

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Trabajo Final de Máster

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica.

Título: La pintura residual. Construyendo una mirada pictórica.



Nombre del tutor académico: Javier Claramunt Busó

Nombre del alumno: Ángela Bonet Andaní

Valencia, Septiembre, 2015.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes



**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



Agradecimientos:

A Javier Claramunt por su apoyo y complicidad.  
A mis padres por conocerse.

*“Son generalmente pequeñas y compactas, discretas y orientadas hacia dentro. Indican: acércate, toca, relaciónate. Inspiran una reducción de la distancia física entre una cosa y otra; entre las cosas y la gente”.*

*Leonard Koren. Wabi-sabi.*

## Índice de la memoria

### 0. Resumen y palabras clave.

### 1. Introducción

### 2. Objetivos y metodología

### 3. Contexto conceptual/ideológico

### 4. Desarrollo práctico

#### 4.0. Imaginario poético.

Antecedentes – Trabajos previos

#### 4.1 Serie 1 Colecciones (playa)

#### 4.2 Serie 2 Pequeños objetos prehistóricos

#### 4.3 Serie 3 Convergencias Primarias

#### 4.4 Serie 4 Aquí-Ahora

#### 4.5 Serie 5 Incluso puedo tocarlo

Obra simultánea a la elaboración de esta memoria:

#### 4.6 Serie 6 Minucia

#### 4.7.Serie 7 He hecho joyas con las cosas que no querías

### 5.Claves de la obra

#### 5.1 Definición y características de la pintura residual.

#### 5.2 Deriva

#### 5.3 Lo lúdico

#### 5.4 Mínima intervención

#### 5.5 Wabi-sabi

### 6. Referentes

Agnes Martin, Giorgio Morandi, Balthus, Tichy, Richard Tuttle, Sean Scully, Erik Satie...

### 7. Conclusiones

### 8. Bibliografía

## 0. Resumen y palabras clave.

El propósito de este trabajo es mostrar la construcción de una mirada pictórica sobre el entorno de la vida cotidiana.

El concepto de “pintura residual” como fundamento de este trabajo llega a través de una doble vía. Por una parte, trabajar con lo inacabado, con fragmentos, con residuos, con restos. Por otro lado, he llamado “pintura residual” a diversas expresiones artísticas que yo realizaba al margen del trabajo académico, de espaldas a la idea de pintura que yo tenía concebida.

Otros conceptos fundamentales son: la deriva, la mínima intervención, la mirada periférica, lo lúdico y el wabi-sabi. Todos estos conceptos están interrelacionados y son necesarios para entender la obra.

Expondremos también los referentes pictóricos y no pictóricos que me han acompañado en el desarrollo de este Trabajo Fin de Máster.

### **Palabras clave**

Residuo  
Fragmento  
Pintura residual  
Pintura cotidiana  
Mirada periférica

### **Abstract**

The purpose of this work is to display the make up of a pictorial glance over the set up of the daily life.

The concept of “residual paint” as the basis of this work comes through a dual track. On one hand, working with the uncompleted, with fragments, with residue, with remains. On the other hand, I have called “residual paint” to diverse artistic expressions that I have been making apart from the academic work on behalf of the whole idea of paint which I used to conceive. Other fundamental concepts are: the derive, the minimal intervention, the pictorial glance, the ludic and the wabi-sabi. All of these concepts are interrelated and are key to understand the work. The pictorial and non-pictorial referents that have guided me in the development of this Master's Thesis will be also settled forth.

**Key words** residue, fragment, daily painting, peripheral glance.

## Introducción

Este Trabajo de Fin de Máster es de la tipología cuatro: Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica. Este trabajo es, de alguna manera, una toma de conciencia acerca de la obra plástica que hemos realizado y su desarrollo durante un período de tiempo concreto.

Somos conscientes de la dificultad de exponer con claridad este texto y, junto a él, el desarrollo y las claves del trabajo plástico, fundamentalmente debido a la simultaneidad de las obras. No es fácil narrar un trabajo que parte la mayoría de las veces de la intuición y que por otra parte, se desarrolla de manera simultánea.

Los temas que tratamos en este trabajo nos servirán para desarrollar el sentido de la obra plástica. No solo aparecerán temas relacionados con la pintura, sino también con conceptos orientales, como el wabi-sabi, que nos ayudan a reforzar una mirada que escapa a los cánones estéticos y filosóficos de Occidente, también la música aparecerá como marco de la obra plástica o como inspiración.

## Motivación, origen de la obra

La motivación más significativa para la obra que hemos llevado a cabo es la necesidad de la construcción de una mirada pictórica ligada al ámbito de la vida cotidiana. Sin esta mirada no habiéramos conseguido elaborar el concepto de **pintura residual** que tratamos de explicar mediante este trabajo; a través de las obras que hemos ido generando durante todo este tiempo.

Las obras son, en definitiva, una excusa para poder representar una mirada pictórica concreta en el entorno de la vida cotidiana.

“El arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte” Robert Filliou.

Para nuestro trabajo plástico ha sido imprescindible elaborar un camino para poder construir los cimientos de la obra plástica que podrá ver a continuación.

## Características de la obra

Lo residual es la característica fundamental de estas pequeñas piezas que forman el work-in-progress que voy generando mediante la práctica artística. Los fragmentos, los residuos, los desechos, lo olvidado, son las piezas que rescato de la vida cotidiana para que formen parte de la mirada pictórica que intendo elaborar mediante todos estos elementos.

Así pues, las obras surgen de esos materiales, quizá poco habituales, y de la marginación o lo marginal, ya que son herencia de obras que yo misma desechaba, “marginaba”, del ámbito académico. Obras que, en su momento, constituyeron una actividad alternativa a la que yo presentaba en las clases. Obras que solo tenían espacio fuera de dicho ámbito académico, por considerar entonces que se encontraban fuera de sus objetivos.

La obra que mostramos a continuación no es precisamente una obra que se caracterice por su homogeneidad. Quizá por todo lo contrario, ya que son piezas resultado de un proceso de trabajo. Fruto de la intuición y no de una labor desarrollada con unos objetivos predeterminados. Son obras nómadas, inacabadas, modestas e incluso fragmentadas.

Las obras están divididas en series. Sus diferencias básicas son los materiales con los que están trabajadas. Sin embargo, otro rasgo común que está presente en la mayoría de estas series es el sentido lúdico y la mínima intervención...

Por otro lado, tienen en común la manipulación, el estar trabajadas con las manos. Son consecuencia unas de las otras y se interrelacionan entre sí. Son el resultado de un trabajo a la deriva: “de una cosa a la otra y, por medio, alguna que otra...”

## 1. Objetivos y metodologías.

### Objetivos de la obra:

- Construir una mirada pictórica en el entorno de la vida cotidiana.
- Habitar y construir el trabajo plástico basándonos en dicha mirada.

### Objetivos de la memoria:

- Transmitir y poner en valor esa capacidad pictórica de la vida cotidiana.
- Descubrir la interrelación de las obras.

### Metodología de la obra:

- Aplicar la mirada pictórica en cualquier ámbito de la vida cotidiana.

- Dejarse llevar por una práctica artística vinculada a la deriva.
- Tomar consciencia del proceso creativo empírico: ensayo-error.
- Incorporar materiales encontrados en la vida cotidiana al ámbito artístico.

## Metodología de la memoria:

- Establecer un recorrido cronológico de las obras.
- Exponer las características y materiales empleados para la realización de las obras.
- Reflexionar en torno a las obras principales.

## 3. Contexto conceptual / ideológico.

*“En mitad de un mundo de actores bulliciosos y superficiales, es noble hacerse a un lado y decir: Simplemente, quiero ser”.* H. D. Thoreau<sup>1</sup>

Frente a una sociedad del paroxismo, frente a la exaltación pública de los sentimientos en los reality shows, de la multipantalla, del hiperconsumismo, del hiperbolismo con tendencia hacia lo “macro”, proponemos una mirada hacia lo mínimo: el valor de las cosas pequeñas y simples, de lo residual y de lo desechado.

Los modos de percepción hegemónicos en las sociedades contemporáneas condenan miradas mínimas como ésta que acabamos de exponer, que se ven reducidas a espacios de resistencia ante lo “macro”.

Sin embargo, hay en la actualidad una tendencia minoritaria, que cada vez va teniendo mayor acogida, que es la del *think simple*, un pensamiento sencillo que aplicar ante una vida que cada vez es más compleja. Actualmente determinadas empresas de publicidad y tecnología empiezan a enfatizar el valor de las ideas sencillas, presentándolas como las mejores soluciones. Está claro que estas empresas a las que aludimos tienen una motivación esencialmente económica, pero sus propuestas vienen avaladas por estudios de mercado que han detectado esa necesidad que tenemos las personas de hacer más fácil nuestra vida. De hecho, son muchas las ideas “simples” que, a lo largo de la historia, han cambiado la vida del ser humano para mejor: la rueda o la cremallera son dos buenos ejemplos.

Si el minimalismo es entendido en arte como la utilización de los mínimos elementos en la búsqueda de lo esencial, existe un movimiento social llamado “minimalismo” que aplica un desprenderse de lo superficial en nuestra vida cotidiana para capturar lo esencial y mejorarla. Más allá de las estrategias comerciales de aquellas empresas tecnológicas, existe ese movimiento todavía incipiente, minoritario, pero ya extendido a nivel global.

La intención de este movimiento es que la persona sea más feliz poseyendo menos

---

<sup>1</sup> H.D Thoreau. Cartas a un perseguidor de sí mismo. 2013.

cosas y generando el mínimo de residuos posibles. La simplicidad voluntaria, la vida simple, la vida sencilla (en inglés *simple living*), se refiere a un estilo de vida anticonsumista que rechaza muchos de los valores occidentales.

Como consecuencia de esa vida sencilla, bastantes personas en muchos lugares del mundo están proponiendo el DIY (*Do It Yourself*), que es otra de las premisas de esta corriente. En ella se fomenta el control de los elementos que utilizamos todos los días, creando uno mismo las materias que necesita para vivir de una manera natural, eliminando el plástico de nuestras vidas; se elabora uno mismo el jabón, la loción corporal, el desodorante, la pasta de dientes, incluso los alimentos mediante huertos urbanos y, algo muy importante, se evita el *packaging*, que no hace más que generar más y más basura.

En la búsqueda de lo natural, se busca reducir el impacto medioambiental mediante estos materiales libres de componentes tóxicos. En definitiva, una manera más simple de vivir que la que propone la mirada hegemónica, que persuade a través de los distintos medios de comunicación e incita al consumismo, incluso al hiperconsumismo, obligándonos a adquirir miles de cosas que en realidad no necesitamos y que, obviamente, no nos hacen más felices.

Hace mucho tiempo que Occidente ha perdido el equilibrio entre lo natural y el artificio. Podemos decir que la cultura occidental-capitalista se basa en esto: la imposición de una manera brutal de lo industrializado sobre lo natural.

La imposición de la macroeconomía neoliberal del mercado es uno de los rasgos fundamentales del capitalismo: la finalidad de la vida es acumular bienes materiales mediante un crecimiento ilimitado producido por la explotación sin límites de todos los bienes naturales, por la mercantilización de todas las cosas, buscando obtener con la menor inversión, en el menor tiempo posible, el mayor beneficio económico.

En medio de este tumulto mercantil, a partir del s. XIX, muchos autores de nuestra cultura fueron hacia la búsqueda de la simplificación y encontraron en la filosofía oriental una propuesta de vida más sencilla, honesta, natural pero sobre todo respetuosa.

El Zen procura, a través de la meditación, el alcance de la iluminación o el despojarse de las cosas innecesarias, superficiales. El Zen es sólo otra manera de resistir la invasión de objetos innecesarios. Se basa en dos sencillas propuestas: buscar la importancia de la consciencia del instante presente y la comprensión de la naturaleza de las cosas a través de su experiencia directa.

El Zen no se interesa por ninguna abstracción, ni conceptualización. No tiene ninguna doctrina o filosofía especial, ningún credo, ni dogma formal. Enfatiza la libertad de todo pensamiento, esto es lo que lo hace verdaderamente espiritual. La iluminación en Zen no significa retirarse del mundo, sino al contrario, estimula una activa participación en la vida cotidiana.

**Alan Watts** (Chislehurst Kent, 1915 – Mt.Tamalpais, 1963) fue uno de los primeros en introducir la teoría zen en Occidente:

*“El Zen es por encima de todo una liberación de la mente del pensamiento convencional, lo cual difiere totalmente de una rebelión contra las convenciones en sí mismas o de la adopción de convenciones extranjeras. Esta filosofía oriental se sitúa por encima –o por fuera- de toda dicotomía, de toda confrontación”.* <sup>2</sup>Alan Watts.

Por su parte, **Suzuki** (Japón, 1870 – 1966) fue otro de los representantes del Zen en Occidente. Fundó junto a su esposa la Sociedad Budista Oriental en la universidad de Otani (Japón). Realizó muchos viajes disertando sobre el Zen en las Universidades de Oxford, Cambridge, Yale, Harvard, Princeton, entre otras.

*“Muchas cosas magníficas se han realizado en este y en el pasado siglo de cara al progreso del bienestar humano. Pero, curiosamente, parece haberse olvidado que nuestro bienestar depende básicamente de nuestra sabiduría y actitud espirituales. Es debido exclusivamente al no reconocimiento pleno de este hecho, el que podamos ver cómo el mundo actual se encuentra inmerso en un ambiente putrefacto de odio y violencia, de miedo y falsedad.”*<sup>3</sup>

Estos dos autores son dos de los máximos representantes de la influencia de la cultura zen en Occidente, aunque pueden encontrarse muchos más ejemplos.

Desgraciadamente Occidente absorbe muchas tendencias filosóficas orientales, puras en principio porque tienen una intencionalidad buena para el ser humano, para convertirlas en productos: una casa zen, un perfume zen, unos zapatos zen, una marca de productos varios zen. Todo se puede convertir en zen y se puede vender. En torno a esta capacidad que tiene Occidente para apropiarse de filosofías que le resultan curiosas y convertirlas en producto, hemos encontrado incluso una página web de productos Amish<sup>4</sup>, cuyo rasgo principal es la oposición al progreso y a adquirir objetos superficiales. Estos productos están hechos por ellos mismos, para ser vendidos a todo el mundo.

Observamos que en definitiva, y no es nada nuevo, Occidente manipula las historias y las filosofías para convertirlas en productos vendibles, cuanto más fácilmente mejor: una falsificación puesta al servicio de los fines comerciales.

Así es como lo dice **Umberto Eco** (Alessandria, Italia, 1932) en *Apocalípticos e integrados*<sup>5</sup>:

*“En el ámbito de dicha civilización, todos los que pertenecen a la comunidad pasan a ser consumidores de una producción intensiva de mensajes a chorro continuo, elaborados industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de la oferta y la demanda.”*

Junto a la corriente hegemónica capitalista de generar vacío desagradable tanto

---

<sup>2</sup> Alan Watts. El espíritu del zen. 1958.

<sup>3</sup> D. Suzuki. Budismo Zen. 1968.

<sup>4</sup> <http://amish.net/>

<sup>5</sup> Umberto Eco. Apocalípticos e integrados. 1965

dentro como fuera del ser humano, observamos una creciente decadencia en el sentido moral, incluso en el sentido práctico del ser humano. Pues el ser humano no puede basar su existencia exclusivamente en el mercantilismo de objetos y la especulación. Las personas no sólo tienen necesidades materiales, sino también tienen necesidad de amar, de dialogar, de respirar, necesidad de tiempo libre para disfrutar de la naturaleza y de la relación con sus semejantes. Así, creemos que la creación de alternativas son imprescindibles para que nos puedan dar esperanza al futuro de nuestra civilización y que el ser humano pueda vivir en su integridad física y moral.

**H. D. Thoreau** (Massachussets, 1817 – 1862): *“Creo firmemente en la simplicidad. (...) Hagamos lo propio y simplifiquemos el problema de la existencia, y diferenciamos entre lo necesario y lo real. Sondeemos la tierra para ver hacia dónde se extienden nuestras principales raíces. Me basaré siempre en los hechos. ¿Por qué negarse a ver? ¿Por qué no utilizar nuestros propios ojos?”*<sup>6</sup>

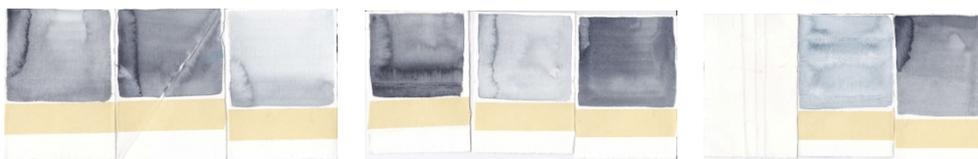
## 4. Desarrollo práctico

Para empezar, nos detendremos en una serie de antecedentes concretos que servirán para poder explicar mejor los procesos y profundizar en conceptos como los de la pintura residual y la deriva, que hemos considerado claves de este trabajo. Estos dos términos se elevan por encima del resto de claves que aparecen en la memoria: la mínima intervención, lo lúdico, la mirada periférica y el wabi-sabi.

### Antecedentes – Trabajos previos

Hemos convenido que es necesario mostrar algunos de los trabajos anteriores que yo desarrollaba al margen de las clases, ya que son determinantes para comprender el sentido global tanto de la dinámica de trabajo como del resultado final de la obra plástica.

Para introducir esta presentación es necesario que nos remontemos al curso 2013-14, que fue para mí el 5º curso de licenciatura, en el que empecé a descubrir que realizaba otros trabajos “residuales”, que marginaba y dejaba al margen de los trabajos académicos.



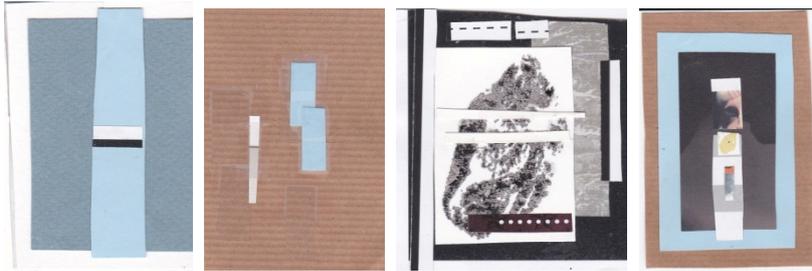
Acuarela sobre papel y cinta de carroceros (7x9cm)

---

<sup>6</sup> H.D. Thoreau. Cartas a un perseguidor de sí mismo. Reedición 2013.



Collage de papeles encontrados y cinta adhesiva (7x9cm)



Collage de papeles encontrados (7x9cm)

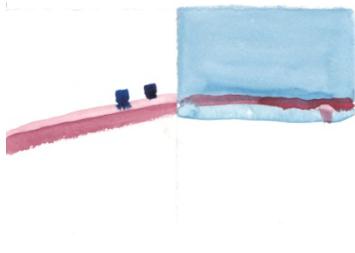
Estas pequeñas obras no las consideraba obra en sí misma, porque surgían de manera alternativa a las obras que presentaba para las clases y porque yo pensaba que estaban muy lejos de los objetivos académicos.

Javier Claramunt fue determinante en este punto para ayudarme a tomar conciencia de la situación. Una vez, en clase de “Retórica de la pintura”, yo había llenado las mesas con algunos de esos trabajos alternativos, residuales para mí en aquel momento.

En este caso se trataba de papeles sueltos en los que realizaba pequeños collages a partir de otros elementos que encontraba en la vida cotidiana como tickets de metro, recortes de envoltorio de chicle, códigos de barras junto a pequeñas manchas de grafito o dibujos muy casuales, como los que uno hace mientras está hablando por teléfono. La sorpresa fue que a muchos les gustó ese trabajo alternativo y Javi me impulsó a desarrollar de manera más académica esa labor, aceptando y alentando esa manera de trabajar, de esta forma, introduciendo lo residual en mi trabajo como obra definitiva.



Serie "Sin Título". Ensamblaje de maderas encontradas en el laboratorio del departamento de pintura de la Facultad de Bellas Artes. Madera y acrílico. (Alrededor de 20 x 15 cms).



Acuarela sobre papel, (7x8 cm).

Perteneciente a una serie de acuarelas que tiene como denominador común la arquitectura como inspiración para pintar sobre el papel con la mínima intervención.



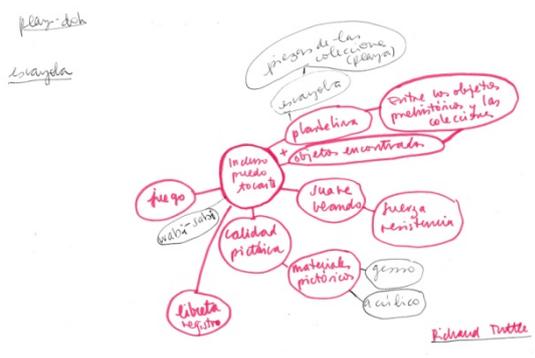
Lápiz de color sobre papel (medidas variables: cada fragmento mide alrededor de 7x8 cm)

Así que, justo cuando estaba encontrando el diálogo con profesores y demás compañeros acerca de una obra más cercana a mis preceptos estéticos que la que había estado desarrollando de forma académica, el curso terminó.

Continué durante el verano realizando esas pequeñas obras artísticas hasta entonces marginales.







## 4.0 Imaginario poético

Llamamos imaginario poético a una serie de fotografías que hemos ido acumulando con el tiempo, donde se muestra la pictorialidad de ciertos elementos de la vida cotidiana. En esta serie de fotografías digitales extraigo la realidad pictórica de la vida cotidiana. Están tomadas con la cámara del móvil para mayor comodidad y accesibilidad.

Esta es la manera más directa que he conseguido de trasladar esa consciencia de mirada pictórica a los demás y también a mí misma. Una mirada que tiene que ver con la deriva, pero que es también una mirada periférica que entendemos como la percepción de las cosas no obvias. De ahí surge el imaginario. Sin apenas intervención, simplemente enmarcar, disparar y archivar.

Este imaginario, que llamamos también *I see paintings*, surge de la necesidad de encontrar unos códigos pictóricos en los que situar mi obra plástica. Como una manera de reconocer en la realidad esos ambientes en los que podría sentirse cómoda.

Es necesario construir para poder habitar. Por eso “nosotros seríamos el *flâneur* en la búsqueda de lo pictórico”. La fotografía ha sido esa manera que he tenido de construir para poder generar y situar la obra plástica en unos parámetros estéticos determinados.

Desde siempre he trabajado con la fotografía, más como archivo que como obra. Ha sido una constante que me ha ayudado a localizar, a situar lo que me encontraba al paso: objetos, arquitecturas, diferentes texturas de resonancia pictórica...

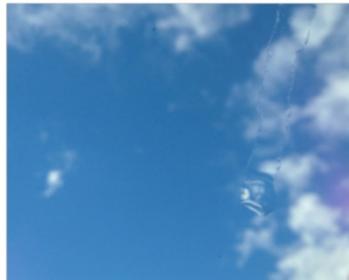


I SEE PAITINGS



I SEE PAINTINGS





## La libreta imaginaria

De manera simultánea, surge otra manera de archivar mediante palabras, ideas, sensaciones, nombres de autores que me interesan, referencias a ciudades escritas

de manera yuxtapuesta, de forma constante, tanto como el registro del imaginario poético fotográfico de *I see paintings*.

Mientras se va desarrollando el registro de realidades pictóricas en las que situar mi obra voy elaborando otra obra que va creciendo paralelamente.

Es decir, todos los frentes que mantengo abiertos se retroalimentan entre sí y es difícil entender uno sin los demás.

De la mayoría de estas palabras nos interesa su significado pero hay otras de las que nos gusta su forma escrita o la resonancia que tienen al decirlas: su sonido. Algunas de las palabras que están escritas en la libreta imaginaria remiten a conceptos que sugieren el trabajo pictórico. Por ejemplo, la primera frase que aparece en esta libreta es "el coco en la conferencia de Lorca". Parece que a simple vista no está relacionado con el trabajo plástico que llevo a cabo, pero nos sirve de inspiración. Son palabras o frases que utilizamos como un trampolín para seguir elaborando un microcosmos. Se trata de frases, palabras, conceptos, sugerencias que rondan por la cabeza y las plasmamos a través de palabras, que no necesariamente tienen una relación directa con lo que en realidad queremos transmitir. En este punto, por ejemplo, entraría lo lúdico.

Este imaginario poético podría formar parte del trabajo plástico, se nos ocurre que podría servir para desvelar algunos procesos creativos. Todavía no sabemos si los acabaremos empleando en el futuro como obra definitiva. De momento son tan sólo una manera de plasmar las realidades pictóricas que encontramos todos los días y que tenemos la necesidad de retener de algún modo.

Tanto las fotos como las libretas nos acompañan todos los días: son diferentes formas de registro, para guardar cosas distintas. La fotografía es más inmediata, en cambio en las libretas está más presente el concepto o la sensación en torno a un tema determinado, son más sugerencias a partir de términos concretos.

A continuación unas imágenes de la libreta imaginaria:

EL PENSAMIENTO PICTÓRICO. EL AGUA. LA TRANSPARENCIA DEL AGUA. LA MUYTAPOSICIÓN. LOS RITUALES. AGNES MARTIN Y GIOGIO MORANDI. EL RUIDO DE UNA DUCHA POR LA NOCHE. LA LECHE. LAS COSAS ENVUELTAS. EL PAPEL KRAFT. LOS CRÁTERES DE LA LUNA. LAS DIAPOSITIVAS. LAS POSTALES CON JELLO. LAS CERAS MANLEY. LOS DIBUJOS DE LOS NIÑOS. LAS ARRUGAS DE LAS SÁBANAS EN LA PIEL. LOS NENÚFARES. LOS LIQUENES. LAS PIEDRAS. LAS AUTOCARAVANAS. LOS AEROPUERTOS. LOS ASCENSORES. LOS NEUMÁTICOS. IR DESCALZA. EL ZEN. LOS HAIKUS. LAS PARADOJAS. LAS VELADURAS. EL TIPEX. LAS PARED DESCONCHADAS. LA LUZ DEL ATARDECER. STONEAGE. EL PALEOLÍTICO. EL FUEGO. LA IMPERFECCIÓN. EL EXTERIOR. EL RADIO. LOS CACTUS. EL DOLCE PAR NIENTE. LAS DEFINICIONES DE LOS DICCIONARIOS. LAS FOTOCOPIAS. LOS DOCUMENTALES SOBRE EL ÁRTICO. LOS MAPAS. LA ESPUMA. LAS CASAS PREFABRICADAS. LAS ESPONJAS. LA INCONMENSURABILIDAD.

LA LEALTAD. LO DIMINUTO. LOS PERROS. LOS MONOS. EL ZUMO DE NARANJA. EL SALTO AL VACÍO DE VVESKLEIN. LOS LIBROS ANTIGUOS. LA NATURALEZA COMO CONSTRUCCIÓN DEL SER HUMANO. UN DÍA DE PISCINA. LOS TRUENOS. CÁMARAS SUBACUÁTICAS. EL TODO LO NUEVO ES AUTOMÁTICAMENTE TRADICIONAL. GOODARD. EL VACÍO. VOLVER A CASA. DAR LAS GRACIAS. LA REPETICIÓN. DESCANSAR. LOS ALBARICOQUES. MIRAR POR LA VENTANA. LAS CERRILLAS. EL EXTRANJERO. LAS HORMIGAS. EL SILENCIO. EL MINIMALISMO. LAS PLANTAS DE INTERIOR. LA TRANQUILIDAD. LA MADRUGADA. LAS COSQUILLAS. EL LAMELOS. LOS INVERNADEROS. LOS RECUERDOS. VENECIA. LA INGENUIDAD. LAS PUPILAS. LOS LADRIDOS DE PERROS LEJANOS. LA RESISTENCIA. ERIC JATIE. LA TERNURA. LOS OBJETOS. LA LÍNEA. LAS CONSTELACIONES. EL CUARZO ROSA.

AIRE DE PARÍS. 1919. DUCHAMP. STONEHENGE. LOS LÍMITES. LAS POSIBILIDADES. LAS OBIEDIENDES. EL DADA. LA LUZ. LO EPIDERMICO. JAMES LEE BYARS. FIGURA TANTRICA. 1960. INTERFERENCIAS. NATURALISMO. SUMERGIDO. LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE DE LUCY LIPPARD. 1968. SWEET FOR MY SWEET. OBLICUIDAD. LAS FECHAS. LAS FLECHAS. LAS CARAS PINTADAS. LAS HUELLAS. EL FANTASMA DE LA PINTURA. EL PAN. PURE BEAUTY. BALVEJARY. LAS PALETAS DE COLOR DE GERHARD RICHTER. LA ATENCIÓN. DISPERSA. EL ACENTO DE LOS EXTRANJEROS. LAS PALABRAS. LAS CARRETERAS. LA MULTIPLICACIÓN DE COSAS. EL REGISTRO DEL PROPIO TRABAJO. LOS NEGATIVOS. LA DISCIPLINA. EL RASTRO. EL HIELO. LOS NÚMEROS ROMANOS. SLOW MOTION. RESIDUOS. COTIDIANEIDAD. FOTOGRAFÍAS DE DESCONOCIDOS. TO ALLY POSIBILIDADES. EL CIELO. LO BRUTO. LO PURO. DESAYUNO CONTINENTAL. MY FATHER'S BACKYARD. JESSICA STOCKHOLDER. 1993. LA PINTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO. LOS COLORES. LA ESCAYOLA. PLAY-DOH. CINTA DE CARROCEO

LA IRIDISCENCIA. LA INMANENCIA. LO ENVUELTO SOBRE SI MISMO. LA MÚSICA TRANQUILA. LA SIESTA. LA COMETA VUELA PORQUE ESTÁ ATADA. LA MADERA. EL ERROR QUE TE LLEVA A OTRA PARTE. LA GASEOSA. LA LEJÍA. LA HORA MÁGICA. LOS ACANTILADOS. LAS GRUTAS. LAS LETRAS. EL NO DECIDIR NADA. NO ELEGIR NADA. NO QUERER NADA. NO POSEER NADA DE ROBERT FILLIOU. LAS SANDÍAS. INTERNET. EL ATARDECER. EL RUGIDO DE LA MOTO. LOS TESOROS. LAS CONFESIONES. LOS SUSURROS. LA MOTIVACIÓN. UN DESCAMPADO. LAS CASAS MEDIO DERRUIDAS. EL AEROPUERTO. LAS AUTOPISTAS. LA SEMIÓTICA. LA SILICONA. CAETANO VELOS. LA INCONSCIENCIA ESTÉTICA. ESCUCHAR CAER LA LLUVIA. EL PLÁSTICO TRANSPARENTE. LO ESTIMULANTE. LO RELAJANTE. BERGEN, NORUEGA. SILBAR. LOS DESINTINTORES DE PEREJAVME. EL PERINO MARINADO. EL ALCOHIL DE 90 GRADOS. LO QUE EL 110 NO VI. JOSE LUIS GUERIN. LOS VIERNES POR LA MAÑANA. EL PALSJE. COMO CONSTRUCCIÓN DEL SER HUMANO. LAS MONTAÑAS PROHIBIDAS. BUBBLEMINT. LAS CIMAS NEVADAS. COURBET. AGNES MARTINE.

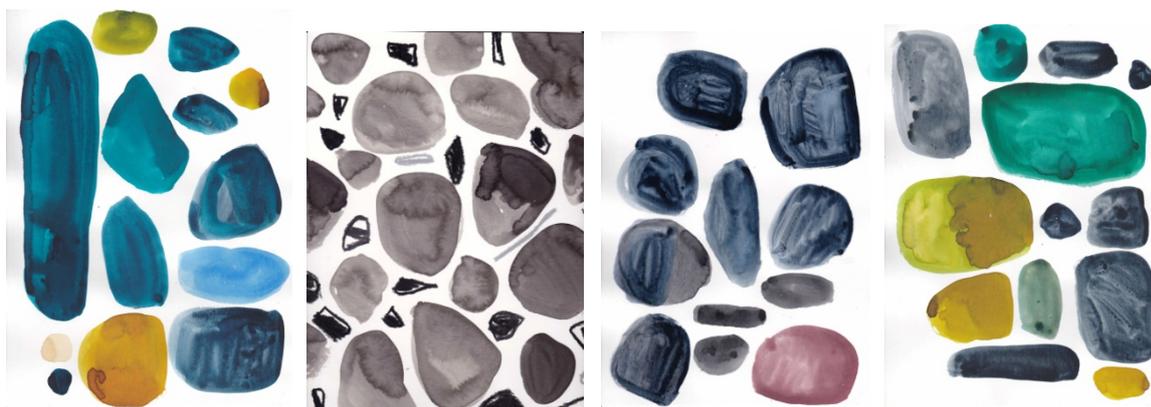
## 4.1 Serie 1: Colecciones (Playa)



Estas son algunas de las piezas que encontré en la playa.



Fragmentos de la playa en la playa.



Acuarela, cera y guasch sobre papel.  
Colección de formas, en la búsqueda de la antiforma.

Esta larga serie de acuarelas, bastante reiterativa en su color y en su forma, surge de la necesidad de trabajar con las manos.

Así se produce el trabajo con las piezas encontradas en la playa. Pasa un tiempo

desde que localizo estas piezas que, para mí, ya están pintadas y comienzo a trabajar con ellas.

Esta serie ha sido el origen del trabajo plástico. Se podría decir que es la primera en señalar algunas de las cuestiones fundamentales que se darán más tarde también en los demás trabajos como es lo inconcluso, un rasgo relevante que permanecerá como característica esencial de todas las demás obras.

*Colecciones (playa)* es una serie de alrededor de 300 piezas sueltas, independientes entre sí. Su tamaño y material es variable, pues todas no vienen del mismo material y esto hace que en el momento de desprenderse de su forma original lo haga de una manera u otra, teniendo variedad de formas, texturas y colores. La mayoría son pequeñas piezas de plástico de alrededor de 3 cm, otras son trozos algo más grandes de cristal que está contorneado por las esquinas debido a la erosión del aire y del agua de la playa. Otras piezas son pequeños hilos, también de plástico, muy finos y más largos, de unos 8, 9 ó 10 cm.

Los colores de estas piezas son llamativos, saturados, pero al estar deteriorados han tomado otros tonos en sus revoceros, como cuando mueves muchas veces un trocito de plástico y se vuelve blanco en su doblez. También hay trocitos de conchas del mar, piedrecitas y troncos pequeños de madera, o pequeñas redes de plástico. En cualquier caso, ninguno de los elementos supera los 10 centímetros y todos son fragmentos encontrados en la playa.

La mayoría de estas piezas se guardan en una bolsa de plástico transparente para verlas con mayor facilidad. De esta serie nos interesa especialmente su portabilidad y su peso con respecto a otras obras más delicadas, que exigen un mayor cuidado. A la hora de mostrarlas, nos interesa crear pequeñas composiciones efímeras con ellas, prácticamente componer con ellas en el momento de mostrarlas.

Estas *Colecciones* surgieron a partir de una larga serie de acuarelas en las que pintábamos formas circulares en papel de acuarela A4 pero huyendo de la forma circular al uso. Ahora sabemos que era una búsqueda de la antiforma. Estas acuarelas remitían muy a menudo a las piedras. Los papeles de A4 estaban repletos de esas formas combinando su tamaño, había unas muy grandes en relación con otras que aparecían en la misma composición más pequeñas, eran *colecciones* al fin y al cabo.

Los colores de estas “piedras” eran la mayoría quebrados, casi siempre empleando complementarios azul y ocre, o verde vejiga y una extensa variedad de grises. Estas “piedras” nos llevaron, quizá inevitablemente, a la playa durante el invierno. Allí, en lugar de coger piedras, lo que hubiera sido el camino más directo en cuanto a forma y color (que tenía como referente previo el de las acuarelas), nos detuvimos en unos residuos de colores que se escondían en la arena y que parecían estar ya pintados. Además contenían esa antiforma que yo iba buscando en las acuarelas.

Entonces nos dispusimos a recoger esos fragmentos, siempre y cuando fueran atractivos en su forma y en su color. Y la verdad es que la mayoría lo eran.

Era una labor de recolectar, de recoger partículas en un paisaje concreto, sin un

sentido previo. Simplemente, encontramos unas formas sugerentes que ya estaban pintadas, que de por sí estaban terminadas. De ahí se abrieron varios caminos para trabajar, ligados con el pensamiento pictórico y la mirada periférica.

Contentos con nuestro hallazgo, guardamos las piezas y continuamos trabajando con las “piedras” de los papeles de acuarela pero esta vez recortándolos, como sacándolos del papel y buscando su objetualidad, eso sí, en 2D. Como si tratara de acercarlos a la realidad.

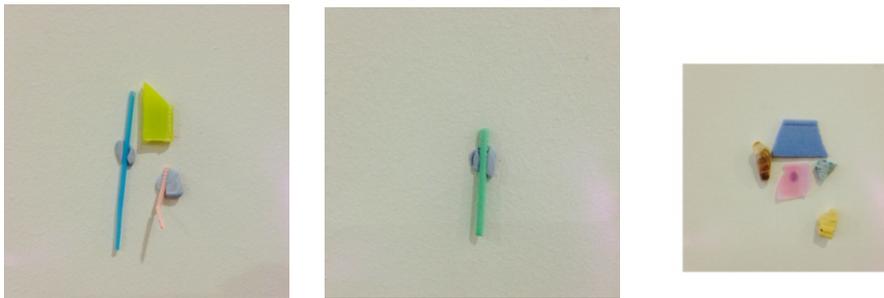
Para seguir componiendo y trabajando, empleamos el papel kraft como fondo que remitía a la arena en la que había encontrado aquellos fragmentos de colores. Empezamos a componer con las acuarelas a modo de collage, reduciendo el número de elementos lo máximo posible, dependiendo de la composición, tratando de decir más con menos: dos o tres, o como mucho, cuatro “piedras” son las que aparecen en estos collages papeles de kraft, algunos papeles más pequeños y otros más grandes A4 o incluso A3. Donde las acuarelas aparecen como pequeños residuos de color.

En ese momento fue cuando empezamos a desarrollar trabajos vinculados con la mínima expresión y surgió la idea, un poco más adelante, de las *Convergencias primarias*, trabajo que presentamos para la muestra de PAM que se realizaba en la facultad, que en el apartado del desarrollo práctico comentaremos más exhaustivamente.



Imágenes de las piezas de la playa en una instalación en el Decanato de la asignatura “Concepto, Soporte y Estructura” con Isabel Tristán y Carlos Domingo.

De esta intervención en la pared, me interesa especialmente el juego que se establece en la esquina de las dos paredes, donde empiezo a componer con los fragmentos encontrados en la playa. A partir de este momento, ya no solo se dispondrán si no que empezaré a relacionar las piezas creando pequeñas acumulaciones y composiciones con los residuos.

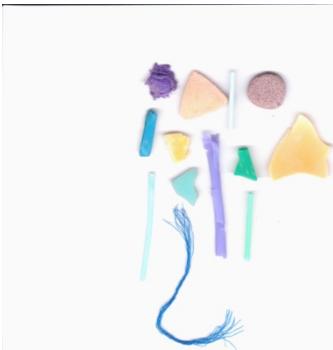
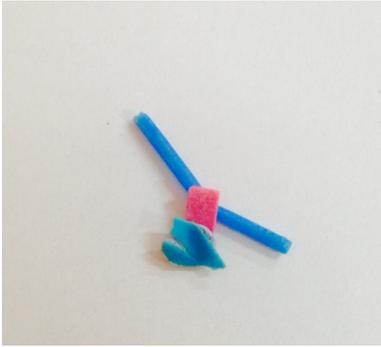


Piezas detalle de la instalación

Realizo una instalación en una pared del Decanato con esas piezas de la playa para la asignatura de “Soporte y estructura” con Isabel Tristán y Domingo Oliver.

En esa misma instalación aparecen también las acuarelas a modo de collage sobre el papel kraft. Después de esta instalación, en la que las piezas aparecen de forma independiente, comienzo a relacionarlas y a crear pequeñas composiciones de acumulación de fragmentos.

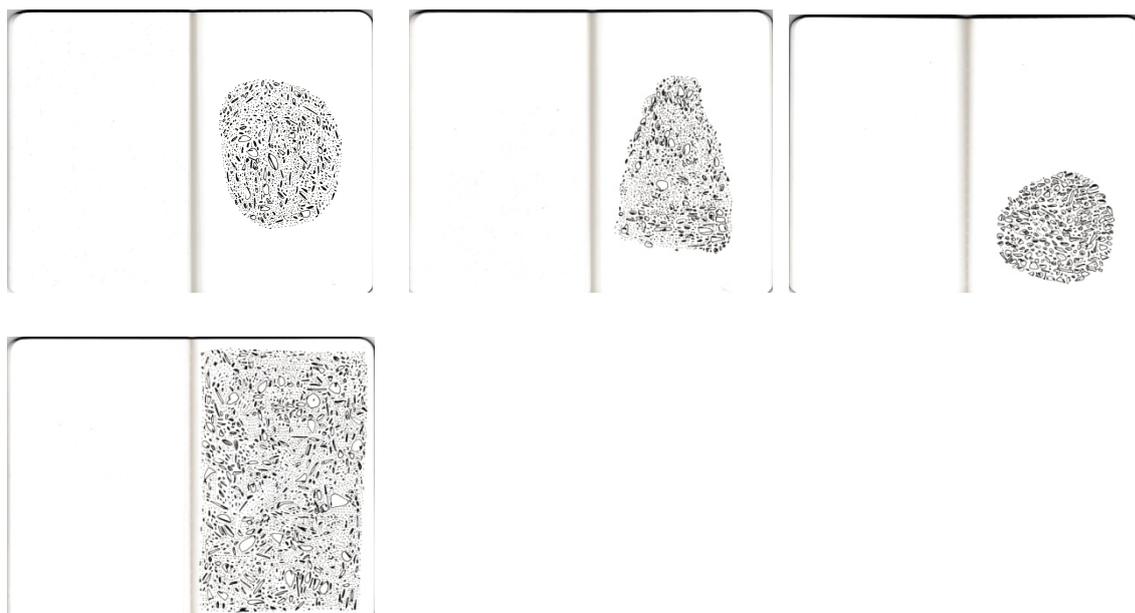




Piezas de las *Colecciones (playa)* escaneadas.



Esta serie de collages con acuarelas rescatadas de las primeras acumulaciones durante la búsqueda de la antiforma aparecen también en la instalación de Decanato para la asignatura “Concepto, Soporte y Estructura” (2014).



De manera paralela al trabajo de fragmentos de la playa y de collages en papel kraft, surge esta serie de libretas Moleskine (11x9cm) en las que intervengo el papel con tinta negra generando formas que remiten a los fragmentos encontrados en la playa, en un lenguaje más cercano al dibujo. Construyendo a través de la acumulación de los elementos formas más grandes, buscando esa antiforma de las acuarelas de la playa.

## 4.2 Serie 2: Pequeños objetos prehistóricos

Fruto del juego que establece la relación entre los elementos, tal y como surge en la serie de *Colecciones de la playa*, con los fragmentos encontrados, pronto surge también el trabajo con plastilina de *Pequeños objetos prehistóricos*. Durante un paseo por el campo encuentro pequeños troncos de madera que enseguida relaciono con la plastilina. De la plastilina me interesa su maleabilidad y su color. También la relación entre el color industrializado de la plastilina y la madera tosca, dando como resultado unos objetos rudos e imperfectos que remiten a la estética del wabi-sabi, otra de las claves de nuestra obra: esta teoría japonesa que recoge la belleza de las cosas humildes, efímeras, austeras y desapercibidas.

Se trata de pequeñas composiciones efímeras, pues estos artilugios no existen en realidad, solo están inmortalizados en fotografías digitales que mostraremos a continuación. Estas fotografías las realizamos mientras trabajábamos en la composición de estos objetos, para archivar el trabajo. El resultado ofrece un aspecto de objeto un tanto torpe, rudo, tosco y áspero. Como si su imprecisión fuera fruto de la manipulación de un objeto prehistórico, que no tiene clara su función, de ahí el

título.

La intención de juntar estos dos materiales tan distintos es la de recalcar una diferenciación entre los materiales del pasado y del presente. En un intento de unir en el tiempo una dialéctica prehistórica y el posthistoricismo: la madera se correspondería con el pasado y la plastilina con el presente. La madera (de origen natural) ofrece gran cantidad de tonos y texturas mirándola desde cerca, sin embargo la plastilina (de origen industrial) muestra unos colores determinados con textura suave y blanda visualmente. La idea era combinar estos dos mundos, buscando la relación entre ellos con la forma y la composición, buscar el diálogo entre el arte y la naturaleza.

Nos resultaba sugerente poner al mismo nivel estos dos materiales tan dispares. Prehistórica es también la plastilina, aunque sea un producto industrial, cuando no se sabe bien qué hacer con ella, como si jugáramos con ella sin tener una intención determinada. Así que consideramos esta serie producto del juego y en cierta medida, también como representación de una ingenuidad, la relacionamos con la Prehistoria, siempre bajo nuestro punto de vista.

Esta serie de objetos también tiene una relación con el wabi-sabi, en el sentido de orgánico y mutable, ya que no son piezas que están ensambladas y fijas permanentemente. En el apartado de claves ahondaremos en este término oriental.

A continuación mostramos una serie de imágenes que tomamos durante el proceso de composición. Que las piezas no estuvieran ensambladas nos ofrecía la libertad suficiente como para poder jugar con los mismos elementos de distintas formas:



Medidas Variables. Medidas Variables. Cada pieza mide entre 5 y 10 cm. El listón de madera de las figuras 1 y 6 es el mismo. El listón fino de las figuras 2, 3 y 4 son el mismo. Y el listón más grueso de las figuras 3, 4 y 5 es el mismo.



Medidas Variables. Cada pieza mide entre 5 y 10 cm.

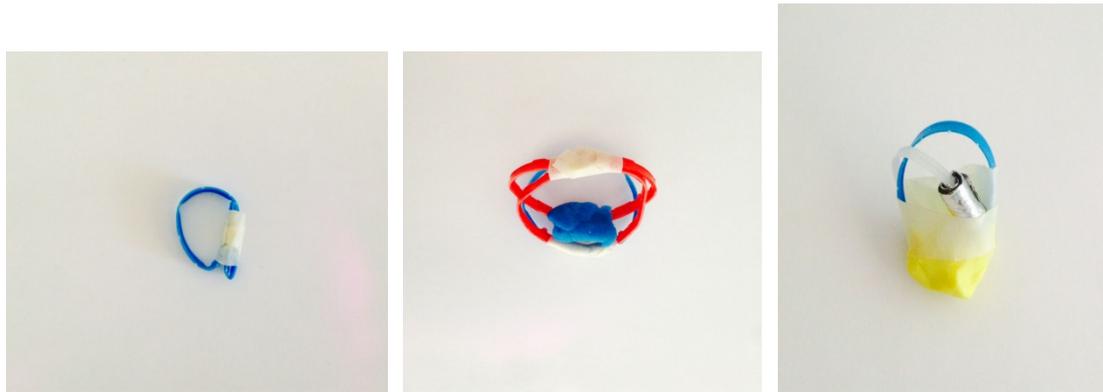
Durante ese paseo en el que recojo los tronquitos de madera introduzco la plastilina en algunos huecos del paisaje y los fotografío para guardar esas realidades pictóricas. De esta manera observamos de nuevo la deriva como aspecto metodológico esencial del trabajo.

La deriva está muy presente en la obra que desarrollo, “de una cosa a la otra y por medio alguna que otra”, en la que se mezclan. fotografía, dibujo, pintura...



Intervención de plastilina en un paisaje rural. Imágenes para archivo fotográfico.

Después de emplear la plastilina para la serie de pequeños objetos prehistóricos empecé a utilizarla en los fragmentos de la playa y pronto empezaron a sumarse otros objetos residuales que encontraba sobre todo en el suelo. Pequeños objetos de forma quebrada llenos de color, pequeñas pinturas desperdigadas en el suelo y de las que nadie a mi alrededor tomaba consciencia. De eso se trata básicamente mi trabajo, de jugar con lo que tengo a mano.



Medidas Variables. Cada pieza mide alrededor de 3X5cm



Medidas Variables. Cada pieza mide alrededor de 3X5cm

### 4.3 Serie 3: Convergencias Primarias

Esta serie está compuesta por una serie de líneas pintadas de un centímetro de grosor con pintura gouache en las intersecciones de dos paredes de varios espacios diferentes. De modo que sólo se tiene una visión conjunta de la obra al haber recorrido esos espacios en los que aparece y teniendo en cuenta el espacio que las envuelve. El título de esta serie tiene que ver en gran medida con el aspecto formal de la obra.

La pintura que empleamos es de color rojo, amarillo y azul: los colores primarios. Tratando de reducir la pintura a su mínima expresión, la condensación de color y de la forma. Pues que la línea aparezca como concepto, no como una realidad que ya existe, es lo que nos resultó interesante para elaborar esta obra. La línea es una construcción del ser humano: la línea, dice el diccionario, es una sucesión de puntos que se suceden en el espacio. Y por otro lado está también la convención de que la pintura ha de ser matérica.

Nos interesaba la presencia –en el sentido de permanecer en la arquitectura- como origen de la pintura vinculada al muro. Y por otra parte, la mínima intervención, dejando mucho espacio alrededor de lo pintado.

Surge también de la deriva, de esa intervención con plastilina que acabamos de ver en un contexto más rural, subrayando la pictoricidad de los demás elementos que rodean a esa pequeña pintura que yo hago.

La obra está vinculada con el minimalismo tropical, término que viene de una concepción más libre de lo conceptual, relacionada con el postminimal.

**Robert Morris** (Kansas City, 1931) escribió en su artículo “anti form” (1968) que el uso de formas básicas como el rectángulo y los materiales rígidos estaba por aquel entonces en desuso y en cierto modo, caducados. Planteaba el uso de materiales maleables en los que participaban principios de la naturaleza como el peso y la gravedad para moldearlos. El almacenamiento aleatorio o la composición descuidada fueron premisas patentes en este movimiento.

No seríamos rigurosos si enmarcáramos esta obra en este movimiento. Pero sí observamos cierta influencia en tanto que rehuye de la seriedad del arte conceptual y del minimal riguroso. *Convergencias primarias* propone un giro de tuerca en este sentido. Un estilo más desenfadado, una concepción más juguetona y al mismo tiempo más sórdida.

La obra obviamente, no está compuesta por estos materiales flexibles de los que hablaba Morris, pero sí defiende la emancipación de otras vías de exploración partiendo de ese anclaje como es el minimal.

Esta obra está desvinculada de sí misma, como si estuviera partida, o rota. En ese sentido tiene que ver con la pintura residual que comentamos en el apartado de claves. Es fácil observar que no atiende a los principios, por llamarlos de algún modo, de las otras series, en las que lo objetual es importante. Pero sí que es clave porque nos ha ayudado a desarrollar otros proyectos que tienen que ver con el espacio o la arquitectura, que tienen que ver con la asunción del espacio para la obra.

Así pues, pintamos las esquinas de un emplazamiento arquitectónico con una línea de un centímetro de grosor con colores primarios: rojo, azul y amarillo. Se trata de reducir la pintura a su mínima expresión, como decíamos, ya que ni siquiera la pintura tiene en este caso una entidad individual sino que se adhiere a la arquitectura. Y ahí es donde toma su lugar, en la esquina de dos paredes, como articulada entre dos planos, o dos dimensiones, visto de una manera más metafórica.

Dependiendo de la composición que ofrezca la arquitectura, los colores que compongan la distribución de las esquinas en el espacio se pintarán de una forma u otra. La pintura no siempre estará señalando las líneas verticales, dependiendo de la composición puede que se pinte también alguna línea horizontal.

La idea es crear un cuadro de las dimensiones de la arquitectura, de manera que el espectador forme parte de la obra y que todo lo que no es considerado pintura a su alrededor se vuelva pintura también. Es decir, que lo que sucede esté integrado en el

espacio pictórico y forme parte de él. Es un trabajo que propone fomentar la mirada pictórica.

Como trabajo residual no es una obra obvia, rotunda, que se apodere del espacio. Es más bien una pieza que trata de despertar una mirada sutil, que enmarca, que señala.

Pintando las esquinas evitaba crear una forma determinada. Aun tratándose de una línea que es un concepto, que no existe en realidad, sí que se trata de una reinterpretación de la propia esquina.



Imágenes de *Convergencias Primarias* en la muestra del PAM 2015, en la facultad de BBAA.

#### 4.4 Serie 4: Aquí-Ahora

Esta serie está basada en el pensamiento pictórico. Es la que más fielmente se adscribiría en esa tendencia de “obra pintada”.

Se trata de un *work-in-progress*, una obra procesual que no culmina sino que su desarrollo es su característica más importante. Una parte esencial de esta obra es la conjunción entre la deriva y el pensamiento pictórico.

En la serie *Aquí - Ahora* simplemente intervengo con un adhesivo con las palabras AQUÍ o “Ahora” en objetos o elementos arquitectónicos que son de por sí obra terminada. El propósito es comunicar que “ahí mismo y ahora mismo” está sucediendo el hecho pictórico.

Formalmente se trata de unos adhesivos que señalan los lugares pictóricos. Mediante la palabra AQUÍ tratamos de señalar los espacios con calidad pictórica. Por otra parte, la palabra AHORA aparece sobre todo en espejos, allí donde se produce en un

momento concreto una realidad pictórica. La palabra AHORA también puede aparecer en lugares de movimiento como en el interior de una puerta o una barra de párking, o en un cristal en el que se transparente lo que sucede *ahora*:



Se podría decir que esta serie es probablemente la más comunicativa, la más expresiva de todas debido a las palabras que muestra: AQUÍ o AHORA. Son términos bastante evidentes si sabemos a lo que se está refiriendo, pero también algo abstractos si nos adentramos en el término junto a la realidad pictórica y tenemos en cuenta el significado de los dos elementos juntos.

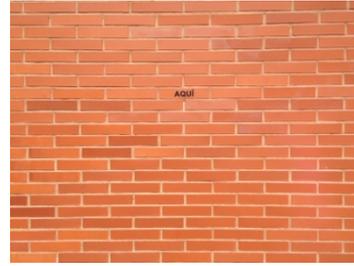
En el caso de esta serie, la deriva está presente, en el sentido que vamos pegando adhesivos en lugares con resonancia pictórica, en distintos espacios de la ciudad. Nosotros seríamos el *flaneur* en la búsqueda de lo pictórico. Un *flaneur* que estimula su mirada periférica a través del hallazgo de materiales con connotaciones pictóricas.

Una serie de adhesivos (no tienen un número específico, si no que a medida que se agotan hago más copias de adhesivos) en los que está escrito la palabra AQUÍ y en otros la palabra AHORA con la tipografía helvética, la más neutral posible, en color negro.

Mediante la deriva, mediante el paseo en la ciudad, aunque también puede ser un ambiente rústico, cuando veo algunos objetos o materiales que bien podrían estar expuestos en un museo pongo sobre ellos la palabra AQUÍ. Se trata en definitiva de señalar mediante un adhesivo objetos que podrían estar en un museo pero que están pasando desapercibidos por estar en un contexto del "mundo real". Es simplemente una manera de señalar que en la vida real también están esos espacios, colores, texturas que remiten al mundo artístico o pictórico.

Trato de señalar espacios de la vida cotidiana que remiten a la pintura:





En la tercera acepción sobre "Pintura" que aparece el diccionario vemos "Obra pintada". Parece que esta definición se acerca mucho más a una relación directa con la obra terminada, concepto que aparece especialmente relevante en esta serie "AQUÍ-AHORA".

## 4.5 Serie 5: Incluso puedo tocarlo

Paralelamente a la serie de *Aquí-Ahora*, y como consecuencia de la serie anterior titulada *Pequeños objetos prehistóricos*, surge esta serie titulada *Incluso puedo tocarlo*. Es la última en la que estamos trabajando, a nivel formal, con diferentes tipos de materiales: encontrados, escayola, pintura acrílica, gesso...

Esta serie nace de la necesidad de interactuar con los materiales encontrados, de manipular con las manos ciertos materiales que encontramos en la vida cotidiana (la mayoría considerados desechos), aunque también empleo escayola, esponjas, plastilina, cintas de plástico adhesivas y pintura acrílica.

En estas piezas se pueden encontrar trozos de papeles enrollados, doblados, retorcidos, ensamblados junto a otros materiales. Estos papeles han sido

encontrados en distintos ámbitos de la vida cotidiana, también los plásticos como los cierres circulares y pequeños de las botellas de agua de plástico que tienen varios colores muy saturados como el azul, el amarillo, rojo o verde, están ensamblados juntos a los papeles y los demás materiales.

Son piezas pequeñas, que caben en la mano, de alrededor de 10 cm.

Fruto de la interacción de estos materiales con los fragmentos de las colecciones de la playa surgen estas formas (antiformas) que no están definidas, tampoco hay intención de crear una forma determinada con estas piezas.

El objetivo es la propia manipulación de los materiales y el juego de contraste plástico que ofrecen los materiales desechados. La vinculación de los residuos junto a la mínima expresión y al fragmento.

Esta serie tiene que ver directamente con el juego, ya que no se pretende realizar una obra en concreto. Conforme encontramos los materiales, los acumulamos hasta que tenemos unos cuantos para trabajar.

El título de esta serie remite al tacto. Porque visualmente evocan ese sentido que nos lleva a la cercanía, a la proximidad. También por su tamaño, obligan a ser mirados desde cerca, tan cerca que incluso se pueden tocar.

Hay dos series diferenciadas bajo este título:

*Play-Doh*: el elemento principal de esta serie es la plastilina. El propio material remite a la niñez, cuando se jugaba de una manera más innata. A este material se le añaden una serie de elementos que vienen a ser residuos de plástico o pequeñas ramas de madera que se envuelven con diferentes tipos de cintas adhesivas. Como la cinta de carroceros o cintas adhesivas de colores. En esta serie se confunde la pintura y el soporte, es más bien que la propia pintura es su propio soporte. El resultado es bastante objetual.

*Escayola*: es el elemento que se utiliza como soporte. A partir de las formas que genera al secarse hacemos unas pequeñas pinturas-paisaje empleando acrílico y diversos materiales encontrados y algunos elementos de las colecciones de la playa. Algunos están adheridos mediante silicona. Parece que las pequeñas piezas de la playa que empleamos vuelven a un diminuto paisaje orgánico.

Son piezas que parten de una construcción horizontal, es decir, que se construyen sobre una mesa. Una de sus características más importantes es el fuerte cromatismo, aparecen colores mates y densos. Con una gama cromática similar a las piezas encontradas de las *Colecciones (playa)*. La pintura aparece como un elemento orgánico en la superficie de la escayola.

En estas dos series está presente el concepto lúdico, pues las dos se van construyendo conforme jugamos con los materiales. No parten de una idea principal que luego se desarrolla. También un rasgo a destacar sería la deriva, pues las dos series se van construyendo de forma simultánea, compartiendo a veces los materiales

que las forman.

Se trata de una obra residual por que las pequeñas piezas que las componen parece que formen parte de una forma superior.

A continuación algunas imágenes de esta serie:



Medidas variables.  
Cada pieza mide alrededor de 3x5cm.  
Materiales encontrados y plastilina.

El título hace referencia a que la materia pictórica, la pintura, siempre ha servido para representar pero en este caso, “incluso se puede tocar”. En alguna de estas diapositivas se muestra un juego con el objeto material pictórico y su torpe representación.

Poco a poco, voy añadiendo más elementos ya sean residuos o escayola, pintura acrílica...



Medidas variables.  
Cada pieza mide alrededor de 3x5cm.  
Fragmentos encontrados: esponja, plástico, plastilina, cinta de carroceros.



A veces los materiales de trabajo también resultan pictóricos y los fotografío.



Jugando con las formas y con el significado de la pintura reinterpreto en pequeños dibujos las formas de 3d sin demasiado rigor.

Cada vez interviene un mayor número de elementos. A los fragmentos de la playa y a la plastilina se le añade, en este caso, un elemento que no había aparecido hasta el momento: la escayola.



Estas piezas son ligeramente más grandes que las que hemos mostrado hasta ahora. Miden alrededor de los 7x7 cm. Buscan la retroalimentación entre las piezas encontradas y la materia pictórica entendida más al uso.



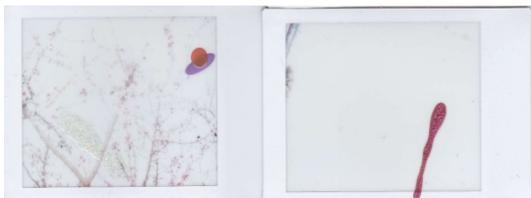
Las siguientes dos series, *Minucia* y *He hecho joyas con las cosas que no querías* se están desarrollando en paralelo a la elaboración de este trabajo. Hemos considerado

necesario reparar en ellas para comprender la evolución y desarrollo de la obra, de la misma forma que lo hemos hecho con aquellas obras antecedentes.

## 4.6 Serie 6: Minucia

La serie que presentamos a continuación se titula *Minucia*. Esta serie continúa construyéndose en el tiempo a medida que tomo más fotografías Polaroid. En este caso la imagen fotográfica está vinculada con la pintura, ya que ésta está adherida a la imagen creando nuevas realidades, tratando de realizar una retroalimentación entre la realidad pictórica de la vida cotidiana (imagen) con la pintura de la superficie de la fotografía.

Se titula *Minucia* porque estas polaroids son más pequeñas que las dimensiones de la Polaroid estándar y la pintura que aparece en la superficie es esmalte de uñas, así que son mínimas intervenciones llenas de color y a veces de purpurina.



Medidas Polaroid Individual 8x10 cm



Medidas Polaroid Individual 8x10 cm

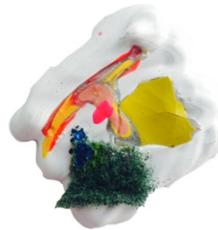


Medidas Polaroid Individual 8x10 cm

#### 4.6 Serie 7: He hecho joyas con las cosas que no querías

Otra serie que estoy trabajando en el momento de presentar este trabajo se titula *He hecho joyas con las cosas que no querías*. Incorpora todos los materiales que he utilizado hasta el momento: residuos, pintura acrílica, esmalte, escayola...

Forman parte en sentido derivado de la serie de Incluso puedo tocarte y las Colecciones de la playa.

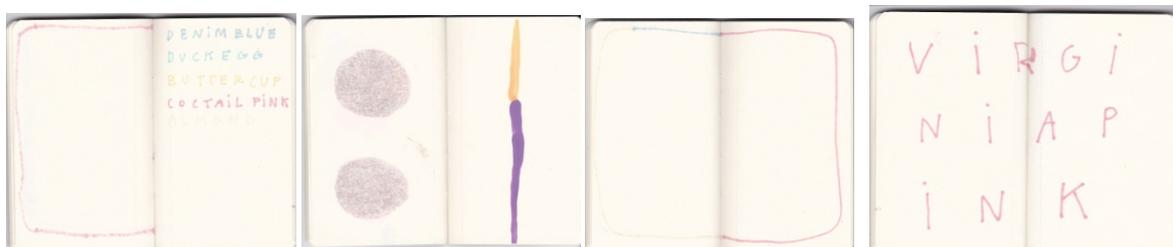




Cada pieza mide alrededor de 5x8 cm

... En paralelo, estoy haciendo estas libretas moleskine intervenidas principalmente con esmalte de uñas. También tienen rotulador y las palabras que aparecen son referencias a los nombres de los colores.

Esta serie que todavía no tiene nombre...



Libreta Moleskine 7x11cm

## 5. Claves de la obra

Las claves que vamos a desarrollar a continuación están íntimamente relacionadas entre sí, son las claves de las obras que acabamos de presentar. Las hemos dispuesto en puntos diferenciados para que su visualización y su comprensión esté más compartimentada y ofrezca una concepción más ordenada. Vamos a tratar de desmenuzarlas:

### 5.1 La pintura residual

El concepto de **pintura residual** como fundamento de este trabajo llega a través de una doble vía. Por una parte, trabajar con lo inacabado, con fragmentos, con residuos, con restos... Por otro lado, he llamado “pintura residual” a diversas expresiones artísticas que yo realizaba al margen del trabajo académico, de espaldas a la idea de pintura que yo tenía concebida.

#### •Definición

El término “resto” viene del latín *reliquiae* que significa despojo o lo restante. Lo que resta es lo que perdura en el tiempo para las generaciones venideras, aquello que nos llega porque persiste.

Por otra parte lo residual, bajo nuestra perspectiva, connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la significación de lo hegemónico desde posiciones laterales y descentramientos híbridos.

No hablamos de pintura al uso, sino de una manera de sentir la realidad cotidiana de una manera pictórica. Lo residual consiste en que lo construido en el pasado todavía se mantiene activo. Aquel aspecto dinámico que tiene la posibilidad de ser apropiado, aprovechado y reinterpretado en el contexto contemporáneo. Un modo de resistencia que se opone a su incorporación dentro de lo dominante (tradicción histórica de lo hegemónico).

#### •Características:

##### •La obra pintada en lo cotidiano.

*En 1978 Rosalind Krauss* publicó sus reflexiones en torno al concepto de escultura en el campo expandido. Estas reflexiones remiten a la conquista del espacio por parte de la pintura, derribando los límites entre las disciplinas y otorgando una mayor importancia a la pintura como objeto. Tomando una mayor importancia poco a poco la pintura expandida y remitiendo a la autorreferencialidad de la pintura. Lejos de representar otras realidades ahora se presenta ella misma como autosuficiente.

Bajo nuestra perspectiva, resulta una obviedad, volver a pintar o reinterpretar lo que la realidad ofrece ya de por sí. Por eso la obra que acabamos de mostrar resalta rincones con suficiente entidad plástica como para señalarlos como obra. Son pequeñas piezas y fragmentos olvidados. En realidad, se trata de una toma de consciencia de las posibilidades pictóricas que existen en la vida cotidiana. La reinterpretación de los materiales bajo una mirada pictórica de los elementos con los que convivimos día tras día. La pintura no está lejos, sino que está con nosotros. Así, consideramos que la vida cotidiana es obra pintada. Cualquier elemento es susceptible de despertar la conciencia y sensibilidad pictórica. El ejercicio plástico que realizamos sirve de marco para dejar constancia de esa realidad: hay formas inagotables de pintura por descubrir en lo cotidiano.

“Lo que sí semeja claro es que hablar de pintura ya no es lo que era, una vez asumida su condición de tradición y no de técnica, la pintura se entiende como idea o forma de pensar sobre sí misma, sobre su sentido. Lo único que ha permanecido invariable es el término, ‘pintura’, que actúa a modo de caleidoscopio de significados. Así, todo lo que se dice y hace en torno a la pintura podría considerarse pintura, en tanto que manifestación de una actitud, de un posicionamiento que implique al artista estar continuamente repensando su lugar, y preguntándose no sólo el por qué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo.”<sup>7</sup> David Barro.

## •Del arte encontrado a la obra residual

En nuestro trabajo, en nuestra mirada, hay una preferencia por esas piezas rotas y estropeadas que formaron parte de un todo en el pasado y que ahora se presentan fragmentadas. En un ejercicio de nostalgia las recogemos y realmente no sabemos qué haremos con ellas, ni qué forma tendrán al ensamblarlas con otros materiales considerados pictóricos al uso como la pintura acrílica o el gesso...es el juego del proceso el que acabará dando forma a estos objetos, pero no de una manera determinante porque puede que el paso del tiempo siga modificándolos.

Desde luego que estas piezas son cuando las recogemos del suelo el principio de una regeneración de su función y al mismo tiempo son el testimonio de una mirada periférica, de una sensibilidad pictórica que danza junto a los devenires de la propia vida.

Esta mirada desligada de lo convencional, que viene en cierta medida proviene del wabi-sabi, se desliga de la mirada hegemónica, que marca unas pautas de conducta. La mirada periférica es una manera de escurrirse de las tendencias dominantes para encontrar otras motivaciones y crear otro tipo de lazos con los objetos-desecho que nos rodean.

---

<sup>7</sup> Barro, David: “Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó”, en AAVV: On painting (prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá, Gran Canaria Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 2013. P.159.

Consideramos los desechos deteriorados como una metáfora del estado de la pintura más tradicional, la que está vinculada con el cuadro. Esa pintura que, en definitiva, se define por los materiales que la componen y por su resultado plástico ya reconocible por todos. Como si este ya clásico paradigma de la pintura se mostrara como estas piezas ya inservibles.

Nos interesan las nuevas formas de comunicar la presencia de la pintura. No sólo en los ámbitos artísticos, si no despertar la mirada pictórica presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana. El observador observa, selecciona, compara e interpreta. El creador sabe que debe sacar de su pasividad al espectador para que éste produzca una reacción la performance-*vista*.

En nuestra obra nos interesa que las intervenciones sean discretas, sutiles, tal y como sucede con el desgaste de los objetos en el *wabi-sabi* o como se intenta plasmar en las fotografías digitales del *Imaginario poético*. En ambos casos se trata de imágenes pictóricas en las que se ve reflejado el paso del tiempo y los accidentes que, sin pretenderlo, generan realidades pictóricas.

En la serie de *Aquí-Ahora* los adhesivos forman parte del mobiliario urbano porque consideramos que en ellos mismos está ya la pintura terminada. Como si solo hiciera falta una mirada para capturarlo, y en este caso, es el adhesivo el que señala y comunica que AQUÍ está sucediendo el hecho pictórico y que alguien ya ha tomado consciencia de ello y desea comunicarlo.

Por otra parte, las pequeñas piezas de los residuos de la serie *Colecciones (playa)* aparecerán de nuevo en el mundo pero habiéndoles devuelto una “dignidad” que perdieron en su uso. Dándoles la atención pictórica que, desde nuestro punto de vista, se merecen. Es una manera de devolverle al mundo lo que es suyo. Es una obra plástica surgida de la observación de la vida cotidiana y de una integración de esta mirada en el mundo del arte.

## 5.2 Deriva

*“Los devenires escapan al control, esas minorías que no cesan de resucitar y de resistir.”*<sup>8</sup> Gilles Deleuze.

Nos interesa la deriva en el sentido del devenir en el que las cosas suceden sin avisar y hay que estar muy atento para percibirlas. La deriva tiene que ver con ese cambio de perspectiva a la hora de apreciar las cosas que nos pueden sorprender: tomar una nueva perspectiva de las cosas que nos rodean durante el rumbo.

La deriva es uno de los puntos cardinales al hablar de nuestro trabajo plástico, ya que es la manera en la que solemos trabajar, sin tener un objetivo predeterminado y dejándonos llevar por los materiales que encontramos día tras día. Estos materiales tienen que ver con el lugar donde los encontramos, están envueltos bajo nuestro punto de vista del lugar, del aire de donde los recogemos. Los pequeños fragmentos que encontramos en suelo reflejan su origen de procedencia y muchas otras veces

---

<sup>8</sup> G. Deleuze. Conversaciones 1972-1990. 1995.

son anónimos.

La deriva está muy ligada en nuestro trabajo al sentido lúdico, no se sabe bien dónde empieza uno y termina la otra. Puede que sean las dos caras de la misma moneda, pero en cualquier caso no sabemos de qué país sería esa moneda. De momento, seguimos trabajando para descubrirlo, si es que en algún momento tenemos que descubrirlo. Tampoco nuestro trabajo se basa en llegar a discernir su origen, sino más bien continuar su proceso.

Frecuentemente, en el proceso del día a día, hay momentos de sorpresa en el hecho de mirar, de observar la cotidianidad. A veces nos dejamos sorprender por la capacidad pictórica de algunos materiales ordinarios. Éstos, frecuentemente, acaban por ser los materiales de las piezas que generamos, acumulando pequeños montones de materiales de diferente origen.

Entendemos la deriva como un divagar, como el *flaneur*<sup>9</sup> que se pasea por un espacio casi siempre urbano. Pero nos referimos más bien a una deriva ligada a un comportamiento lúdico-constructivo, es decir, que no se limita a los aspectos de viaje o paseo estrictamente, sino que es una deriva producto de una mirada relacionada con lo lúdico, deriva como un “tirar del hilo”.

Entendemos una deriva que comprende ese dejarse llevar, incluso llegando a la posible contradicción. Llegamos a contemplar el azar como parte de esa deriva, en la que no se posee el control de todo lo que puede suceder a la hora de emprender un trabajo. Dejar en cierto modo las puertas abiertas a la sorpresa, al accidente, al error, al azar.

Las ideas y el trabajo plástico se van elaborando y trenzando al mismo tiempo que vamos desarrollando la práctica, pues no se entienden la una sin la otra, van creando el camino a recorrer a medida que vamos elaborándolas simultáneamente.

«Los procesos son los devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación: es el caso de los devenires-animales o de las individuaciones no subjetivas»<sup>10</sup> Deleuze

Algunas ideas que nos interesan relacionadas con la deriva son las siguientes:

-*Flaneur paseante*: no en el sentido estricto de pasear por un espacio concreto. Más bien, se trata de un paseante mental que divaga con las palabras o con los trazos, o bien con pequeños trozos de plastelina, o bien a la hora de juntar y componer con pequeños fragmentos de diversos materiales que han sido encontrados en la playa.

-*Observador apasionado*: más allá de pasear realizando numerosas observaciones sociales y estéticas, tal y como harían los primeros paseantes del siglo XIX, defendemos una observación del mundo respetuosa y armónica (la mayoría de las veces), aunque sin rechazar los aspectos más ásperos. Una observación no centrada

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin describía el *flâneur* como la figura esencial del moderno espectador urbano, un detective aficionado y un investigador de la ciudad.

solamente en las cuestiones humanas (aunque es difícil encontrar las cosas del mundo no alteradas por la mano del hombre). Se trata de observar con detenimiento la realidad cotidiana. Tomar conciencia de los materiales y de su comportamiento como fuente de inspiración.

-*Contemplar el mundo*: debido al estilo de vida que se ha venido desarrollando durante la Modernidad, ya en el siglo XIX se iniciaba la contemplación del mundo de otra forma a cómo la máquina y sus consecuencias venían dictando. Se defiende la contemplación del mundo, como una manera sosegada de vivir, aunque sea una práctica artística.

-*Pasar desapercibido*: no intervenir, no dejar huella. Quizá, en algún momento devolverle al mundo lo que es suyo, desde la contemplación del mundo de la que hablamos en el punto anterior, se toma conciencia de los estragos que hemos creado en el planeta. Desde nuestra propia presencia, empatizar con los objetos y los materiales que lo forman.

El concepto “Flaneur” puede no estar estrictamente vinculado al pasear en el sentido baudeleriano sino que puede estar relacionado con el proceso del aprendizaje y descubrimiento de los milagros cotidianos. Entendido un milagro bien simple como puede ser el agua que se adapta perfectamente a la forma de una botella. O bien cómo refleja la luz en un espejo cuando se pone el sol.

Nos gustaría añadir en este punto un pequeño fragmento de una poesía de Federico García Lorca en la que habla del presentimiento. Empleamos este término como una intuición que nos guía en el proceso de la deriva:

“El presentimiento es la sonda del alma en el misterio. Nariz del corazón, que explora en la tiniebla del tiempo.”<sup>11</sup> Federico G. Lorca.

### 5.3 La mirada periférica

La mirada periférica es un término acuñado por **Marina Garcés** en el que nos hemos apoyado para definir la actitud que tomamos frente a una mirada impuesta y hegemónica. Hemos decidido emplear este término para expresar una actitud que tomamos en la vida cotidiana para percibir esas cosas que habitualmente suceden sin que nos demos cuenta.

Gran parte del trabajo que presentamos en esta memoria se basa en la observación de las cosas pequeñas como inspiración, incluso como materiales que se encuentran latentes en el suelo y los recogemos para crear las pequeñas acumulaciones de cosas.

A veces esa deriva de la que acabamos de hablar parece no conducir a nada práctico. Parece reducirse a la observación del mundo y de sus materiales, sin intervenir directamente. De hecho gran parte del encanto de la deriva ese seguir, el no llegar a ningún punto en concreto.

---

<sup>11</sup> *El presentimiento*. Libro de poemas. Federico García Lorca. 1921.

*“En todos los hombres vive atrapado un devenir minoritario que conduciría por fugas impensadas si se lo dejara andar, correr, huir.” Deleuze.*

*“Una pintura es siempre un método que se propone seducir y absorber la mirada, dejarse traspasar: una pintura no detiene la vista sino que juega con ella, la entretiene, y ello parece dejarse seducir, aceptar el juego que se le propone. (...) La lucha y la danza se confunden.”<sup>12</sup>*

## 5.4 Lo lúdico

Antes de adentrarnos en la explicación de por qué el sentido lúdico se encuentra entre las claves de la obra, nos gustaría abrir con unas palabras de Antonio Saura acerca de los dibujos infantiles:

*“Envidiable frescura: a la luz de automatismo y a espontaneidad, en la búsqueda del paraíso perdido, algunos artistas, entre los que me cuento, permanecen fascinados frente al universo de hermosos latigazos plásticos que surge de las manos infantiles, impresionados por su conmovedora y decidida transposición de la realidad, por la libertad y efectividad en el empleo de los medios que se les ofrece. No cabe duda de que muchos pintores desearíamos conservar esta frescura primigenia hasta el final de nuestras vidas...”<sup>13</sup>*

Estas palabras de **Antonio Saura** (Huesca, 1930) muestran la admiración por la frescura de los dibujos de los niños. Lo que nos interesa de esta cita es admiración del pintor ante la libertad que puede contener el dibujo de un niño. Esta libertad está ligada inevitablemente al pensamiento lúdico. No se trata de que el dibujo deba de ser lúdico porque lo haya pintado un niño, sino que es esa manera liberadora que tiene al abordar el dibujo lo que verdaderamente nos fascina y es lo que tomamos de ejemplo para desarrollar nuestro trabajo.

En nuestra sociedad basada en la rentabilidad, los valores como lo lúdico toman a veces un carácter estrictamente especulativo. Sin embargo, lo que nos interesa son los valores de independencia y autonomía con respecto a lo establecido, lo que puede ofrecer una mirada ligada a lo lúdico.

Nos resulta indispensable mostrar resistencias ante el imperio de lo lucrativo. Una de estas muestras puede ser el empleo del juego como fuente de inspiración, como *modus operandi* de nuestro trabajo plástico. Qué menos que predicar con el ejemplo.

*“El ingenio es el proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando. El juego es*

---

<sup>12</sup> *Resistencia de los objetos*. VVAA. Colección arte y estética. Pontevedra, 2000.

<sup>13</sup> Antonio Saura. Nota sobre el dibujo infantil. La infancia del arte de los niños y el arte moderno en España.

*una actividad gratuita, libre, creativa, herencia y nostalgia de la infancia. No tiene finalidad, es su propio fin.*<sup>14</sup>

Otra cita del filósofo **José Antonio Marina** en su libro “Elogio y refutación del ingenio” dice: “Los antropólogos dicen que 35 mil años antes de nuestra era, hubo en Europa una explosión de creatividad. En un cierto nivel de los yacimientos geológicos aparecen junto a instrumentos de piedra otros instrumentos inútiles, cuentas, adornos, bisutería prehistórica...Al lado de lo necesario, lo superfluo.”<sup>15</sup>

Esta cita nos resulta interesante porque consideramos que, en realidad, igual de necesarias son las cosas que consideramos esenciales y las superficiales. Muchas veces los límites entre estos dos conceptos están muy difusos.

Por otra parte, G. Deleuze dice que “Mientras que la comunicación transmite información, es decir, consiste en hacer circular palabras de orden, por lo tanto, en propagar el sistema de control, el arte se opone a ella a partir de la creación. (...) En este sentido, las creaciones del arte se convierten en interruptores, en vacuolas de no comunicación, en resistencias a la comunicación y a la información.” En este sentido igual de necesaria es la comunicación de la información estándar como la comunicación que genera la creatividad, mucho más abierta y otras veces más opaca que genera el arte porque nos da pie a interpretar otras cosas, tal y como sucede con la poesía.

**Umberto Eco.** En *Apocalípticos e integrados*, 1965. “¿Este es sólo un mundo para el superhombre o puede ser también un mundo para el hombre?”

**H.D Thoreau:** “Siga con su vida, persista en ella, gire a su alrededor, como hace un perro alrededor del coche de su amo. Haga lo que ame. Conozca bien de qué está hecho, roa sus propios huesos, entiérrelos y desentiérrelos para roerlos de nuevo. No sea demasiado moral. Sería como hacer trampas con uno mismo. Sitúese por encima de los principios morales. No sea simplemente bueno, sea bueno por algo”.

## 5.5 Mínima intervención

Todos los trabajos plásticos que se presentan en esta memoria tienen un rasgo común que es la mínima intervención. Esta manera de intervenir viene de un respeto sobre lo que ya está construido, ya que en la mayoría de los trabajos que hemos mostrado se trabaja sobre la propia superficie, que ya existe, que tiene entidad por sí misma y este hecho se admira y se señala, se recalca.

---

<sup>14</sup> José Antonio Marina “Elogio y refutación del ingenio”. 1992.

<sup>15</sup> José Antonio Marina “Elogio y refutación del ingenio”. 1992.

La mayoría son obras con mucho espacio alrededor, que respiran, que meditan, que incluso a veces son difíciles de atisbar, por eso decimos que una de las claves principales es la mínima intervención.

**Pinto**

**dejando e s p a c i o .**

**El espacio es el silencio.**

( )

Este es un pequeño  
poema que se  
construye en los  
márgenes-silencios de  
la creación pictórica.

**Pinto despacio**

**dejando silencio.**

Buscando una mirada que se mueva, que juegue, que disfrute con la interacción del medio. Nos interesa que las intervenciones sean discretas, sutiles para estimular la mirada periférica, en la que consideramos se encuentran muchas majestuosidades de la vida cotidiana, ya sea considerado obra o no. Es una belleza que podría emparentarse con el desgaste de los objetos en el wabi-sabi o una belleza que también se manifiesta en las fotografías digitales del imaginario poético que hemos mostrado en el apartado del desarrollo de la obra. Son imágenes pictóricas en las que se ve reflejado el paso del tiempo y que nos gustaría comunicar, hacer visible para que la vida fuera para todos más bella todavía.

## 5.6 Wabi-sabi

Es una teoría japonesa que se basa en la belleza de las cosas modestas y humildes: la belleza de las cosas no convencionales según la mirada hegemónica. Esta teoría iría emparentada con la tendencia actual del *think simple* que poco a poco va conquistando a algunas minorías de Occidente y que ya hemos tratado en el apartado del contexto ideológico. El wabi-sabi es una de las claves más importantes de nuestro trabajo plástico:

*“La grandeza existe en los detalles desconocidos y desapercibidos. El wabi-sabi representa exactamente lo opuesto a los ideales de Occidente, de gran belleza como algo monumental, espectacular y duradero. (...) El wabi-sabi es lo intranscendente y lo oculto, lo provisional y lo efímero: cosas tan sutiles y evanescentes que resultan invisibles para la mirada ordinaria.”*

Traemos este concepto oriental como filosofía de lo deteriorado o lo estropeado. El wabi-sabi combina la relación entre el minimalismo y la calidez de los objetos provenientes de la naturaleza. Es una estética que no a todo el mundo le gusta o le complace, porque resalta el paso del tiempo de los objetos. Es la belleza de lo imperfecto: impermanente e incompleta. Algunas características de la estética wabi-

sabi son la asimetría, la aspereza, la sencillez, la ingenuidad, la modestia, la intimidad, la austeridad...

En el trabajo que mostramos hay una sensibilidad por lo inservible y por lo estropeado, tal y como ocurre con el wabi-sabi, hay una toma de conciencia del mundo como material plástico. En el trabajo que mostramos escogemos lo residual, que por definición es imperfecto y de ahí surge la antiforma, que como desecho, ha perdido su forma. Nos interesa la antiforma porque sugiere más que muestra algo en concreto, por que sus formas poco definidas o estropeadas pueden evocar otras realidades que no son ella misma y consigue despertar la imaginación.

Del wabi-sabi también nos interesa esa estrecha relación que muestra entre lo ordinario y lo extraordinario. Tal y como encontramos en la vida cotidiana diferentes realidades pictóricas tan a mano, tan cercanas, también el wabi-sabi está ocurriendo todo el tiempo tan cerca de nosotros que a veces no logramos percatarnos de él. Es la mirada desligada de lo convencional, la que nos puede permite acceder a unas realidades más sutiles de la vida cotidiana misma.

El trabajo plástico que hemos mostrado anteriormente no es completamente conceptual, pues como el wabi-sabi, necesita del objeto para manifestar el concepto:

*“La propia filosofía Mahayana advierte que la comprensión verdadera no puede alcanzarse mediante palabras o lenguajes, por lo que aceptar el wabi-sabi en términos no verbales sería en enfoque más adecuado”.*

En este marco social y cada vez más global, el wabi-sabi puede ayudarnos a tomar conciencia de hechos muy evidentes que suceden a nuestro alrededor pero que debido a nuestro ritmo de vida y a nuestra focalización de la atención en ciertas cosas que se nos imponen desde fuera no llegamos a percibir. El wabi-sabi puede ayudarnos a esclarecer lo que sentimos cuando observamos los elementos de la naturaleza desvaneciéndose.

La mirada atenta y pausada hacia lo nimio o aparentemente insignificante es la base de nuestro trabajo. Tanto las piezas residuales que empleamos para crear las composiciones de la serie titulada *Incluso puedo tocarlo* como el resultado final de *Convergencias primarias* obligan a ejercitar una mirada más pausada y relajada hacia los objetos cotidianos. Son piezas que están a punto de desaparecer, que no son grandes ni rotundas, sino sutiles y delicadas.

## 6. Referentes

En primer lugar, hablaremos de nuestros referentes pictóricos, aquellos que buscan algo más en sus obras, algo que va más allá de lo estrictamente representado. Quizá sea la búsqueda de la belleza, o de otros mundos posibles. Quizá la mirada ingenua y al mismo tiempo perturbadora. En cualquier caso, nos interesa que su obra resulte

evocadora, que despierte en nosotros la conciencia del presente y que sea capaz de motivarnos.

Nos interesa la búsqueda de ciertos artistas que normalizan el proceso de trabajo artístico, de hacerlo vida cotidiana, lejos de la concepción popular más propia del siglo XIX, en la que el artista, generalmente pintor, crea sus obras a través de un genio interior, o un don, iluminado por algo desconocido y cercano a lo divino.

Aunque son muchos nuestros referentes pictóricos, queremos destacar para empezar a **Agnes Martin** (Canadá, 1912) y a **Giorgio Morandi** (Bologna, 1890). No aparecen juntos por casualidad. Son dos artistas que relacionamos estrechamente entre sí porque sus obras nos resultan inefables y eso no es algo frecuente. Quizá por eso nos reconforta especialmente admirar sus cuadros.

Si elegimos a estos artistas como referentes es porque los imaginamos trabajando pacientemente en sus estudios o talleres y recapacitando sobre sus obras, o dejándose seducir por cualquier hecho cotidiano y natural donde se presenta la belleza, observando el mundo y reflexionando sobre él. Así, haciendo este ejercicio de imaginación y teniendo su obra como referencia, nos sentimos identificados con ellos.

Estos artistas, junto a otros que veremos más adelante, desdramatizan el hecho artístico, cuestionan la concepción del artista caracterizada frecuentemente por su genio inaccesible. Sus obras tienen que ver más bien con lo humano, es decir, con lo imperfecto, con lo tangible. Y al mismo tiempo con la belleza cotidiana, con la mente y con lo espiritual.

Precisamente, en relación con la característica de espiritualidad e introspección, queremos señalar que tanto a Morandi como a Agnes Martin parecía molestarles la vida social. Sin duda, esto marcó su obra. Agnes Martin fue a trabajar a Nueva York pero sintió, pasados diez años, que allí no estaba su sitio y en 1957 se marchó a Taos, Nuevo México, donde llevó una vida tranquila dedicada a la pintura, hasta el final de sus días. Por su parte, Giorgio Morandi vivía con su madre y con sus hermanas en una habitación-estudio y llevaba una vida restringida en su localidad. No viajó mucho, apenas salió de su ciudad natal. Pero trabajaba incesantemente en sus cuadros fascinantes con estos elementos sencillos y cotidianos.

Desde hace bastante tiempo venimos observando los cuadros de Agnes Martin. Aunque no hemos tenido la posibilidad de ver ninguno en directo, sí que hay muchas reproducciones de sus cuadros en libros y en internet. Nos empezó a interesar el orden que manifestaban sus composiciones sencillas y llenas de luz. Nos despierta mucha curiosidad esa serenidad y quietud, provenientes al parecer de mucha meditación.

Las palabras ayudan a reflexionar y afortunadamente nos dejó obra escrita. Tiene un texto conmovedor titulado *La belleza es el misterio de la vida*<sup>16</sup> en el que dice:

*"When a beautiful rose dies, beauty does not die because it is not really in the rose. Beauty is an awareness*

---

<sup>16</sup> Agnes Martin. Writings. 1992. Dieter Schwarz (Editor)

*in the mind. It is a mental and emotional response that we make.*" (Agnes Martin. Beauty is the mystery of life. Writings. 1992)

*(Cuando una rosa bonita muere, la belleza no muere porque no está realmente en la rosa. La belleza está consciente en la mente. Es mental y emocional, responde a lo que sentimos.)*

Es una escritura sencilla que contiene mucha verdad desde nuestra perspectiva. Nos gusta precisamente por eso, porque lo que está resuelto se nos muestra sencillo y natural.

La labor artística llevada a cabo por Agnes Martin tenía que ver con lo divino. Pero no era Dios quien guiaba su mano, sino que era ella, su propia mente, la que iba en la busca de la belleza:

*"When I think of art, I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not in the eye, it is in my mind. In our minds there is awareness of perfection. " Agnes Martin (Beauty is the mystery of life).*

*(Cuando pienso en arte pienso en belleza. La belleza es el misterio de la vida. No está en el ojo, está en la mente. En nuestras mentes hay consciencia de perfección.)*

Este texto de Agnes Martin titulado *La belleza es el misterio de la vida* aporta mucha serenidad sobre el proceso creativo y por ello es muy rico para los artistas. En este texto escribe Agnes Martin que el artista debe rendirse a lo que siente y a lo que percibe, que no debe permitir que la basura inunde su mente. Que debe tener la mente clara para seguir con su labor. Y que esta labor debe ser más importante que su propia vida, pues la vida está llena de interferencias que te separan de la búsqueda. Dicha labor está siempre relacionada con la felicidad y es a eso, según ella, a lo que debemos aspirar: a ser felices.

El caso de Giorgio Morandi no dista tanto como puede parecer a simple vista del trabajo de Agnes Martin. A través de objetos insignificantes, irrelevantes, el artista crea el espacio, empleando la sombra, el color (siempre mate), vasos, botellas, jarrones, flores, jarras, cestas, teteras, candelabros, tazas, pequeñas cajas y materiales geométricos que él mismo creaba empleando cartones o cualquier otro elemento de desecho. El artista encontró en esos objetos la compañía para existir, tal vez como Agnes Martin en su largo retiro en su casa/estudio de Taos, Nuevo México.

**Balthus** (París, 1909) está considerado uno de los grandes artistas del siglo XX, aunque su obra pretende alejarse de las vanguardias. Creemos que precisamente por eso es interesante, porque se aleja de las modas, o de las tendencias principales para crear su obra personal.

Aparte de esto, nos interesa por su forma de vida casi monástica dedicada a la pintura. Más allá de la representación de niños (especialmente niñas) púberes a medio camino entre la inocencia y la perversidad. Él mismo dice en su libro de "Memorias"<sup>17</sup> (2014): "La vida ha sido para mí una larga tarea de la que no me arrepiento en absoluto".

El tomarse la propia vida como una tarea que nos exige atención, acción, reflexión, esfuerzo y muchas recompensas, es lo que me interesa principalmente de su mirada.

---

<sup>17</sup> Balthus. Memorias. 2003. Editorial Debolsillo.

Picasso dijo de él: “Eres el único de los pintores de tu generación que me interesa. Los demás quieren ser como Picasso. Tú no.” Palabra de Picasso. (Balthus. Memorias. 2004.)

Dentro de este apartado de referentes, básicamente pintores, quisiéramos añadir un fotógrafo: **Tichy**. Un pintor que, una vez desalojado de su casa y de haber perdido su obra, en la década de 1960 se construyó una cámara fotográfica con elementos de desecho. Realizaba retratos furtivos mayoritariamente de mujeres que luego revelaba de manera descuidada sobre diversos materiales.

Un aspecto fundamental que nos interesa de su obra es su mirada pictórica dentro de una disciplina como la fotografía. Lo consideramos pictórico porque los materiales de los que está compuesta la cámara son también los materiales-soporte donde revela sus fotografías. Así como un pintor utiliza unos materiales en concreto, Tichy también lo hace.

Esta mirada le llevaba a generar una obra con textura, debido a la baja calidad de los materiales que empleaba. Consideramos que ese es un rasgo que, debido a su materialidad, puede considerarse pictórico, porque aporta un acabado no tan definido como el que es propio de una fotografía, sino que resulta más pobre en su definición y bastante borroso, acercándose más al resultado pictórico.

También es atractivo el hecho de que él mismo se fabricaba los materiales con los que trabajaba, en perfecta sintonía con el *Do it yourself* del que hablábamos en el apartado del contexto ideológico.

Morandi, Agnes Martin, Balthus y Tichy son referentes en los que nos apoyamos y que observamos bajo un mismo prisma. Es decir, en la labor artística uno se siente solo y es difícil mantenerse y no dejarse llevar por lo mundano, por una vida más fácil. Sin embargo, todos ellos optan por una búsqueda compleja que parece nacer de una pulsión, una labor bastante solitaria. Se puede decir que están en medio de la nada haciendo esa búsqueda propia. Es lo que más nos interesa de estos artistas. También el compromiso que adquieren con su obra, como si fuera este hecho lo único que los mantiene serenos en la vida para seguir trabajando.

Otros dos artistas, más contemporáneos que los anteriormente expuestos, que nos interesan y que no queremos dejar de lado en este capítulo de referentes son Richard Tuttle y Sean Scully.

La de **Richard Tuttle** (Roselle, New Jersey, 1941) es una obra pictórica que trasciende lo pictórico, que tiende hacia lo objetual. Pues abre caminos que rompen las barreras de las disciplinas. Nos interesa Tuttle en este contexto por la semejanza formal que encuentro entre su obra y algunos de los objetos de nuestra serie *Incluso puedo tocarlo*.

Tuttle utiliza los materiales casi sin intervenir sobre ellos, es otro paralelismo que encontramos con respecto nuestro trabajo. Las obras de Tuttle son criticadas como no terminadas, acusándole en ocasiones de que cualquiera puede hacerlo como él (algo que se escucha mucho respecto al arte contemporáneo desde la más absoluta ignorancia). Estas obras son a veces muy pequeñas, situadas en un espacio amplio, por lo que sus exposiciones se aprecian un tanto austeras. Sin embargo, sus piezas

tienen un alto significado liberador. Quizá relacionado con el aspecto lúdico que para nosotros debe tener la labor artística.

Finalmente, incluimos como referente a **Sean Scully** (Dublín, 1945), porque sus obras nos parecen eternas. Parece que contienen arquitectura a nivel formal. Sobriedad, equilibrio y un principio estructural de carácter simétrico que se ve transgredido son características de su obra. Sin adornos ni detalles superfluos. Él compone franjas vastas, gruesas, texturizadas, de tonos oscuros como negros, marrones, incluso cremas, con mucha carga de pintura. Nos interesa la melancolía que está impresa en la gama cromática que emplea. Pero sobre todo su contención y sencillez, por la austeridad que nos inspiran sus cuadros. Cuando vemos sus cuadros pensamos “no hace falta más” y nos complace que alguien haya llegado hasta ahí. En cierto modo es lo que nosotros también andamos buscando con nuestras pequeñas y discretas obras artísticas.

Tuvimos la oportunidad de ver una exposición en el IVAM titulada “*Doric*”, en la que hacía un homenaje a la democracia. Parece que en estas obras se inspiró en las columnas del Partenón. Él mismo dijo en una entrevista para El País, en 2012, a raíz de la inauguración de esta exposición en Atenas: “Me importa mucho transmitir la idea de resistencia. Las islas entre el continente. (...) Con mi habitual melancolía, creo que también es importante la alegría con la que yo juego con el color. Yo escupo el color. No son meros brochazos. Quiero que cuando la gente se acerque a uno de mis cuadros, le apetezca acariciarlos. Estos cuadros son monumentales, básicos y humanos, porque así creo que es Grecia”.

Hay que indicar que nuestros referentes no se limitan a referentes pictóricos solamente, también hay músicos. Es importante añadirlo porque la música nos ayuda en el proceso creativo, inspirando desde otros lugares no visuales. Solemos escuchar música en el desarrollo de la obra, suele tratarse mayoritariamente de música ambiental, sonidos que crean una atmósfera agradable. Solemos buscar música que nos acompañe, que vaya en nuestra misma dirección.

Un referente musical importante para nuestra obra es **Erik Satie**. Su música es muy evocadora y tranquila. La música de Satie engloba el mundo sutil del que habla también el wabi-sabi, ese mundo que es prácticamente intangible pero que refleja el misterio de la vida.

Satie es un referente importante en nuestra obra porque recoge muchos rasgos que nos emocionan y nos gustaría extrapolarlos a nuestro trabajo plástico. Estos rasgos son principalmente amonías muy sencillas que parecen desgajarse conforme la pieza va elaborándose, melodías pequeñas, como de susurros y algo mágicas. Esta forma de componer podría semejarse al resultado de nuestras piezas plásticas, o al menos, eso nos gustaría conseguir.

Escuchar a Satie mientras trabajamos nos permite desligarnos del mundo terrenal y entrar en otro plano más sutil, donde las cosas pierden gravedad y todo parece tornarse más sencillo. Su música permite fluir hasta dejarlo ir y verlo crecer.

Por otra parte, creemos que el wabi-sabi, que es un rasgo que buscamos en nuestras obras pictóricas, también podría sonar a Satie. Los rasgos distintivos del wabi-sabi son lo efímero, lo evanescente o una especie de melancolía aferrada a la belleza.

Estos rasgos también parecen estar presentes en las *Gymnopédies* de Satie, que son las piezas a las que más solemos recurrir en el proceso creativo. Son notas que se escurren. Satie logra evocar a través de sus melodías simples imágenes sutiles que nos llevan a los rasgos efímeros de la existencia, como también lo hace el wabi-sabi. Se trata de una música muy orgánica, como una planta creciendo o como tierra mojada.

Estos rasgos de la música de Satie también están presentes, desde nuestro punto de vista, en las pinturas de **Agnes Martin** o en los bodegones de **Morandi**, y también con las pequeñas piezas de **Tuttle**. Y eso es también lo que nos atrae de sus obras: la frescura que emanan, la sencillez y la rotunda honestidad que transmiten. Nos gusta pensar que la relación que encontramos en estos artistas bien podría resumirse en que su obra muestra lo que es invisible a los ojos, al fin y al cabo lo esencial; también lo inefable, como hemos dicho antes. Nos atrae que su obra esté resuelta y que en esa solución nos muestren algo muy personal y sincero.

La verdad es que hay muchos otros artistas que nos interesan. Pero quizá sean estos a los que más cariño tenemos. De una manera u otra forman parte de nuestro imaginario. Solemos visitar sus obras o sus escritos de vez en cuando, como inspiración o como placer. No podemos más que agradecerles su labor, no sólo artística, si no también la que llevan a cabo, día tras días sin desanimarse, como si estuvieran destinados en cierta medida a llevar a cabo su labor. Su tesón, los microcosmos que crean a través de sus obras, es lo que más admiramos y lo que más nos inspira. Son algo así como un espejo en el que verse reflejado, pero un espejo rico y evocador.

## 7. Conclusiones

Resultan interesantes las connotaciones en cierto modo psicoanalíticas que tiene el hecho de realizar una memoria sobre trabajo plástico realizado. Este trabajo-memoria nos ha llevado a una nueva toma de consciencia sobre nuestro trabajo plástico con nuevas perspectivas sobre los mismos temas, como si se abrieran nuevos horizontes para la práctica y la teoría.

Es probable que algunas de las disquisiciones que hemos realizado no tengan toda la claridad que nos gustaría. Somos conscientes de que en algún momento nos ha faltado perspectiva para concretar los temas, y que en algunas ocasiones no hemos logrado comunicar lo que deseábamos porque poner palabras a los procesos que muchas veces parten de la intuición no es una labor sencilla y es un proceso lento y en cierto modo arriesgado con respecto a uno mismo.

La labor de generar obra y participar de una mirada propia que se va construyendo con el tiempo que cada uno vive, con las influencias que rescatamos de la vida ordinaria, de los referentes que vamos conociendo con el paso del tiempo no es una cosa sencilla. Hace falta un trabajo de intromisión en uno mismo, de recapacitar sobre el trabajo que en un momento surge y que no sabemos bien de dónde. Preguntarse el porqué, buscar las causas y las consecuencias de una labor que muchas veces surge de ir a palpas sobre el mundo. No es del todo fácil discernir el origen ni las relaciones.

Se trata al fin y al cabo del diálogo entre el mundo y el mundo propio y de las relaciones que se establecen entre los dos.

Muy ligado a esto está también la mirada propia que a veces se confunde con la obra o incluso con el mundo y desmenuzarlo con claridad es una labor compleja. Sentimos las confusiones que hayan podido surgir derivadas de las explicaciones.

Aquí, en esta memoria, hemos realizado una descripción de los trabajos plásticos que hemos realizado durante el último año. Pensamos que podría ser interesante ampliarlo a los trabajos del año anterior, y del anterior y así ir creando una especie de genealogía de nuestro trabajo y por qué no, también de nosotros mismos y del propio mundo. Veríamos seguramente muchas correlaciones y dependencias entre los tres mundos: el personal, el artístico y el común u objetivo.

La mayoría de los trabajos que hemos mostrado no están terminados, podría ser que sí, así lo hemos considerado en esta memoria. Sin embargo, la idea del *work-in-progress* y del trabajo inacabado nos sugiere explorar nuevos caminos incluso sobre la obra que hemos mostrado. Es decir, seguir trabajando con ella, probar sus límites, su elasticidad y también los nuestros. Por que se trata, bajo nuestro punto de vista, más que de las conclusiones, del proceso de trabajo (Amar la trama más que el desenlace, que cantaríamos aquél).

Por otra parte, no deja de ser interesante e importante para nosotros la toma de consciencia de los desechos que generamos en nuestras sociedades. Todo se acaba tirando, pero la mayoría no nos preguntamos qué se hará con aquello que tiramos, dónde van las cosas de las que nos deshacemos. A partir del trabajo artístico que desarrollamos, en el que utilizamos elementos semi-desechos y residuos que son fácilmente accesibles en nuestras calles, nos hemos dado cuenta de que podríamos basar nuestra obra en estos elementos de basura, sin emplear ningún otro elemento-no-encontrado. Sería otra vía que explorar.

Es una manera de partir de lo que ya está hecho. De reinterpretar lo que está pervertido, o roto o consideramos inútil. Creemos que podría tener una labor social implantar cursos sobre la reutilización de la basura que generamos para generar arte. Pero no de una manera determinada y acotada sino estimulando la creatividad de cada uno, forjando espacios de libertad y consciencia sobre la cantidad de basura que generamos y las posibilidades versátiles y plásticas de la materia. Proponer otras maneras de mirar el mundo.

En definitiva, esta memoria ha sido un trabajo con el que hemos aprendido muchas cosas sobre la obra plástica y sobre todo de los procesos que hemos empleado para generarla. Ahora sabemos que nuestro trabajo se basa en los procesos *work-in-progress* y esto nos resulta complicado a veces de asumir porque el resto del mundo espera ver obras terminadas, culminadas. Como si muchos de los receptores posibles de la obra de uno desearan ver que la obra siempre está manifestando su mayor auge creativo. Parece que esperan que alguien les asombre con obras de fuera de este mundo. Las obras que generamos humildes y honestamente vienen de este mundo y a él van y su continua modificación seguirá sobre esas piezas aunque nadie pueda verlas.

Como conclusión definitiva, ya en un plano personal, puedo decir que estoy contenta de poder comunicarles esta mirada pictórica que he intentado construir y que de hecho, sigo intentándolo a partir de las cosas cotidianas.

Quiero decir que para mí lo más valioso del arte es que sirve para construir otras miradas, abrir horizontes, despertar sensibilidades, comunicar...

En cuanto al proceso de trabajo todavía no quiero acotar nada porque lo que me interesa es ver hasta dónde puede crecer la obra. Quizá la búsqueda de un estilo determinado no sea el mejor camino para mi obra, quizá lo mejor sea verla crecer, en un proceso de *work in progress* constante.

Hace poco Javier Claramunt me dijo en una tutoría: “Lo importante para ti está en el último cajón”. Saberlo me ha hecho entender un poco mejor mi manera de trabajar y mi obra.

## 8. Bibliografía básica

CAREAGA, V. "Erik Satie." 1990. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid. Colección "Músicos de nuestro siglo."

MACHÓN, A. "Los dibujos de los niños.". 2009. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.) Madrid.

DEBORD, GUY. "Teoría de la deriva". 1958. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

GARCÉS, M. "Un mundo común". 2013. Ediciones Bellaterra. Madrid

KOREN, L. "Wabi-sabi para artistas, diseñadores y filósofos." Berkeley, California (USA): Stone Bridge Press, 1994. Traducción Margarita Kirchner. Impreso Sd Edicions España. 1997.

DANTO, A.C. "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia".. Editorial Paidós Estética. Barcelona. 1999

ECO, U. "Apocalípticos e integrados". Ed. Tusquets. Barcelona. 2013

MARINA, J.A. "Elogio y refutación del ingenio". Ed. Anagrama. Barcelona. 1992

SCHILLER, F. "Cartas sobre la educación estética del hombre."

SAURA, A. "Nota sobre el dibujo infantil", en "La infancia del arte de los niños y el arte moderno en España." [catálogo] Teruel/Logroño, Museo de Teruel/Cultural Rioja 1996).

SAVATER, F. "Panfleto contra el todo". Alianza Editorial. 1979

HUIZINGA, J. Homo Ludens. Emecé, Buenos Aires (1954/ 2004) pp. 7-8

HEIDEGGER, M. "Construir, habitar, pensar".

ORTUZAR MÓNICA, BARCIA IGNACIO, ALONSO L. MÓNICA, Resistencia de los objetos. Colección arte y estética. Pontevedra, 2000.

## Bibliografía complementaria

Links de interés:

<http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>

<https://aquileana.wordpress.com/2007/12/16/kant-schiller-estetica-ludica/>

[http://www.warhol.org/sp/ulp\\_ctm\\_appendix.html](http://www.warhol.org/sp/ulp_ctm_appendix.html)

<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/ baudrillard.htm>

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000100003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100003)

<http://drosophila.tumblr.com/post/640440868/el-valor-de-la-impermanencia-wabi-sabi>

<http://www.hatjecantz.de/agnes-martin-1565-1.html>

Anexo:

·Referentes



Agnes Martin  
"Happy Holiday"  
Acrílico y grafito sobre lienzo  
1999.



Giorgio Morandi  
"Natura morta"  
Óleo sobre tela  
1956.



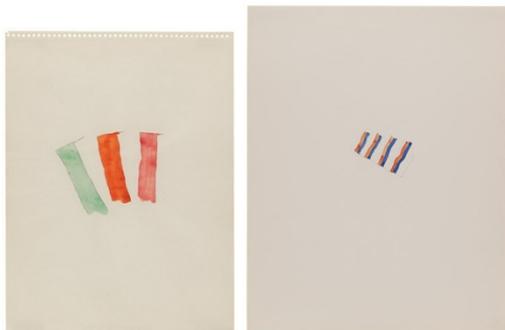
Balthus  
"La partida de naipes"  
Óleo sobre tela  
1948-50.



Tichy:  
A la izda: sú cámara fotográfica  
construida con elementos de  
desecho.  
A la derecha: una de sus fotografías  
tomadas a traición.



Sean Scully  
“Doric”  
Óleo sobre lienzo  
2011.



Richard Tuttle  
A la dcha:  
“White wind”  
Acuarela sobre papel  
1972.  
A la izda:  
“What colour. How to make.”  
Acuarela sobre papel.  
1967

