



## UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE

Trabajo Final de Grado  
Febrero 2016

Alumna: Hadaly Villasclaras Fernández  
Tutor: Carlos Miranda Mas

*Pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje.*

Christian Metz

<b>1.</b>	<b>RESUMEN Y PALABRAS CLAVE</b> .....	4
<b>2.</b>	<b>DESCRIPCIÓN DE LA IDEA</b> .....	5
<b>3.</b>	<b>PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL</b> .....	6
	3.1. La imagen encontrada.....	6
	3.2. Tipología de heterogeneidad: La imagen (re)presentada: signo-significado.....	8
	3.3. Los límites del marco.....	10
	3.4. Lo narrativo.....	12
	3.5. El acontecimiento.....	17
<b>4.</b>	<b>PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA</b> .....	18
<b>5.</b>	<b>CRONOGRAMA</b> .....	30
<b>6.</b>	<b>PRESUPUESTO</b> .....	31
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	32

# 1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

## RESUMEN

En esta memoria se presenta un resumen detallado de lo que ha supuesto un año de investigación teórico-plástica en torno al Trabajo Final de Grado. Así, se compone de varios apartados en los que se describen los procedimientos y metodologías que se han seguido para la realización del proyecto *Un film en train de se faire*. También se presenta un resumen evolutivo de trabajos previos, junto a un análisis de los referentes que han supuesto un apoyo para la consecuente formalización plástica. A su vez, se describen las distintas fases teóricas y la correspondiente bibliografía que amparan el trabajo. Estas fases no han sido configuradas de forma previa al desarrollo del mismo: el marco de investigación teórico-conceptual que se ha ido desarrollando durante todo este tiempo se concibe como consecuencia directa del propio proceso de experimentación plástica. Los distintos momentos de su ejecución no están dispuestos siguiendo el orden en el que se tomó conciencia de ellas durante su desarrollo, pero sí se presentan guardando el orden estructural por el que se constituye cada una de las obras del proyecto. Esta metodología de trabajo ha permitido un acercamiento profundo a campos de estudio en los que se ha reconocido un amplio abanico de posibilidades con los que afrontar el trabajo plástico. Añadir que los preceptos teóricos han servido para apoyar, pero no fundamentar, el desarrollo práctico del trabajo, pues es de saber que un proyecto artístico debe ser capaz de sustentarse por sí mismo en su condición de lenguaje visual sin necesidad de recurrir a otro tipo de lenguaje para ser justificado.

Para finalizar se presenta un cronograma con las distintas fases que han supuesto el desarrollo de dicho proyecto, el presupuesto invertido y un anexo con la formalización de las obras finales que lo conforman.

## PALABRAS CLAVE

Instalación, pintura, fotografía, objetos, hibridación de lenguajes, narración, acontecimiento, intersticio, fuera de campo.

## 2. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA

*Un film en train de se faire* representa una selección del trabajo desarrollado bajo un mismo marco de investigación y experimentación a lo largo del último año. Así, mediante el uso de diferentes disciplinas y lenguajes, exploro las posibilidades narrativas de la imagen. El resultado consiste en una serie de instalaciones en las que lo representado no sólo acontece dentro de los límites del soporte de cada imagen sino que se expande al espacio, donde se sitúan estratégicamente el resto de los componentes.

A través de la intersección de imágenes heterogéneas en ese marco espacial, potencio los modos narrativos que estos cruces generan. Para ello, me apoyo en relaciones basadas en aspectos formales y/o conceptuales. De igual manera, el vacío que se crea entre cada pieza cobra un sentido igual o mayor que el resto de los elementos visibles: el choque o la puesta en relación produce el nacimiento de sentido en el intersticio, y es ahí donde nace una potencia de relato.

Por tanto, el marco de actuación de este proyecto consiste en la apropiación directa de recursos propios del montaje cinematográfico tales como la secuencia, la yuxtaposición, la elipsis, el fuera de campo o el *raccord*, entre otros. Sobre todo, me interesa explorar la posibilidad de subvertir los métodos narrativo-lineales clásicos para romper con los conceptos de principio/fin y de espacio/tiempo. Esto me lleva a crear una suerte de narración en la que las imágenes (pintadas y/o fotografiadas y/o representadas mediante objetos) funcionan como huellas de un posible acontecimiento. A su vez, la hibridación de lenguajes y disciplinas me abre nuevas problemáticas que abordar como las concernientes a los límites del marco, así como cuestiones sobre los diferentes planos de representación en relación a los distintos grados de ficción que producen.

La frase que da título al proyecto es una cita a un intertítulo con el que el cineasta Jean-Luc Godard da comienzo a su película *La Chinoise* (1967). “Être en train de” es una locución verbal del idioma francés que designa una acción en progreso, por tanto, la traducción del título al español sería algo así como *Una película en proceso de producción / haciéndose*. Decidí dejar el título en su idioma original porque supone una apropiación directa de la imagen de donde surge y no vi conveniente traducirlo porque esto supondría la manipulación del original, además de alterar la locución francesa inexistente en el idioma castellano.

Esta idea de algo en construcción va en consonancia con la intención por la que Godard subvierte los métodos clásicos de hacer cine mediante una deliberada desestructuración de las formas narrativas a partir de impresiones, imágenes inconexas, recursos intertextuales, etc., consiguiendo dejar el relato inconcluso y apostando por la noción de *ensayo filmico*, por el que sirviéndose del contenido como metáfora visual, usa la película como un medio poético para expresar sus ideas. Estos procedimientos se encuentran estrechamente ligados con los parámetros que conceptualizan el conjunto de mi proyecto. Así, de la misma manera que una película se compone de fragmentos audiovisuales que a modo de escenas se yuxtaponen en la línea de tiempo, este proyecto se compone de una serie de piezas que, aunque teniendo un valor autónomo por ellas mismas, dialogan en un mismo marco espacial que a su vez dota de un sentido global al conjunto. Por tanto, esa línea de tiempo donde se yuxtaponen los *frames* en una película, es sustituida por el espacio expositivo, de manera que este sirve de plataforma donde conjugar los elementos que forman el proyecto. Sin embargo, y al contrario de cómo sucede en el cine, el espacio, al carecer de una línea de tiempo unidireccional, habilita la posibilidad de múltiples recorridos y por tanto, de construir las múltiples posibilidades de relato implícitas en cada pieza.

### 3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

#### 3.1. La imagen encontrada

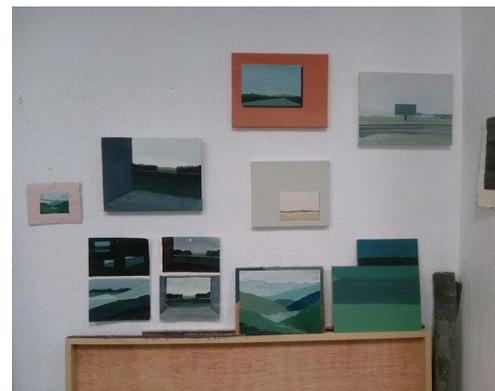
Tal y como explicaré más detenidamente en el apartado *Descripción del proceso de investigación plástico* (pág. 18), considero el trabajo desarrollado en la asignatura de 3º *Proyectos Artísticos II* el punto de partida de este proyecto. Ante el fracaso y la frustración que me suponía encontrar una idea previa que desarrollar plásticamente, opté por trabajar de forma intuitiva en aquello que más me apetecía en ese momento. Comencé representando pictóricamente imágenes de paisajes extraídas de distintas fuentes, bien realizadas por mí misma, bien encontradas por internet, en el cine, libros de arte, etc. Cuando tuve un considerable número de representaciones, que disponía de forma aleatoria en la pared, me paré a reflexionar sobre lo que allí estaba sucediendo.

Lo que me suscitaba interés de aquello que estaba haciendo era el propio acto de recopilar imágenes. Éstas las entendía como breves fragmentos, no definitivos, de experiencias previas, capturas de situaciones en un tiempo y espacio determinados, que, a su vez, representaban un nuevo momento; aquel en el que yo misma me encontraba observándolas<sup>1</sup>.

El punto de interés recaía en cómo aquellas imágenes encontradas, inconexas entre sí y perdidas en el punto en el que su representación pictórica las configuraba como algo nuevo, generaban un marco que potenciaba interrelaciones previamente inexistentes entre los distintos elementos que lo conformaban.

La naturaleza de estas relaciones las analizaré más adelante. Antes quiero detenerme en el análisis del procedimiento por el cual selecciono las imágenes que conforman mi trabajo, y qué mecanismos interfieren en su elección.

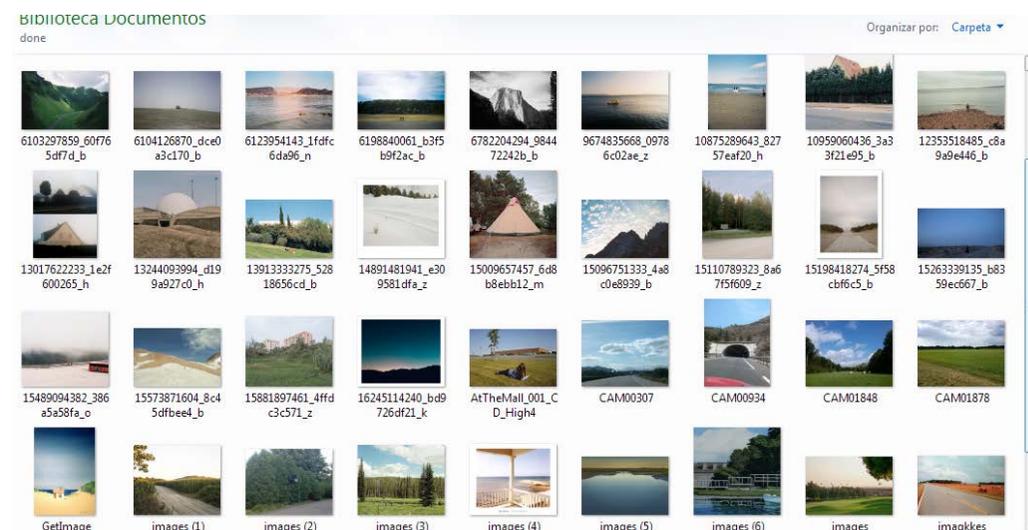
<sup>1</sup> Susan Sontag nos habla de la fotografía en cuanto a su función de capturar el tiempo, pero que, a su vez, es generadora de otros momentos, aquellos en los que el espectador experiencia el acto de contemplar la reproducción fotográfica. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona : Debolsillo, 2014.



Vista I del espacio de trabajo en Proyectos Artísticos II.



Vista II del espacio de trabajo en Proyectos Artísticos II.



Captura de pantalla donde podemos ver una de las carpetas donde archivo todas las imágenes encontradas.

La elección de las imágenes viene constituida por criterios puramente subjetivos que responden a mis intereses o gustos concretos. Pero esta discriminación depende parcialmente de cierta azarosidad en función a mis vivencias: aquello que se me presenta en mi día a día como una posibilidad plástica. Por tanto, el azar juega un papel determinante en el desarrollo de mi trabajo. Pocas son las veces en las que yo predetermine los elementos que pasarán a formar parte de una obra. Será una actitud receptiva, abierta a contemplar posibilidades plás

ticas en aquello que me rodea lo que determinará el resultado del proceso de configuración de cada trabajo.

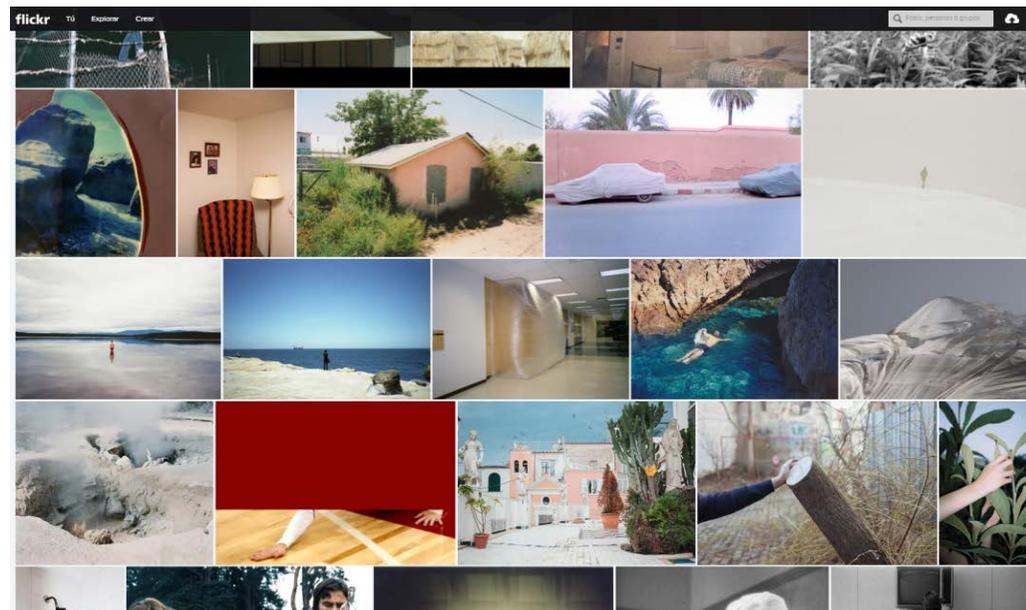
En *Verdad y Método*, Hans-Georg Gadamer nos habla de la actitud frente a la obra de arte a través del juego. Una actitud de arriesgarse ante lo inesperado. Así, el autor afirma que “el verdadero sujeto del juego, es el juego mismo, que atrae a quienes participan en él y los sumerge en su realidad lúdica<sup>2</sup>”. En el mismo sentido en el que el filósofo francés afirma que el juego remite al automovimiento sin finalidad alguna, al vaivén, al exceso y autorrepresentación del ser vivo, encuentro similitud en la actitud receptiva ante lo inesperado, a ese salir a contemplar y dejarse impregnar de lo que nos rodea, con la del *flâneur* de Baudelaire<sup>3</sup>, o más adelante, con la práctica de la deriva situacionista<sup>4</sup>. Muchas veces, salgo con mi cámara a pasear sin intención alguna, con el único objetivo de estar alerta a lo que pudiera pasar o encontrarme y que pudiera servirme de detonante para una nueva obra. Muchas otras veces, ese deambular no lo hago en la calle, sino en internet, de forma que frecuento blogs, webs o redes sociales, lugares donde el transcurrir de imágenes es infinito. Como hago en la calle con mi cámara, aquí también selecciono lo que me interesa y lo capturo o guardo con la intención de convertirlo en motivo de mi trabajo.

2 Cit. en Lorca, Oscar. “Arte, juego y fiesta en Gadamer”. En: A Parte Rei. No. 41. Setiembre, 2005.

3 Benjamin rescata el concepto de *flâneur* en la obra de Charles Baudelaire como icono de la experiencia urbana. El *flâneur* deambula de forma recreativa mientras aprehende lo que le rodea en su condición de ciudadano espectador, siempre desde cierta distancia, sin dejarse atrapar por el sistema de consumo. Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal. cap. “El flaneur” pág. 421.

4 La deriva es un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana. Se trata de una técnica de paso fugaz a través de pasos cambiantes. El lugar va marcando al individuo psicológicamente. Sugiere una ruptura con la rutina y propone contemplar el espacio urbano de una manera nueva a la esperada. Debord, Guy: *Teoría de la deriva* (1958) en <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> (última consulta: 17/1/2016)

A partir de ahí, esas imágenes las representaré pictóricamente si son susceptibles de ello<sup>5</sup>, o dejaré como fotografías si lo considero necesario o, por otro lado, vea la posibilidad de hacer partícipe a un objeto. Procedo, pues, a configurar los preceptos que darán luz a las distintas piezas de mi proyecto.



Captura de la red social Flickr. Habitual fuente de imágenes para la realización de mis diferentes proyectos.

Uno de los motores configurativos para la conjunción de los diferentes elementos responden al planteamiento de la premisa: “¿qué pasaría si...?” ¿Qué pasaría si relaciono un elemento con este otro?, o, ¿Qué pasaría si interrumpo una serie de imágenes homogéneas con este otro elemento totalmente inconexo al resto?

5 En una entrevista a Wilhem Sasnal, tras explicar que la mayoría de sus cuadros provienen de imágenes y fotografías, el entrevistador le pregunta qué criterio sigue para convertir una foto en un cuadro, a lo que este responde que simplemente unas imágenes son más susceptibles a ser representadas pictóricamente que otras. Se entiende, por tanto, que el criterio para representar una imagen o no mediante otras disciplinas diferentes a la original se basa en criterios e intereses puramente subjetivos del artista en función a sus intereses en relación a las cualidades compositivas, textuales, icónicas, etc. de la imagen. VVAA. *Wilhem Sasnal*. Oxford: Phaidon, 2011.

Esta disposición a contemplar posibilidades fue la premisa inicial que marcó la práctica de mi discurso. Más adelante, los factores que intervendrían en la concepción de las obras se complejizarían de forma que las relaciones se establecieran mediante aspectos formales y/o conceptuales.

Si analizáramos el sistema constitutivo de la conexión de elementos, se podría afirmar que responde a un planteamiento cercano al *collage*. Partiendo de imágenes de distintas fuentes (cine, video, internet, archivos personales, etc.), éstas son vaciadas de contenido al ser extraídas de su origen, y se convierten en una excusa para la representación y el estudio del medio pictórico o fotográfico. Estos "fragmentos" son reordenados en el espacio y puestos en relación mediante un procedimiento de yuxtaposición que dotará al conjunto de nuevos sentidos. El crítico de arte americano Kevin Power escribe a propósito de la obra del poeta John Ashbery, quien constituía su obra a partir de citas y palabras procedentes de diversas fuentes, mediante un método de cortar y pegar: "La técnica del collage le sirve para crear la impresión de una vaciedad compartimentada, distribuida. Son sombríos poemas de discontinuidad que se hunden cuando las rupturas sintácticas producen tensiones dramáticas y nos hacen sentir la presencia de unos hilos sensibles"<sup>6</sup> Por tanto, las imágenes, entendidas como fragmentos de diferentes momentos y lugares, se conectan en un nuevo marco espacial haciendo que se desencadenen una serie de vínculos entre ellas que no estaban antes.

### 3.2. Tipología de heterogeneidad:

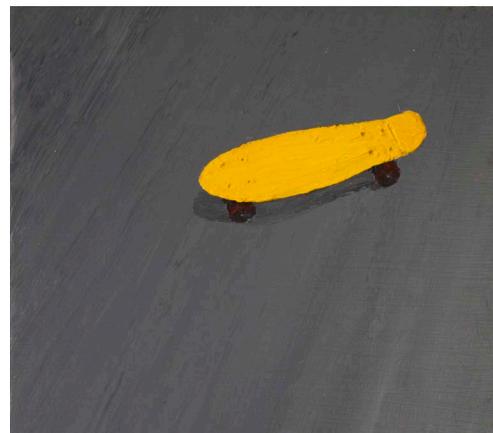
La imagen representada: signo-significado

Debido a que mi interés artístico no sólo se centra en la disciplina pictórica, sino que la fotografía o los objetos también se encuentran en el foco de mi atención, me planteé la posibilidad de combinarlos en esas pequeñas "instalaciones" que-

<sup>6</sup> Power, Kevin. *John Ashbery, encuentro con los pintores*. En *Revisiones: revista de crítica cultural*, 2009, págs. 5-23

estaba haciendo. Este nuevo avance en el proceso de mi proyecto me obligó a reflexionar sobre cómo interferiría la naturaleza heterogénea de los elementos de mis trabajos en la comprensión de su significado. Esta hibridación de disciplinas y de lenguajes donde cohabitan elementos de diferente naturaleza, no sólo permite que se reactiven nuevos sentidos entre ellas, sino que también presenta diversos estados de tensión entre la representación y lo representado, haciendo que nos veamos obligados a discurrir entre distintos planos de contemplación.<sup>7</sup>

Los elementos que conforman mis piezas se dividen en dos tipos; por un lado, representaciones de objetos, de lugares o de situaciones, y por otro lado, objetos reales sin alteración alguna a como los conocemos en la realidad. Estos últimos, suponen la imposibilidad de ser contemplados como representaciones o signos de algo externo, pues son en sí mismos la propia cosa a la que aludo. A este respecto, la teórica y crítica americana Rosalind Krauss nos habla de la función indicial de la fotografía. Ésta depende del mundo que le rodea para crear imágenes. Una fotografía



Detalle. *s/t*, 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 19 x 24 cm. Objeto (skate) representado picóricamente.



Detalle. *Elwood Avenue*, 2015. Acrílico sobre lienzo, buzón y tapacubos. Dimensiones variables. Objeto (buzón americano).

<sup>7</sup> Teóricos como Michael Foucault o Arthur Danto han dedicado una parte de sus investigaciones al tema de los límites de la representación. Así, el libro "Esto no es una pipa; Ensayo sobre Magritte" de Foucault y el capítulo dedicado a la caja Brillo de Warhol en "Después del fin del arte" de Danto han sido textos de cabecera para estas investigaciones.

nos suele indicar algo que existe en el exterior. Funciona como índice, como huella de algo real. También la diferencia de la pintura abstracta porque esta última no necesita apoyarse en nada exterior, tiene sentido por y para sí misma<sup>8</sup>. El problema de esta reflexión de Krauss es que obvia la dimensión física del medio, ya que limita la función de la fotografía a registrar la realidad. Fue a partir del didáctico ensayo *Lección de fotografía* de Stephen Shore<sup>9</sup> que tomé conciencia de que las fotografías son objetos físicos y tridimensionales. Este hecho, aunque evidente a primera instancia, resulta clave en la comprensión del medio, pues muchas veces sólo nos detenemos en la iconicidad de la imagen fotográfica sin pararnos en los rasgos físicos que influyen sustancialmente en el resultado de la misma. El tipo de cámara, la sensibilidad de la luz, el uso del flash, la edición digital o la manipulación del negativo son algunos de esos factores que determinarán el resultado final. Estos rasgos fisiológicos hacen que se cree una fisura entre el objeto representado y su representación, configurando esta última como algo nuevo y autónomo. Tal toma de conciencia de la cualidad física de la imagen representada y de la condición indicial de la imagen figurativa, me ayudó a darme cuenta de que, debido al uso de diversos tipos de disciplinas, los distintos planos en los que nos podemos situar para observar una obra, se reactivaban continuamente. Por un lado, podemos contemplar los elementos según su condición formal y material, cómo están hechos, los procedimientos utilizados, los aspectos que tienen en común, etc. Pero, al disponer varios elementos de naturaleza diferente, ante la imposibilidad de compararlos ante un mismo plano en cuanto a su materialidad, nos veremos obligados a mirar más allá de lo representado. Esto nos obliga a situarnos ante el significado del signo para acercarnos al sentido de la obra: si observamos una pintura de forma aislada, comprendemos que debemos situarnos ante un plano de contemplación donde la pintura funciona

8 Krauss, Rosalind. *Notas sobre el índice: Parte I y II en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.

9 Shore, Stephen. *Lección de fotografía: La naturaleza de las fotografías*. London : Phaidon Press, 2009.

de manera autónoma, no necesitamos apoyarnos en la realidad o en otros tipos de lenguaje para captar su sentido. Como indicaba Krauss, esto resulta más fácil de comprender si lo que contemplamos es una pintura abstracta, pero de igual manera, ante una figuración sabemos que no sólo debemos pararnos a buscar similitudes con las formas que remiten al exterior sino buscar la propia materialidad y formalidad de la obra para recrearnos en ella en tanto que lenguaje plástico. Pero, ¿qué ocurre si una pintura figurativa, o al menos, una pintura donde se percibe un elemento que remite a un objeto de la realidad, se presenta junto a una fotografía –paradójicamente considerado un medio que capta la realidad “tal cual”, o incluso junto a un objeto dispuesto tal y como lo conocemos fuera del espacio expositivo? Sería muy difícil mantenernos en ese plano puramente formal, donde la imagen existe por y para sí misma.

Para ejemplificar estas ideas, si analizamos la obra *Napa Valley '84*, 2015, ante la confrontación de una pintura con dos objetos, se atenderá más al objeto representado (la gorra) que al medio por el que es representado (pintura). La entidad pictórica queda en segundo plano habilitando su cualidad indicial para remitirnos a la gorra. La pintura no será considerada en cuanto a pintura sino en tanto que signo del objeto al que alude. De igual manera, el hecho de que haya una pintura frente a dos tipos de objetos, nos obliga a detenernos en las cualidades formales de éste, buscando similitudes entre ambos tipos de elementos. Este hecho revela el motivo por el que en cada uno de mis trabajos, hay elementos formales muy similares como el color o el material del que están hechos. Por tanto, en mi obra podemos



*Napa Valley '84*, 2015. Acrílico sobre lienzo (22 x 19 cm.), pelotas de golf y mascarilla médica. Medidas variables

encontrarnos ante diferentes planos de representación que constituyen el sentido global de la misma, pero que nos invitan a su vez, a recrearnos en cada uno de ellos. Es en esta diatriba entre los diferentes modos de representación donde me gusta conferir muchas de mis piezas. El profesor y teórico Valeriano Bozal apunta que “representar



Prueba fallida. 2015. Cámara de fotos, acrílico sobre lienzo y sobre. Medidas variables.

quiere decir ordenar el mundo fáctico en figuras”<sup>10</sup>. Es en la representación de un objeto donde se le proporcionan nuevos significados que no estaban antes. Y al respecto añade que “el conocimiento no surge en el nudo estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación”<sup>11</sup>. Ante los objetos situados unos junto a los otros, cada uno, aunque autónomos por su valor formal y su significado, adquieren otros nuevos sentidos en constante estado de cambio al situarse unos junto a los otros. El signo se encuentra, por tanto, en estado de intermitencia, y éste se ira definiendo según lo que tenga al lado.

### 3.3. Los límites del marco.

#### El plano pictórico

Los límites del plano pictórico ha sido un tema recurrente por artistas y teóricos de todos los tiempos. Victor Stoichita, 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.

Desde la Antigüedad, y con especial énfasis en la Edad Media y el Renacimiento,

<sup>10</sup> Bozal, Valeriano. *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

<sup>11</sup> *Ibid.*

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>12</sup>: “el marco participa de nuestro mundo, mientras que la imagen es una abertura hacia otra realidad”<sup>13</sup>. Así mismo, resulta interesante otro recurso típico de la época; la representación de otra imagen en el reverso de los cuadros. Estas imágenes pueden ser consideradas como antítesis de la primera, y no sólo por su ubicación sino que muchas veces se representaban antítesis conceptuales de lo que podíamos ver en la imagen principal.

Estos dos recursos me han resultado enriquecedores para el desarrollo de mi propuesta debido a que ambos suponen una ambigüedad entre imagen y realidad. Al situar dos o más imágenes interrelacionadas en un mismo espacio se genera una problemática en torno a la ubicación real del marco del plano pictórico. Si los límites separan la imagen de la realidad; ¿Qué ocurre cuando hay varias imágenes en esa “realidad espacial” que contiene varios elementos?. Por un lado, se dificulta la posibilidad de considerar a esas imágenes de forma autónoma ya que su marco se difumina, y por otro lado, sucede un desplazamiento del plano pictórico hacia el espacio donde se sitúan el resto de los elementos. Con esto no quiero decir que el plano de cada imagen se rompa y deje de existir sino que nos encontraremos en un estado de intermitencia: nuestro ojo saltará del elemento aislado al conjunto de forma continuada.

Esto puede resultar evidente si tenemos en cuenta que la práctica instalativa ya se planteaba la problematización del lugar. La lectura global de una exposición ya ha sido objeto de interés por parte de artistas de todo el siglo XX. Con estos planteamientos se abogaba por la creación de juegos de significado entre la propuesta general y las diferentes particularidades de las obras. Desde las primeras

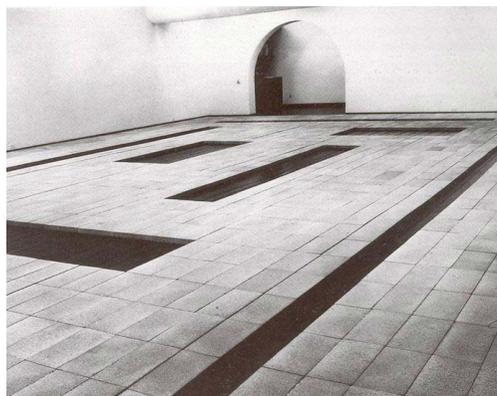
<sup>12</sup> Stoichita, Victor. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

<sup>13</sup> *Ibid.*

instalaciones de El Lissitzki, pasando por Carl Andre o Robert Smithson ya se entendía el espacio como un lienzo donde distribuir signos<sup>14</sup>. Sobre este respecto, Josu Larrañaga afirma que: "El espacio de la instalación no debe interpretarse como un contenedor donde colocar la obra de arte. El arte no se deja presentar por un espacio que no es técnica ni ideológicamente inocuo, sino por el contrario, pretende presentar a aquel, señalando y adecuarlo a su propia lógica<sup>15</sup>." En mi trabajo, el espacio se revela como marco fundamental y potenciador de su contenido. Lo representado no sólo acontece dentro de los límites del marco de cada imagen y soporte sino que se expande al espacio, donde se distribuyen el resto de los elementos, haciendo que éste tenga a su vez un sentido global compuesto de pequeños relatos a partir de piezas autónomas.



El Lissitzky, Proun (1923) Reconstruction, 1971.



Carl Andre, 8 Cortes (1967)

## Parergon

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

<sup>14</sup> Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Nerea, 2011.

<sup>15</sup> *Ibid.*

Derrida le dedica todo un capítulo en su libro "La Verdad en pintura". 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>16</sup>.*

Aquí vemos como emplea el término "cooperación" para designar al *parergon*.

En este sentido, 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.

En relación con el *parergon*, hay un recurso aplicado en muchos ámbitos, pero es sobretudo en el cinematográfico, donde cobra especial sentido: el fuera de campo. Lo analizaré más adelante (pág. 14), pero, debido a que está estrechamente ligado con las dos nociones que acabo de tratar, veo conveniente atenderlo brevemente en este momento. El fuera de campo es aquella sección de la "realidad" que queda fuera cuando encuadramos una imagen. Es lo que se intuye que existe más allá de los límites del marco de una imagen basándonos en la información de lo que se ve dentro del campo. Al ser espacios invisibles que rodean lo visible adquieren un potencial narrativo que hace participe al espectador, quien en función de lo visible recreará activamente lo no visible. Está ligado con la noción de *parergon* pues ambos participan en un estado de cooperación entre los distintos elementos compositivos que se ponen en juego definiendo el sentido global de la obra. Así, ha sido uno de los recursos que más he explotado en la experimentación plástica del proyecto, pues considero que precisamente lo no visible tiene un papel fundamental en el sentido de mis obras.

<sup>16</sup> Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.



Detalle. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, 1668, óleo sobre tabla, 84,5 x 79 cm.



Prueba fallida donde combinaba una fotografía con un lienzo roto. 2014.



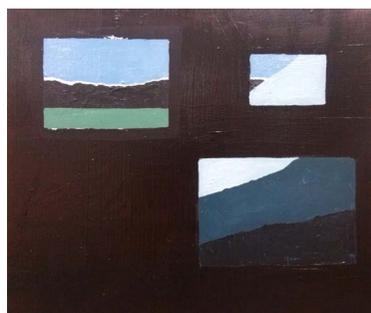
Jan Porcellis, *Tempestad*, 1629, tabla. 18,5 x 24 cm.



Prueba. 2014. Acrílico sobre papel. 27 x 20 cm. Proyectos Artísticos II.



Prueba temprana donde ya empecé a plantear la idea de cooperación entre diversas imágenes. 2014. Téc. mixta sobre lienzo. 50 x 50 cm. c/u



Prueba donde exploro la idea de ventana y fragmento. 2014. Proyectos Artísticos II.

### 3.4. Lo narrativo

Hasta aquí he reflexionado sobre la estructura formal de mi trabajo; de dónde surge, cómo se constituye, de qué manera influye lo que vemos en el significado, etc. Ahora es el momento de analizar el procedimiento por el cual se organizan los elementos presentados, y qué mecanismos interfieren en la manifestación de sentido de las distintas obras. Entender que lo que surgía entre esas imágenes inconexas que disponía en la pared era un entramado de relaciones narrativas fue el paso más importante para la definición del proceso de mi proyecto. A partir de ese momento y de forma paralela al desarrollo de las demás fases que constituyen el proyecto, realicé una investigación sobre el campo de la narración; sus estructuras y sus esquemas de funcionamiento. Es evidente que este campo es tan complejo como extenso y que mi labor como artista no es el de realizar una investigación teórica sobre el mismo. Por ello, mi acercamiento a este campo se ha basado en la necesidad de mirar hacia los distintos ámbitos donde lo narrativo cumple un papel fundamental para apropiarme de sus recursos y métodos estructurales con la intención de aplicarlos en mi proceso de experimentación plástica

Acudiendo a la RAE, nos define la narración como la *acción y efecto de narrar*. Si seguimos ahondando en el término, nos encontramos con que la definición de "narrar" es la siguiente: *Contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios*. Para ello, necesita una serie de referencias que aludan a un significado para que se construya el sentido global del conjunto. Ya que una narración se constituye en base a signos, siempre que sus estructuras posibiliten un desarrollo narrativo, es evidente que en el ámbito visual también puede haberla. Muchos han sido los estudios concernientes a la capacidad sintáctica de la imagen. Así, en *La Sintaxis de la imagen*, Donis A. Dondis afirma lo siguiente:

*La alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. La alfabetidad visual debe actuar de alguna manera dentro de los mismos límites.[...] El modo visual*

constituye todo un cuerpo de datos que, como el lenguaje, puede utilizarse para componer y comprender mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde la puramente funcional a las elevadas regiones de la expresión artística.<sup>17</sup>

La obra literaria, al igual que la plástica, es autónoma, se sustenta a sí misma para construir otros mundos que funcionan, cada cual, según sus propias leyes. Los elementos morfológicos de la imagen como el color, las líneas, etc., también crean significados. El significado de los signos también pueden ir articulando, tal y como se necesita para constituir una narración, y por lo consiguiente, producir un conjunto global de hechos. Esta sucesión debe estar constituida por principios de causalidad, es decir, que lo dado tenga un antes y un después al que se dirijan estos hechos. Muchos son los recursos que permiten encadenar esta serie de imágenes producidas por el signo para dotar de un sentido narrativo a un conjunto. Así, en mi proyecto acudí al ámbito cinematográfico para servirme de estos recursos, siendo el montaje el método esencial por el cual se construye la narración de una película.



Vista general del proyecto donde vemos los distintos fragmentos dialogan entre ellos en función a su condición formal y conceptual. *Un film en train de se faire*, 2015. Columna JM (Galería JM), Málaga.

17 Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

## El montaje

Raimond Bellour dispone una comparativa entre el acto de producción artístico y el de montaje cinematográfico. Así, "en la sala de montaje desfilan las imágenes. El montador toma, recorta, sustrae, yuxtapone, une las tomas, al igual que yo uno mis imágenes –físicas o mentales- imágenes potenciales de un objeto; la imagen que aún no ha nacido.<sup>18</sup>" Y defiende que una imagen extraída de un acontecimiento hace que se disparen sus significados, que se potencie el misterio, la posibilidad; lo que le antecede, lo que le precede. Lo que cuenta realmente de una imagen no son sus posibilidades narrativas sino las posibilidades de su origen, los motivos por los que está ahí. Es como la pista de un crimen; una pistola sobre una mesita de noche de un hotel, dispara posibilidades argumentales sobre lo que podría haber sucedido. 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. En mi trabajo presento una serie de imágenes que sugieren un posible relato, con estos elementos incido en el acto de narrar pero no de explicar el sentido lógico de lo que presento. No estoy narrando nada, sino que son los propios juegos compositivos que confieren mis piezas los que estimulan los procesos narrativos, es decir, la búsqueda de un sentido. En *Los métodos de montaje* de Eisenstein el autor ya consideraba que los planos aislados son neutros en sí mismos, carecen de significado. Adoptan sentido cuando se relacionan entre sí, y la forma que tienen de relacionarse es por medio del montaje. Además, vislumbró que mediante el ensamblaje de imágenes se impulsa el nacimiento de otras imágenes con un nuevo significado.

En este sentido, Pozuelo Yvancos defiende que la literatura existe como un circuito imaginario donde lo narrado no se corresponde necesariamente con sus referentes reales. En el ámbito literario "el lector, sin percibirlo, rellena vacíos, supone cosas, ilumina zonas oscuras, en una actividad hermenéutica<sup>19</sup>. La narración nos sirve para organizar lo que ocurre es, por tanto, una forma de representación.

18 Bellour, Raymond. *Entre imágenes*. Madrid: Ediciones Colihue, 2009.

19 Vid. Pozuelo Yvancos, J.M. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Es en el montaje de imágenes donde nace el **intersticio**. Éste no es más que el vacío o el espacio que hay entre dos imágenes consecutivas. Su potencia es crucial en la configuración de sentidos narrativos en cualquier relato. Ese "entre" se configura como un espacio virtual donde se genera la potencia de un amplio abanico de posibilidades, ya que lo omitido hace que el sentido quede suspendido y, por tanto sea susceptible de ser interpretado. Será Deleuze quien a propósito de Godard, en *La imagen-tiempo*, afirme lo siguiente:

*Lo que cuenta es el 'intersticio' entre imágenes.(...) Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación; como dicen los matemáticos... dado un potencial, hay que elegir otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo...<sup>20</sup>*



Frames de *Alphaville* (Godard, 1965). Los radicales métodos de conexión de imágenes del director franco-suízo han sido fuente de inspiración constante durante el desarrollo de mi proyecto.

20 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

Su significación, por tanto, se debe a la relación que se establece entre las partes según su disposición. Los fragmentos sobre los que se opera dan lugar a múltiples combinaciones y sus sentidos dependen de cómo se articulan dichos elementos, siendo a su vez susceptibles de tener otros sentidos si los combinásemos con otros elementos. En el cine, el espacio incide en el carácter abierto de la obra, aunque lo que haya antes y después de una imagen guiará su interpretación. Es por ello que los elementos con los que configuro mis piezas no son elementos aleatorios, sino que los configuro de manera que sea yo quien guíe los posibles ámbitos de interpretación que se puedan dar. Los aspectos conceptuales juegan un papel esencial en este momento. Así, ante la pieza *Up & Down*, (2015), el título, las imágenes de los lienzos y el columpio hacen que el marco de posibilidades interpretativas quede acotado a un campo semántico concreto. Sucede igual en la pieza *Elwood Avenue*, (2015): nos encontramos con elementos que remiten directamente con un entorno urbano, sería absurdo considerar que el sentido pudiera llevar a ubicar la pieza en una playa o en una selva del Amazonas, por ejemplo.



*Up & Down*, 2015. Acrílico sobre lienzo, neumático y cadenas. Dimensiones variables

Para finalizar, añadir que a mí no me interesa contar ninguna historia, ni narrar hechos descriptivos. Me interesan los conceptos que subyacen en determinadas acciones, en determinadas atmósferas, en esos ámbitos que desencadenan determinados acontecimientos. Es por ello que los elementos que dispongo en cada una de las piezas funcionan como huellas de un posible relato, y será el intersticio lo que presente las posibilidades de interpretación que las imágenes generan.

## Recursos para la construcción de una narración.

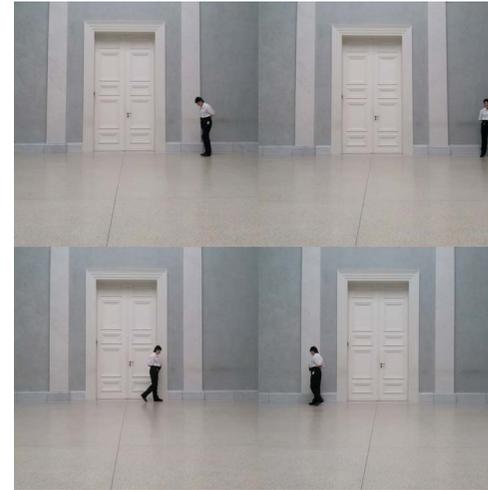
Ahora voy a proceder a analizar algunos de los recursos y métodos de montaje por los que se estructura una narración en el ámbito cinematográfico y que me han servido como fuente de referencias para crear muchos de los trabajos que conforman mi proyecto.

La **continuidad cinematográfica** o *raccord* hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una película. Esto se usa para que se mantenga la ilusión de secuencia necesaria y que el receptor logre dotar de sentido al conjunto. Por ello, es necesario que cada plano tenga relación con el anterior, y sirva de base para el sucesivo.

La **secuencialidad** es una serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación. Otorga consecución de sentido a la imagen representada. Así el uso de secuencias ha sido la estructura base que he utilizado para subvertirla mediante los procesos de experimentación plástica que he llevado a cabo.

Hay otros recursos que me han servido para apoyar mi experimentación plástica; una de ellas es el **plano detalle**, su función es destacar algo muy concreto que de otra forma pasaría desapercibido. Así, en la mayoría de mis cuadros recurro a la presentación de objetos en primer plano otorgándoles un protagonismo que hará que el resto de los elementos se definan en función a él.

Otro recurso, es la técnica de **narración enmarcada**. Consiste en la inclusión de uno o varios relatos dentro de una narración principal. La secuencia del relato principal se interrumpe para introducir una situación distinta, ya sea con los mismos personajes o con unos nuevos. En este sentido mi proyecto, al estar enmarcado por el espacio, que cumple la función de regular el sentido del conjunto, tiene bastante de esta técnica pues también agrupa pequeños relatos dispuestos en él.



Prueba donde experimenté con la secuencialidad y que más adelante utilizaría para la pieza *Desplazamientos*, 2015. Fotografía digital.



Prueba, 2015. Fotografía digital.



Plano detalle. Frame de *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975)



Prueba. 2015. Acrílico sobre lienzo. 28 x 30 cm.



Prueba I. Acrílico sobre lienzo. 17 X 18 cm. c/u.

La **elipsis** es un salto espacio-temporal que se genera eliminando la visualización de lo que corresponde en ese momento en función de la trama. Es un movimiento ausente entre dos fotogramas que es suplido mentalmente por el espectador.

El **fuera de campo**, que ya atendí anteriormente (ver pág. 12), nos ayuda a contextualizar lo que vemos en la pantalla. El fuera de campo posee una relación directa con el encuadre, pero nos permite la construcción de mundos posibles e imaginarios. En él es más importante lo no mostrado, lo sugerido, que lo que podemos ver. Las sugerencias que inciden hacia ese fuera de plano permiten que el espectador supla los elementos ausentes. Es un constructo del espectador, quien autodiseñará el espacio, y hará uso de su experiencia y conocimiento para rellenar ese vacío. De igual manera, Barthes habla del *punctum*, un término que usa el autor para hacer referencia a ese elemento que propulsa al espectador hacia afuera de los márgenes formales de la fotografía<sup>21</sup>.

En *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Guy Gauthier nos expone dos modelos de fotografía, aunque esto es aplicable a cualquier tipo de imagen se cual sea su naturaleza; la introdeterminada y la extradeterminada. La primera la presenta como un mundo cerrado, autónomo, no necesita apoyarse en el exterior pues ella misma se basta para contar lo que en ella sucede. El segundo modelo, el extradeterminado, requiere del fuera de campo de forma constante, a diferencia del primer modelo donde esta necesidad está ausente. Los hechos se suceden mediante irrupciones sucesivas que una sola imagen no puede asumir sin aportación exterior. El fuera de campo está abierto y es necesario acudir a él para encontrar el sentido de la narración<sup>22</sup>.

21 Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1999.

22 Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 72 en CARO Cabrera, María Vicenta. *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*. (Tesis Doctoral). Universidad de Málaga, 2015.



Detalle. *Fuera de Campo*, 2015. Acrílico sobre lienzo (27 x 22 cm. c/u), chinchetas y banderolas. Medidas variables.



*Disappear Here*, 2014. Acrílico sobre lienzo (22 x 33 cm. y 22 x 27 cm.). Medidas variables



Frames. *The brown bunny* (Vincent Gallo, 2004).



Prueba de díptico II. Fotografía digital. Proyectos Artísticos I, 2014.



Prueba de díptico II. Fotografía digital. Proyectos Artísticos I, 2014.



### 3.5. El acotencimiento

El *acontecimiento* se inscribe en el marco narrativo, siendo uno de los ejes fundamentales en el análisis de su sentido. El término también pertenece a otros ámbitos como el historiográfico. Así, autores como Heidegger, Vattimo o Badiou recurren en su hermenéutica a este concepto para dar sus distintas interpretaciones sobre la constitución de la historia y la organización de la sociedad<sup>23</sup>. En el campo de la narratología, que es el aquí nos incumbe, son varios los autores en los que me he apoyado para ahondar en su significado y analizar de qué manera interfiere en mi propuesta. Gracias al análisis del término que hacen Deleuze, Miguel Morey y Mieke Bal he podido tener un acercamiento más preciso a su etimología.

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>24</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>25</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. En mi trabajo he recurrido a la idea de acontecimiento como recurso para subvertir métodos narrativos lineales y romper por tanto con la ex-

23 Leveque, Jean-Claude. El concepto de “acontecimiento” en Heidegger, Vattimo y Badiou. *Azafea: revista de filosofía*, ISSN 0213-3563, Nº. 13, 2011 (Ejemplar dedicado a: Perspectivas actuales de la filosofía de la historia), págs. 69-91.

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

25 Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península, 1988,

pectativa de relato que presentaban. Así, la secuenciación de imágenes ha sido la plataforma que me ha permitido jugar con esta idea. Mediante la presentación de una serie de imágenes homogéneas formal y conceptualmente, he subvertido esa linealidad a través de la incursión de elementos ajenos a ellos. Estos elementos no sólo rompen la homogenización formal, sino que también repercuten en la analogía conceptual del resto de los componentes.



Detalle. *Desplazamientos*, 2015. Acrílico sobre lienzo y fotografía sobre foam (18 x 17 x 1 cm c/u). Medidas variables.

Es en este marco de actuación donde entran en juego la noción de posibilidad y la de azar ya citados anteriormente. Cuando trabajo en una serie de imágenes, me interesa esa tensión de que lo que estoy haciendo pueda ser intervenido por agentes externos. Yo puedo pensar en muchas posibilidades de interacción con los elementos que tengo, pero realmente, el factor de imprevisión de lo que pueda pasar es lo que más sentido tiene en mi proceso. A este respecto, y para finalizar, es importante subrayar que un acontecimiento no es la realización de una posibilidad interna a una situación, sino la creación de nuevas posibilidades. En palabras de Alain Badiou: “en relación con una situación o un mundo, un acontecimiento abre la posibilidad de lo que, desde el estricto punto de vista de esa situación o de la legalidad de ese mundo, es propiamente imposible”<sup>26</sup>.

26 Badiou, Alain., *L'Hypothèse communiste*, Paris, Lignes, 2009, p.191 en El concepto de “acontecimiento” en Heidegger, Vattimo y Badiou. pág. 16.

## 4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICO

Este apartado lo he dividido en tres fases; la primera comprende el trabajo realizado y los hallazgos obtenidos durante el curso de 3º, centrándome especialmente en la asignatura Proyectos Artísticos II; la segunda fase se remonta a la asignatura Producción y Difusión de Proyectos Artísticos de 4º de carrera, en la cuál empecé a perfilar las bases que más adelante sustentarían este proyecto; en la tercera fase me centraré en explicar de una forma más profunda el proceso de investigación plástico que me ha llevado a la concreción del Trabajo Final de Grado.

### FASE I

En la asignatura Proyectos Artísticos II de tercero, comencé representando pictóricamente fotografías de paisajes que yo misma tomaba en parajes naturales. Mi intención no era hacer una representación cercana y reconocible del lugar sino una excusa para experimentar con el medio, desvinculándome del referente y permitiendo que fuese la pintura la que generara un elemento autónomo a través de su propio lenguaje. Las obras de artistas como **Raoul de Keyser** (Amberes, 1930-2012) y **Yuko Murata** (1973, Kanagawa) fueron esenciales para mí en este momento. Ambos parten de fragmentos de paisajes que llevan al campo pictórico mediante el uso de colores planos y formas sencillas sin demasiado detalle. Me interesaba el hecho de que a primera vista, no sabemos si nos encontramos ante una abstracción o una figuración, pero si nos paramos a contemplarlas, se nos irán desvelando formas familiares que harán que configuremos la imagen como un paisaje similar a cualquier otro que hayamos visto antes. Al poco tiempo de estas experimentaciones, tomé conciencia de que lo que me interesaba realmente no era el paisaje en sí mismo, sino cómo se interpreta y cómo la representación se desvincula del original generando un elemento autónomo y nuevo.



Prueba I, 2014. Acrílico sobre tabla. 22 x 31 cm.



Prueba III, 2014. Acrílico sobre tabla. 22 x 31 cm.



Una de mis fotografías que usé como referente.



Prueba V, 2014. Acrílico sobre tabla. 22 x 31 cm.



Yuko Murata. S/t, 2010. Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm.



de Keyser. VISP, 1978. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm.

Fue entonces cuando comencé a hacer imágenes de esas representaciones (las fotografías que había tomado) dispuestas en la pared mi estudio. Me empecé a interesar, por tanto, en la representación de la representación. Nociones como el marco del plano pictórico o la idea de ventana que más adelante volvería a retomar, encuentran su origen en este punto. Artistas como **Matthias Weischer** (1973, Rheine), quien recurre en muchos de sus cuadros a esa idea de la representación de 2º grado o **Wilhem Sasnal**, referente clave en la exploración de recursos pictóricos, son los más importantes en esta etapa.

Seguí produciendo en esta misma línea hasta llegar a un nuevo punto de inflexión. Ya no representaba imágenes que yo misma había tomado, sino que lo hice a partir de otras muchas de diferentes fuentes como el cine, internet, libros de arte, etc. Todas estas representaciones (siempre en el ámbito del paisaje) las

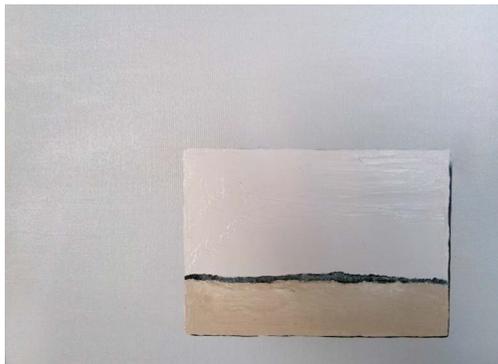


Matthias Weischer. *Kordel*, 2006. Óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm



Wilhem Sasnal. *Untitled*, 2007. Óleo sobre lienzo, 68 x 55 cm.

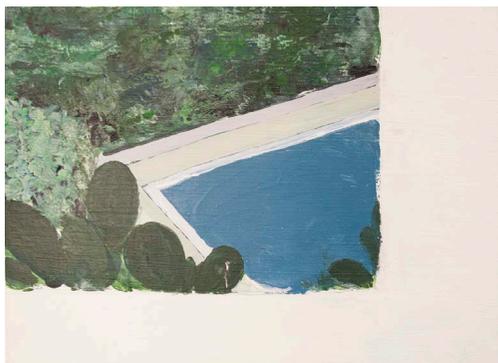
iba disponiendo en la pared creando un conjunto homogéneo mediante colores y atmósferas similares. Fue aquí donde tomé conciencia de uno de los preceptos más importantes en el desarrollo de mi proyecto: mediante estos fragmentos, se generaban posibles relaciones narrativas a partir de cada una de las imágenes. En el cine se puede entender de una manera más evidente de cómo mediante el encuadre – el fragmento- se genera una narratividad que da sentido a una historia. Aunque a veces estos fragmentos no tengan que estar ordenados de una forma lógica, la mente humana tiende a darles un sentido, a buscar una concordancia entre imágenes aparentemente inconexas.



Prueba X, 2014. Acrílico sobre lienzo. 27 x 35 cm.



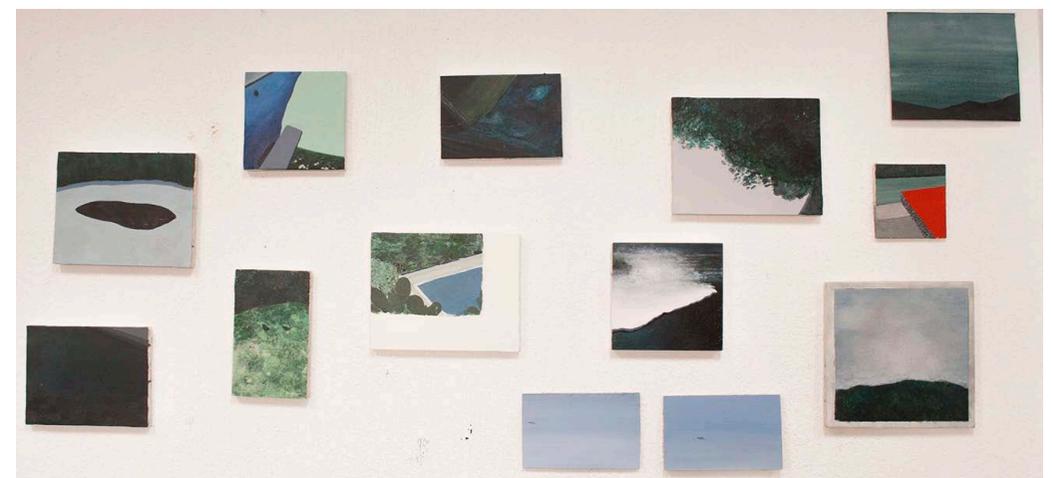
Prueba XI, 2014. Acrílico sobre lienzo. 27 x 35 cm.



Prueba XX, 2014. Acrílico sobre tabla. 22 x 27 cm.



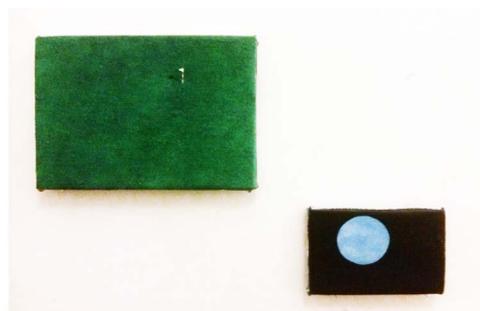
Prueba XV, 2014. Acrílico sobre lienzo. 27 x 35 cm.



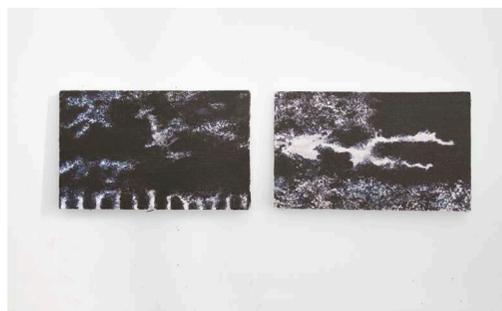
Vista de la instalación final de Proyectos Artísticos II. 2014. Medidas variables.

En Proyectos Artísticos I de tercero, que había dejado para septiembre y por tanto realicé después de Proyectos Artísticos II, afiancé las bases que había construido en esta última. El trabajo entregado en esta asignatura consistió en la ampliación de la instalación anterior siguiendo el mismo esquema. Pero fueron varios los hallazgos que me permitieron ir un poco más lejos. Aquí comencé a experimentar con otras disciplinas y a plantearme la posibilidad de involucrarlas con la pintura. Me di cuenta de que las relaciones narrativas que se generaban entre las imágenes pictóricas sucedían de igual manera si las imágenes eran de naturaleza diferente. También incluí pequeños dípticos que no sólo se relacionaban de manera global con el conjunto sino que entre ellos creaban narraciones independientes. Cabe destacar que en esta etapa comencé a trabajar con lo que más adelante sería mi proyecto *Polaroids*, (2015), una instalación pictórica compuesta por 88 fotografías Polaroid intervenidas a partir de la representación de paisajes mediante pintura acrílica.

La fotografía era cubierta por la imagen pictórica, pero al dejar intacto el marco que encuadra la imagen, se subrayaba la presencia del soporte fotográfico. La instantaneidad implícita en la fotografía Polaroid se yuxtaponía con la prolongación en el tiempo que supone el proceso pictórico, exponiendo, a su vez, cuestiones sobre la autenticidad de la imagen representada.



Prueba díptico *Golf*, 2014.  
Acrílico sobre lienzo. 20 x 15 cm y 9 x 5 cm.



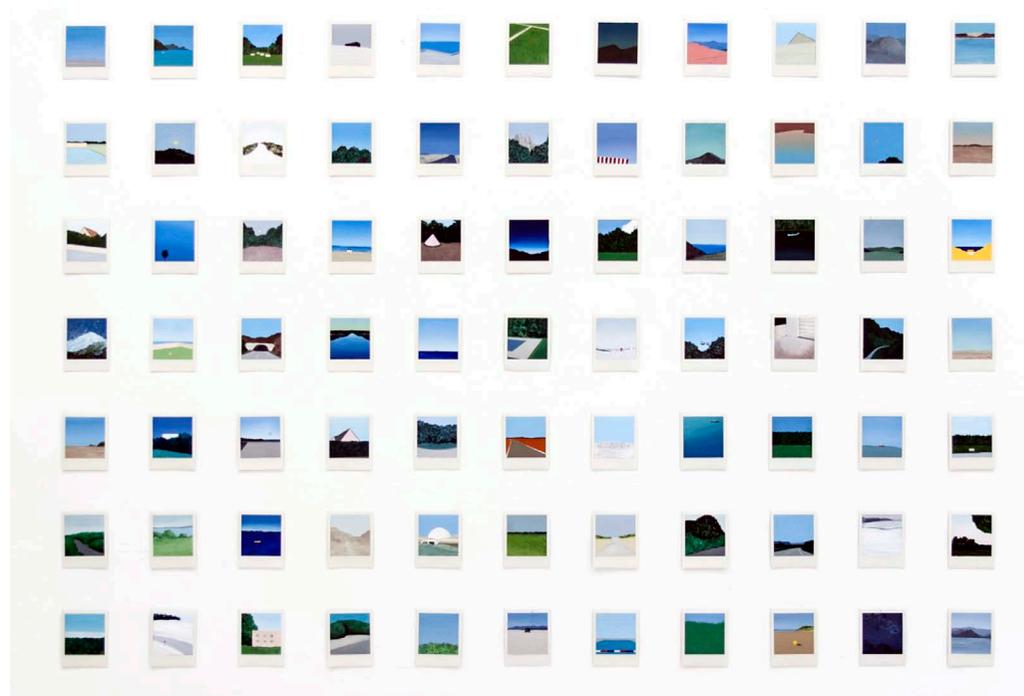
Prueba díptico *Blow Up*, 2014.  
Acrílico sobre lienzo. 20 x 15 cm y 9 x 5 cm.



Vista de instalación final para Proyectos Artísticos I, 2014



Detalle. *Polaroids*, 2015. Acrílico sobre fotografía Polaroid. 9 x 11 cm. cada una.



*Polaroids*, 2015. Acrílico sobre fotografía Polaroid (9 x 11 cm c/u). Medidas variables.

Casi al final de esta etapa fue muy importante el acercamiento a la obra de artistas que, teniendo la pintura como punto central, también trabajan con otras disciplinas, bien creando obras donde combinan diferentes técnicas o bien incluyéndolas dentro del diseño expositivo a través del diálogo entre ellas.

**Victor Man** (Cluj, 1974) ha sido el referente más decisivo a la hora de plantearme la posibilidad de combinar elementos de diferente naturaleza, ya que él en sus instalaciones consigue integrar de forma magistral pintura, fotografía y objetos. Gracias a él me acerqué a la idea de generar un diálogo en el espacio mediante los distintos elementos. **Francys Alys** (Amberes, 1959) quien usa la pintura de manera conceptual en base a las instalaciones que realiza, también fue motor para empezar a combinar disciplinas. La obra de **Guillermo Mora** (Madrid, 1989) que aunque no tiene nada que ver formalmente con la mía, me sirvió para acercarme a la noción de pintura expandida. De igual manera me sucedió con el trabajo de **Alain Urrutia** (Bilbao, 1981), con un trabajo muy diferente al mío, quedé sorprendida por cómo colocaba sus pinturas y jugaba con el diseño expositivo en la sala. La obra de **Katie Heck** (Düsseldorf, 1979) también me hizo plantearme de nuevo la posibilidad de integrar pintura con otros elementos como video u objetos estableciendo relaciones formales o conceptuales entre ellos. La pintura de **David Hockney** (Bradford, 1937) me ha servido de referencia desde principios de la carrera, acudiendo a ella en numerosas ocasiones. Su imaginario, el color y la forma en que usa la pintura ha salpicado decisivamente en mi trabajo. Mi interés creció al conocer trabajos que se enmarcan en el collage y la construcción de imágenes mediante el fragmento. A nivel pictórico, también me han influido el trabajo de pintores como **Miki Leal** (Sevilla, 1974), **Eberhard Havekost** (Dresden, 1967), **Tim Eitel** (Leonburg, 1971), los paisajes de **Alex Katz** (Nueva York, 1927), **Hurvin Anderson** (Birmingham, 1965), **Abraham Lacalle** (Almería, 1962), **Vija Celmins** (Riga, 1938), **Jonas Wood** (Boston, 1977), y por supuesto **Wilhem Sasnal** que no sólo me ha influido a nivel pictórico; el propio artista también trabaja en el campo audiovisual integrando trabajos de video en sus exposiciones. En cuanto a fotografía, cabe destacar figuras como **Wolfgang Tillmans** (Remscheid, 1968), **Bruno Roels** (Ghent, 1976) o los ensamblajes de **Txomin Badiola** (Bilbao, 1957).



Victor Man. Bienal de Venecia, 2007.



Wilhem Sasnal. Van Abbemuseum, 2006.



Katie Heck. KOPF=KOPFNUSS. CAC Málaga, 2013.



Alain Urrutia. El quinto en discordia, 2011.



David Hockney. Sun on the Pool, 1982.



Wolfgang Tillmans. Fruicciones, 1998.



Guillermo Mora. Uno casi dos, 2011.



Eberhard Havekost. S/T, 2007.

## FASE II

El trabajo desarrollado en la asignatura de *Producción y Difusión de Proyectos Artísticos* de cuarto curso surge como la consecución lógica de Proyectos Artísticos I y II del curso que le precede. Así, en esta etapa, me centro en afianzar las ideas y conceptos que habían ido surgiendo hasta entonces a través de la experimentación plástica. Fui concretando y delimitando el campo teórico en el que me apoyaría para seguir experimentando y que más adelante me serviría de base para desarrollar el *Trabajo Final de Grado*.

Por tanto, este proyecto lo empecé a plantear como un campo de investigación y experimentación en torno a las posibilidades narrativas de la imagen a través del espacio como marco contenedor de las diversas piezas que lo conforman. Para llevar a cabo esta investigación seguí trabajando a partir de fragmentos que reubicaba en el espacio consiguiendo que estos fueran dotados de nuevos sentidos al ponerlos en relación con otros. Fue en esta fase donde empecé a acudir a otros ámbitos como el cine o la literatura, para apropiarme de recursos narrativos que llevar a cabo en mi trabajo. De esta manera, llevé al ámbito de las artes plásticas métodos de montaje cinematográfico como la secuenciación, la yuxtaposición de imágenes o recursos como el fuera de campo, la elipsis, etc. En este punto, tomé conciencia de que estas estructuras no sólo propiciaban el diálogo entre ellas mismas y el espectador, quien dota de sentido a estas relaciones, sino que se abrían una serie de problemáticas en torno a la representación de la imagen y los límites del marco. Estas problemáticas se empezaban a complejizar en el momento en que ya no sólo me limito a usar imágenes pictóricas sino que empiezo a interactuar con otras disciplinas y lenguajes como la fotografía, el vídeo o los objetos.

Las primeras pruebas que realicé en esta fase de experimentación se basaron en la creación de piezas que respondían a recursos de secuenciación clásica o lineal. Primero, y sin salirme del ámbito de la pintura, configuraba una secuencia formalizada por medio del color, el tamaño del soporte o el motivo representado. Luego, esta secuencia lineal era subvertida con la intrusión de un elemento que no respondiera a la lógica formal del conjunto. Así, en la obra *Disappear Here*, (2014), vemos cómo intruduzco una imagen ajena al resto rompiendo de forma abrupta la secuencia. Aquí me di cuenta de que esta intrusión tergiversaba y cuestionaba el sentido narrativo inicial de las imágenes.



*Disappear Here*, 2014. Acrílico sobre lienzo (22 x 33 cm. y 22 x 27 cm.). Medidas variables.

También recuperé algunas ideas que había trabajado anteriormente como el tema de la representación de 2º grado pero esta vez opté por jugar mediante un ejercicio tautológico a través de la confrontación del referente con la representación del referente y la representación de la representación del referente dispuesta en la pared. En esta obra el referente se trataba de un trozo de fotografía adherida a un pequeño lienzo. En este punto, la dialéctica entre elementos de diferente naturaleza y disciplinas ya se presentaba como una interesante opción a seguir desarrollando.



*Dreamland*, 2014. Óleo sobre lienzo (27x27cm / 33x33cm) y fotografía sobre lienzo (8x8cm). Medidas variables.

El momento clave llega cuando decido interrumpir una serie de secuencias en las que estaba trabajando no sólo con una imagen que rompiera la lógica lineal del conjunto sino con un objeto, es decir, un elemento de naturaleza diferente al resto, consiguiendo también romper la lógica formal que sustentaba al conjunto. Ejemplo de ello son las piezas *Un film en train de se faire*, (2015), y *Fin de cinéma*, (2015). En ambos casos recorro a la apropiación de intertítulos, esto es, rótulos con texto escrito que pueden aparecer intercalados entre los fotogramas de películas, que transcribo sobre superficies ajenas a las del medio pictórico como excusa para romper la linealidad de la secuencia. Siguiendo esta línea, fue cuando realicé una prueba donde ya no aparecía ninguna pintura. Se trataba de una pieza puramente fotográfica donde se interrumpía la secuenciación de fragmentos relacionados entre sí con un objeto nuevamente inconexo. Aquí ya empecé a concebir la posibilidad de realizar trabajos con otras disciplinas sin necesidad de recurrir a la pintura. El acercamiento a la fotografía me llevó a plantearme otras cuestiones sobre el medio y su capacidad representacional: realicé una prueba donde combinaba una fotografía situada del revés con una imagen representada pictóricamente que se presentaba como la posibilidad de esa imagen velada. La noción del fuera de campo también ha servido como base de numerosas pruebas: en la pieza "Fuera de campo" jugué con una secuencia a partir de frames extraídos de un partido de tenis que llevé al medio pictórico e incluí



*Un film en train de se faire*, 2015. Acrílico sobre lienzo y acrílico sobre plato de porcelana. 125 x 65 cm aprox.



Prueba I. Impresión fotografía digital y bote de cera.



Prueba II. Acrílico sobre papel fotográfico. 15x20 cm.



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

chinchetas de colores que, haciendo el papel de pelotas, establecerían este fuera y dentro de campo: primero en el sentido del juego y por otro y a nivel puramente formal, en el límite del marco del lienzo. A su vez, coloqué unas banderolas situadas al lado del conjunto para hacer hincapié en el concepto de partido, consiguiendo así otras relaciones en función de aspectos formales a partir de colores semejantes entre éstas, las chinchetas y los lienzos.

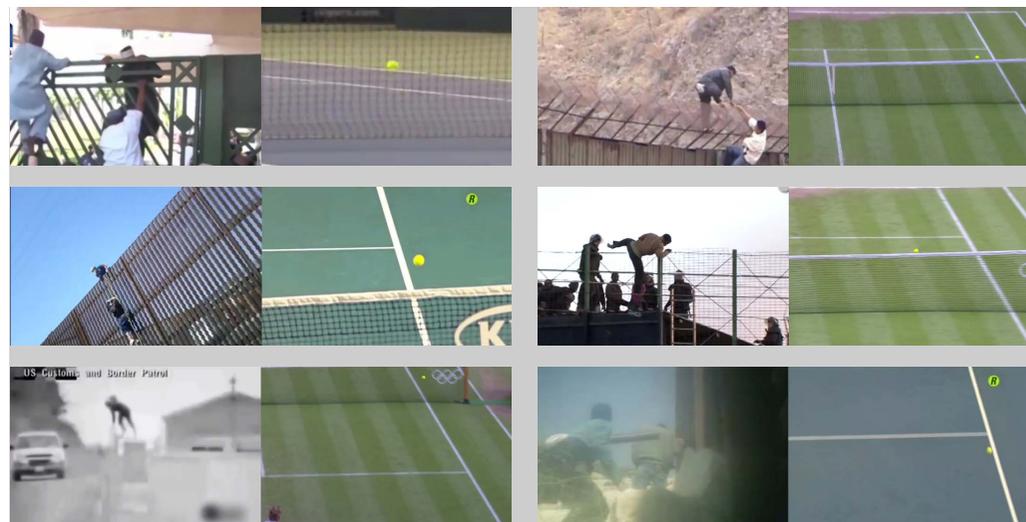


*Fuera de Campo, 2015. Acrílico sobre lienzo (27 x 22 cm. c/u), chinchetas y banderolas. Medidas variables.*



*Detalle. Fuera de Campo, 2015.*

Cabe destacar que en otras asignaturas de ese cuatrimestre también realicé trabajos vinculados a este mismo campo de investigación. De esta manera, la secuenciación o la noción del fuera de campo fueron objeto de algunos ejercicios que desarrollé en este periodo. En el vídeo *In/Out* (2015), realizado en la asignatura *Instalaciones Multimedia*, abordé la idea de los límites espaciales que genera el hombre para mediar en ámbitos como la política territorial o el jue-



Frames de *In/Out*, 2014. Vídeo. 1'12" [loop].

go y el deporte. De esta manera, realicé un video donde se yuxtaponen 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 donde se muestra si la pelota ha caído dentro o fuera del campo. Dividí la pantalla en dos, de modo que establecía un ritmo entre los saltos y el choque de las pelotas



Trabajo de la asignatura de Fotografía que tomé de referencia para la pieza *Fin de Cinéma*, 2015.

Durante esta fase fui conociendo a una serie de artistas que me influenciaron y tomé como apoyo para comenzar a desarrollar *Un film en train de se faire*. La obra de **Cynthia Daignault** (Baltimore, 1983) supuso un gran descubriendo que me ayudó bastante a recapacitar sobre muchas de las estructuras que estaba llevando a cabo en mi trabajo. La tomé como referencia por la manera en que dispone sus secuencias pictóricas y juega con el concepto de tiempo a través del movimiento de la luz. La exposición *Space Jam* del artista **Devin Troy Strother** (Covina, 1986) en la galería Marlborough Chelsea fue determinante a la hora de tomar conciencia de la necesidad de hacer que todas las obras del proyecto, una vez dispuestas en el espacio, dialogaran entre sí. De esta forma, me centré en hacer que el espacio tomara el papel homogeneizador de todo el contenido. En este sentido, el trabajo de **Laure Prouvost** (Croix, 1978) se presenta en espacios donde este se revela como escenario que sostiene las diferentes disciplinas con las que trabaja la artista. Así, la pintura, el video o los objetos se integran en el espacio haciendo que el espectador se vea obligado a interactuar con ellos. El espacio como escenario donde situar las obras también lo han llevado a cabo artistas como **Renee Greene** (Cleveland, 1959), **Liu Ding** (Changzhou, 1976), **Mario Ybarra** (Los Angeles, 1973), **Michael Pybus** (Londres, 1986), el cineasta **Jonas Mekas** (Birzai, 1922) que también ha optado por recrear escenarios con reminiscencias al cine en espacios expositivos o **Alex Israel** (Los Angeles, 1982) quien recrea ambientes que también usa para llevar a cabo acciones. Otros artistas que me han influenciado a nivel pictórico ya sea como fuente de recursos o por el tipo de motivos que representan han sido **Kerry James Marshal** (Birmingham, 1955), **Tom Wesselmann** (Cincinnati, 1931), **Ed Ruscha** (Omaha, 1937), etc. Atendiendo a un campo más instalativo donde conviven diferentes disciplinas podría citar a **Isa Genzken** (Bad Oldesloe, 1948) quien realiza acumulaciones de objetos propios de una era pop y consumista, **Johatan Meese** (Tokio, 1970), **Miren Doiz** (Pamplona, 1980) y su pintura expandida donde esta se propaga por todo el mobiliario, **Gonzalo Lebrija** (C.M., 1972.), **Borna Sammak** (Philadelphia, 1980) o **John Baldessari** (National City, 1931), entre muchos otros. La influencia de la artista **Almudena Lobera** (Madrid, 1984) en base a instalaciones donde analiza la capacidad representacional de la imagen también ha sido destacable.



Laure Prouvost. Vista de instalación. Galería White-chapel. Londres. 2013



Devin Troy Strother. Vista de exposición. Marlborough Chésea. Nueva York, 2015.



Cynthia Daignault. I love you more than one more day, 2013. Óleo sobre lino. 25 x 38 cm c/u.



Almudena Lobera. La región de lo posible. Vista de instalación. 2013.



Michael Pybus. Transparent Void (MEANINGLESS OBJECTS). Bosse + Baum, 2015.



Liu Ding. Samples From The Transition - Products. Vista de instalación. 2006.



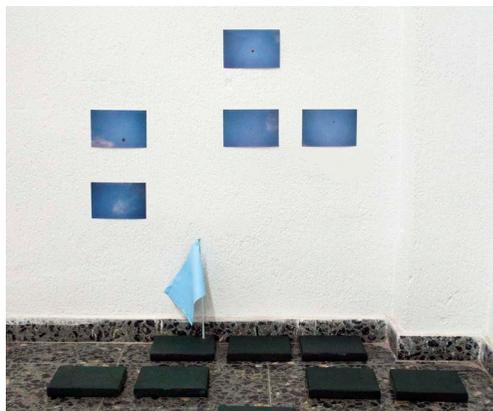
Alex Israel. Peres Projects Kreuzberg, 2011.



John Baldessari. Marian Goodman Gallery, 2013.

### FASE III

Una vez comenzado el periodo de la asignatura *Trabajo Final de Grado*, me propuse seguir trabajando en la misma línea que había estado desarrollando en *Producción y Difusión de Proyectos Artísticos*. Delimité el marco de investigación y concreté de una manera más exhaustiva los parámetros por los que me movería. Así, el punto central del proyecto seguía siendo la exploración de las posibilidades narrativas de la imagen a través de la hibridación de lenguajes. El espacio, entendido como marco contenedor y potenciador de su contenido, se revelaba como uno de los protagonistas en este proyecto. En la asignatura de *Producción* ya había empezado a contemplar la posibilidad de no sólo limitarme a colocar objetos en la pared; el suelo se hizo objeto de mi experimentación y llevé a cabo varias pruebas donde situaba objetos en él. Estas pruebas me llevaron a tomar conciencia de la importancia del espacio como escenario donde representar posibilidades de un relato. Así, el primer paso para concretar *Un film en train de se faire* fue tomar conciencia de que el proyecto no debía suponer un marco donde simplemente presentar obras fruto de mis investigaciones, sino que requería funcionar como hilo conductor que dotara de sentido global al conjunto. Recurrí al ámbito del cine como medio homogeneizador: de la misma manera que una película está compuesta de fragmentos de imágenes que son yuxtapuestas en la línea de tiempo para cohesionar y dotar al conjunto de sentido, me propuse



Prueba I realizada con objetos en el suelo, 2015.



Prueba II realizada con objetos en el suelo, 2015.

realizar una serie de piezas que, aunque tuvieran un valor autónomo por si mismas, se relacionaran con la otras, generando un sentido global. Para realizar estas relaciones comprendí que era necesario ubicarlas en un espacio que estimular el diálogo entre ellas. Esa línea de tiempo donde se yuxtaponen los *frames* en una película, sería sustituido por la sala de exposiciones, de manera que el espacio sería la plataforma donde yuxtaponer los fragmentos. Las piezas, por su condición narrativa funcionarían como escenas donde se presentan posibilidades de relatos (no cerrados). Al tener el espacio como plataforma donde ubicar los trabajos que iría desarrollando, este, a diferencia del tiempo, que se transcribe de forma lineal, habilitaría la posibilidad de distintos recorridos. Por tanto, no hay una única forma de recorrer la sala, ni un orden por el que mirar las piezas, sino que el espectador se desplazaría por el espacio tridimensional topándose con las diferentes "escenas". Para el título, decidí recurrir a una pieza que ya había realizado, "Un film en train de se faire". Este definía de manera precisa el planteamiento de una película "a medio hacer", en el sentido de que no responde a una estructura clásica de presentación-nudo-desenlace, sino a un conjunto de sucesos, imágenes, impresiones, ideas que por estar unidas crean un conjunto abierto, habilitando las distintas posibilidades de interpretación global, sin olvidar que cada elemento es autónomo y tiene su propio sentido.

Una de las primeras piezas que llevé a cabo fue *Desplazamientos* (2015). Se trataba de la recuperación de una prueba inconclusa que realicé en la asignatura



Frame. *La Chinoise* (1967), Jean Luc Godard.



Detalle. *Un film en train de se faire*, 2015.

de *Producción* pero que no terminé de resolver hasta que la retomé en este periodo. Se trata de varias secuencias dispuestas a modo de retícula e interrumpidas por otras imágenes (pictóricas y fotográficas). En esa retícula donde se disponen las imágenes, hay espacios vacíos que funcionan como posibles continuaciones de las secuencias, presentando los posibles nexos que las unirían con el resto de imágenes "inconexas". La formalización de esta pieza fue llevada a cabo mediante un procedimiento de homogenización de los soportes, de modo que todas las imágenes, pinturas o fotografías tienen la misma altura, el mismo ancho y el mismo grosor. Esta homogeneización hace que nos veamos obligados a contemplarlas en su acepción de imagen y no por un procedimiento de diferenciación entre las diferentes disciplinas. Recorro a la frase "sans fin" (sin fin), que es lo que aparece al final de la película *L'Enfer* (1994), de Chabrol, con lo que refuerza la idea de final abierto. También recorro a un recurso que ya usé anteriormente, de modo que represento pictóricamente el reverso de una fotografía, velando la esperada imagen que iría en ese lugar, y por tanto, dejando las posibilidades abiertas.

A propósito de estos huecos de los que hablo, el vacío que se crea entre cada pieza cobra un sentido igual o mayor que el resto de los elementos visibles: el choque o la puesta en relación produce el nacimiento de sentido en el intersticio, y es ahí donde nace una potencia de relato. Al velar, ocultar o no poner una imagen, ésta no carece de valor por su ausencia sino que, al haber indicios de que ahí debería haber una imagen, esa ausencia se presenta como una fuente de posibilidades infinitas.



Prueba para la pieza *Desplazamientos*, 2015. Acrílico sobre tabla. 17 x 18 cm. c/u.



*Desplazamientos*, 2015. Acrílico sobre lienzo y fotografía sobre Dibond. 17 x 18 cm. c/u.



Frame. *L'Enfer* (1994), Claude Chabrol.



Detalle. *Desplazamientos*, 2015. Acrílico sobre lienzo.

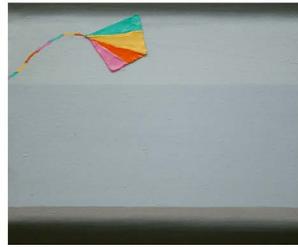
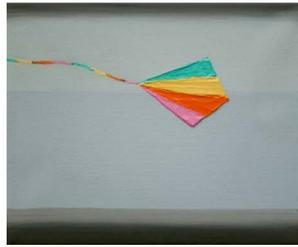
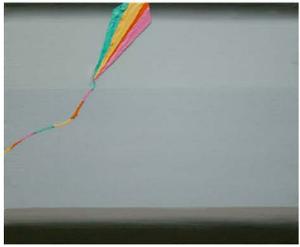
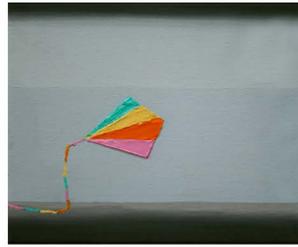
Esto sucede de manera clara en las piezas *9:52 PM*, (2015) y *2:16 AM*, (2015). En la primera represento la imagen de una casa mediante procedimientos pictóricos y la sitúo junto a una serie de imágenes extraídas de un partido de fútbol americano; en la segunda, vemos una fotografía de alguien saltando un muro, una pintura donde se representa un fragmento de parque o de jardín y finalmente, un trozo de valla metálica. El título, en ambos casos, nos indica una hora del día que podría ser -o no- el momento en el que se están desarrollando esos sucesos que presento mediante fragmentos. Todas las imágenes pertenecen a fuentes distintas, pero al haber conferido las imágenes buscando similitudes formales (tonos verdes, atmósferas misteriosas) o conceptuales (la noción del salto con el muro o la valla, la luz de la ventana con las imágenes de la televisión) nos vemos obligados a considerar estos elementos como los nexos de unión entre las imágenes. Además, el intersticio, el vacío entre esas imágenes, eso que queda velado y/o oculto como si hubiera omitido el nexo real que las une, es lo que potencia las posibilidades narrativas entre éstas.



*9:52 PM*, 2015. Acrílico sobre lienzo y fotografía sobre Dibond.



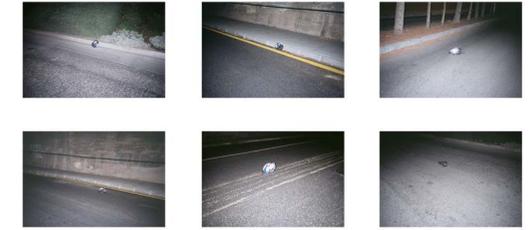
*2:16 AM.*, 2015. Acrílico sobre lienzo, fotografía y trozo de valla metálica. Medidas variables.



Cometas, 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 22 x 27 cm. c/u.



Interlude, 2015. Acrílico sobre lienzo. 11 x 7 cm.



Prueba. 2015. Fotografía digital.



Off to the races, 2015. Acrílico sobre lienzo. 22 x 27 cm.



S/t. 2015. Acrílico sobre lienzo. 17 x 18 cm.



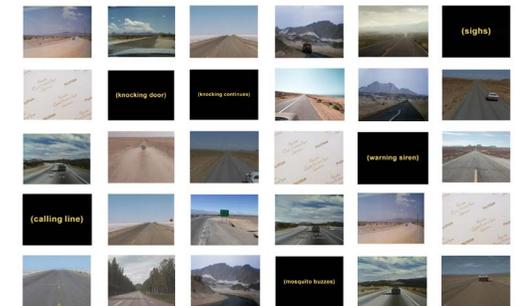
Prueba (2015). Óleo sobre lienzo. 30 x 33 cm.



Burn to the ground, 2015. Acrílico sobre lienzo. 27x19 cm. y 27 x 33 cm.

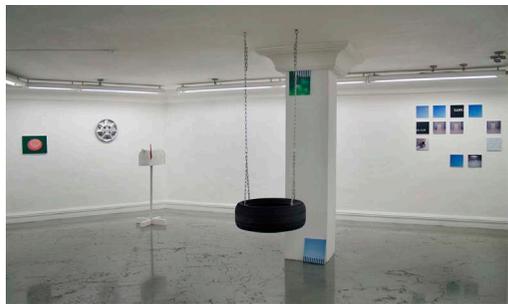


S/t. 2015. Acrílico sobre lienzo. 17 x 18 cm.



Prueba. 2015. Fotografía digital.

En octubre de 2015 tuve la oportunidad de realizar una exposición individual en Columna JM (Galería JM, Málaga), allí pude llevarme todas las obras que conforman este proyecto y poner en práctica todas mis intenciones para con el espacio que había estado planteando. La sala, al ser hexagonal, me permitió jugar mediante la disposición de las piezas para buscar la mejor manera de establecer un diálogo entre ellas. Jugué con el espacio, con la columna, que al estar situada en medio de la sala, me permitía disponer piezas que según la ubicación del espectador, quedaban ocultas, obligándole a recorrer la sala para encontrarlas. Al ser la primera vez que exponía en una sala sólo para mí, me ayudó mucho a concienciarme de la importancia del espacio, con el arte en general y con mis piezas en particular. En la imagen "Vista de exposición II" vemos como



Vista de exposición I.

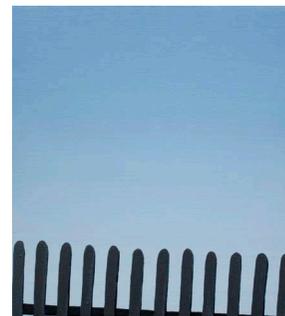
Vista de exposición II.

el cuadro *Controlled accidents* (2015), está ubicado detrás de la columna de forma que en la vista general no nos percatamos de su presencia. Esta pintura inacabada, pues el cuadro tiene una estética de "a medio hacer", tiene su ubicación en el suelo para apoyar esta idea de cuadro inconcluso y, por tanto, no disponible para colgar en la pared. A la vez, refuerza la idea del título; "una película en proceso de construcción". Otro punto importante de los trabajos de este proyecto, es, como ya he citado brevemente en otros apartados de esta memoria, que radicalicé las relaciones entre los elementos de cada pieza, de manera que se relacionasen mediante aspectos formales y/o conceptuales. Así, en el caso de *Up & Down*, (2015), las relaciones entre los elementos responden a nociones puramente conceptuales, a saber: dispuse en la sala un columpio creado a partir de un neumático y unas cadenas. Confrontando al columpio

se sitúan en la pared dos imágenes pictóricas. En ellas se representan dos hipotéticas visiones que se tendría mientras nos columpiamos. Por un lado, si miramos hacia arriba y por otro, la que tendríamos, si mirásemos hacia abajo.



Detalle. *Up & Down*, 2015. Acrílico sobre lienzo. 25 x 19 cm.



Detalle. *Up & Down*, 2015. Acrílico sobre lienzo. 25 x 19 cm.



*Up & Down*, 2015. Acrílico sobre lienzo, neumático y cadenas. Dimensiones variables.

La pieza *Hole in One* (2015), respondía a unas estructuras similares. Se compone de una pieza pictórica donde se reconoce un campo de golf y de una pieza de vídeo donde se percibe el transcurrir de las nubes en el cielo a través de un agujero. La relación entre estos dos elementos se genera a partir del título de la obra "Hole in one" que en el vocabulario golfístico se define a la bola metida en el hoyo de un solo golpe y por la relación del punto de vista que se presenta con el video, que no es más que la hipotética visión que se tendría dentro del agujero. Esta pieza también fue retomada de una pequeña prueba pictórica en pequeño formato que realicé en Proyectos Artísticos II (ver pág. 20).



*Hole in one*, 2015. Acrílico sobre lienzo (120 x 65 cm) | Video (5'29" (loop)). Dimensiones variables.



Detalle. *Hole in one*, 2015. Acrílico sobre lienzo.

## 5. CRONOGRAMA

	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCTUBRE	NOV.	DICIEMBRE	ENERO
BÚSQUEDA DE REFERENTES											
EXPERIMENTACIÓN / PRODUCCIÓN PLÁSTICA											
INVESTIGACIÓN TEÓRICA											
CONCRECIÓN DE RESULTADOS											
ANÁLISIS											
REDACCIÓN DE LA MEMORIA											

## 6. PRESUPUESTO

PINTURA		TRANSPORTE	
Soportes.....	130 €	Rollo de papel para embalaje.....	60 €
Tela.....	85 €	Gastos de transporte.....	100 €
Acrílicos.....	350 €		
Óleo.....	150 €		
Disolventes.....	35 €	MONTAJE	
Brochas y pinceles.....	46 €	Pintura plástica.....	50 €
Materiales auxiliares.....	70 €	Masilla para pared.....	25 €
		Herramientas.....	80 €
		Pantalla.....	120 €
		Proyector.....	200 €
FOTOGRAFÍA			
Película fotográfica.....	27 €		
Revelado de negativos.....	18 €		
Reproducciones (analógico y digital).....	190 €		
OTROS MATERIALES			
Objetos.....	150 €		
Materiales auxiliares.....	60 €		
		<b>TOTAL.....</b>	<b>1.946 €</b>

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- AIDELMAN, Nuria; Lucas, Gonzalo. *Jean Luc Godard, pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmento*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- ASHBERY, John. *Selected Poems*. Manchester: Carcanet, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2009.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Langre, 2008.
- BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Madrid: Alianza, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes*. Madrid: Ediciones Colihue, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2006.
- BOZAL, Valeriano. *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid : Visor, D.L. 1987.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora, 1997.
- CARO Cabrera, María Vicenta. *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*. (Tesis Doctoral). Universidad de Málaga, 2015.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2004.
- GARCÍA Landa, José Ángel. *El centro ausente: El Innombrable de Becket en Atlantis Vol. 12, No. 2 (noviembre 1991), pp. 45-63, 1991.*
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- EASTON Ellis, Bret. *Menos que cero*. Barcelona: Anagram, 1992.
- EASTON Ellis, Bret. *Suites Imperiales*. Barcelona: Random House, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. *Hacia una teoría del montaje. Vol. 1*. Barcelona: Paidós, 2001
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992.
- HOCKNEY, David. *David Hockney : el gran mensaje / conversaciones con Martin Gayford*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2011
- KRAUSS, Rosalind. *Notas sobre el Índice I y II en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, 2006.
- MONTALVO, Blanca. *La Narración Espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Escultura, 2003.
- MOONEY, Christopher. *When Luc Tuymans met Wilhem Sasnal*. (Entrevista) En Artview, 2008.
- MOREY, Miguel. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península, 1988.
- NOGUÉ, Joan (Ed). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- POWER, Kevin. *John Ashbery, encuentro con los pintores*. En Revisiones: revista de crítica cultural, 2009, págs. 5-23
- POZUELO Yvancos, J.M. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

RUIZ Martínez, Natalia. *Poesía y memoria "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard.* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2006.

SHEPARD, Sam. *Crónicas de motel.* Barcelona: Anagrama, 1993.

SHORE, Stephen. *Lección de fotografía.* London: Phaidon Press, 2009.

SONTAG, Susan. *Estilos radicales en Contra la interpretación.* Barcelona: De bolsillo, 1969..

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía.* Barcelona: De bolsillo, 2010.

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro : arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.* Madrid: Editorial Rialp, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema.* [[http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded\\_cinema.pdf](http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf)] (Última consulta 15/1/2016).

## CATÁLOGOS

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

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

ANDERSSON, Karin. *Mamma Andersson: Dog days.* Bielefeld: Kerber Verlag, 2012.

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

DALWOOD, Dexter. *Dexter Dalwood.* Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Zurich: JRP/Ringier, 2010.

DEMAND, Thomas. *Cámara: Thomas Demand.* Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

DOIG, Peter. *Peter Doig.* London: Tate Publishing, 2008.

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

HOCKNEY, David. *David Hockney: a Yorkshire sketchbook.* London: Royal Academics of Arts, 2012.

HOCKNEY, David. *David Hockney : una visión más amplia.* Madrid : Turner, .2012.

HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg: Obras, escritos, entrevistas.* Barcelona: Polígrafa, 2006.

KATZ, Alex. *Alex Katz : casi nada / [texto, David Barro].* Grupo Gas Natural, 2012

LEAL, Miki. *Mikithology.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

MAN, Victor. *Attebasile / Victor Man.* Birmingham : Ikon Gallery, 2009.

MAN, Victor. *Victor Man.* Zurich: Alessandro Rabottini, 2008.

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.

MOFFATT, Tracey. *Tracey Moffatt. Ostfildern; Cantz; New York: Distributed Art Publishers, 1998.*

RELYEA, Lane. *Vija Celmins.* London: Phaidon, 2004.

SASNAL, Wilhelm. *Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2009.*

SASNAL, Wilhelm / Dominic Eichler, Andrzej Przywara, Jörg Heiser. *Oxford: Phaidon, 2011.*

SPECTOR, Nancy. *Félix González-Torres.* New York, N.Y. : Guggenheim Museum, 2007.

URRUTIA, Alain. *Alain Urrutia.* Santiago de Compostela: Artedardo, 2012.

VERWOERT, Jan. *Wolfgang Tillmans.* London : Phaidon, 2002.

VV.AA. *The triumph of painting.* Londres: Koenig Books, 2005.

WEISCHER, Matthias. *Matthias Weischer : room with a view.* Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, .2009.

WOOD, Jonas. *Interios.* Los Angeles: PictureBox, 2012.

ZABELL, Simon. *Rema.* Málaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2008.

## FILMOGRAFÍA (Selección)

*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty.* Dirigida por Jonas MEKAS. Producida por Jonas Mekas. Estados Unidos, 2000. 288 min.

*Belle de jour.* Dirigida por Luis BUÑUEL. Producida por Henry Baum. Francia, 1967. 101 min.

*Blow Up.* Dirigida por Michelangelo ANTONIONI. Producida por Carlo Ponti. Reino Unido, Italia, 1966. 111 min.

*Blue Velvet.* Dirigida por David LYNCH. Producida por De Laurentiis Entertainment Group (DEG). Estados Unidos, 1986. 120 min.

*Boogie nights.* Dirigida por Paul Thomas ANDERSSON. Producida por Paul Thomas Anderson. Estados Unidos, 1997. 155 min.

*Buffalo '66.* Dirigida por Vincent GALLO. Producida por Chris Hanley. Estados Unidos 1998. 110 min.

*Caché.* Dirigida por Michael HANEKE. Producida por Veit Heiduschka. Austria, 2005. 118 min.

*El contrato del dibujante.* Dirigida por Peter GREENAWAY. Producida por David Payne. Reino Unido, 1982. 103 min.

*El vientre del arquitecto.* Dirigida por Peter GREENAWAY. Coproducida por Hemdale y Channel Four Films. Reino Unido, 1987. 108 min.

*Goldfinger.* Dirigida por Guy HAMILTON. Producida por Albert R. Broccoli. Reino Unido, 1964. 110 min.

*Il Desserto rosso.* Dirigida por Michelangelo ANTONIONI. Producida por Co-producción Italia-Francia. Italia, 1964. 117 min.

*Lost Highway.* Dirigida por David LYNCH. Producida por Ciby 2000. Estados Unidos, 1997. 134 min.

*La Chinoise.* Dirigida por Jean-Luc GODARD. Francia, 1967. 96 min.

*La coleccionista.* Dirigida por Eric ROHMER. Producida por Barbet Schroeder. Francia, 1967. 83 min.

*La Jetée.* Dirigida por Chris MARKER. Producida por Anatole Dauman. Francia, 1962. 28 min.

*Le Mépris.* Dirigida por Jean-Luc GODARD. Producida por Carlo Ponti. Francia, 1963. 103 min.

*Los exiliados románticos.* Dirigida por Jonás TRUEBA. Producida por Los Ilusos Films. España, 2015. 70 min.

*Los Ilusos.* Dirigida por Jonás TRUEBA. Producida por Javier Lafuente. España, 2013. 93 min.

*My own private Idaho.* Dirigida por Gus van SANT. Producida por Laurie Parker. Estados Unidos, 1991. 102 min.

*Opening night.* Dirigida por John CASSAVETTES. Producida por Faces Distribution. Estados Unidos, 1977. 143 min.

*Paris, Texas.* Dirigida por Wim WENDERS. Producida por Road Movies Filmproduktion. Alemania, 1984. 144 min.

*Pauline en la playa.* Dirigida por Eric Rohmer. Producida por Les Films du Losange. Francia, 1983. 94 min.

*Permanent vacation.* Dirigida por Jim JARMUSCH. Producida por Cinesthesia Productions. Estados Unidos, 1980. 75 min.

*Pierrot le fou.* Dirigida por Jean-Luc GODARD. Producida por Rome Paris Films. Francia, 1965. 110 min.

*Soy Cuba.* Dirigida por Mijaíl KALATÓZOV. Producida por Mosfilm / ICAIC. Unión Soviética, 1964. 141 min.

*The brown bunny.* Dirigida por Vincent GALLO. Producida por Vincent Gallo Productions. Estados Unidos, 2004. 90 min.

*Una mujer bajo la influencia.* Dirigida por John CASSAVETTES. Producida por Faces International. Estados Unidos, 1974. 155 min.

*Week-end.* Dirigida por Jean-Luc GODARD. Francia, 1967. 105 min.

*Zabriskie Point.* Dirigida por Michelangelo ANTONIONI. Producida por Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos, 1970. 110 min.

**ANEXO**



Vista de exposición. *Un film en train de se faire*, 2015. Columna JM. Galería JM, Málaga.



*Elwood Avenue, 2015*  
Acrílico sobre lienzo, buzón y tapacubos  
Dimensiones variables



*Detalle. Elwood Avenue, 2015*  
*Acrílico sobre lienzo*  
*33 x 24 cm*



*Desplazamientos*, 2015

Acrílico sobre lienzo y fotografía sobre foam (18 x 17 x 1 cm c/u)

Medidas variables



Detalle. Desplazamientos, 2015.

Acrílico sobre lienzo

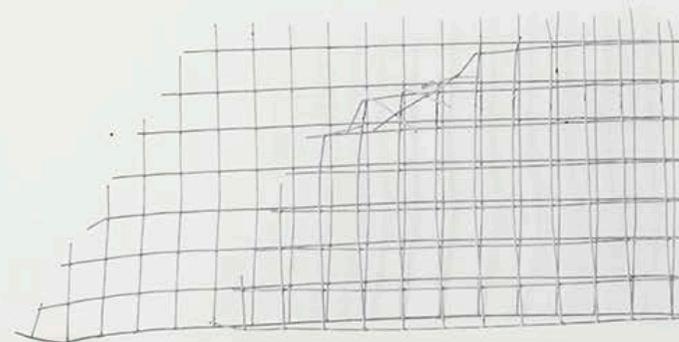
18 x 17 cm.



*Detalle. Desplazamientos, 2015.*  
Reproducción fotográfica sobre Dibond.  
18 x 17 cm.







2:16 AM, 2014  
Acrílico sobre lienzo (16 x 24 cm), fotografía analógica (10 x 15 cm) y trozo de valla metálica  
Dimensiones variables





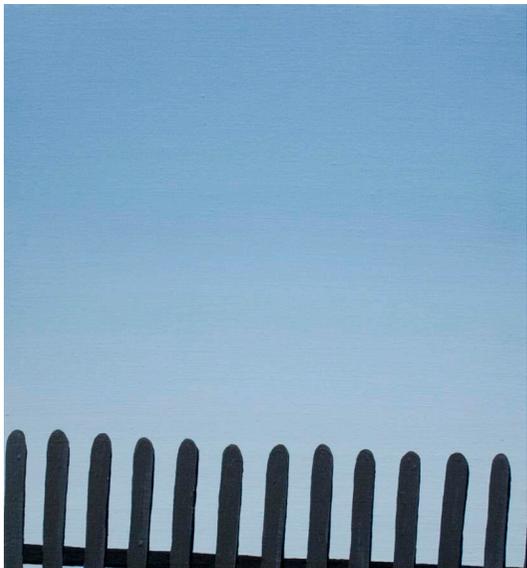
*Napa Valley '84, 2015*  
Acrílico sobre lienzo (22 x 19 cm.), pelotas de golf y mascarilla médica  
Medidas variables



Vista de exposición. *Un film en train de se faire*, 2015. Columna JM. Galería JM, Málaga.



*Detalle. Up & Down, 2015*  
Acrílico sobre lienzo  
19 x 25 cm c/u

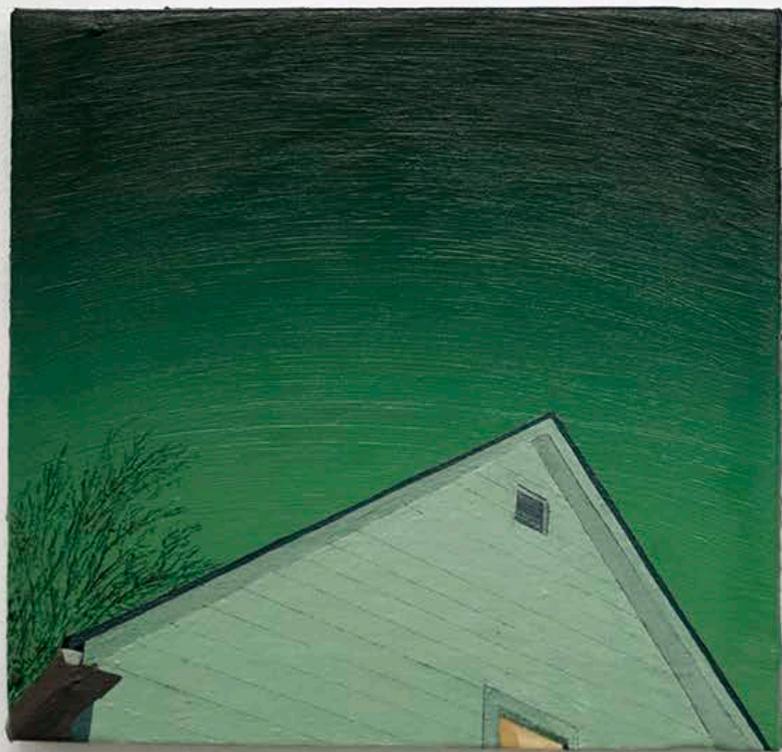


*Detalle. Up & Down, 2015*  
Acrílico sobre lienzo  
19 x 25 cm c/u



*Up & Down, 2015*  
Acrílico sobre lienzo, neumático y cadenas  
Dimensiones variables

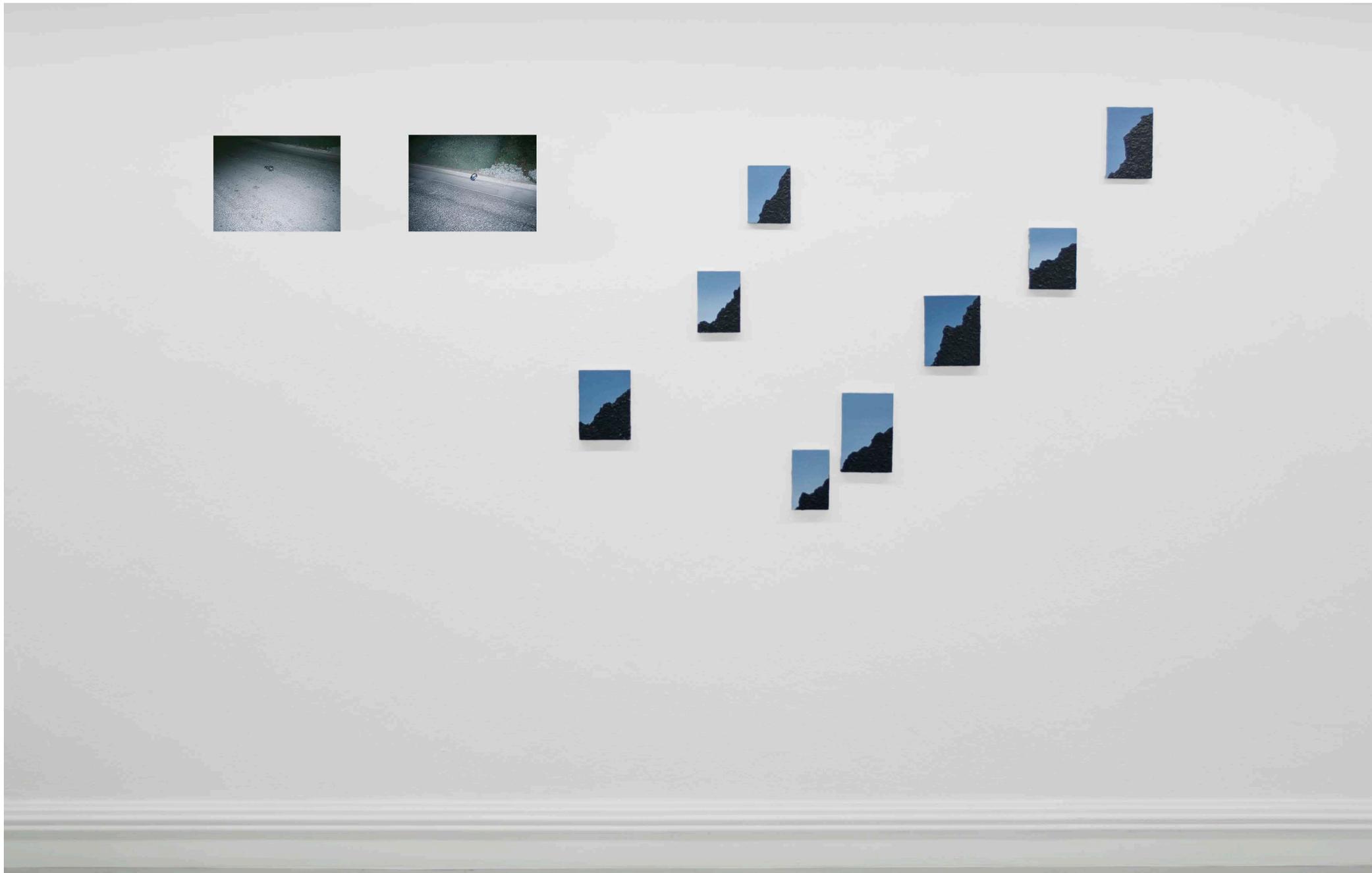




9:52 PM, 2015

Acrílico sobre lienzo (33 x 30 cm) y fotografía sobre foam (15 x 10 x 1 cm c/u)

Dimensiones variables



*Mulholland Highway, 2015*

Acrílico sobre lienzo y fotografía analógica (26 x 20 cm c/u)

Medidas variables



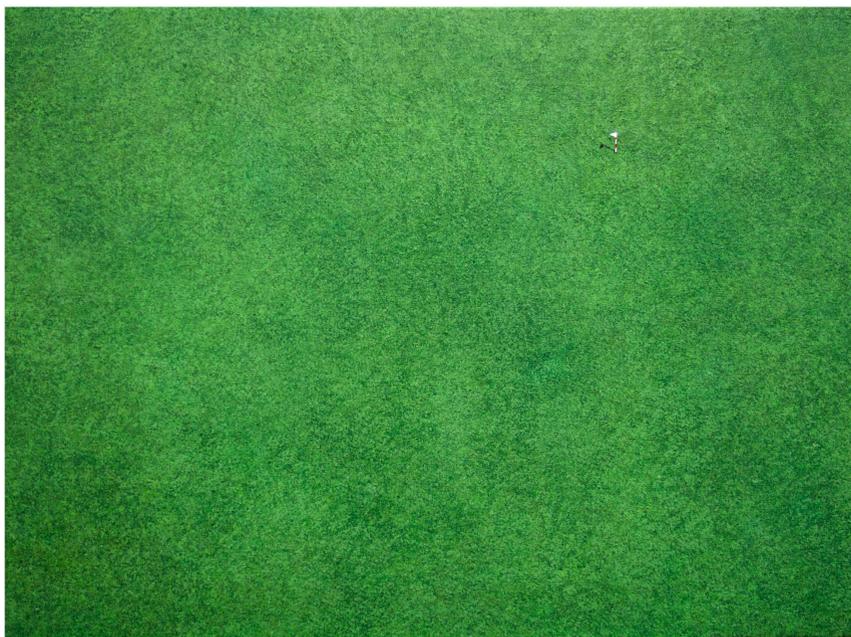
*Detalle. Mulholland Highway, 2015*  
Fotografía analógica  
26 x 20 cm.



Vista de exposición. *Un film en train de se faire*, 2015. Columna JM. Galería JM, Málaga.



*Controlled accident*, 2015  
Acrílico sobre lienzo  
33 x 27 cm.



*Hole in one*, 2015  
Acrílico sobre lienzo (120 x 65 cm) | Video (5'29''(loop))  
Dimensiones variables



*Detalle. Hole in One, 2015.*  
Acrílico sobre lienzo, 120 x 65 cm.



*Detalle. Hole In One, 2015.  
(Stills del video)*



*Cometas*, 2015.  
Técnica mixta sobre lienzo (22 x 27 cm. c/u.)  
Medidas variables

