el plano plástico a partir de esa *radicalización del trampantojo* (ver página 8). El concepto de *normalización* fue clave en este sentido pues con él comencé a encauzar de una manera más óptima aquellas ideas que ya se manifestaban sutilmente al comienzo de esta experimentación plástica.

Partiendo de esa búsqueda anteriormente descrita donde cuestionaba los usos y *normalizaciones* de las diferentes disciplinas a lo largo de las Bellas Artes mediante la subversión e hibridación de dichas disciplinas, tomé conciencia de que esto podía extrapolarse a otros campos que también eran de mi interés.

Así, me interesé en el cuestionamiento de las normas o leyes, en el porqué las cosas han sido estructuradas de una manera y no de otra, y la importancia del *punto de vista* sobre el cuestionamiento de porqué supone una falta saltarse esas normas.

El concepto de *subversión* entraba ahora en juego de una manera más clarificadora. Algunos textos sobre ello<sup>5</sup> y otros en relación a la violencia<sup>6</sup> o la *violencia simbólica*<sup>7</sup> terminaron de delimitar el hilo conceptual del proyecto.

Tomé conciencia de la estrecha relación entre la *normalización* y la *subversión*, dos conceptos imposible de definir el uno sin el otro. Es sabido que para que algo se *subvierta* es necesario un sistema estructurado donde sus valores y principios están estabilizados a partir de una serie de estructuras de poder, autoridad, jerarquía o normas dadas<sup>8</sup>. Consideré estas ideas muy relacionadas no sólo con lo que estaba haciendo durante el proceso de experimentación plástica sino también con multitud de temas que siempre habían sido de mi interés como el movimiento *punk*, el *graffiti* o cualquier tipo

de manifestación *subvertiva*. También llegué a la conclusión de que se ejercía un paralelismo entre estas nuevas ideas que se iban añadiendo a mi línea de investigación con las que ya había manejado en el Trabajo Final de Grado, donde conceptos como el *acontecimiento* (ver página ) se manifestaban como eje fundamental del proyecto.

Estas ideas me llevaron a retomar una obra realizada en la asignatura Instalaciones Multimedia del último curso del Grado en Bellas Artes. *In/out* (2016) [Fig. 23] consistía en una pieza de vídeo donde abordé la idea de los límites espaciales que genera el hombre para mediar en ámbitos como la política territorial o el juego y el deporte. De esta manera, se yuxtaponían imágenes pertenecientes a los pasos ilegales de inmigrantes a través de las fronteras entre países con imágenes extraídas de las repeticiones de partidos de tenis, a la vez que se exponía de forma sarcástica nociones como el azar y su relación con la legitimidad de saltarse las normas o leyes.

Volviendo a usar una estructura similar a *In/Out* (2015), decidí realizar una nueva pieza videográfica basada en estas ideas pero retomando la estética que estaba planteando en este proyecto. Así, en *Heritage Cleaning* (2016) [Fig. 24], se yuxtaponen las imágenes del famoso atentado al Museo de Mosul por parte del grupo terrorista Isis con las imágenes de la limpieza de un graffiti. Una pieza en tono humorístico donde se plantea la absurda manera en que las instancias civilizatorias se han encargado de definir aquello que está bien y aquello que está mal, y cómo estos valores varían según el punto de vista del que se mire.



Fig. 25. *In/out* 2015. Video HD 1'13" en bucle.

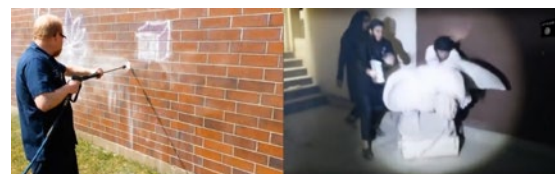


Fig. 26. *Heritage Cleaning*, 2016. Video HD 0'53'' en bucle.

5 Cabe destacar la consulta de algunas publicaciones relacionados en mayor o menos medida con el concepto de *subversión* como *Subversion and Insurgency* (William Rosenau, 2007), *Cultura y Sociedad* (Hebert Marcuse, 1969) o *The State and the Arts: Articulating Power and Subversion* (Judith Kapferer, 2008).

6 Žizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

7 Bourdieu, Pierre. *Sobre el poder simbólico*.

8 *Subversion*. Artículo de *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Subversion> [Última consulta 16/09/2917]

En relación al ámbito del graffiti cabe destacar el ensayo *Tetera, reforma laboral y graffitis* de Teresa Lanceta donde la autora exalta las cualidades ornamentales del graffiti. Así, todas esa ristra de signos contemporáneos con los que nos encontramos a las afueras de las ciudades, en zonas descampadas, en ruinas, etc. no son más que un indicativo, una manera de *señalar la belleza de la ruina*. Este ensayo fue el que me hizo retomar el *graffiti*, que siempre ha sido un tema que me ha interesado, especialmente por su carácter subvertivo y político, y me hizo tenerlo en cuenta a la hora de realizar algunas piezas como la anteriormente descrita.

### Una estética de la diferencia

Más allá de estas ideas sobre el ornamento relacionadas con aspectos políticos y los modos en que los estatutos de poder ejercen sus mecanismos de control, fue a raíz de la lectura de la publicación *Las Trampas del Ornamento* (Editorial Concreta, 2016) cuando vislumbré otras nociones asociadas a éste.

De esta manera, y a diferencia de todo el entramado político con el que anteriormente se ha relacionado al ornamento, éste también puede destacar por sus cualidades artesanales o artísticas, así como por sus cualidades embellecedoras; la ornamentación consigue singularizar al objeto que acompaña, tiene por tanto una cualidad diferenciadora.

*La cualidad oramental de un objeto hace que sea capaz de transformar en cualquier circunstancia aquello que toca. Es capaz de embellecer un objeto lo suficiente como para traspasar la cotidianidad*<sup>9</sup>.

Gracias a estas lecturas tomé conciencia de que me interesaba el ornamento como símbolo de distinción y diferenciación. En el artículo *Armas y Joyas. Sobre la potencia de la ornamentación en el Renacimiento*, Thomas Golsenne recupera de Deleuze la idea de que lo ornamental es una estética de diferencia<sup>10</sup>. Me resultaba interesante que esta "diferenciación" basada en

meros mecanismos de apariencia que nos distraen y embelesan para quedarnos en la superficie y no permitirnos ahondar en sus significado siempre hayan esto estrechamente relacionados con las figuras de poder político, religioso o social a lo largo de diversas etapas de la historia. A su vez, conceptos como el orden, la sincronicidad, la razón, que están implícitos en estos motivos basados en la más pura simetría y estructuración de las formas, me resultaban estridentes y muy contradictorios con lo absurdo de estos mecanismos de falsa apariencia pero, sobretodo, vi un gran contraste entre esas apariencias del "control", del "orden" que suponía la ornamentación clásica, con el carácter azaroso y arbitrario en el que en muchas ocasiones se fundamentan los puestos de poder, especialmente en las monarquías absolutistas (Por Gracia Divina, por herencia sanguínea, guerras impredecibles, etc), y el tránsito de una situación política a otra.

Todas estas reflexiones junto con el bloque teórico anteriormente descrito fue lo que me llevó a cercar la línea conceptual de *Death or Glory (just another story)* y ya delimitar todo el hilo argumental que me serviría para continuar con la producción plástica del proyecto.

Llegada a este punto y debido a la complejidad conceptual del proyecto en el que me estaba embarcando, llegué a la conclusión de que todas las pruebas pictóricas ornamentales que seguía realizando debían encauzarse al hilo conceptual de mis investigaciones. Por tanto, quise evitar dejar dichas pinturas como un simple muestrario técnico y darle un giro al asunto. Fue entonces cuando me embarqué en la realización de la instalación pictórica *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi* (2017) [Fig. 27].

El lema *El rey ha muerto, viva el rey* es una



Fig. 27. *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi*, 2016. Óleo y pintura en spray sobre lienzo. 33 x 55 cm. c/u.

9 Golsenne, Thomas. *Armas y joyas. Sobre la potencia de la ornamentación en el Renacimiento*. Revista Concreta, N°7. 2016.

10 Ibid. Página 46.



expresión para designar la sucesión de las figuras reales en las monarquías europeas usada desde la Edad Media. Una manera de manifestar la continuidad cíclica de la institución monárquica y así evitar cualquier sublevación o altercado que se pudiera dar en ese espacio de tránsito entre una situación política y otra.

Para representar esta arbitrariedad y juego cíclico decidí crear un panel a partir de lienzos donde previamente había creado motivos ornamentales con óleo. Una vez dispuestos en la pared intervení el panel con la frase "Le Roi est mort, vive le roi". Para enfatizar esa idea de intermitencia cambie el orden de los lienzos. El "graffiti" que había realizado sobre estos motivos ornamentales con aerosol resultaba demasiado agresivo en contraste con los neutrales fondos blanquecinos de los empastes de óleo [Fig. 28] y decidí repasar las letras pintadas [Figs. 29 y 30]. Lo que en un principio era un gesto para arreglar la unidad formal de la pieza, resultó ser una acción coherente y perfectamente enlazada con el entramado conceptual del proyecto, así como con una de las piezas que ya tenía: el video *Cleaning Heritage* (2016) donde, recordemos, ya se vislumbraba la presencia de un *graffiti* y la acción de borrarlo por parte de un agente de seguridad pública.

Siguiendo este tipo de acciones subvertivas relacionadas con el ámbito del *graffiti*, retomé una técnica reconocida de este ámbito. Es usual que algunos escritores de graffiti, para intervenir con sus firmas los vagones de tren, metro u otro transporte público, firmen en los cristales con una "fresa", una herramienta usualmente conocida para pulir cristales. Esta técnica es mucho más difícil de borrar o limpiar que los rotuladores o sprays [Fig. 31]. Decidí apropiarme de esta técnica e intervine un cristal roto que tenía en el estudio con motivos ornamentales. Deje la pieza inconclusa



Fig. 28. Primera prueba de la pieza *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi*, 2016. Óleo y pintura en spray sobre lienzo. 33 x 55 cm. c/u.



Fig. 29. Detalle. *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi*, 2016. Óleo y pintura en spray sobre lienzo. 33 x 55 cm. c/u.



Fig. 30. Detalle. *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi*, 2016. Óleo y pintura en spray sobre lienzo. 33 x 55 cm. c/u.



Fig. 31. Ejemplo de una intervención con "fresa" sobre un cristal de un transporte público por parte de algún *graffitero*.

haciendo un guiño a las piezas inacabadas de los graffiteros cuando éstos son inesperadamente sorprendidos por la autoridad.

Esta acción sobre el viejo cristal, deteriorado, roto y ya rallado debido a mi intervención con la "fresa", suponía un acto de veneración a aquello que a primera instancia parece algo no aceptable pero que no por ello carece de belleza. Para enfatizar esta cualidad bella del objeto marginal que estaba manipulando, realicé unos experimentos con luz consiguiendo un efecto basado en juegos de sombras a partir del reflejo de los sutiles motivos ornamentales que a penas se percibían sobre el cristal [Fig. 32]. Más adelante, se integrará en la pieza uno de los pequeños cuadros que tenía en el estudio generando un contraste semántico basado en la hibridación de lenguajes y los conceptos de ambos elementos [Fig. 33].

Por último, en relación al tema que seguía tratando y estrechamente relacionado con la limpieza del graffiti reproducida en el video *Heritage Cleaning*, quise hacer un cuadro donde representé un bote de producto para limpiar *graffitis*, un gesto irónico y coherente con toda la producción que había realizado hasta el momento [Fig. 34].



Fig. 32. Detalle. *Victory*, 2017. Óleo sobre lienzo y cristal intervenido. Medidas variables.



Fig. 33. Vista de instalación. *Victory*, 2017. Óleo sobre lienzo y cristal intervenido. Medidas variables.



Fig. 34. *Anti-graffiti Coating*, 2016. Técnica mixta sobre lienzo. 45 x 23 cm.



## Estructuras narrativas

Algunos de los procedimientos con los que he configurado las diversas piezas que forman parte de este proyecto están basados en una serie de métodos narrativos apropiados de ámbitos como el cine o la literatura. Como ya he citado (ver página 5) estos procedimientos forman parte de una investigación que inicié durante el último año del Grado en Bellas Artes, durante la realización del Trabajo Final de Grado. En él abarqué diferentes métodos de construcción dentro del ámbito de la narratividad con la intención de apropiarme de sus recursos y estructuras para aplicarlos en mi proceso de experimentación plástica.

Durante el proceso de creación de *Death or Glory (just another story)* retomé algunos de estos recursos narrativos entre los que destaco la **continuidad cinematográfica o raccord**, es decir, la relación lógica que existe entre dos o más planos o imágenes; la **secuencialidad**, la sucesión de elementos que guardan entre sí cierta relación y otorgan consecución de sentido a la imagen representada; el **plano detalle**, cuya función es destacar algo muy concreto que de otra forma pasaría desapercibido; la técnica de **narración enmarcada**, consistente en la inclusión de uno o varios relatos dentro de una narración principal; la **elipsis**, un salto espacio-temporal que se genera eliminando la visualización de lo que corresponde en ese momento de la trama, un movimiento ausente entre dos fotogramas que es suplido mentalmente por el espectador; o el **fuera de campo**, aquello que no se muestra en el plano pictórico pero que se intuye o imagina según lo que vemos.

A diferencia de este proyecto, al que titulé *Un film en train de se faire* (Una película en proceso de producción), y que, a grandes rasgos se definía por un entramado de relaciones narrativas que dejaban una suerte de relato en suspensión, para este proyecto quise evitar el relato abierto y ser más directa a la hora de cerrar el sentido de cada pieza consiguiendo por tanto, ser más coherente con el discurso global de la propuesta. Por ejemplo, en la instalación *Uncertain Outcomes* (2017) [Fig. 35] se genera una linealidad narrativa a partir de la secuenciación de una dinamita representada mediante pintura sobre tres pequeños lienzos.

Esta secuencia es cortada mediante la integración de un cuarto elemento totalmente ajeno a la naturaleza formal de los tres anteriores. Con ello se produce un doble choque: aquel referido al cambio de lenguaje y disciplina, y por otro, el referido al cambio de sentido en la linealidad lógica de la secuencia de imágenes, es decir, al incipiente relato visual truncado.

Aunque esta estructura es similar a cualquiera de las producidas en trabajos previos al Master [Fig. 36] en los que me centraba principalmente en experimentar con los aspectos formales dejando la narración suspendida para que el espectador la concluyese, en estas nuevas piezas soy yo quien cierra, o más bien, *guía* la narración a apartir del uso coherente de los distintos conceptos que he ido manejando en este proyecto. Así, al usar la frase "uncertain outcomes" (Cita original: *I don't like wars, they have uncertain outcomes* de la película *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998)) junto con una secuencia inconclusa de una dinamita a la que se le consume la mecha, se hace referencia a lo imprevisible de los acontecimientos que cambian el transcurso político y social de la historia, reforzando así el resto de piezas y la retórica que había generado hasta el momento.



Fig. 35. *Uncertain Outcomes*, 2016. Óleo sobre lienzo y acrílico sobre sopera de porcelana. Medidas variables.

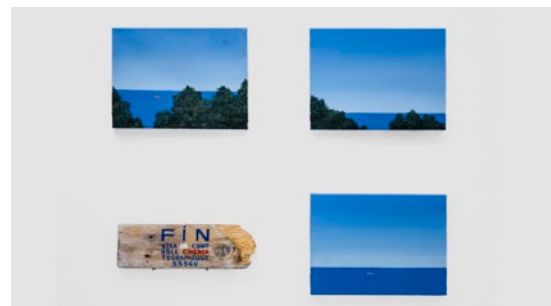


Fig. 36. *Fin de cinéma*, 2015. Acrílico sobre lienzo y acrílico sobre trozo de madera. 110 x 80 cm. aprox.

## Fuera de plano (pictórico)

Otro elemento importante que se ha tenido en cuenta a la hora de la estructuración de las piezas ha sido el *fuera de campo*. Para ello, cabe destacar las aportaciones de Victor Stoichita en su libro *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (2000) que, en su afán por analizar los géneros de la pintura a lo largo de la Historia del Arte, ahonda en el papel que desempeñan los mecanismos intertextuales que inciden en la representación de las imágenes [Fig. 38].

Desde la Antigüedad, y con especial énfasis en la Edad Media y el Renacimiento, se incluían marcos pictóricos ficticios como nichos, hornacinas, huecos en la pared, etc. para acotar las imágenes. Con estos elementos se conseguía la ilusión de una ventana, pero sobretodo funcionaban como invasores del espacio real donde se colgaban<sup>1</sup>: "el marco participa de nuestro mundo, mientras que la imagen es una abertura hacia otra realidad"<sup>2</sup>.

Estos dos recursos, tanto los elementos intertextuales como la noción de marco y la imagen como ventana, han sido decisivos a la hora de desarrollar mi trabajo. Como anteriormente he explicado (ver pág. 8), al recrear todo el entramado ornamental desde la técnica pictórica, evité en todo momento hacer una representación académica de estos elementos decorativos. Quise *presentarlos* en vez de *representarlos* como objetos reales en el espacio. Durante estas reflexiones se realizaron algunas pruebas en las que decidí intervenir marcos [Fig. 38], de forma que en lugar de pintar el plano pictórico donde normalmente se representa la imagen, la intervención pictórica se realizó en el hipotético margen que separa la imagen de "la realidad". La intervención pictórica en marcos me llevó a realizar una serie de cajas "ornamentadas" [Figs. 39, 40 y 41]. Después de esto llegué a la conclusión de que la simulación de técnicas escultóricas a partir de pintura sobre lienzos tenía más interés que las cajas y los marcos pintados pues la naturaleza de estos últimos ha sido más susceptible de intervenciones plásticas a lo largo de la historia.

1 Stoichita, Victor. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

2 *Ibid.*

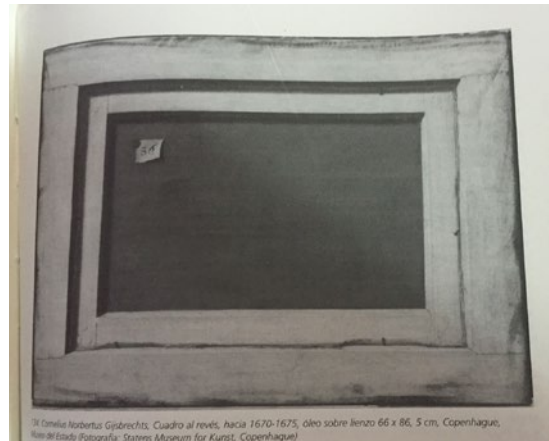


Fig. 37. Cornelius Nobertus Gijsbrechts, "Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting", 1668-1672.



Fig. 38. Pruebas. Óleo sobre marcos de madera. 2016.



Fig. 39. Prueba. Óleo sobre caja de madera. 2016.



Fig. 40. Pruebas. Óleo sobre caja de cartón y marcos de madera.



De igual manera, la noción de *parergon* (del latín *para* = contra, *ergon* = obra) designaba los ornamentos que se añadían a un discurso. Aunque fue fundada en la retórica antigua, la teoría del arte del siglo XVII la rescata para definir géneros pictóricos como la naturaleza muerta. Más adelante, en el s. XX el filósofo francés Jacques Derrida (El-Biar, 1930 - París, 2004) le dedica todo un capítulo en su libro *La Verdad en pintura* (1978). Así, nos dice:

*Un parergon viene contra, al lado y se añade al ergon, al trabajo hecho, al hecho, a la obra pero no se queda al lado, sino que toca y coopera, desde cierta distancia, con el interior de la operación. Ni simplemente desde fuera ni simplemente desde dentro. Es como un accesorio que uno está obligado a aceptar de cabo a rabo*<sup>3</sup>.

Es evidente la estrecha relación entre este concepto y todo lo anteriormente descrito sobre el ornamento y sus cualidades.

Lo que más me interesó fue la idea de "cooperación" para designar al *parergon* pues se encuentra íntimamente ligado con los procedimientos a los que recorro para la construcción de las instalaciones. En cualquier obra de mi proyecto podemos ver cómo cada elemento coopera con otro. No se trata de un quedarse al lado, tampoco se trata de que uno no tiene sentido sin el otro. Es un estado de reciprocidad semántica pero nunca de necesidad.

Fue entonces cuando desarrollé la pieza *Punch* (2017). A partir de un lienzo donde había representado un entramado ornamental [Fig. 42 ], decidí contraponerlo con unos guantes de boxeo usados que tenía por el estudio. En un primer momento la relación entre ambos objetos me interesó por su evidente similitud cromática. Tras varios días dándole vuelta a dicha conjugación de elementos, pude constatar que no solo surgía una sugerente relación por los aspectos formales de cada uno de ellos. La confrontación de elementos de diversa índole en un plano espacial ya alber-



Fig. 41. *Closed Blue Box* en proceso. Óleo sobre caja de madera. 2016.



Fig. 42. Detalle. *Punch*, 2017. Óleo sobre lienzo. 74 x 60 cm.

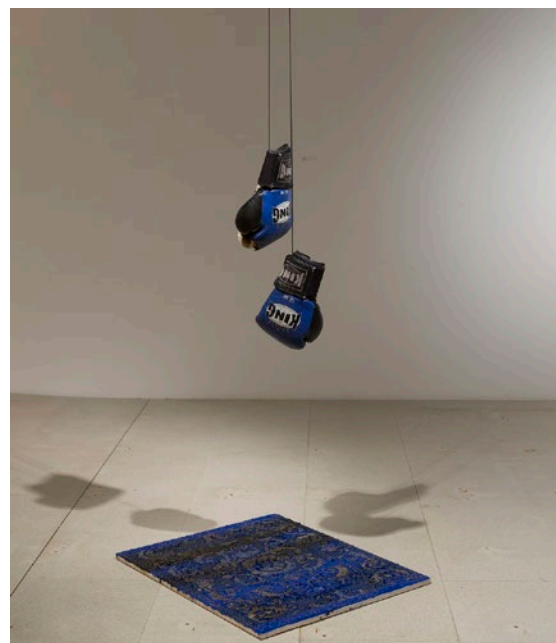


Fig. 43. *Punch*, 2016. Óleo sobre lienzo, cordones y guantes de boxeo. Medidas variables.

<sup>3</sup> Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

gaba de por si cierta violencia. Esta se veía incrementada por las obvias connotaciones de los guantes. Así, se generaba una estrecha relación formal y un choque conceptual entre un elemento relacionado con la violencia, lo imprevisible y lo impulsivo (los guantes), y con otro relacionado con lo armonioso, lo aleccionador, lo simétrico y lo racional (la ornamentación) [Fig. 43]. Retomando algunas ideas extraídas de mi Trabajo Final de Grado:

*Un objeto descontextualizado no incita al misterio; aislado, sin embargo, genera duda. Y de cierta manera se genera una violencia ante el choque que se crea cuando un objeto es confrontado con otro donde no hay ningún vínculo clarificador.*

Por último, cabe destacar un concepto que desde que comencé a trabajar en el TFG, y debido a su estrecha relación con el campo narrativo, no ha dejado de estar presente en mi proceso de producción. Se trata del *acontecimiento*.

En el desarrollo de un proceso, un acontecimiento sería un cambio de situación.

No es más que el eslabón que rompe una secuencia (un accidente, un imprevisto, un contratiempo...). Es mediante la narración donde se integra este suceso en el desarrollo de otros acontecimientos. En un sentido más coloquial es todo lo que sucede y posee un carácter poco común o excepcional. Mieke Bal lo define como "la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores"<sup>4</sup>

En este sentido, Miguel Morey afirma que cualquier cosa que pasa no es un acontecimiento pues no todo lo que pasa merece ser contado<sup>5</sup>. El acontecimiento presupone un cierto orden narrativo, un proceso regulado que se verá alterado mediante esta incisión que cambiará su transcurso. En su condición de accidente, un acontecimiento es una incisión en la corriente homogénea de algo que

está sucediendo. Retomando estas ideas de mi Trabajo Final de Grado fue cuando surgió la pieza compuesta por dos cuadros Before Victory (2017) y Before Defeat (2017).

Para ello retomé unas pruebas que había creado cuando estaba más centrada en la idea de trampantojo, momento en el que realicé un par de pinturas que recordaban a dos losas de piedra [Fig. 44]. Una de ellas, consistía en un lienzo cuadrado de pequeño formato donde representé con pintura acrílica el entramado de una loseta del estudio. Para reforzar la idea de la *radicalización del trampantojo* pinté los bordes de forma que el lienzo parecía realmente una loseta y no una pintura [Fig. 45].

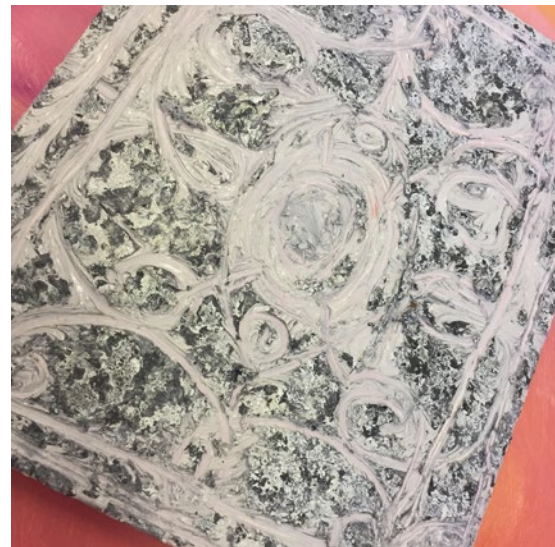


Fig. 44. Prueba. Óleo sobre lienzo. 26 x 21 cm. 2016



Fig. 45. Prueba. Óleo sobre lienzo. 24 x 24 cm. 2016

<sup>4</sup> Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2009.

<sup>5</sup> Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península, 1988.



Este pequeño lienzo y su resolución pictórica donde se simulaba el granito, me sirvió para realizar el fondo de los cuadros *Before Victory* (2017) y *Before Defeat* (2017) [Fig. 46], esta vez de gran formato. Desarrollé un proceso similar al que ya había hecho con el pequeño lienzo y realicé una inscripción en ambos simulando así algún tipo de lápida.

La idea de esta pieza se basó la idea del ya mencionado concepto de *intersticio*, ese espacio entre dos imágenes o planos que cobra un sentido mayor que lo que vemos.

Me di cuenta que estas ideas subyacían en temas que desde siempre me habían interesado y que ya había desarrollado en trabajos anteriores como los concernientes al juego o al deporte, mediante los que se manifestaban conceptos como los de de victoria y fracaso, aquello que en un momento está arriba y luego abajo, o ese espacio temporal en tensión entre la caída y un nuevo alzamiento, o antes de una carrera o una competición. Así en esta nueva pieza, quise representar ese punto de tensión que se genera al comienzo de una jugada, de una batalla, o en definitiva, antes de pasar a un nuevo estado o situación, un punto con una potencia de posibilidades ante lo inesperado. Lo que podría o no podría suceder.

Por tanto ideé una instalación en que los dos lienzos y sus respectivas inscripciones estuvieran un junto a otro dejando entre medio ese hueco o *intersticio* anteriormente mencionado [Fig. 47].

Otra pieza que surgió a través de esta línea y siguiendo la idea de la representación de ese momento de tensión antes de que suceda algo, que a pesar de las probabilidades nunca se puede llegar a saber que va a pasar fue *20,37 seconds to succes, 20,37 seconds to failure* [Fig. 48]. Jugué con ese momento mediante la apropiación de una escena de un canal deportivo donde vemos un plano detalle de un corredor a punto de salir de la línea de salida en una competición de atletismo [Fig. 49]. Así, mediante la repetición y el *loop* intento mantener suspendida esa fracción de tiempo hasta la eternidad. A su vez, se produce un choque semántico entre la imagen-video y tres tablas donde realicé un procedimiento de ornamentación con pintura al óleo que funcionan como trampantojo de tres elementos arquitectónicos pertenecientes a la decoración de pared.

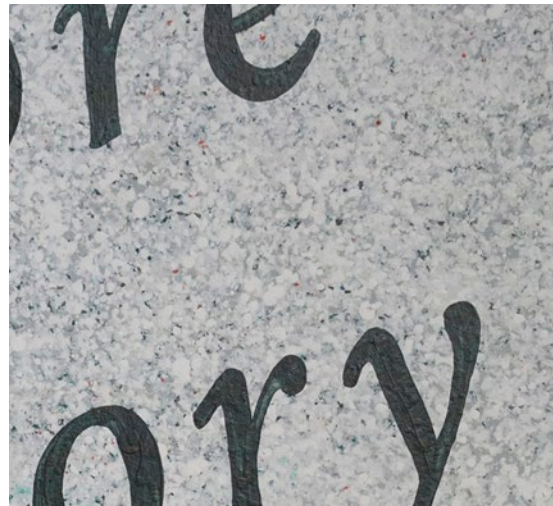


Fig. 46. Detalle. *Before Victory*, 2016. Acrílico sobre lienzo. 180 x 120 cm.



Fig. 47. Vista de instalación. *Before Victory*, 2016 y *Before Defeat*, 2016. Acrílico sobre lienzo. 180 x 120 cm. c/u.



Fig. 48. *20,37 seconds to succes, 20,37 seconds to failure*, 2016 Óleo sobre tabla y vídeo HD (0'59'' en bucle). Medidas variables



Fig. 49. Detalle. *20,37 seconds to succes, 20,37 seconds to failure*, 2016 Óleo sobre tabla y vídeo HD (0'59'' en bucle). Medidas variables.

## Interacciones culturales

Ya por último, destacar otro aspecto al que recuro en varias ocasiones a lo largo del proyecto: las interacciones de diferentes tradiciones culturales. Toda la tipología ornamental desde el siglo XV ha sido cogida de la tradición islámica donde ya en los arabescos basaban su estructura en motivos repetitivos mediante uniones simétricas basadas en el ritmo y la repetición. Desde la Grecia Clásica los artesanos se han servido de los patrones y motivos decorativos árabes para decorar sus viviendas y utensilios. Más adelante, sería en las Cruzadas cuando se expandió este género a lo largo de Europa. En la Edad Gótica todo lo referido al ornamento en la construcción y diseño arquitectónico estaba directamente influido por los *arabescos*.

Hay un caso especialmente curioso: en el siglo XVII el rey francés Louis XIII se hizo con el monopolio de una manufactoría de alfombras conocidas por el estilo de *savonnerie*, estas alfombras *façon de Turquie* -a la turca- se hicieron rápidamente como uno de los emblemas de Francia durante los siglos de oro de las grandes monarquías. El Rey consagró estas alfombras como un rasgo distintivo de su reinado siendo uno de los Regalos Diplomáticos por que se ofrecía a otras cabezas políticas cuando viajaba a otro país<sup>1</sup>. Lo contradictorio de este asunto en relación a la nacionalidad e identidad de una nación habla por sí solo [Fig. 50].

Dentro de este marco endogámico de influencias queda patente la importancia de las mezclas culturales que han hecho posible el desarrollo de la historia de la humanidad.

Me resulta especialmente interesante como a pesar de la omnipresencia oriental en el desarrollo de la historia occidental éstos han sido denostados, excluidos o mal vistos infinitas veces. Este tipo de contradicciones, o contrastes, de desviaciones en la pureza de una entidad, fueron otros de los rasgos que consideré pertinente incluir en el proyecto y de esta forma realicé piezas como *You must login first* (2017) [Fig. 51] o *Packaging* (2017) [Fig. 52], cuyas estructuras y desarrollo están basados en todos las ideas precedentes.

<sup>1</sup> Savonnerie Manufactory. Artículo de Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Savonnerie\\_manufactory](https://en.wikipedia.org/wiki/Savonnerie_manufactory) [Última consulta 15/9/20]



Fig. 50. Típico tapiz *Savonnerie* donde se aprecia la influencia de los diseños geométricos del arte musulmán.

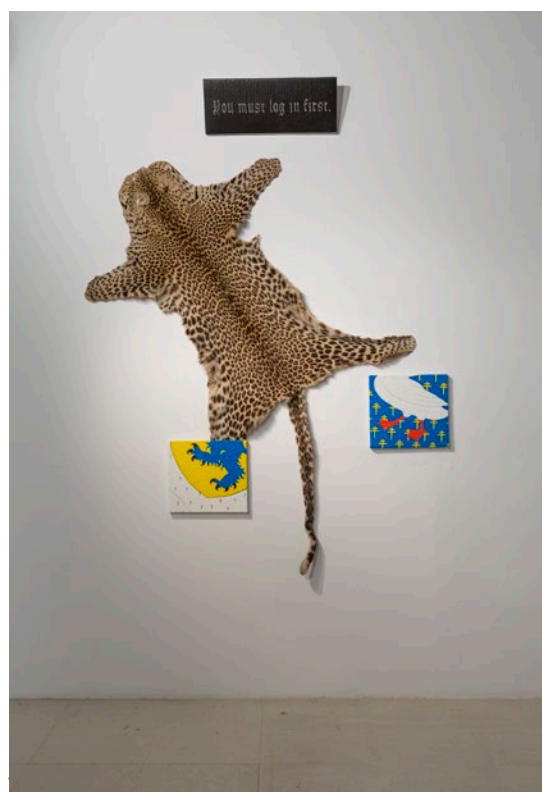


Fig. 51. *You Must Log In First*, 2017. Óleo sobre lienzo, acrílico sobre papel reflectante y piel de leopardo. Medidas variables

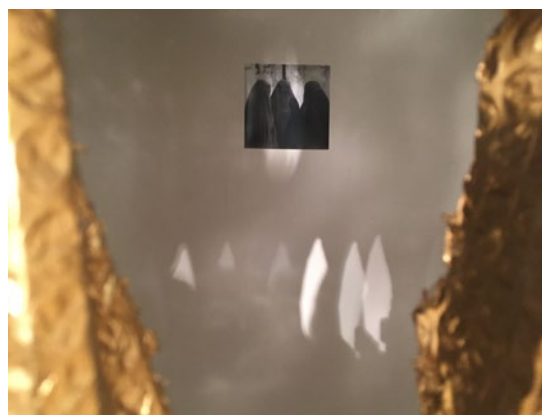


Fig. 52. Detalle. Detalle. *Packaging*, 2017 Esmalte en spray sobre plástico de burbujas e imagen encontrada. Medidas variables



Una vez finalizado el proyecto, me centré en el análisis y la reflexión de todo lo que había producido hasta la fecha. También quise dedicarme al desarrollo teórico del TFM y por ello, la mayor parte del tiempo empleado hasta ahora lo he reservado a la recapitulación de todas mis investigaciones para ir elaborando la memoria escrita. Aún así, seguí trabajando de forma práctica, retomando algunas ideas que me habían servido para desarrollar las piezas anteriores. Considero que las diversas pruebas realizadas en ese momento no culminaron en obra definitiva pero me han servido para, a base de fallos y aciertos, abrir posibles líneas de trabajo para desarrollar en el futuro.

Una de las primeras cosas que hice fue continuar a modo de serie pictórica dos cuadros realizados durante la fase de trabajo de *Death or Glory*, se tratan de *Sic Transit Gloria Mundi* (2016) [Fig. 53] e *In Ictu Oculi* (2016) [Fig. 54] realicé un entramado ornamental e inscribí varias referencias al Vanitas a partir del alegórico enunciado en latín. Hice dos cuadros más de esta serie [Figs. 55 y 56] y más adelante estuve experimentando y probando con otras técnicas como la fotografía o el vídeo [Figs. 57 a 62].



Fig. 54. *In Ictu Oculi*, 2016. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.



Fig. 53. *Sic Transit Gloria Mundi*, 2016. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.



Fig. 55. *In Novissima Tuba*, 2017. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.





Fig. 56. *Vanitas Vanitatum*, 2017. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.



Fig. 59. Prueba. Fotografía digital. 2017.

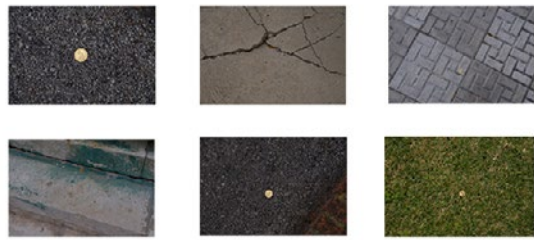


Fig. 60. Prueba composición. Fotografía digital. 2017.

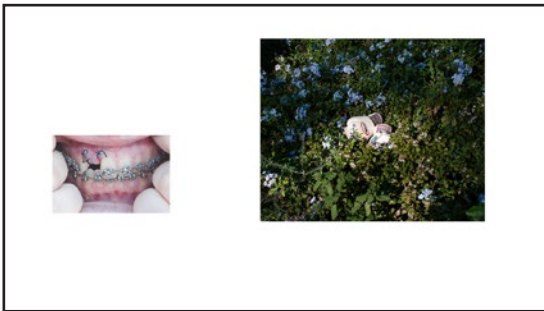


Fig. 57. Prueba composición. Fotografía digital. 2017.

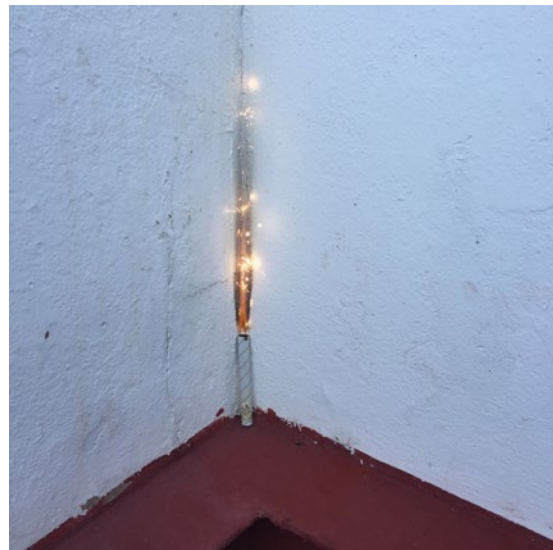


Fig. 61. Prueba. Fragmento de vídeo. 2017.



Fig. 58. Prueba. Guindillas. Porcelana fría y esmalte sintético. 2017.

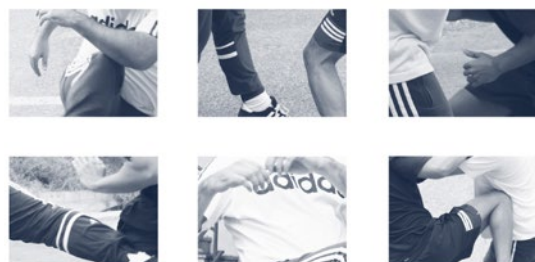


Fig. 62. Prueba composición. Fotografía digital. 2017.



# Referentes

*Análisis de los referentes artísticos que han influido directa o indirectamente en el desarrollo del proyecto*

\*

\*

\*

\*

## Rudolf Stingel (1956, Merano)

Se trata de uno de los artistas visuales que más influencia ha tenido en la concepción y el desarrollo de mi trabajo. En su obra se preocupa por examinar la naturaleza de la memoria y el paso del tiempo. Se podría decir que sus diversos proyectos son una suerte de traducción del tiempo; cómo éste se manifiesta usando para ello diferentes soportes y materiales donde la pintura se torna protagonista y herramienta principal.

Me interesa por el uso poco convencional que hace de la pintura pues con ella no representa el tiempo sino que es usada para que éste deje su huella, su impronta y así perdure. Perduren las acciones que sobre ellos se han manifestado durante el transcurrir del tiempo. Poninedo de relieve estas cuestiones a la vez, expande y reformula la noción de pintura. Fue muy relevante en el desarrollo de mi trabajo la exposición Rudolf Stingel en el Palazzo Grassi. Una instalación site-specific donde "forra" el suelo y las paredes del Palazzo con una alfombra con motivos ornamentales de estilo turco. La alfombra no sólo era usada como elemento estetizador del espacio sino como soporte para que los visitantes de la muestra dejaran su "huella" mediante las pisadas o roces que éstos dejaban a su paso.



*Rudolf Stingel. Palazzo Grassi, 2013*

A su vez, la alfombra servía como medio por el que las pinturas pudieran relatar el contexto histórico del edificio.

Otros proyectos de igual relevancia y que supusieron un antes y un después en el desarrollo de mi trabajo fueron la serie de lienzos plateados expuestos en la sala expositiva y con los cuales invitaba a los visitantes que dejaran su impronta y marcasen la superficie a su antojo recogiendo una vez más, lo que el tiempo y el azar han querido que quedase grabado para siempre.

## Victor Man (Cluj, 1974)

Victor Man ha sido un artista que desde que descubrí su trabajo no he dejado de seguirlo y siempre lo he tenido como uno de mis referentes principales. Fue a partir de sus instalaciones cuando me comencé a plantear la posibilidad de combinar todos aquellos medios y lenguajes artísticos que eran de mi interés. En su trabajo más antiguo realizaba instalaciones donde conseguía aunar de forma magistral pintura, fotografía y todo tipo de objetos consiguiendo crear pequeños retazos narrativos a partir de las tensiones surgidas entre los elementos tanto formales como conceptuales de sus piezas. Algo que sin duda alguna se relaciona estrechamente con los métodos de construcción que comencé a desarrollar en el Trabajo Final de Grado basado en la configuración de nexos de unión entre los diversos elementos a partir de vínculos o tendencias narrativas que entreabran la posibilidad de un acontecimiento.



Victor Man. *Untitled (Minded Subsequent Practices)*, 2007, mixed media, dimensions variable.

Para este proyecto del Máster de Producción Artística Interdisciplinar volví a tenerlo como referencia a la hora de construir muchas de las obras finales del proyecto, donde las tensiones o choques surgidos entre uno o más elementos desembocan en posibilidades narrativas abiertas pero a la vez guiadas según el tipo de imágenes que decidí que interfirieran.

## David Hammons (1943, Springfield)

La potente estética de las obras de Hammons se contrasta con la sutil pero incisiva carga política que las respalda. Entre temas como la identidad o las desigualdades de clase (principalmente y debido a su origen, la clase afro americana de mitades del siglo xx en EEUU), en su trabajo coexisten otros temas con los que sí he podido empatizar fuertemente y que han sido objeto de mis análisis a la hora de ver de qué manera el artista los ponía en cuestión en sus obras. Así, todo lo relacionado con las subculturas, el graffiti o el juego y el deporte, son temas que Hammons realza de forma constante en su trabajo. Aunque él lo plantea siempre en relación a la clase negra, me ha servido para analizar la forma en que a partir de dichos conceptos construye obras de gran calidad y potencia. David Hammons es uno de los primeros artistas que ingiere de carga y contenido político a obras muy conceptuales sin obviar nunca la

importancia de la forma estética en una obra de arte. Estos aspectos visuales llaman la atención por el uso de objetos cotidianos o precarios siempre muy estrechamente ligados a una imaginería Pop o de cultura de consumo. Otro punto de interés y que me llamó especialmente la atención fueron los títulos altamente donde surge una alta carga de ironía al contraponerse con la imagen plástica.



David Hammons. *Five decades*. Munchin Gallery, 2016



## Laure Prouvost (Croix, 1978)

Su trabajo se presenta en espacios que se revelan como escenarios que sostienen las diferentes piezas de la artista. Esto se debe al cargado carácter cinematográfico de su producción pues, la artista, también ha desarrollado su trabajo en es campo. En lo concerniente a su producción plástica, la pintura, el video o los objetos que utiliza se integran en el espacio redefiniéndolo como plataforma donde cada gesto o acción adquiere connotaciones narrativas donde el espectador es el protagonista. Otro aspecto que me llamó mucho la atención de su trabajo fue el uso de frases, eslóganes o citas que redirigen el sentido de cada obra. Están relacionadas con el metalenguaje desde un punto de vista crítico que cuestiona la manera en que percibimos elementos clásicos como la representación pictórica. El uso que



Laure Prouvost. *Farfromwords*, 2013.

hace del lenguaje nos enfrenta también al objeto estando este puramente condicionado al ser enfrentado a un elemento textual. Ha sido de gran utilidad a la hora de buscar formas de presentar los vínculos narrativos que se generan en mis piezas y el uso del lenguaje.

## Laurent Grasso (1972, Mulhouse)

Influenciada por nociones físicas como la luz, el sonido, las ondas de radio o la energía, la obra de este artista se centra en poner de manifiesto acontecimientos o hechos que podemos o no podemos saber o llegar a percibir. Lo que me interesó de su obra fue que acude a hechos históricos -generalmente enmarcados dentro de la Historia del Arte-, y recoge todo aquello que presente el más mínimo atisbo de algo fuera de lo normal. Así, recoge documentos antiguos (cartas, libros, o incluso pinturas) para seleccionar todo aquello que –desde su punto de vista y siempre pasando por un filtro de exageración y magnificación de los hechos- representen o relaten fenómenos paranormales, leyendas o hechos místicos. Con ellos genera obras, a veces muy cercanas al ámbito



Laurent Grasso. *Studies Into The Past*, 2008.

narrativo como la serie llll , donde a partir de un cuadro del siglo xxxx donde se representaba un extraño sol negro. El artista disecciona sus elementos y los separa en tres nuevos lienzos otorgándoles por tanto un protagonismo que antes probablemente no lo tenían.

## Francis Alÿs (Amberes, 1959)

Una de las cosas que más me llaman la atención de la obra de Francis Alÿs es cómo utiliza la anécdota como punto de inicio para configurar el desarrollo de una obra. Así, gestos tan leves y aparentemente poco trascendentes como el caminar, se convierten en armas cargadas de un trasfondo político o social muy fuertes. La estética de lo absurdo, de lo inocente o de lo naif, adquiere un contenido irónico y crítico al situarlos en determinados contextos sociales o políticos. Otra de las cosas que he encontrado interesante en su plástica es la gran variedad de lenguajes y disciplinas que utiliza, todo ello debido a que según lo que quiera contar, representar o sugerir hará uso del medio que más le convenga. Cabría resaltar en este apartado sobre la obra de Francis Alÿs el papel que tiene el medio pictórico en su producción. El propio autor ha confirmado en más de una ocasión que no concibe la pintura como fin en sí misma sino como medio para el desarrollo o posterior documentación de una acción. Aun así, desde mi punto de vista, es incuestionable la belleza de estas pinturas pues están dotadas de un aura que reafirma su valor como elemento autónomo. Si bien es cierto esto, otra característica que llamó mi atención de su pintura es que estas responden a una lógica maleable pues Alÿs plantea sus cuadros como obras abier-

tas a otras posibilidades y a recombinaciones. Es decir, muchas de sus pinturas han sido cambiadas de nombre o usadas para diferentes obras en diferentes momentos. Por tanto, el trabajo de este artista; el cuestionamiento de la práctica pictórica, el uso de diferentes disciplinas o el uso de lo naif como arma de doble filo, me han influenciado considerablemente a la hora de abordar mi trabajo.



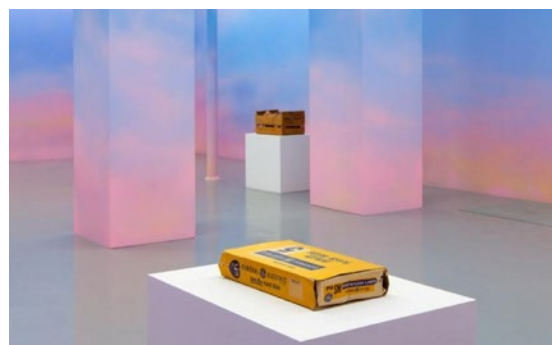
Francis Alÿs *Reel-unreel*. Kabul, Afghanistan, 2011



Francis Alÿs. *Fabiola*. National Portrait Gallery, 2009.

## Alex Israel (Los Angeles, 1982)

En sus instalaciones y exposiciones recrea ambientes como hilo conductor para desarrollar acciones o happenings. Me interesa la habilidad que tiene para crear atmósferas en cada una de sus exposiciones. Aunque la temática de su trabajo versa sobre las redes sociales, las celebrities, la baja cultura, el estilo de vida hollywoodiense, algo que se aleja de mi trabajo, me resulta interesante conocer para comprender mejor el arte de nuestros días. La sencillez y definición de las piezas que conforman sus proyectos me interesa mucho en tanto que apoyo para la ardua tarea de focalizar una estética cerrada y coherente. También, de una manera agresivamente renovada utiliza la noción de acontecimiento para llevarlo



Alex Israel. *Thirty*. Almine Rech Gallery, 2012.

a la más pura teatralización del término. Esto es algo que siempre está presente en mi voluntad de crear un proyecto, aunque a veces no logre conseguirlo del todo pero es una de mis mayores objetivos a la hora de enfrentarme a un nuevo proyecto artístico.



## Otros

Otros artistas:

Cabe destacar que a parte de los referentes principales, han sido numerosos artistas los que me han ido influyendo a lo largo de todo este proceso de trabajo, bien por aspectos conceptuales, bien por aspectos formales o bien por sus modos de producción y la forma en que entienden el arte. Así, destacaría el trabajo de artistas como: Raymond Hains (Dinard, 1926 - París, 2005) [Fig.], Greg Ito (Los Ángeles, 1987)), Rosalind Nashashibi (Croydon, 1973) [Fig. ], Brian Willmont (NY), Yu Honglei (Mongolia, 1984)[Fig. ], Isa Genzken (Bad Oldesloe, 1948), Wolfgang Tillmans (Remscheid, 1968), Cristina Lucas (Jaen, 1973), Asier Mendizabal (Ordizia, 1973) o Iván Argote (1983, Bogotá) entre otros.



Cristina Lucas. *Habla*, 2008.



Rosalind Nashashibi. *This Quality*, 2010.



Raymond Hains. *Vérités de La Palisse*, 2005.



Yu Honglei. *Black Dragon River*, 2016.



Iván Argote. *Tell me lies*, 2014.

# Conclusiones

\*

\*

\*

\*

Durante todo el tiempo en el que ha tenido lugar el Máster de Producción Artística Interdisciplinar de la Universidad de Málaga he trabajado intensamente en el proyecto más complejo que he desarrollado hasta la fecha. Ha sido una etapa de experimentación en la que considero que he aprendido más de los errores que de los aciertos, encontrando en ello un estímulo para seguir concretando mi discurso y práctica artística en el futuro.

Considero necesario decir que todos los resultados obtenidos no habrían sido tan enriquecedores sin la ayuda y el apoyo de todos los profesores e invitados que han pasado por nuestros estudios durante este periodo.

En relación a mi trabajo he de mencionar que una de las cosas más importantes que he aprendido ha sido la importancia de focalizar el discurso en el que se quiere trabajar. Considero que uno de los mayores errores de este proyecto ha sido el de querer abarcar multitud de temas y ámbitos en una sola propuesta. Esto ha hecho que se desviaran muchas de las ideas iniciales y que se le restara potencia al proyecto. Esta lección la tendré muy en cuenta en mis futuros proyectos donde uno de mis principales objetivos será el de focalizar mejor todo.



# Bibliografía

\*

\*

\*

\*

ALÿS, Francis. *Francis Alÿs: a story of deception*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010.

ALÿS, Francis. *Francis Alÿs: sign painting project*. Göttingen: Steidl, 2011.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2009.

BALDESSARI, John. *John Baldessari : Music*. Köln : König, 2007.

BEETAR Zúñiga , Ignacio Javier. *El pensamiento afirmativo y la masa como ornamento: apuntes sobre la mentalidad totalitaria a partir de algunas ideas de S. Kracauer y H. Marcuse*.

BOETTI, Alighiero. *Alighiero Boetti: estrategia de juego*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren : The wordsworth trust*. London: Wordsworth editions, 2007.

CAJARAVILLE, Maite. *La nadadora / un proyecto de Maite Cajaraville comisariado por Fernando Castro Flórez*. Mérida: Consejería de Cultura, 2006.

CHASTEL, André. *El grutesco*. Madrid: Akal, 1996

DANIËLS, René. *René Daniels : las palabras no están en su sitio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DE CHIRICO, Giorgio. *Giorgio de Chirico : a metaphysical journey : paintings 1909-1973*. Nueva York: Distributed Art Publishers, Inc., 2008.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson. Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

GENZKEN, Isa. *Isa Genzken*. London : Phaidon, 2006.

- HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico, 1888-1978: el mito moderno*. Koln: Taschen, 2005.
- HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg: Obras, escritos, entrevistas*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. Gedisa, 2009.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- LUCAS, Cristina. *Cristina Lucas: light years*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2010.
- MAN, Victor. *Attebasile / Victor Man*. Birmingham : Ikon Gallery, 2009.
- MAN, Victor. *Victor Man*. Zurich: Alessandro Rabottini, 2008. MEDINA, Cuauhtémoc. *Francis Alÿs*. Londres, Nueva York: Phaidon Press, 2007.
- MEESE, Jonathan. Jonathan Meese: 3xc, circussys ceramicussus caligolosoz: (once upon a time in Fort Knoxoz). Centro de Arte Contemporáneo de Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2010.
- MÉNDEZ Baiges, Maite. *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2007.
- MEYER, F. S. *Manual de ornamentación: ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte*. Barcelona Gustavo Gili, 2006.
- MOREY, Miguel. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península, 1988.
- POE, Edward Allan. *Edward Allan Poe. Poesía completa*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2010.
- POZUELO Yvancos, J.M. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- RELYEA, Lane. *Vija Celmins*. London: Phaidon, 2004.
- RUIZ Alonso, Rafael. *Esgrafiado: materiales, técnicas y aplicaciones*. Segovia: Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, D.L. 2015.
- SATRAPI, Marjane. *Bordados*. Barcelona: Norma, 2008.
- STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- VERWOERT, Jan. *Wolfgang Tillmans*. London : Phaidon, 2002.
- VILLASCLARAS Fernández, Hadaly. *Un film en train de se faire*. Trabajo Final de Grado. Universidad de Málaga, 2016.
- ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.



# Docentes 2016/2017

*Reflexiones sobre las aportaciones para el proyecto recibidas por parte de los docentes invitados durante el curso académico.*

\*

\*

\*

\*

## Joaquín Ivars

En sus tres clases realizó un interesante análisis sobre las relaciones entre arte, ciencia, pensamiento y sociedad. En ellas se planteó el arte como algo que acude constantemente a otros campos sin por ello perder su especificidad. Una de las cosas que más me interesó fue las ideas en torno al azar que, bajo la premisa “¿Qué pasaría si...?” se habilita todo un engranaje de posibilidades plásticas en relación al proceso de producción de una obra de arte. Esto me resultó familiar pues es un método de construcción al que suelo recurrir en multitud de ocasiones. Otra de las cosas que más me llamaron la atención fue el concepto de “emergencia” así como el de “juego” con los que ejercía un paralelismo entre ellos y la acción de construir/producir.

## Javier Ruiz del Olmo

Este profesor del campo audiovisual, nos adentró en el ámbito de la documentación y la investigación de las Bellas Artes que, desafortunadamente es un campo aún no del todo legitimado por la Academia. Definió la investigación dentro del marco del arte como cualitativa y no cuantitativa. De esta manera, nos habló de las fases del proceso de investigación, dándonos multitud de fuentes y recursos como revistas académicas, buscadores o catálogos para realizar nuestros proyectos teóricos desde un punto de vista académico. Sus clases fueron útiles puesto que nos ofreció multitud de referencias a tener muy en cuenta a la hora de abordar el campo teórico y de investigación de un proyecto artístico.

## Paz Tornero

Tornero fue una de las primeras profesoras invitadas que acudían a nuestro centro para preferirnos las tres clases teórico-prácticas con el resto de docentes de la Facultad de Bellas Artes. Junto a ella realizamos un acercamiento al mundo de la ciencia y su relación con el arte desde una posición sumamente práctica. Fueron unas clases dinámicas y entretenidas donde realizamos varios experimentos científicos con la intención de demostrar el paralelismo entre la producción o investigación artística y la científica debido a un factor de suma importancia, como ya vimos en la clase de Ivars; el azar.

## **Iranzo**

Iranzo realizó una primera toma de contacto con la clase en una sesión teórica donde nos centramos en el análisis y la definición del “acto de creación”. Para ello, comenzamos viendo una interesante entrevista al filósofo Gilles Deleuze donde analizaba diversas ideas en torno a este concepto en relación al cine. Más adelante y apoyándonos en los preceptos planteados en la video-entrevista debatimos sobre la necesidad del artista como parte fundamental del acto creativo y sobre el entendimiento del arte como acto de resistencia y no de comunicación. Generamos un interesante debate que concluyó con una visita al plató de la Facultad y a algunas otras de sus instalaciones. Los días restantes estuvo haciendo visitas a estudios para hablar sobre nuestros recién empezados proyectos.

## **Remedios Zafra**

El trabajo de Remedios está muy en sintonía con las nuevas tecnologías y las teorías de identidad y género. Presté mucha atención a sus lecciones teóricas pues se mueve en un campo del que no tengo mucho conocimiento y lo consideré como una buena oportunidad para tener una primera toma de contacto. Entre muchos otros asuntos, hizo especial hincapié en el “punto de vista”, es decir, en la necesidad de ponernos en el lugar del otro. Por tanto, la noción de extrañamiento o cuestiones sobre la noción de Historia y la verosimilitud que le atribuimos a ésta, fueron algunas de las problemáticas que se trataron en sus clases.

## **Salvador Haro**

La primera clase de Salvador Haro consistió en una generosa y enriquecedora aportación de referentes visuales. Se centró en artistas que trabajan con técnicas gráficas como el grabado o la edición. Una de las cosas que más me llamó la atención fue descubrir cómo muchos artistas reconocidos en otros ámbitos creativos tienen una muy amplia producción de obra gráfica. Nunca me había interesado realmente por el ámbito gráfico (dibujo, grabado, etc) pero la presentación me hizo replantearme mi interés. Así, más adelante, estuve probando con estos medios nuevos para mí. El resto de sesiones con Haro consistieron en visitas a estudio donde sus apreciaciones sobre el trabajo que llevaba producido en ese momento y la aportación de algunos referentes más me ayudaron a redirigir mi proyecto.

## **Carlos Miranda**

Las sesiones de Miranda consistieron en una primera clase teórica en la que nos invitó a adentrarnos en diversas líneas de trabajo relacionadas con la narratividad. Así, realizó una presentación del trabajo de múltiples artistas enfocándose en los modos de construcción de éstos y de qué manera se basaban en métodos narrativos o acudían al ámbito de la narración para el desarrollo de sus proyectos. El resto de clases consistieron en visitas grupales a cada uno de los estudios de los alumnos del Máster, donde se generó un debate sobre cada uno de los proyectos de cada uno de nosotros.



## Carmen Osuna

En su primera clase teórica se centró en uno de los conceptos más relevantes que existen y que se debe tener en cuenta a la hora de abordar un proyecto artístico; el azar. Aunque es una noción que ya ha aparecido en las sesiones de otros profesores, Osuna analizó los modos en que esta noción se empieza a introducir en los procesos y en la reformulación de la obra de arte a partir de las Vanguardias, con Duchamp a la cabeza. Me sorprendió atisbar cómo, aunque denominada y bajo preceptos distintos, connotaciones cercanas a la idea de azar existen en terrenos muy dispares como los de las matemáticas, la física o la biología. Una vez más, el replanteamiento de esta noción me ayudó a tener más conciencia de aquello que sucede durante el proceso de producción y experimentación plásticas y por consiguiente, a obtener resultados más acertados.

## Juan Martín Prada

Las clases con Prada consistieron en tres sesiones que destacaron por el sólido contenido teórico con el que defendió y nos enseñó las diversas líneas o tendencias de trabajo artístico que se están dando en nuestros días. Resultó estimulante sus lúcidas apreciaciones sobre campos de trabajo actuales, siempre en relación a las nuevas tecnologías y principalmente a internet, algo que, aunque no sea nuestro objetivo, sí que debemos tenerlo muy en cuenta si somos consciente de que un artista es aquel que conoce y comprende el tiempo en el que vive. Nos invitó a posicionarnos bajo una mirada crítica y analítica de la realidad en la que vivimos. Fueron numerosos los referentes que citó y especialmente, debo nombrar sus acertadas y estimulantes apreciaciones sobre mi proyecto donde me sugirió que quizás debería “enfocar” más aquello de lo que quiero hablar. Una sugerencia que he convertido en el objetivo primordial con el que afrontar mis futuros trabajos.

# Profesionales 2016/2017

*Reflexiones sobre las aportaciones para el proyecto recibidas por parte de los profesionales invitados durante el curso académico.*

\*

\*

\*

\*

## **Chema Cobo**

Fue el primer agente artístico con el que tuve una de las tutorías programadas en el segundo cuatrimestre del curso. Sus aportaciones fueron principalmente referenciadas a aspectos pictóricos de mi trabajo. Acababa de presentar *Death or Glory* por lo que aún no había conseguido distanciarme del todo del proyecto y me costaba analizar el trabajo realizado de forma objetiva. Cobo me ayudó y me hizo darme cuenta de muchos errores que aún no había conseguido ver.

## **Fernando Francés**

Fernando realizó varios apuntes sobre mi obra que sorprendieron gratamente por lo acertado y lúcido de sus palabras. Atinó muy bien al relacionar mi obra con la de otros artistas contemporáneos que ciertamente tenía muy presente como referencias a mi proyecto. A parte me dio un numeroso listado de otros creadores que desconocía pero que me resultaron muy interesantes.

## **Pedro Pizarro**

Teniendo en cuenta su larga labor como comisario a lo largo de muchos años, aproveché la ocasión para plantearle cuestiones sobre el espacio expositivo, de qué manera sacar el máximo potencial a las piezas, y cuáles serían las mejores opciones para presentar mi trabajo en él. Tras una breve pero intensa charla, me dio claves muy acertadas que no había considerado anteriormente y me animó a que siguiera trabajando con la pintura de manera instalativa.

## **Berta Sichel**

En la tutoría con Berta estuvimos viendo trabajos que había realizado en el pasado y los estuvimos comparando con los que estaba haciendo en ese momento. Destaco el interés mostrado y varios detalles que citó en relación a mi trabajo anterior que más adelante consideré oportuno retomar.



## **Simón Zabell**

Simon siempre ha sido uno de los artistas que más admiro del panorama artístico español, fue un auténtico placer tenerlo en mi estudio mientras hablábamos de mi trabajo. Me ayudó con algunas dudas que tenía en relación a los aspectos conceptuales de mi trabajo y me ayudó a dilucidar algunas respuestas sobre de qué manera enlazarlos con los aspectos plásticos de las diversas piezas.

## **Mar García Ranedo**

La charla con Mar se desarrolló de forma distendida. Me planteó nuevas posibilidades de trabajo como el uso de la pintura sobre soportes no convencionales. Incluso me invitó a desligarme de la pintura con el objetivo de probar y experimentar con otros materiales con los que "pintar". Sus consejos fueron un estimulante para que posteriormente me animase a experimentar con otras técnicas y herramientas.

## **Rogério Taveira**

Rogeiro y yo discutimos sobre varios aspectos relacionados con conceptos inherentes a mi proyecto. Me fue cuestionando algunas cosas de las que yo dudaba para finalmente ayudarme a resolverlas. También me animó a retomar otras líneas de investigación que había dejado atrás en trabajos anteriores como las referentes a la narratividad o a la representación de la imagen.

## **Ricardas Bartkevicius**

La tutoría con Bartkevicius fue muy interesante; realizó observaciones muy lúcidas y añadió puntos de vista diferentes a los que yo manejaba. El haber tenido la oportunidad de enseñar mi trabajo a un profesor proveniente de un país tan diferente al nuestro fue algo que destaco dentro del programa de las visitas de profesionales a nuestro centro.



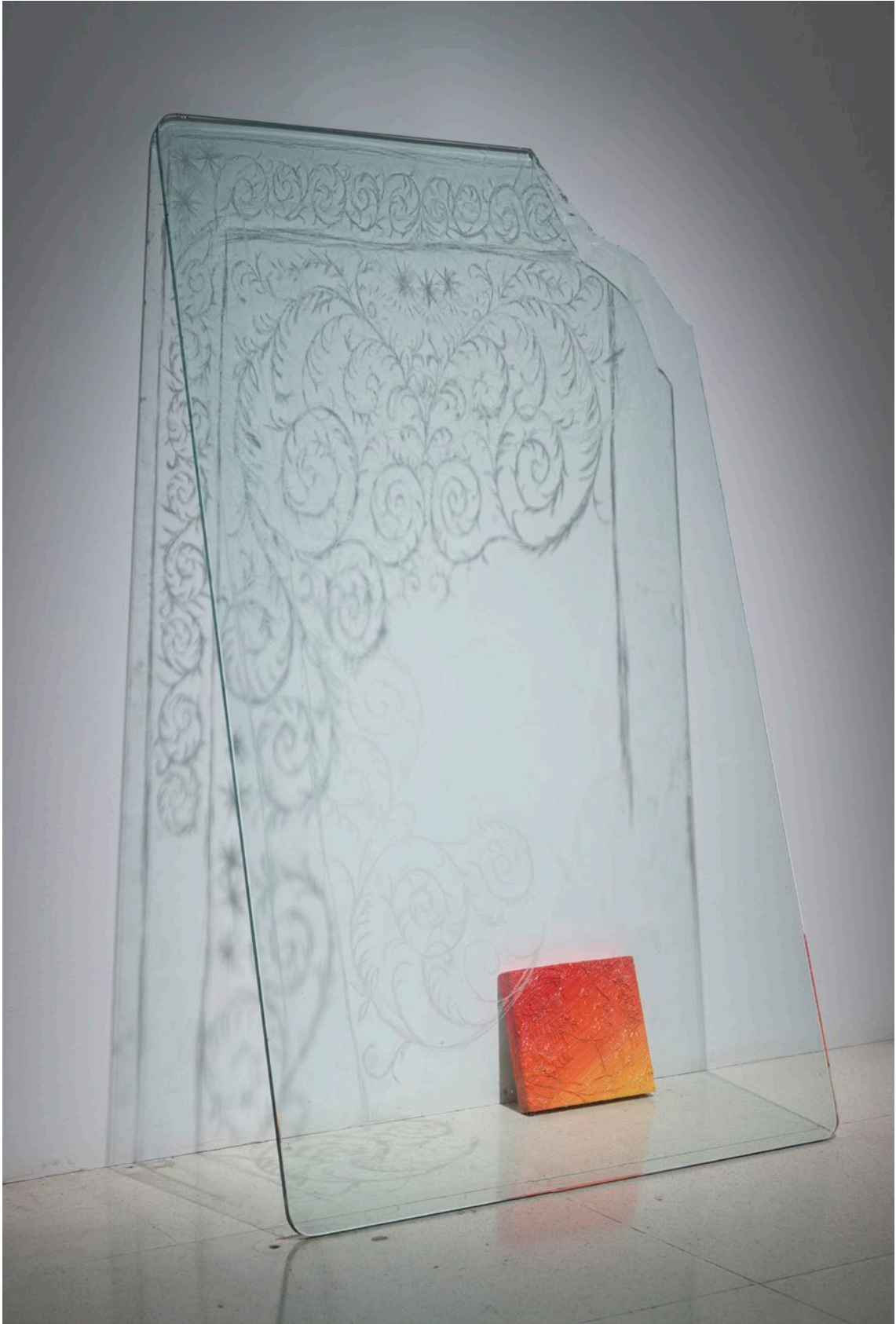
*Sic Transit Gloria Mundi*, 2016. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.





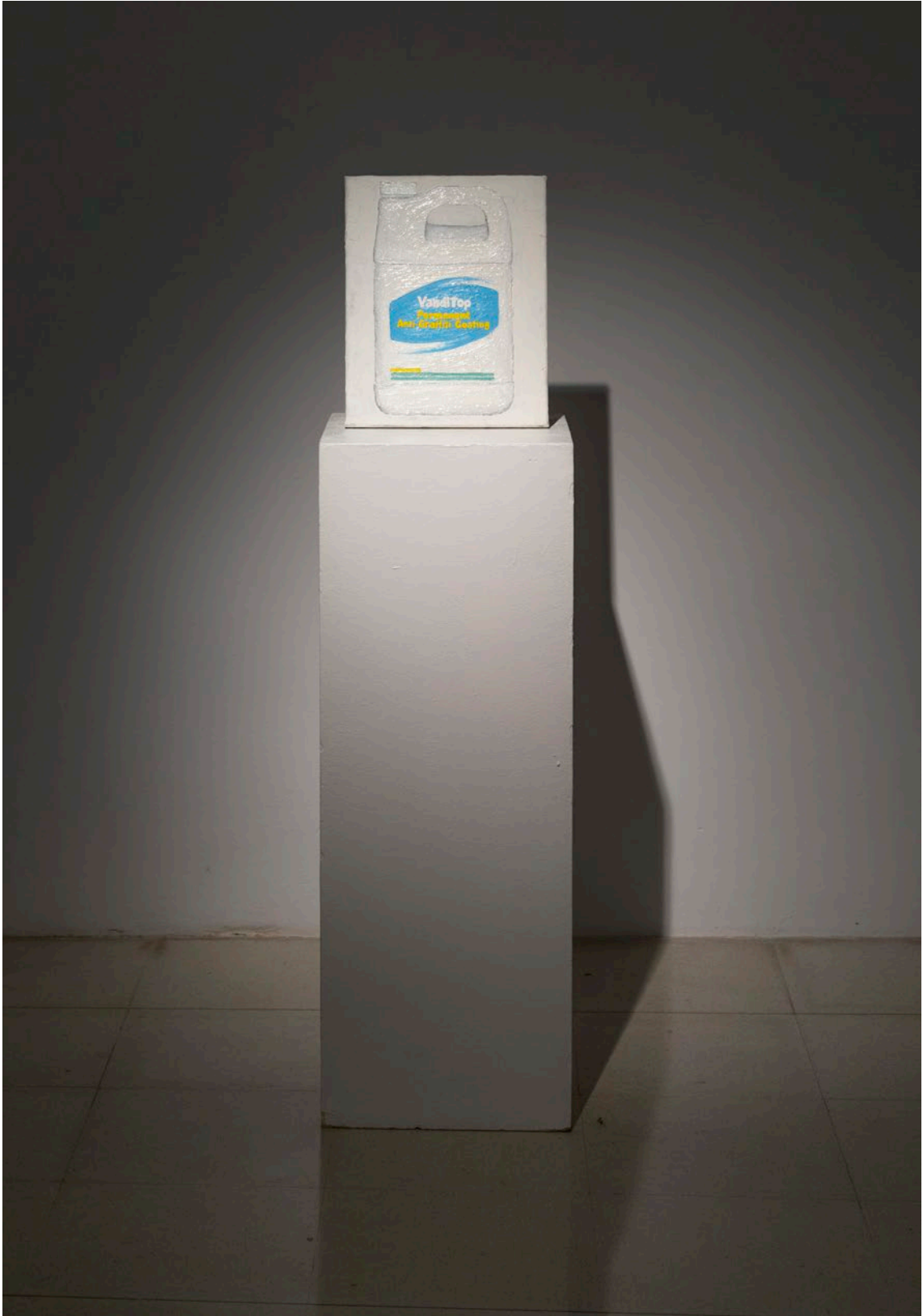
*In Ictu Oculi*, 2016. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.





*Victory*, 2017. Óleo sobre lienzo y cristal intervenido. Medidas variables

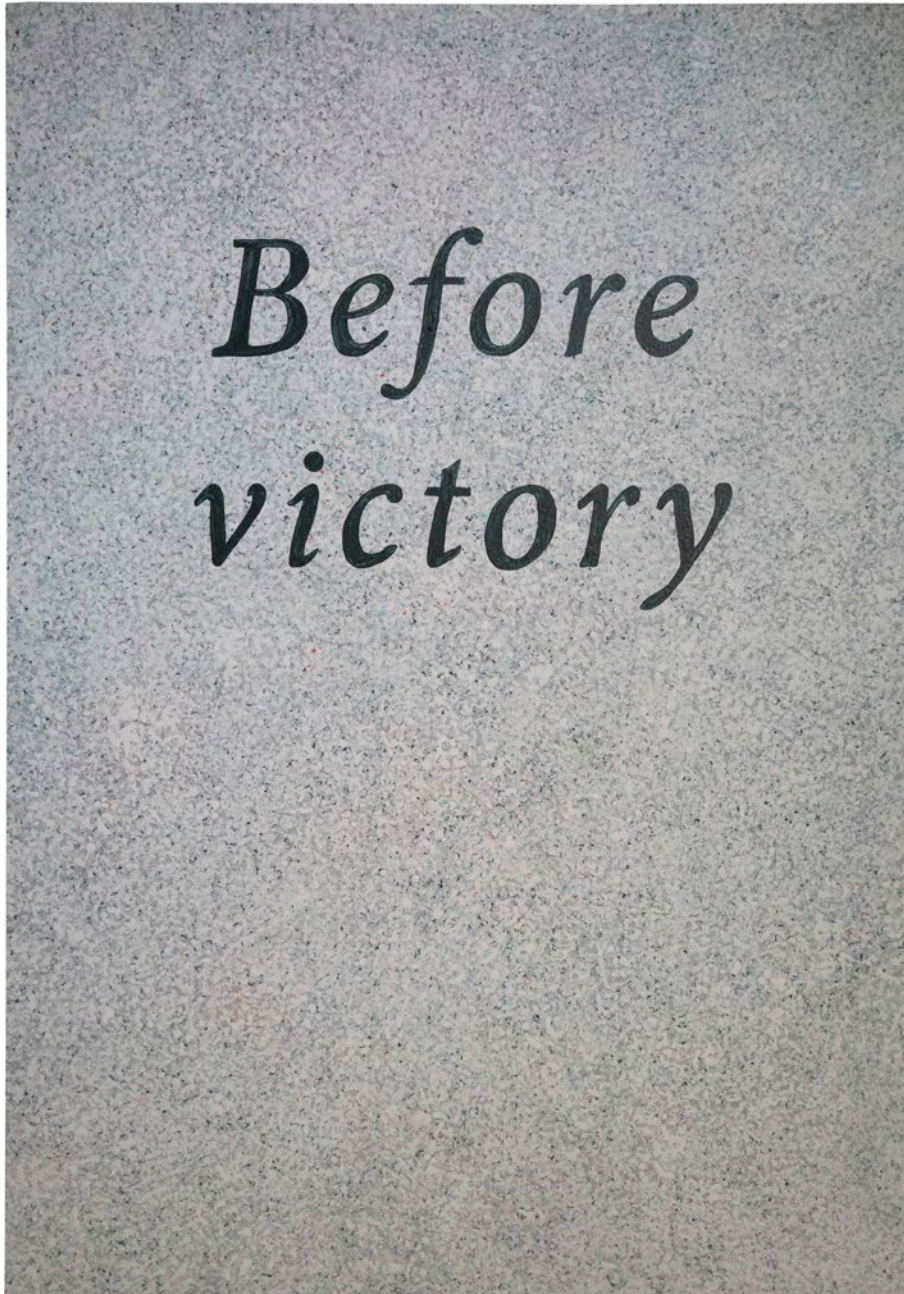




*Anti-graffiti Coating*, 2016. Técnica mixta sobre lienzo. 45 x 23 cm.

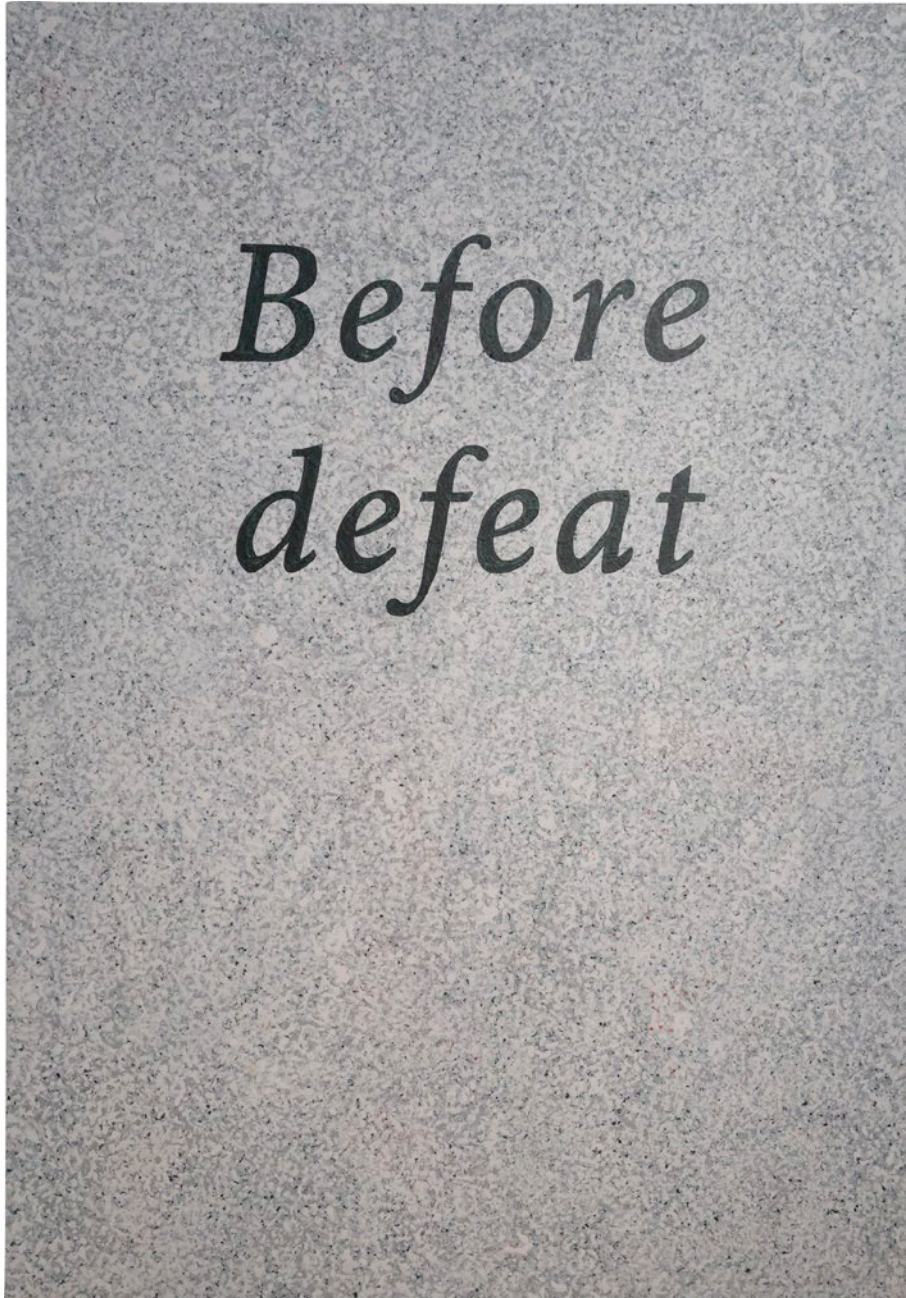


*Heritage Cleaning, 2016. Video HD 0'53'' en bucle*



*Before Victory*, 2016. Acrílico sobre lienzo. 180 x 120 cm.





*Before Defeat*, 2016. Acrílico sobre lienzo. 180 x 120 cm.

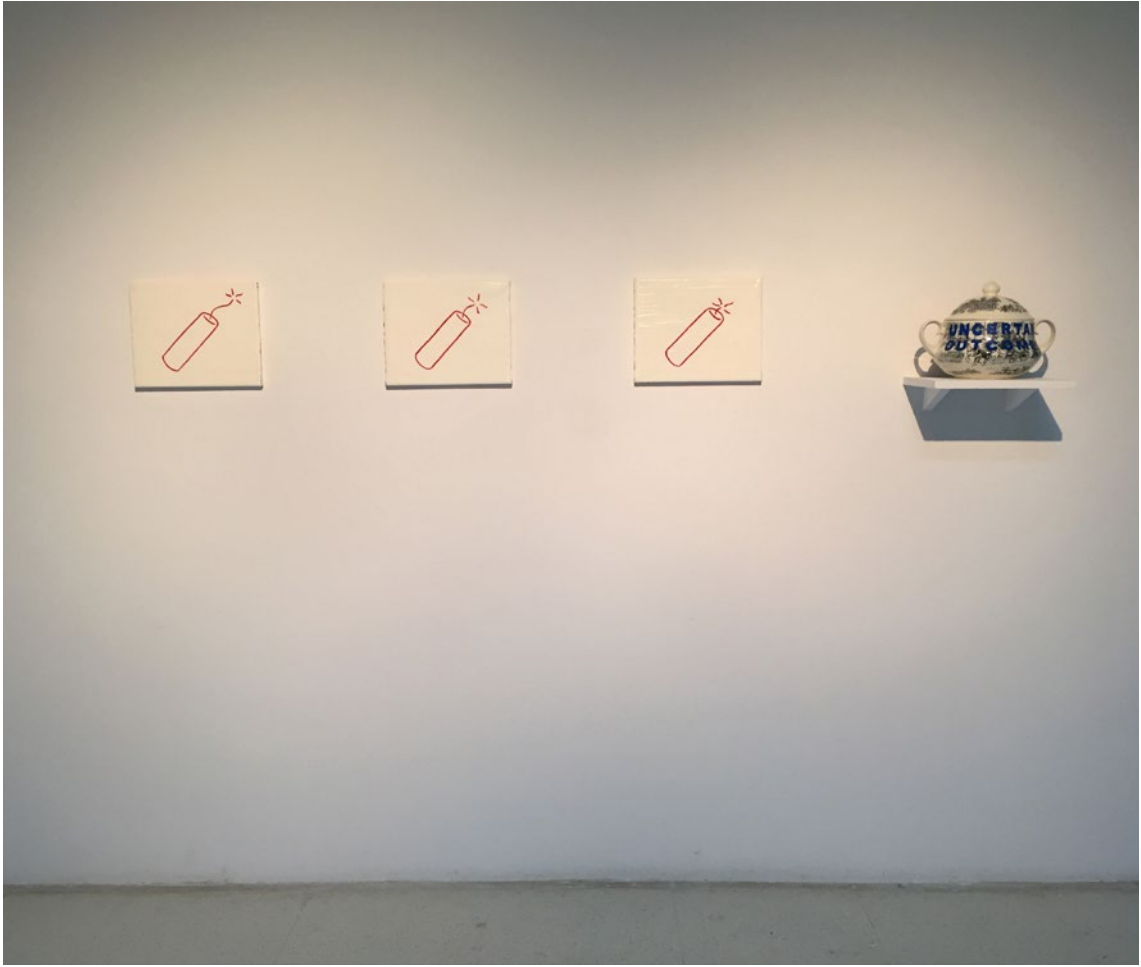


*Punch*, 2016. Óleo sobre lienzo, cordones y guantes de boxeo. Medidas variables



*Closed Blue Box*, 2016. Óleo sobre caja de madera. 30 x 60 x 40 cm.





*Uncertain Outcomes*, 2016 . Óleo sobre lienzo y acrílico sobre sopera de porcelana. Medidas variables



*You Must Log In First*, 2017  
Óleo sobre lienzo, acrílico sobre papel reflectante y piel de leopardo. Medidas variables

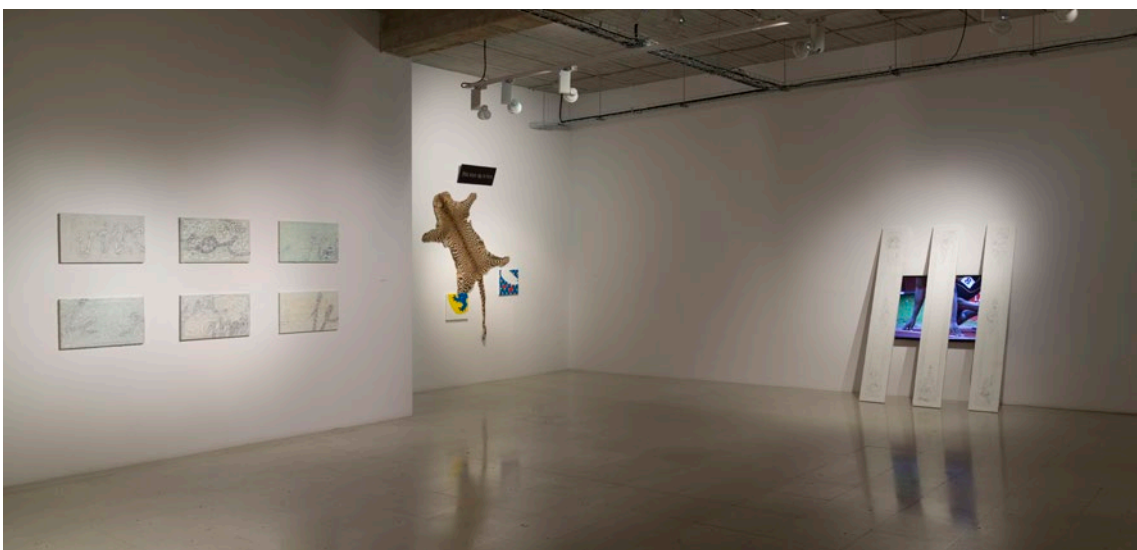




*Le Roi Est Mort, Vive Le Roi [Loop], 2016*  
Óleo y esmalte en spray sobre lienzo. Medidas variables



*20,37 seconds to succes, 20,37 seconds to failure, 2016*  
Óleo sobre tabla y vídeo HD (0'59'' en bucle). Medidas variables



Vista de exposición *Death or Glory (just another story)*  
Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2017



Hadaly Villasclaras Fernández

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga  
Septiembre 2017