

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

ÓSMOSIS. EL PASO DEL HOGAR A UNA VISIÓN PICTÓRICA.

Presentado por Ana M^a Monzó Minguet

Tutor: Antonio Cucala

Co-tutor: Pilar Crespo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo intenta indagar en la relación que existe entre el exterior y el interior de la casa en la que se reside, indagar en esa permeabilidad, y en cómo esa ósmosis construye la percepción del concepto de hogar. Todo ello se desarrolla a través de la elaboración de una serie de objetos sencillos, surgidos de la observación de distintos agentes y elementos que proporcionan las fotos de paisajes capturados en el entorno de mi vivienda: la luz, las sombras o los reflejos de las formas cuando llueve. El desarrollo del trabajo evoluciona, durante el proceso del trabajo hacia otros formatos, técnicas y soportes que se analizan en él, y que van proporcionando distintas vías de desarrollo.

Palabras clave: Hogar, pequeño, tejer, pensar con las manos, pintura, cotidiano, objeto, táctil.

SUMMARY AND KEY WORDS

This project tries to investigate a relationship between the house's exterior and interior which I live in, searching in that permeability, and how this osmosis builds up the perception of my home concept. Everything develops through making different simple objects which appear looking at different agents and elements which are provided by the pictures that show landscapes captured in my home's surroundings: light, shadows or the sizes reflections when it rains. The more this work advances the more it develops, along the process appear new sizes, techniques and materials, which are analyzed along this work, and that give different development paths.

Key words: Home, small, sewing, thinking with hands, painting, daily, object, tactile.

AGRADECIMIENTOS.

A mis tutores Antonio Cucala y Pilar Crespo. A mis profesores. A mi familia y amigos.

Gracias a todos por vuestra paciencia y vuestro apoyo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p.6
2. OBJETIVOS	P.7
3. METODOLOGÍA	p.7
4. ESPACIO REFLEXIVO	p.10
<i>4.1 Hacer visible lo visible. Modo de ver</i>	p.10
<i>4.2 El proceso plurilingüe</i>	p.12
<i>4.3 El encuentro con el hogar</i>	p.13
5. LO QUE ENTIENDE LA PIEL	p.16
<i>5.1 Formas botánicas</i>	p.16
El ritmo. No existe el silencio.....	p.16
Luz y sombra. Fotografiar lo efímero.....	p.17
Plantas carnívoras. La percepción del tiempo.....	p.18
Fusión de propuestas.....	p.20
<i>5.2 3.44 MB</i>	p.21
Referentes.....	p.22
Desarrollo.....	p.23
<i>5.3 Volver a observar el hogar. Reflexión</i>	p.28
<i>"A poqueta nit"</i>	p.28
<i>5.4 El paisaje invisible</i>	p.29
6. CONCLUSIONES	p.31
7. FUENTES CONSULTADAS	p.32
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	p.34
9. ANEXOS	(Documento complementario)

1. INTRODUCCIÓN

D.C.-“El tiempo, ¿Consiste en el hecho de surgir?”-

J.C.- “De surgir, de cambiar: en consecuencia, de desaparecer. Es la acumulación de todo eso. Y es el hecho de pensar junto a ese ir y venir, esa presencia y esa ausencia”- John Cage¹



Fig. 1. *Estructura*. Escamas de tortuga sobre agujas y plastilina. 2015.



Fig. 2. *Escamas I*. Óleo sobre loneta. 28 x 46 cm. 2017



Fig. 3. *Escamas II*. Óleo sobre conglomerado. 40x40 cm. 2017

En este trabajo de fin de grado voy a analizar el nexo común de todas las series que he realizado. Pues curiosamente todas se asientan en una misma actitud de observación, un proceso similar y una influencia constante: mi hogar.

Una pequeña estructura construida con escamas de tortuga se ha convertido de algún modo en el detonante del proyecto. Se trata de una pieza cuya materia prima he recogido en el patio de mi casa. Una vez finalizada, sin saber bien porqué, comencé a pintarla. Luego a fotografiarla, pero por qué. Por qué ese cambio de lenguajes si la pieza ya estaba. Cuestión que he intentado resolver a lo largo del proceso de construcción de las piezas.

Más allá de la hermética definición del diccionario, el hogar es algo puramente subjetivo y singular ya que según las experiencias de cada individuo, toma una forma u otra, un significado u otro...Una de las constantes que se ha desarrollado a lo largo de este proyecto, ha sido el hecho de cuestionarme cómo era mi hogar y qué forma tenía aquello que para los ojos ajenos era impalpable.

Mi hogar se expande más allá de los muros de la casa convirtiendo el lugar que la rodea en parte de este. Un entorno que siempre lo contemplo a pie de calle sabiendo que mis espaldas quedan guardadas por las paredes que sostienen el núcleo de aquel lugar: la casa, una zona de la cual he extraído algunas de sus esencias como la costumbre del coser y de bordar. Estas junto a recursos como el defecto digital o la serigrafía, se han convertido en herramientas pictóricas a lo largo de este trabajo.

En este lugar he tenido experiencias sensibles, se trata de vivencias corporales sencillas que me hacen sentir viva, que me transportan a mis recuerdos. Por ello en lo que me fijo, son también cosas sencillas, en ocasiones sin querer me cruzo con una nube o huelo el calor húmedo que emana la tierra del campo cuando se riega.

¹CAGE, J. *Para los pájaros*. p.109.

De repente esas sensaciones, me devuelven al recuerdo de aquellas experiencias pasadas. Estas son las cosas que fotografío, son la única forma física que tengo de aquellas vivencias: un campo y una nube, por ejemplo. Y sobre estas imágenes, comienzo a trabajar, a ver si de algún modo puedo hacer que esa forma o lugar evoque de un modo visible lo que no se pudo ver.

A medida que he ido trabajando sobre estas imágenes, he generado paralelamente unos pequeños objetos elaborados con materiales bastante sencillos y asequibles como el papel vegetal o el acetato y que, como un hilo conductor, orientan este proyecto, pues son producto del hecho de *pensar con las manos*, actitud que ha guiado el proceso de este trabajo.

El centro de nuestra sensorialidad es el tacto. Todos nuestros sentidos se reducen a este, todos están recubiertos por la piel, órgano que nos permite físicamente relacionarnos con el entorno circundante. Debido al hecho de trabajar con la experiencialidad, he procurado que en las diversas piezas realizadas, lo háptico esté presente.

El siguiente trabajo se divide en dos partes. Por un lado el *Espacio reflexivo*, espacio que utilizo para analizar y entender las características de mi trabajo. Para ello, he valorado y escogido una serie de artistas referentes que más se adecuan para este proyecto. Me ha ayudado especialmente la observación del trabajo de Morandi tanto por su gusto hacia lo pequeño como por la forma que tiene de observar el entorno que le rodea. A continuación, he establecido una relación entre el uso de diversos lenguajes para trabajar las piezas y los largos procesos de producción como un método para conformar dichas experiencias. Para esto me he ayudado de Francis Alÿs. Y me ha sido de gran ayuda todo lo aprendido a lo largo de las lecturas de Juhanni Pallasmaa para describir qué es el hogar y qué influencia tiene en mí.

Por otro lado está, *Lo que entiende la piel*. Dentro de este apartado he descrito tres series diferentes, cuyos resultados materializan experiencias corporales, sensaciones, de los lugares de los que surge cada propuesta. Cada una de ellas parte de unos referentes concretos. Cabe destacar que el trabajo por series ha resultado ser un método de trabajo fructífero que me ha permitido trabajar sobre diversos interrogantes paralelamente y desarrollar mis inquietudes a la hora de conformar este trabajo.

Finalmente hay que señalar que después de la tercera serie, en la que he utilizado la imagen del hogar con un enfoque pictórico dentro de la serigrafía, percibo el hogar como una piel que envuelve y dota de sentido al espacio físico. Un espacio que he acabado llamando paisaje.

La sencilla observación del paisaje ha conducido al uso de diversos lenguajes, formatos y materiales, también “sencillos”. Y un interés por continuar desarrollando mi discurso artístico a partir de esta palabra.

El paisaje externo y las costumbres internas de dicho contexto convergen y dan forma a todo el proyecto.

2. OBJETIVOS

GENÉRICOS:

Generar una producción plástica, con la cual poder descubrir cuál es el ámbito del hogar y su naturaleza.

Establecer cuál es el perímetro común que engloba los distintos proyectos realizados. Para así, definir el espacio de trabajo.

Construir un imaginario del hogar propio.

Comenzar a armar y asentar un discurso que permita su futuro desarrollo.

ESPECÍFICOS:

Materializar experiencias sensibles, generadas en diversos lugares.

Obtener una serie de piezas que evoquen los fenómenos que resultan importantes, desde un punto de vista personal, de los paseos realizados por el Botánico de Valencia.

Entender qué y cómo es mi hogar. De qué manera dar forma a este entorno transparente.

Elevar al mismo nivel el sentido de la vista con el tacto. Ya que este es el centro de nuestra sensorialidad.

Comprender por qué se emplea una zona reducida para trabajar.

Determinar la importancia que el hogar tiene en todo momento.

Entender por qué el uso de diversos lenguajes es una necesidad a la hora de obtener resultados.

Incorporar el mundo de la costura junto a otros recursos a fin de utilizarlos como útiles prácticos.

3. METODOLOGÍA

La metodología empleada a lo largo de este proyecto se ha consolidado en un camino reflexivo tras realizar una serie de piezas. No se trata de hacer un psicoanálisis de las obras pero sí de comprender la necesidad que ha motivado llevarlas cabo y de los conceptos sobre los que asientan. Por tanto, la parte teórica de este trabajo se ha convertido en sí misma en un marco analítico y reflexivo de los rasgos comunes que se repiten en las diversas series que realizo.

Por otro lado, en la práctica, he utilizado una metodología experimental, a través de la cual he dado forma a diversas piezas incorporando recursos como la sutura o la impresión digital. He procurado no poner límites durante la producción artística, empleando diversos lenguajes, yendo y viniendo hasta que ha tomado la forma adecuada.

Es un proceso que perpetua el tiempo, un discurso que se hace y se deshace conforme evoluciona. Por el cual, he comenzado a armar un discurso y a identificar cuáles son los conceptos que le dan forma. Hecho que me ha dejado una puerta abierta para continuar desarrollándolo en un futuro.

4. ESPACIO REFLEXIVO

Una constante en todo este proyecto, es la necesidad de comprender por qué subyace un nexo común en todos los trabajos, indistintamente de los objetivos que me plantee en cualquiera de mis sesiones de trabajo, del tema, de los referentes que utilice, subyace un nexo común.

Este nexo se compone de tres factores: un modo de observar concreto, un sistema de trabajo y un referente constante. Este capítulo supone una zona de reflexión a través de la cual he comenzado a construir un discurso artístico.

4.1 HACER VISIBLE LO VISIBLE. MODO DE VER.

Comenzaré por el modo en el que observo las cosas que me envuelven. Siempre considero un cambio del punto de vista desde donde contemplo aquello que me ha llamado la atención. Para esto me ayudo siempre de la fotografía una herramienta que permite almacenar cientos de imágenes, de acontecimientos que tienen lugar cerca de donde me encuentro. Se trata del gusto por observar y atender a aquello que se considera pequeño, concreto; a veces se trata de elementos tan concretos que acaban siendo formas totalmente abstractas e independientes.

“Los árboles y los muros y los pedazos de hierba que escogió como temas de sus cuadros no son otros que aquellos que se encuentran uno mirando sin querer cuando se para en el camino para secarse el sudor de la frente en el calor de la tarde.” John Berger²

En este pasaje John Berger describe cómo encontraba Giorgio Morandi sus temáticas; lo que me interesa es exactamente esto, se trata de elementos pequeños, modestos tesoros, los cuales existen con sigilo en el entorno que habitamos o que sencillamente atravesamos pero puntualmente parecen relucir y captar toda nuestra atención. En sintonía con el trabajo de Morandi, no importan las identidades lingüísticas, únicamente importa aquella forma con un color e iluminación determinada. No obstante a diferencia de Morandi, para mí, lo que elijo fotografiar sí que tiene trasfondo y subjetividad algo que está latente desde el instante en que decido como captarlo.

A pesar de esta diferencia, me resulta especialmente interesante lo apreciadas que resultan sus obras, es decir, lo importantes que parecen los objetos que emplea en sus bodegones.

²BERGER. J. El extraño caso de Giorgio Morandi, *El País*. España, 7 de febrero de 1997.

Se trata de formas habituales sobre las que cualquiera hubiera podido reparar, pero habitualmente no han pasado de meros objetos de estudio. Y sin embargo, los objetos que se muestran sobre la superficie pictórica parecen sorprender a muchos de sus observadores, como si aquellas naturalezas en sí mismas fueran algo único y maravilloso. Este hecho se puede resumir *en hacer visible lo visible*³, como señala Berger. Una afirmación de la que me apropio, entendiéndola como la capacidad por fijarse en sucesos fascinantes, que se encuentran dentro de nuestra cotidianidad, al alcance de todos; pero pese a estar a la vista parece que no todo el mundo los ve, hasta que llega alguien como Morandi y convierte tres botellas en un acontecimiento, asombrando a quien lo contempla debido a la belleza y las diversas cualidades que se pueden hallar observando tres botellas.

Este interés por contemplar cosas concretas provoca que se puedan encontrar cientos de referentes sobre los que trabajar durante un largo periodo de tiempo en un entorno también concreto. Por este motivo el lugar del que extraigo esos referentes es reducido. Normalmente es el espacio que me envuelve y que no se extiende más allá de los límites de mi vista y tacto, límites que me marca el lugar. Y lo puedo encontrar en un jardín o en la superficie de mi mesa de trabajo. Por tanto, entiendo que a Morandi le bastase con el reducido espacio de su estudio o con cortos paseos para encontrar motivación y referentes sobre lo que observar y trabajar.

En cuanto a la cuestión del tamaño, creo que existe la mala costumbre de determinar lo que es pequeño o grande usando siempre la misma referencia: la altura de nuestros ojos con el cuerpo erguido. Es más, tendemos a comparar los elementos de nuestro entorno con el tamaño de nuestro cuerpo. Propongo, como hace Richard Tuttle⁴ trasladar el cuerpo, la vista y el tacto al mismo nivel que a lo que miramos. Comprenderemos mejor el mundo que nos rodea ya que utilizamos más sentidos a la hora de percibir, como señala Pallasmaa⁵. Pero a diferencia de Tuttle donde esto ocurre con las piezas ya realizadas, expuestas, creo que esta relación vista-tacto es necesaria desde el momento en el que se comienza a observar. Si lo que ha captado mi atención está en el suelo, como puede ser una hoja, lo más seguro es que desplace mi ser y mi cámara a su mismo nivel. Es como si mi escala hubiese cambiado, pero en realidad solo he variado el punto desde donde observo. Entonces todo cambia.

³ BERGER, J. El extraño caso de Giorgio Morandi, *El País*. España, 7 de febrero de 1997.

⁴TUTTLE, R. CATMALAGA. Centro de arte contemporáneo de arte de Málaga. 8 de enero 2015, Málaga.

⁵PALLASMAA, J. Experiencia multisensorial. *Los ojos de la piel*. p.43.

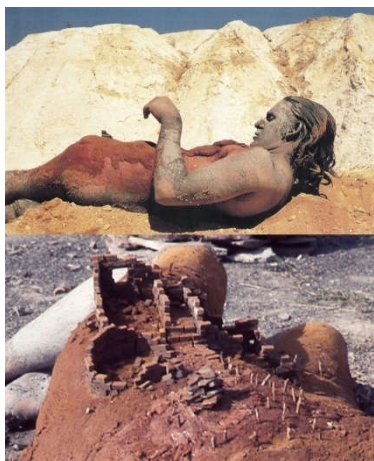


Fig. 4. SIMONDS, C. Fotograma de *Landscape-body-dwelling*. 1973.

Esta actitud me transporta a las diminutas ciudades de Charles Simonds, concretamente a la de su acción *Landscape<-->Body<-->Dwelling* (1973). La mirada hacia lo pequeño también tiene lugar en el entorno reducido de su cuerpo.

Gracias al uso de la fotografía consigo equiparar físicamente lo pequeño y lo grande; pues una vez queda aislado en la imagen, aquello observado y fotografiado ha cambiando de escala. Ahora una tormenta se reduce a un tamaño manipulable en la pantalla de nuestro teléfono móvil y el reflejo de una gota queda ampliado para poder observarlo cómodamente.

4.2 UN PROCESO PLURILINGÜE.

Para Andrei Tarkovsky⁶, el cine era la única disciplina con la que realmente conseguía captar los momentos únicos e irrepetibles de la vida, experiencias en su mayoría generadas durante la infancia. Yo no he conseguido encontrar una vía o lenguaje concreto con el que materializar esa experiencia corporal producida en un espacio-tiempo. Por este motivo, de momento, el método que me resulta más eficaz para dar forma a esa vivencia no visible es, la convergencia de diversos lenguajes.

Para identificar y describir este comportamiento en mi proceso de trabajo me he ayudado de Francis Alÿs⁷ cuyo método me es familiar en muchos aspectos. Primero el espacio que me rodea, luego mi experiencia, mi percepción, pero cómo se puede concretar en una forma determinada. El siguiente paso no está establecido, tal vez, un dibujo sencillo y esquemático me ayude a traducir y entender poco a poco lo que me ha interesado. Elementos como la forma natural de una nube o un reflejo en un charco, son el tipo de acontecimientos efímeros que suelo capturar mediante la fotografía, son, como he mencionado anteriormente, el tipo de tesoros que me devuelven a vivencias pasadas. No importa cuales, simplemente se trata de sensaciones que están y que para mí son físicamente visibles sobre esta especie de catalizadores. Luego contemplo la fotografía, quizás la forma en cuestión pueda convertirse en un bordado o en una pintura. A continuación, cabe la posibilidad de traducir el resultado en imagen y si no funciona, siempre se puede volver al origen, o tal vez, pueda pintarme a mí misma cavilando...A veces, el proceso se convierte en un ciclo casi infinito.

⁶TARKOVSKI, A. Imagen de la vida. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. p.68

⁷ALYS, F. Sobre la noción del artista. Política de ensayo. [En:] *You tube: Banrepultural*. Colombia. 26 de mayo del 2009.

Intentar describir una experiencia sensible me resulta complicado, por eso a la hora de plasmarla utilizo diversas herramientas hasta llegar a una forma próxima que mejor refleje dicha experiencia.

Progresivamente y trabajando a partir del referente fotográfico, aquella percepción, sensación, va convirtiéndose en una imagen mental subjetiva. Para finalmente, terminar materializándose en algo objetual como una pintura, una imagen impresa, bordada, cosida...Y por fin, de algún modo, al igual que el cine para Tarkovski, obtengo un objeto que esencialmente evoca, la observación personal y la relación con el mundo que me rodea.

Finalmente conviene mencionar que después de todo el proceso quedan una especie de residuos, objetos de escala reducida, se trata de diminutas piezas de papel, esbozos, imágenes usadas, etc. Generalmente, están hechas con materiales que he encontrado en mi mesa de trabajo y suelen ser la base y el hilo conductor de todo el proceso, son mi método más eficaz de cavilar y el reflejo directo del hecho de *pensar con las manos*, fusionando: Tacto, vista y pensamiento. Así que, en ellas se recoge la mayor parte reflexiva de todo el proceso. Se podría decir que son una experiencia en sí mismas, son una necesidad.

4.3 EL ENCUENTRO CON EL HOGAR.

Como última característica común dentro de mi trabajo, he de señalar la importancia de mi hogar durante el proceso de creación. Un espacio invisible cuya influencia se ve reflejada en el tipo de materiales que utilizo, en la forma de observar el entorno que me rodea así como la inclusión del mundo de la costura como herramienta que construye formas.

“El hogar, no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasados y presentes, el hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día.” Juhanni Pallasmaa⁸.

⁸PALLASMAA J. La esencia del hogar. *Habitar*. p.18

Con ayuda de las lecturas del arquitecto Juhanni Pallasmaa⁹, he conseguido comprender en qué consiste el hogar, siempre desde un punto de vista subjetivo.

En sí mismo, el hogar es algo abstracto e impalpable que, adquiere una forma u otra según nuestras experiencias o vivencias. Tal vez sea erróneo definirlo como una forma ya que es algo más cercano a una percepción, es algo más sensorial, no lo tengo muy claro. Es común que esta sustancia se genere en su mayoría dentro de la casa. Una arquitectura donde solemos, por lo general, encontrarnos protegidos. Por lo tanto al pasar tiempo dentro de esta es inevitable que tengan lugar dichas vivencias. He de señalar que este es uno de los motivos por los que ambos conceptos -casa y hogar- son fácilmente confundibles, pues no se sabe donde empieza una y termina la otra. No voy a decir que van juntas ni separadas, pero sí que para mí el hogar es algo metafísico, capaz de dar importancia no solo a la casa, también a los objetos, las costumbres...etc. Incluso configura el espacio que lo rodea, el paisaje envolvente y de forma simétrica, este también es capaz de definir cierto perfil del hogar.

En este sentido, los muros físicos de mi casa no han podido contener esta identidad transparente, que es el hogar. Las paredes se han permeabilizado, provocando que la imagen de mi hogar tome forma también en el exterior, una pleura que contiene casa y paisaje. Mi trabajo está íntimamente relacionado con este entorno. Pues aquí encuentro aquellos fenómenos sencillos, ya mencionados, que me hacen recordar las experiencias que construyen mi hogar.

Dentro del círculo de mi hogar, el mundo de la costura es una de las costumbres más importantes. Por este motivo está presente y es utilizado como una herramienta capaz de construir formas y volúmenes. Es un elemento que une los diversos lenguajes que utilizo. Por otro lado, tratándose de materializar experiencias sensibles, conviene también que los propios materiales despierten los sentidos en el espectador, en especial el tacto.

Aunque no me centre en la casa en sí misma, sí que se establece como un punto omega desde el cual observo el paisaje circundante. Y mi punto de vista generalmente es a través de las ventanas, miro el paisaje y estas nunca están delante, siempre detrás, a mis espaldas. Sin embargo, aunque ya no estoy bajo su techo, continuo dentro de esa seguridad al notar el calor del muro tras de mí.

⁹PALLASMAA J. Habitar en el espacio y en el tiempo. Identidad, intimidad y domicilio. *Habitar*. p.7-45.

El paisaje levantino que conforma parte de la imagen de mi hogar, resulta ser en sí mismo un molde que dirige mi percepción y la relación con el lugar que me rodea.

Aparentemente no habría relación entre Jean-François Millet, Gustave Courbet y Andrei Tarkovski. Sin embargo los tres estaban fuertemente influenciados por el recuerdo de su paisaje natal, como bien supo ver John Berger¹⁰. Las características geográficas de cada lugar, provoca que el individuo observe y represente de un modo u otro. Es como si el paisaje los educase a tener un modo de percibir, una forma de construir imágenes a través de la experiencia en aquellas localizaciones. Esto es algo que reconozco en mi método de trabajo ya que de algún modo las experiencias sensoriales que he recogido de aquel entorno me llevan a utilizar un tipo de paisaje determinado, en los que el peso del cielo y de los elementos naturales están muy presentes en las imágenes que produzco.

Vivo a las afueras de Valencia, en la huerta Sur. El mío es un paisaje modesto compuesto por casas viejas, construcciones bajas que permiten tener una visión amplia y despejada del cielo. Una zona organizada por campos estrechos, unos más cuidados otros menos. La gama cromática de este entorno suele quedar dominada por los tierras y los colores sucios del asfalto que manchan los amarillos, rojos y blancos de las fachadas. En suma este es el paisaje que me obliga a construir y a ver de un modo concreto. Aquello que aprehendo de la realidad resulta encontrarse dentro del envolvente del hogar.

“Yo soy lo que me rodea” Stevens Wallace¹¹

Pienso que esta frase de Wallace condensa muy bien mi actividad. Sintetiza tanto mi actitud ante el entorno como experiencia sensible y generador de hogar, como mi proceder construyendo resultados. Además de estos dos constructores de realidad; la visión subjetiva y la síntesis de objetos, también se condensan en ese concepto de hogar la costumbre del coser, como actividad interna que aporta confort y seguridad y la intuición de una ósmosis entre el interior y el exterior a través de unos muros/membrana. Todo ello genera, en efecto, un reflejo de mi yo, de *mi ser en el mundo*.

¹⁰BERGER, J. Millet y el campesino. Courbet y el Jura. *Mirar*. p. 76 y 132.

¹¹WALLACE, S. en PALLASMAA, J. Existencia corporal. Pensamiento sensorial. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p. 9.

5. LO QUE ENTIENDE LA PIEL

Después de asentar este trabajo sobre una base teórica, tiene lugar la descripción de las diversas series. Series que he realizado paralelamente al campo teórico anteriormente desarrollado. Todas ellas parten de imágenes de elementos concretos, bien del jardín botánico o del entorno de mi hogar. Elementos que se han capturado por ser detonantes de una experiencia sensible, corporal. Algo aprehendido a través de la relación entre mi cuerpo, mi yo y el lugar envolvente. Sensaciones que sin saber ciertamente por qué han traspasado mi piel.

En este capítulo he utilizado cuadernos de trabajo en los que he anotado reflexiones e ideas, dibujos y esquemas que me han ayudado en el desarrollo de este proyecto.

En primer lugar, *Formas botánicas*, trata de un proyecto que a pesar de no trabajar el entorno del hogar, resulta estar igualmente influenciado por este, respecto al modo de atender al paisaje envolvente, de materializar experiencias sensibles y por introducir el mundo de la costura. Estas mismas características están presentes en las series *3,44 MB* y *El paisaje invisible*, ambas trabajan directamente dicho entorno.

5.1 FORMAS BOTÁNICAS.

El jardín Botánico de Valencia es uno de los jardines urbanos más importantes de la ciudad. Por esto, se convierte en un referente atractivo para la elaboración de una propuesta. Tras un par de paseos por este jardín me propuse acometer tres cuestiones seguidas de la observación de acontecimientos efímeros, aleatorios y naturales que se me presentaban: la imposibilidad del silencio, la comprensión de lo efímero a través de la luz y la sombra y la percepción del tiempo. Decidí resolver esta transcribiendo estos elementos intangibles a través de objetos elaborados con materiales que permitan su perdurabilidad.

EL RITMO. NO EXISTE EL SILENCIO.

John Cage ha sido un referente muy indicado para esta propuesta. Tras estudiar algunas filosofías orientales como la india y la japonesa, Cage aprende a valorar el vacío, el cual, aplicado a la música, es el silencio. En el trabajo musical de Cage es tan importante el sonido como el silencio. Ambos deben coexistir, pues como él mismo defiende en una de sus composiciones pertenecientes a *Variations IV (1963)* o en la misma *4' 33" (1996)*, el vacío-silencio en sí no existe. Cabe recordar que para componer algunas de sus

piezas, se centra en las imperfecciones del papel dentro de las partituras, luego sencillamente las superpone y convierte ese azar en notas musicales. Así que ni en una hoja de papel en blanco existe el vacío-silencio.

Otro rasgo de Cage que me interesa es su observación de la naturaleza, el azar de sus formas, lugar de dónde saca sus notas. Uno de los mejores ejemplos de esta actitud es cuando una vez se fijó en las láminas de una seta y en los huecos que hay entre estas, e hizo una traducción a notas y a silencios. *Sixteen dances (1950-1951)*, es otro ejemplo de estas composiciones que se sirven del azar. Cage utilizó los cuadrados mágicos, en los cuales anotaba sonidos y conjuntos de sonidos. Obtuvo una música que expresaba emociones humanas acompañando dieciséis danzas elaboradas por el coreógrafo Merce Cunningham.

Con Cage de referente haré el primero de mis planteamientos.

PREGUNTA 1

En un segundo paseo por el jardín, reparé en la planta Cola de Caballo, una planta medicinal, que también es conocida como *Rabo de gat o relloneget*. Se trata de una pequeña caña verde que crece cerca del agua, en mi casa es común verla en el borde de las acequias. El recuerdo de esta planta forma parte de mi imaginario personal del hogar, pues con ella solíamos jugar haciendo girar las secciones de la caña. Debido a la fricción entre las secciones y el nudo que las une se produce un ligero sonido “*cri,cri,cri*”. Así que para este apartado del ritmo he decidido ligarlo con el tema de la memoria y el recuerdo.

Por otro lado, los nudos de las cañas ofrecen un ritmo visual que he podido traducir a un lenguaje gráfico muy sencillo: el punto y la línea o el punto y el silencio. En esta propuesta también considero sustituir el punto por una perforación. He decidido que el soporte ideal para este lenguaje gráfico es el papel, por su vinculación con el mundo vegetal, dando, de este modo, más cohesión a la propuesta. Se trata de contemplar el azar de la naturaleza y apropiarse de él para convertirlo en algo matemáticamente musical. (Ver *Anexo 1*)



Fig. 5. Cañas Cola de caballo.

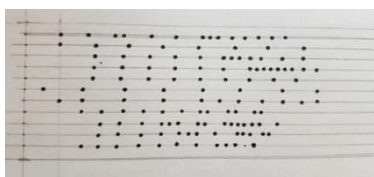


Fig. 6. Una de las traducciones del ritmo de los nudos a lenguaje gráfico.

LUZ Y SOMBRA. FOTOGRAFIAR LO EFÍMERO.

Otro de mis referentes ha sido, Andy Goldsworthy, su trabajo está relacionado de forma muy estrecha con la naturaleza, y observa especialmente su lado efímero, que está presente en la mayor parte de sus obras. Pues el tiempo hará, inevitablemente, mella en ellas hasta que

finalmente desaparezcan, quedando como único recuerdo las fotografías de dichas piezas. Así, que aunque el *Land Art* se presente como algo puramente natural, percedero y experiencial es necesaria la utilización de herramientas digitales y de la fotografía para perpetuarlas por siempre dentro del flujo del tiempo.

Cabe decir que Goldsworthy no es el único que necesita del registro fotográfico para poder guardar y transportar sus piezas otros lugares, son muchos los creadores que se apoyan o necesitan la fotografía, entre los históricos podríamos destacar, por sus distintas formas de emplearla a Hamish Fulton y a Nils Udo por ejemplo. Pero a diferencia de ambos, la captura fotográfica no es mi objetivo último, sino el principio, es la herramienta que atrapa al elemento efímero permitiéndome trabajar con él, en este caso, la luz.

PREGUNTA 2

Otro fenómeno que me llamó la atención del Botánico es que a pesar de lo grande que es, hay zonas que son muy oscuras aunque estemos a plena luz del día. Esto se debe a lo espeso que es el manto vegetal formado por las copas de los árboles más antiguos. Debido a esto, se producen unos claros muy aislados en estos lugares, formas provocadas por el juego de luz y sombra las cuales sería interesante capturar y aislar para convertirlas en una especie de estampado sobre textil. El uso de la tela como soporte se relaciona con el generador de estas luces-sombras: un manto que cubre la mayor parte del Botánico.

PLANTAS CARNÍVORAS. LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO.

En una conversación entre Richard Tuttle y Chris Dencon, Tuttle explica por qué es importante para él el mundo textil y lo que representa desde su punto de vista. Para Tuttle una pieza de tela supone un fragmento de espacio y tiempo. Una porción espacio-temporal que se ha escrito con el cuerpo, como señala Chris Dencon¹². Yo me identifico en gran medida con esta reflexión; entra dentro de mis intereses esa necesidad de captar y perpetuar elementos efímeros del jardín, como, por ejemplo, un claro de luz o formas curiosas de algunas plantas. A demás, el hecho de introducir todo este mundo en el proyecto, no hace más que devolverme al recuerdo del hogar, lo convierte en algo más propio. Pero creo, que la misma acción de coser, al igual que cualquier fragmento de tela, implica también esa acción corporal de escribir así como de construir. Me viene a la cabeza piezas como *Slumber* (1993) de Janine Antoni o aquellas arquitecturas textiles de Tomás Saraceno.



Fig. 7. ANTONI, J. *Slumber*.1993.



Fig. 8.SARECANO, T. *On Space Time Foam*. 2013.

¹²TUTTLE, R. y DENCON, C. Conversations, Premiere, Artist Talk, Richard Tuttle. [En:] *You tube: Art Basel*. U.K. 12 de diciembre del 2012.

Considero que *Slumber* (1993) es un buen ejemplo de lo que propone Tuttle, ya que Antoni utiliza su cuerpo y el registro nocturno de su cerebro para elaborar un fragmento de tela. Contemplo esta pieza porque es tanto ese registro espacio-temporal, que recoge todo el proceso de sueño de Antoni como un elemento generado con el cuerpo y destinado, además, a su cuerpo. De Saraceno, me interesa *On Space Time Foam* (2013) por utilizar lo textil como elemento capaz de generar estructuras tridimensionales.

En suma, *coser* se convierte para mí en un nexo con el que puedo unir materiales, confeccionar volúmenes...Provocando que el mismo proceso de trabajar y elaborar, sea más rico a nivel sensorial.

Otro aspecto que me interesa del trabajo de Tuttle es la importancia que para él tienen las piezas de su instalación "26"(2016). Pues en ellas tienen lugar dos factores cuya mezcla se materializa en peculiares piezas.

“Por un lado está presente aquello que sólo ocurre una vez y por otro aquello que siempre está” Richard Tuttle¹³



Fig. 9. TUTTLE,R. *Titel 3*, perteneciente a la instalación "26". 2016.

En efecto, sus piezas, en sí mismas son como los trozos de tela: Una porción de espacio-tiempo en la que ha tenido lugar un modesto suceso. Todo este acontecimiento, lo ha sabido reflejar formalmente sobre materiales de uso común, frágiles además, como papeles de libreta u ovillos de lana. Aunque lo que propone no es fácil, sin necesidad de elaborar piezas de gran tamaño, considero que ha conseguido su propósito. Este hecho se puede apreciar también en otros artistas pertenecientes al posminimalismo como, Eva Hesse o Robert Morris. Así como en trabajos de Anna Talens o Jessica Stocolder cuyas piezas son muy parecidas a las de Tuttle pero de mayor tamaño.

Las piezas más pequeñas de este artista, provocan las ganas de ir a cogerlas y jugar con ellas. No solo por los materiales, creo que el utilizar la pequeña escala conmueve nuestra sensibilidad háptica. Esta es una particularidad que también me interesa en gran medida, y que se contempla en las piezas del botánico.

En mi caso, el elemento único e irrepitible es el elemento natural que me ha llamado la atención en el propio jardín y este será el que intentaré perpetuar en forma. He de señalar que para asegurar el factor de *aquello que siempre está*, elaboro una serie de patrones para poder repetir las anatomías de las plantas.

¹³TUTTLE, R. Richard Tuttle: Staying Contemporary. Tuttle. [En:] *You tube: ART21*. Nueva York. 22 de julio de 2016.

PREGUNTA 3

Otro elemento de trabajo en esta serie ha sido, la anatomía vegetal de las plantas carnívoras. Es fascinante la complejidad de las bellas pero mortales trampas de la Venus Atrapamoscas (*Dionaea Muscipula*) y las Nepentes (*Nepentes Gracilis*). El objetivo es observar y comprender cómo se estructuran estas pequeñas bocas que no hacen más que recordarme a objetos del mundo de la moda y la costura, como si de pequeñas mochilas o monederos se tratase. Así que mediante la costura y el papel, un material vegetal con el que se puede trabajar, he intentado hacer una mimesis aproximada.

De las plantas carnívoras me interesa tanto su compleja estructura como su escala. Lo aterradoras que estas plantas nos parecerían si nuestro tamaño menguara al de una hormiga. Si las contemplamos desde el punto de vista del insecto, nos encontramos con seres que parecen alienígenas con unas feas fauces.

FUSIÓN DE PROPUESTAS

Una vez planteadas las tres hipótesis, realicé diversas pruebas. Por un lado comencé a observar y decidir qué tipo de ritmo iba a realizar. Por otro, estuve yendo al botánico para realizar cianotipias en esas zonas de luz, pues era el método más inmediato de capturar aquellos claros (ver *Anexo 1*). Y finalmente comencé a estudiar las pequeñas anatomías de las plantas carnívoras con el fin de obtener unos pequeños patrones que me ayudasen a reconstruir sus formas en otros materiales.

A lo largo del proceso de elaboración paralela de las tres hipótesis, ha habido un reajuste de todo el proyecto, pues por separado se quedaban cojas, no llegaban a cumplir con los objetivos iniciales: El ritmo era algo demasiado complicado para mí, las cianotipias no salían del todo bien y las mimesis de las plantas carnívoras no tenían ningún tipo de presencia. Así que hice un análisis para ver qué había sacado de todos esos procesos. La conclusión fue que me seguía interesando trabajar en una escala pequeña, lo manual y el coser, las formas sencillas, las transparencias del papel así como las pequeñas composiciones gráficas obtenidas de los nudos de las cañas.

Tras estas decisiones, una opción atractiva es engarzar todos estos factores, con una especie de joyería, no una de uso común sino aquella que elabora pequeñas y delicadas piezas en materiales nobles.

En mi caso a falta de materiales nobles he empleado lámina de latón, aluminio y cobre mezclados con papel vegetal, pintura acrílica e hilos de

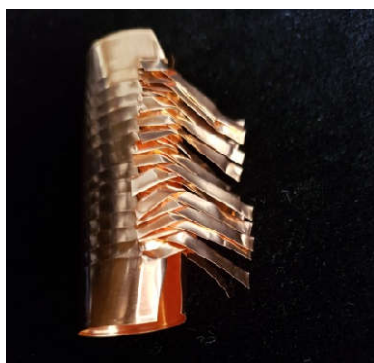


Fig. 10 y 11. *El ritmo*. Lámina metálica de latón y cobre. Medidas diversas. 2017.

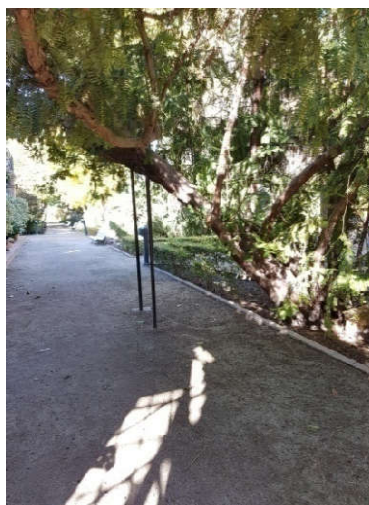


Fig. 12 y 13. Detalle de la forma fotográfica de las piezas *Luz y sombra*.

algodón y cobre. El uso de todos estos es lo que da mayor cohesión a todo el conjunto.

A nivel formal dominan las formas limpias que dejan mezclar el mundo de lo orgánico con lo geométrico. Para buscar mayor limpieza visual, he utilizado mellas, cosidos y trenzados para unir diferentes secciones o materiales desechando así el uso de pegamentos o colas. Se trata de formas esenciales y sintéticas que pretenden evocar las tres propuestas planteadas.

El apartado del ritmo ha quedado reducido a evocar las piezas que forman los mecanismos musicales así como las primeras pruebas gráficas.

Por otro lado, están la luz y la sombra. Lo interesante de este apartado era capturar y convertir en forma esos apreciados claros de luz. Así que después de traducirlo al tema de joyería y metales, he obtenido piezas que utilizan el papel vegetal como una sombra que opaca al brillo del metal. Todo ello unido por el cosido. La forma, es totalmente fotográfica, pues es la perspectiva del camino en las imágenes que tengo, lo que ha confeccionado su representación definitiva.

Por último, observamos las plantas carnívoras. Siguiendo los patrones obtenidos inicialmente, he construido las formas en los metales, también han sido combinadas con papeles, hilos y pinturas acrílicas. Obteniendo así tres grupos: algunas de papel, otras metálicas y otras mixtas. En cuanto a apariencia, estas piezas se mueven en el límite de lo delicado y sencillo frente a lo agresivo y voraz. (Ver *Anexo 1*)

Con esta serie he podido participar en dos exposiciones colectivas, la primera *Fotosíntesis* (2018), organizada por la asignatura de Pintura y Foto, la cual tuvo lugar en la sala de exposiciones del Botánico de Valencia, y la segunda en el festival de arte *Garbo* en Teruel (2018).



Fig. 14 y 15. *Luz y sombra*. Lámina metálica de latón, cobre y aluminio. Hilo de algodón. 2017



Fig. 16-30. Piezas del grupo *Plantas carnívoras*. Lámina metálica de latón, papel vegetal e hilo de algodón. Medidas diversas. 2017

5.2 3,44 MB.

3.44MB, es un pequeño conjunto de piezas gráfico-pictóricas las cuales surgen del hecho de recuperar y volver a mirar una carpeta digital de imágenes tomadas desde un mismo lugar: el hogar. Conforme ha avanzado el proceso me he centrado únicamente en tres fotografías del paisaje de aquel contexto. Uno de los objetivos de este estudio de caso ha sido conformar un imaginario propio del hogar a partir de la materialización de tres fenómenos efímeros, capturados en dichas imágenes como un halo de luz, un reflejo y un rayo.

He llevado a cabo este estudio de caso en la asignatura Imagen-foto y comunicación gráfica.

REFERENTES

SOL LEWITT

Este es uno de los artistas a los que acudo de vez en cuando, su trabajo me resulta muy atractivo, pero en este caso me he centrado en uno de sus fotolibros, *Clouds* que como indica su título se trata de fotos de nubes. A pesar de que en un principio la idea inicial de *3.44 MB* era básicamente lo que planteaba Le Witt: Imágenes de diversas nubes yuxtapuestas en un formato cuadrado. No quise cerrar el proyecto en esa sucesión de imágenes, ya que con el mero hecho de abrir un archivo digital se obtiene el mismo resultado.

Decidí aislar y seleccionar alguna de esas fotografías extrayendo aquellos elementos sugerentes. Con el fin de obtener no sólo algo pictóricamente interesante, sino de aportar un punto de vista personal de esas imágenes que subjetivamente se remiten a un imaginario propio del hogar. Cabe recordar que las nombradas fotografías están capturadas desde un mismo lugar, una casa situada dentro de este contexto hogareño.

MIYA ANDO

Entre las fuentes que han ayudado en el desarrollo de este proyecto, se encuentra Miya Ando que se convierte en un punto de inflexión de todo el proceso, tanto a nivel gráfico-pictórico como conceptual.

Resulta curiosa la mezcla de orígenes y tradiciones familiares que Miya Ando consigue recopilar en la mayoría de sus proyectos y métodos de trabajo. Su base conceptual es también el paso del tiempo y lo efímero en la naturaleza, sobre todo en el cielo y las nubes. Algo que intenta atrapar sobre materiales casi imperecederos como el aluminio lijado y tintado. En cuanto a aspectos formales, cabe destacar la utilización de estos materiales como



Fig.31. LE WITT, S. *Clouds*.1978.

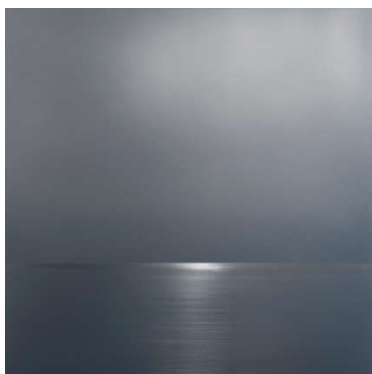


Fig.32. ANDO, M. *No line on the horizon*.2009.

herramientas pictóricas, esto hace que me resulte interesante su propuesta. Ha analizado y comprendido su contexto gráfico y personal y lo ha sabido transformar en un lenguaje particular adaptando materiales y costumbres habituales de su entorno familiar.

KUMY YAMASHITA

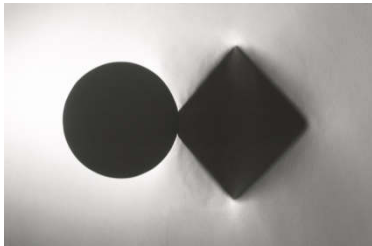


Fig.33. YAMASHITA, Y. *Square*. 1995.

También debo incluir a Kumy Yamashita como uno de mis referentes, en concreto por su trabajo sobre las sombras arrojadas por unas matrices que a primera vista no coinciden con la sombra que generan. Aunque no por la temática empleada, es interesante que el objeto o producto resultante sea algo tan poco material como una sombra. *Square* es la pieza que más interés tiene para mí, debido a que es la menos evidente o literal. Es decir, como indica su título el resultado de la proyección es un cuadrado, aunque sea circular la forma que lo produce. En esta pieza geométrica aparentemente sencilla toma partido un nuevo factor: la superficie sobre la que se arroja la sombra. Es posible que en esta ocasión se haya deformado dicha superficie para obtener la forma cuadrada.

Así que esta pieza la utilizo como un referente a nivel gráfico.

DESARROLLO

ORIGEN

Previamente a la descripción del desarrollo es necesario mencionar de dónde surge este estudio de caso.

Inicialmente el objetivo de esta propuesta era convertir algunas imágenes de un archivo digital, que había recopilado en mi hogar donde sólo aparecían cielos, en una especie de colcha. Las imágenes a su vez debían ir seriadas y clasificadas por una reducida escala de grises.

Pensé incorporar secciones de papel vegetal perforadas dependiendo del nivel de luz de la imagen a la que acompañaban. De esta manera la luz de las imágenes se hacía visible al tacto.

FOCALIZACIÓN DEL PROYECTO

Tras examinar el trabajo de Sol Le Witt, *Clouds* he llegado a la conclusión de que producirla tal cual, esta propuesta no aporta nada a mis intereses.

Cada vez más, observando, comienzo a entender las imágenes que poseo. Obviamente no todas tendrán algo interesante que contar pero sí es

cierto que pequeños elementos en ellas, aparentemente frecuentes o inadvertidos, pueden catapultar todo un discurso artístico, una visión más sensible que atiende al azar de la naturaleza.

Cabe señalar que la preocupación por relacionar lo háptico y lo visual sigue vigente a lo largo de todo el desarrollo del proyecto así como la inclusión del mundo de la costura.

LA NOCHE

Una de las imágenes con las que se ha trabajado es con una captura nocturna en donde se ven las luces de la autopista que pasa al lado de mi casa. Este es un de los paisajes que evoca la imagen del hogar, de hecho es uno de los elementos más reconocibles de este lugar. Un lugar característico no solo a nivel visual, sino que también lo es a nivel sonoro, se produce un choque entre el tráfico de vehículos frente al silencio casi absoluto del campo.

Así que, como se puede apreciar en las siguientes imágenes, se ha decidido trabajar con la hilera de luces. Quizás lo más normal sería tratar este elemento como una estela de luz, relacionándolo con el tema de los coches, la velocidad, el sonido...etc. Pero en vez de eso, estas luces se han manipulado mediante *Photoshop* transformándolas en un reflejo que parece titilar sobre el agua, se trata de una panorámica de luces que se multiplica sobre una superficie calmada.

Ahora ya se ha definido el elemento característico de la imagen original, se ha manipulado y se ha obtenido un referente visual. No obstante, de momento solo estimula la vista. Por ello en ese intento por introducir la cualidad háptica, se han elaborado algunas pruebas donde este paisaje lumínicamente sintético y concreto se ha reconstruido utilizando el mundo textil. Los materiales empleados han sido terciopelo negro sobre el cual he bordado con hilo blanco. Ambos construyen la imagen pictóricamente, por un lado el suave terciopelo se convierte en un campo de color, el hilo blanco, por otro, quiere imitar la pincelada que delimita una zona de color y la rellena.

A raíz de esta primera prueba he continuado jugando con esta imagen acercándola a otros lenguajes como al linograbado, ya que la limpieza del cielo nocturno y los halos de luz reducidos al binomio positivo-negativo quedan bastante cercanos a la base conceptual de la xilografía. Seguidamente, al observar los nudos retorcidos y estirados de la misma prueba inicial, me ha resultado complicado no relacionarlo con las series

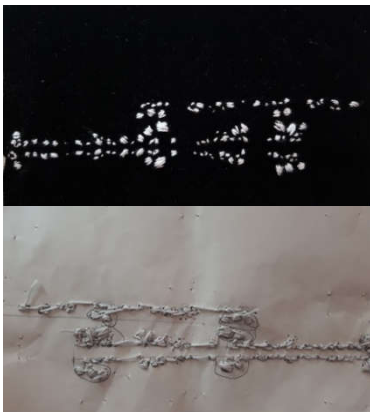


Fig.34. Prueba I. Papel basic, hilo de algodón, grafito y terciopelo.2017.



Fig.35. Prueba II. Seipolán. 9x18cm.2018.

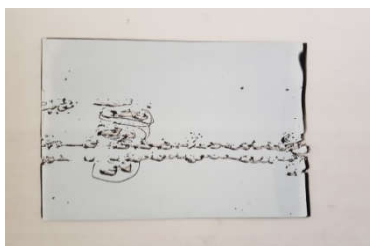


Fig.36. Prueba III. Serigrafía sobre poliéster. A3. 2018.

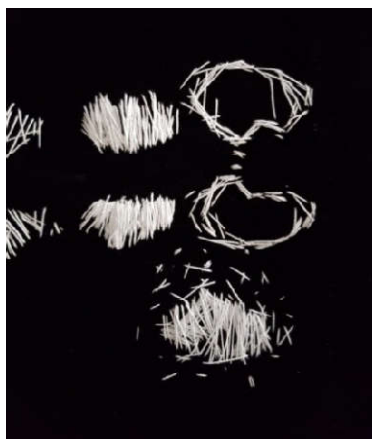


Fig.37 y 38. Detalle del bordado.

pictóricas del informalista Manolo Millares, concretamente *Homúnculos* y *Antropofaunas* comprendidas entre finales de los cincuenta e inicios de los setenta. Por esto, he abordado esta pieza mediante la pintura. También, he convertido en recurso gráfico dicha forma cosida mediante la serigrafía.

No obstante después de probar diversos lenguajes, materiales y soportes, me he inclinado por la primera prueba donde el mundo de lo textil se convierte en recurso pictórico.

Se ha decidido ampliar dicha pieza a un tamaño mayor. Para ello, debido a la escala, he necesitado elaborar un patrón sobre papel en el cual he dibujado la forma de las luces. Este, a su vez, lo hemos unido al mismo terciopelo para finalmente poder bordar el dibujo del patrón. Por último, se ha montado sobre bastidor.

Considero que el hecho de aumentar la escala ha sido positivo para la percepción de esta pieza, ya que de algún modo absorbe al espectador, permitiéndole hacerse una idea más cercana de cómo es aquel lugar, sino física al menos sensorialmente. (Ver Anexo 2)



Fig.39. *La Noche*. Hilo de algodón sobre terciopelo. 150x300cm.2018.

CUANDO LLUEVE

En este trabajo es la lluvia la causante de algo pictóricamente y gráficamente interesante: el diálogo pregunta-respuesta entre un árbol y una nube. Al contrario que en *La Noche*, anteriormente descrita, el reflejo es el hecho por excelencia que se produce en el campo tras la lluvia. Se crean así superficies llanas y poco profundas que recuerdan a grandes espejos.

No obstante, el centro de atención se ha colocado sobre qué ocurre en las ventanas de mi casa cuando llueve: las mosquiteras se mojan. Se



Fig.40. Imagen-referente del hogar.



Fig.41. Construcción nube. Escáner, espejo y algodón.

convierten así en delgados caleidoscopios multiplicando en pequeños fragmentos cuadrados el paisaje que tienen delante, lo cuadriculan. Para esto se ha empleado como paisaje de referencia una imagen de uno de los alrededores de la casa: una casa abandonada que es reconocible por el árbol que tiene a su lado, todo ello en un día nublado.

Seguidamente he aislado dicho árbol y una nube para usarlos como elementos gráficos. Hay que destacar que para obtener la nube ha sido necesario escanear un trozo de algodón para luego poderlo aislar mediante *photoshop* permitiendo su reproducción posterior.

He construido una composición en donde la posición del árbol y la nube varían según el punto de vista del espectador. Por tanto la visión de estos dos elementos a través de la rejilla cambia, por ejemplo, en las zonas más altas el árbol desaparece quedando solo la nube y el mismo cielo. En otras más bajas la nube desaparece y en las zonas más próximas al árbol lo muestran de una manera ampliada y más fragmentada.

He impreso esta pieza sobre papel Japón, un material maleable fácilmente relacionable con el mundo de la costura. La imagen fragmentada se convierte en motivo el cual, como si de *patchwork* se tratase, se une al resto mediante la acción de coser.

Por último destacar que no solo el árbol y la nube se han convertido en elementos de interés gráfico, también el propio silencio, la pausa entre estos, así como los grafismos producidos por defecto del escáner. Este tramado digital se ha transformado a su vez en el cielo nublado, en un fondo cuya impresión sobre el papel Japón lo ha convertido en atmósfera. (Ver Anexo 2)

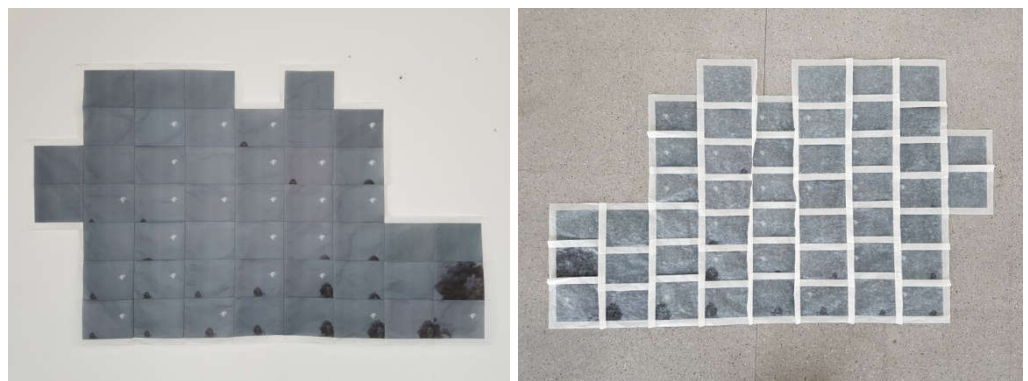


Fig.42 y 43. Anverso y reverso de *Cuando llueve*.

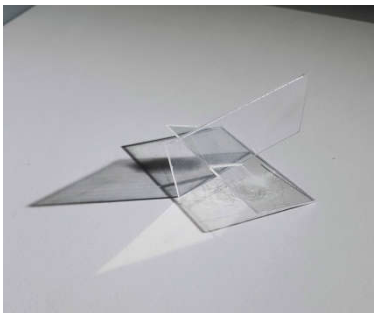
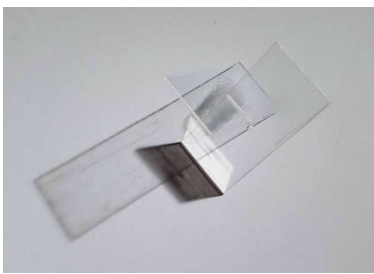
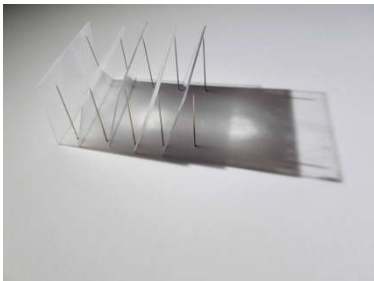
EL RAYO



Fig.44. Imagen-referente.



Fig.45. Síntesis del reflejo que precede al rayo. Acetato y lámina de latón. 5x3cm. 2017

Fig.46-48. Otras composiciones de *El Rayo*. Acetato y agujas. 3x5cm. 2017.

La imagen que inicia esta tentativa se caracteriza por ser un día de tormenta. Esta es una captura fallida de un rayo, pues la foto se disparó unas milésimas de segundo antes que este se produjera. Pero lo que de verdad me motiva a trabajar con ella es el intento por convertir en forma el reflejo de lo que *iba a ser*. Así que lo primero ha sido realizar diversas pruebas para ver como se podía delimitar la forma de dicho resplandor.

Por un lado, contorneé la forma de la manera más obvia utilizando figuras geométricas simples como el círculo o el rectángulo. Por otro, empleé el procedimiento mecánico del *photoshop*, en donde automáticamente obtuve un fragmento pixelado y por supuesto, poco definido. Estas pruebas iniciales no acababan de resolver el anhelo por conseguir ese característico reflejo.

Afortunadamente en mitad de esta duda, conocí el trabajo de Miya Ando, anteriormente mencionado.

Comienzan de esta forma las pruebas con acetatos transparentes, sobre los cuales, mediante lijados, he ido buscando la forma ambigua de aquella luz. Una vez construidas estas pequeñas piezas, reparé en que al fotografiarlas iluminadas con una concentrada fuente de luz, producen sombras. Algunas en sí mismas parecen paisajes otras, recuerdan al cielo donde iba a tener lugar aquel rayo.

Seguidamente no sólo se juega con la proyección sino con la superficie sobre la que ésta se proyecta, deformándola para obtener nuevas imágenes. De esta manera comienza a intervenir el factor de la ambigüedad pues aparentemente la sombra arrojada parece que no coincide con el objeto que la produce. Como ocurre en los trabajos de Kumi Yamashita.

Cabe señalar que una vez realizados estos breves experimentos he conseguido obtener no sólo una posible solución sobre cómo representar el no-rayo sino que por el camino se han generado una serie de residuos y de escenografías interesantes las cuales se han convertido en parte de este estudio de caso.

Como consecuencia de todas estas pruebas se construye por fin, la forma indefinible de esa luz, de ese reflejo. Sobre el mismo soporte plástico se crean dos formas que recuerdan a un ovillo de lana, formas irregulares complicadas de delimitar. Atendiendo a aspectos formales se elabora una negativa y otra positiva: Una en donde el mismo fondo intenta respetar esa zona iluminada y otra en donde es esta la que intenta autodefinirse.

He montado diferentes composiciones con dichas piezas, en algunas ocasiones incluso se han llegado a superponer varias con el fin de obtener la sensación de profundidad en la misma proyección, en otras las he ensamblado exagerando aún más el factor de la ambigüedad donde es complicado diferenciar el límite entre el objeto generador de la sombra y la sombra misma. Es así como ambos elementos convergen y se convierten, juntos en un todo. (Ver Anexo 2)

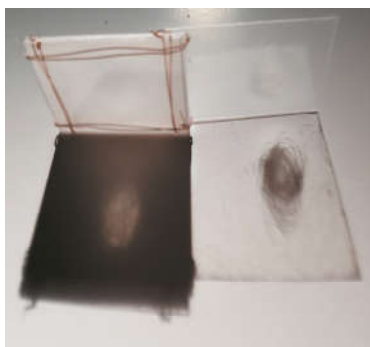


Fig.49. *El rayo*. Acetato, agujas e hilo de cobre. 3x10cm. 2017.

Con esta serie he realizado una exposición individual, *3,44MB* (2018) en la casa de cultura de Puçol.

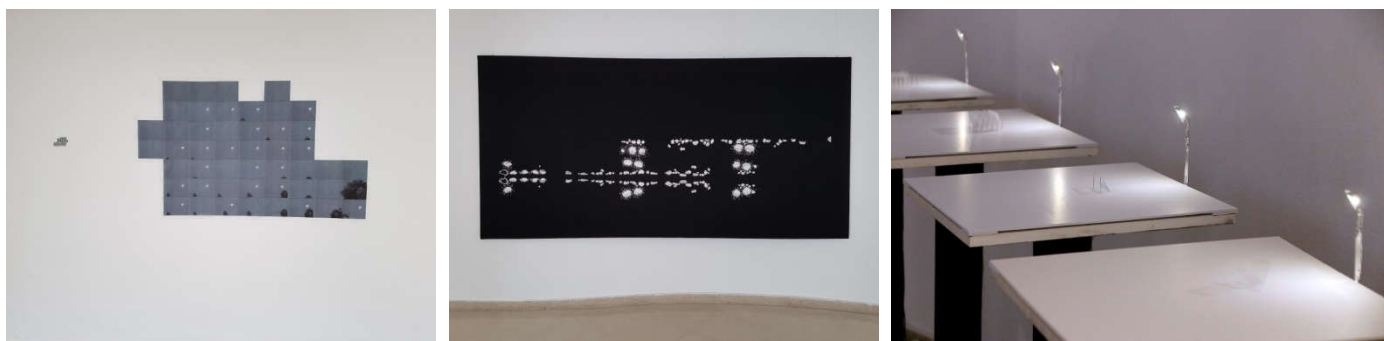


Fig.50, 51 y 52. Exposición *3,44MB*. Puçol.2018.

Cuando llueve. Impresión láser sobre papel Japón. 106x175cm.2018.

La Noche. Hilo de algodón sobre terciopelo. 150x300cm.2018.

El Rayo. Acetato, agujas e hilo de cobre. 3x10cm.2017.

5.3 VOLVER A OBSERVAR EL HOGAR. REFLEXIÓN

“A POQUETA NIT”

Después de la serie *3,44 MB*, he elaborado una pieza más en concordancia con esta última. El proceso de producción es el mismo que el de sus precedentes. Además, también parte del mismo archivo digital de imágenes.

La Noche, se convierte en un antecedente, cuyo material, el terciopelo, me ha resultado atractivo trabajar. No obstante en esta ocasión, me he centrado en sus mismas hebras. Hebras que se pueden segar o afeitar. Obteniendo de este modo, dos campos de color en un mismo soporte sin necesidad de incorporar otro material.

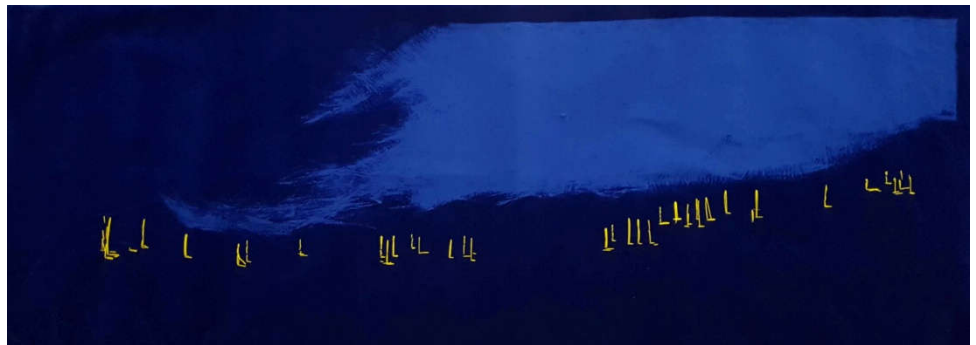


Fig.53. "A poqueta nit". Hilo de algodón sobre terciopelo. 50x150cm.2018.

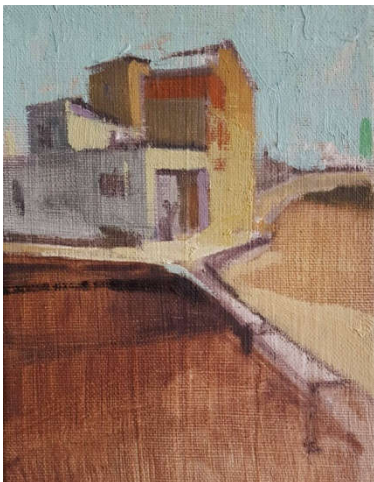


Fig.54 y 55. *Pintar la casa*. Óleo sobre lino. 22x16cm. 2018.

Una vez finalizada esta pieza, volví al entorno de mi hogar. Comencé a otear el entorno del mismo modo y desde el mismo lugar que de costumbre. Pero parecía que después de haber realizado las piezas, de tener tan frescas las imágenes y las sensaciones que lo componen, ya no se escondiese ningún secreto. Por ello empecé a pasear alejándome de la casa, hasta que me giré. Me encontré de cara con las paredes que siempre estaban detrás. Se trata de una construcción vieja, curiosa aunque conocida.

Atraída por aquellas formas arquitectónicas, e influenciada por los cuadros de Francis Alÿs, decido pintar lo que acababa de ocurrir.

Esto supuso una reflexión, el hecho de traducir aquellas formas arquitectónicas sobre la superficie pictórica, me permitió hacerlas mías. Es decir, convertirlas en una nueva imagen mental y subjetiva. La cual comienza a afectar la forma en la que contemplo el paisaje envolvente.

De nuevo, regreso al perímetro seguro y corriente. Entonces al volver a observar, considero el aspecto arquitectónico de las casas de alrededor, y los caminos que estructuran aquel espacio, como parte del paisaje.

Con esta reconsideración del hogar inicio una última serie.

5.4 EL PAISAJE INVISIBLE.



Fig.56. Paisaje I. Serigrafía.A3. 2018.

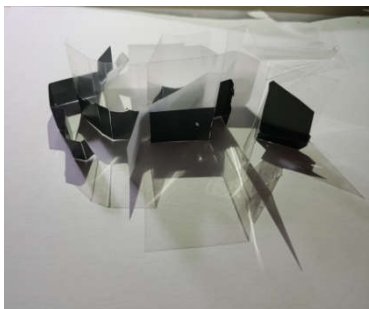
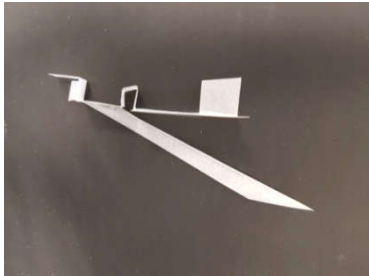


Fig.57-59. La forma del paisaje. Acetato impreso. 2018.

Esta serie comienza donde ha terminado *3,44MB*, recuperando, el interés en utilizar otros lenguajes como una solución gráfico-pictórica empleando en este caso, la serigrafía como campo de registro. Se trata de un proyecto todavía abierto, en el que continúo utilizando el archivo digital de imágenes del hogar como base.

He podido comenzar este proyecto en la asignatura de Serigrafía, donde he realizado una serie de tentativas jugando de diversas formas con las imágenes ya mencionadas. Y con el objetivo de elaborar no un nuevo paisaje pero sí una serie de imágenes manipuladas, reconstruidas que continúen evocando dicho entorno.

De este modo, comienzo deformando, mediante *photoshop*, aquellas fotografías. El reflejo de las formas y colores en los charcos geométricos de los campos, los deformed reduciéndolos a zonas de color. El espectro de color también cambia a uno más irreal.

No obstante aunque estas primeras pruebas tienen cierto interés, resultan de un exceso de información producido por las texturas y las diversas formas que aparecen en ellas. Al utilizar una pantalla serigráfica de 72 hilos obliga a no abusar de elementos demasiado finos o pequeños ya que a la hora de estampar, muchos de estos detalles pueden perderse. Así que después de centrarme en una sola imagen, ha sido necesario sintetizar el paisaje seleccionado. Por motivos técnicos también he reducido la paleta de color pero he aprovechado las transparencias de algunos de estos para generar veladuras y superposición de capas.

Una vez finalizada esta primera tentativa, continúo buscando otros paisajes, pues este no acaba de funcionar en el campo de la serigrafía.

La revisión de las imágenes fotográficas del constructivista Alexander Rodchenko y la pieza *Modulador luz-espacio* de Moholy-Nagy (1922-1930), hicieron que le diera un enfoque distinto al proceso e incluir la tridimensionalidad en el trabajo.

Para ello he confeccionado unas pequeñas arquitecturas sobre acetatos impresos. Dicha impresión, mezclada con los propios pliegues del acetato generan una serie de sombras proyectadas las cuales ayudan a construir esos reducidos espacios.

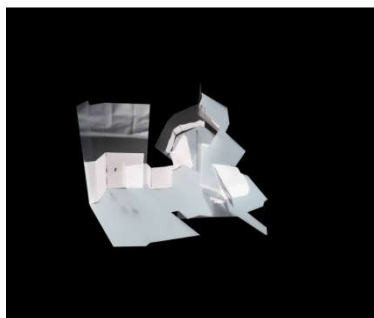


Fig.60. *Paisaje VIII*. Imagen digital. 2018.

Tras realizar estas piezas, he llegado a la conclusión de que no se van a emplear directamente. Es decir, en sí mismas no promueven ningún aspecto serigráfico, estas se pueden obtener a través de múltiples vías sin necesidad de utilizar este campo. La serigrafía solo sería una excusa y no una necesidad para poder construir estas piezas translúcidas.

Puede que estas construcciones no hayan servido a nivel serigráfico, pero quizás mezclándolas con sus propias sombras arrojadas, podamos obtener una nueva forma sobre la que trabajar. Así que se ha capturado forma y sombra con el fin de fusionarlas mediante herramientas digitales. Tal vez, sea bueno volver al terreno bidimensional para trabajar este fragmento de paisaje.

CONCRECIÓN ESTUDIO DE CASO

Llegados a este punto se ha hecho una revisión del proceso. En esta se ha dejado atrás la deformación del paisaje digital ya que supone un exceso de información así como el intentar dar tridimensionalidad a la serigrafía.

En beneficio del proceso, he establecido un perímetro que focaliza las siguientes pruebas en trabajar únicamente sobre tres elementos: Las tramas, el paisaje y la introducción del mundo textil.

Este último adquiere mucha importancia dentro del estudio de caso ya que por un lado, sus texturas y estampados conforman tramas que quieren imitar de algún modo la clásica trama de puntos o semitonos fotográfica. Y por otro, todas las telas utilizadas proceden de prendas encontradas en mi hogar, dentro de la casa.

De este modo, comienza una serie de nuevas tentativas cuya meta es conseguir que la superposición de tramas textiles insinúe aquellos paisajes. Previamente, se han preparado dichas tramas digitalmente. Los paisajes que conforman siguen siendo los pertenecientes al entorno del hogar. En ocasiones las tramas se construyen sobre fotografías y en otras sobre una imagen pictórica que he realizado de aquel lugar. (Ver *Anexo 3*)

Por último, dentro de esta serie, mencionar que todo lo que he generado a lo largo de este breve estudio de caso, supone una base gráfica y pictórica para continuar desarrollando este proyecto en un futuro cercano.



Fig.61. *Paisaje III*. Serigrafía. Trama de pana. A3.2018.



Fig.62. *Paisaje VI*. Serigrafía. Trama de rizo. A3.2018.

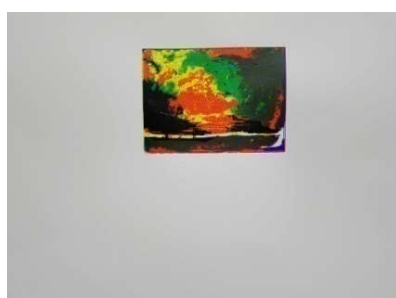


Fig.63. *Paisaje X*. Serigrafía. Trama de rizo y semitonos. A3.2018.

6. CONCLUSIONES.

Una vez finalizado este trabajo de fin de grado, puedo decir que ha supuesto un largo camino que me ha ayudado a entender no solo la conexión entre las diversas series que he realizado, sino a entenderme a misma, y a identificar en qué consiste mi discurso artístico. Gracias a este proceso, he aprendido a valorar y a dar sentido a mi hogar y mis costumbres.

En cuanto a los objetivos que me planteé al inicio de este trabajo, considero que en su mayoría he conseguido cumplirlos. En cuanto a mis objetivos genéricos, he de decir que después de todo el proceso de producción plástica, sobre todo a partir de la serie *3,44MB*, he comprendido la importancia y la influencia que mi hogar tiene a la hora de relacionarme con el entorno que me rodea. Todo lo que he generado a lo largo de los diversos procesos de trabajo, supone para mí un pequeño análisis acerca de mis inquietudes dentro del entorno del hogar y un reflejo material de aquellas experiencias personales y sensoriales.

El hecho de detenerme y comenzar a escribir la base teórica sobre la que se asienta este proyecto, me ha servido como margen en el que poder razonar, buscar y seleccionar fuentes de información. En suma, para mí ha supuesto un espacio de reflexión en donde he comenzado a armar un discurso propio.

Objetivos específicos. Uno de mis primeros objetivos específicos era dar forma a esas experiencias sensibles generadas en distintos lugares, algo que las series de este trabajo, han conseguido. Con la serie *Formas botánicas*, he comprendido qué forma tiene mi hogar. Después de todo este camino, creo que el hogar es algo que llevo dentro de mí y que afecta mi relación con cualquier tipo de lugar, es decir, el tipo de elementos en los que me fijo, el querer trabajar con el mundo textil y en su mayoría, utilizar una escala reducida. En efecto, *Formas Botánicas* conforma fenómenos efímeros, en los cuales no hubiera reparado de no haber sido por la influencia y el recuerdo de mi hogar.

Durante este trabajo considero que la relación vista y tacto han tenido una importancia notable. Esta interrelación está presente desde el momento en el que he comenzado a observar el entorno, a capturarlo. Antes de comenzar las sesiones de trabajo ha sido la fotografía la que me ha ayudado a equiparar el ojo y el tacto. También, al utilizar una zona de trabajo reducido, me ayuda y me facilita a relacionar mi vista, mis manos y mi pensamiento. *Pensar con las manos* es la actitud que guía mi proceso de reflexión y trabajo. La cualidad táctil de los materiales que he utilizado así como los tamaños

reducidos de algunas de las piezas no hace más que despertar nuestro sentido háptico.

Me ha resultado complicado explicar mi método de trabajo así como poner en palabras porqué una sencilla nube puede ser tan importante para mí. Por este motivo, utilizo diversos lenguajes durante la producción artística, ya que son vías que me permiten ir más allá de lo que pueden a veces las palabras. En alguna ocasión he mencionado que se trata de un proceso que perpetua el tiempo, ahora más que nada creo que consiste en mi continua insistencia en utilizar la fotografía para coleccionar y almacenar momentos y elementos en el tiempo.

Lo mismo ocurre con los materiales que he utilizado. Puede que dejen entender de forma háptica una experiencia sensible y que cumplan con su función de convertir en algo físico esa vivencia corporal. Pero pese a la calidez del tema, son piezas un tanto frías. En su mayoría son plásticos, papeles, metales, impresiones digitales...etc. Junto con el mundo de la costura, son materiales que he utilizado como herramientas pictóricas, gráficas y objetuales. El cambio cuesta y lo efímero también, por tanto puede ser uno de los motivos por los que he utilizado dichos materiales, no obstante las telas y los papeles se desharán y los plásticos amarillearán, todos se acabarán deshaciendo en el tiempo.

Finalmente y como aspecto más importante de este proyecto, es conveniente decir que la serie *El paisaje invisible*, todavía inacabada, me ha hecho renombrar aquel entorno impalpable que materializan las piezas de la serie *3,44MB*. Ese entorno invisible llamado hogar, comienzo a llamarlo: paisaje. Un paisaje físico que ha tomado forma gracias el hecho de volver a ver. Un paisaje que a pesar de emplear la serigrafía, pertenece al terreno de lo pictórico.

A partir de esta palabra comienza el desarrollo futuro de la serie *Paisaje invisible* y de otras posibles piezas para las cuales iniciaré un proceso de fundamentación alrededor de esta palabra mediante la búsqueda de textos y referentes. Sin olvidar todo lo que he aprendido durante la construcción de este trabajo.

7. FUENTES CONSULTADAS.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, J. *Mirar*. Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2001.

HUSTVEDT, S. El drama de la percepción. Mirando a Morandi. *Vivir, pensar, mirar*. Anagrama S.A., 2013. (29/5/2018)

https://books.google.es/books?id=HA4UAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

PALLASMAA, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2012.

PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona, 2006.

PALLASMAA, J. *Habitar*. Gustavo Gili S.L, Barcelona 2013.

TARKOVSKI, A. Imagen de la vida. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Errata nature, Madrid 2016.

WEBS

ALYS, F. Web oficial: <http://francisalys.com/> (18/10/2017)

ANDO, M. Web oficial: <http://www.miyaando.com/> (14/11/2017)

CATMALAGA. Centro de arte contemporáneo de arte de Málaga. 8 de enero 2015, Málaga. En <http://catmalaga.eu/2015/01/08/richard-tuttle-2/> (7/6/2018)

YAMASHITA, K. Web oficial: www.kumiyamashita.com/light-and-shadow/ (15/11/2018)

ARTÍCULOS

BERGER. J. El extraño caso de Giorgio Morandi, *El País*. España, 7 de febrero de 1997. https://elpais.com/diario/1997/02/07/opinion/855270004_850215.html (11/5/2018)

AUDIOVISUALES

GOLDSWORTHY, A. *Rivers and Tides. Andy Golsworthy working with time*. (documental). Coproducción Alemania-Finlandia-GB. Alemania, 2001. https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM&t=591s (3/5/2018)

SIMONDS, C. *Landscape<-->Body<-->Dwelling*. 1973. www.charles-simonds.com/mythologies.html (3/6/2018)

ENTREVISTAS

CAGE, J. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Monte Ávila editores C.A. Venezuela. 1981.

TUTTLE, R. y DENCON, C. *Conversations, Premiere, Artist Talk, Richard Tuttle*. [En:] You tube: *Art Basel*. U.K. 12 de diciembre del 2012. (13/5/2018)

TUTTLE, R. *Richard Tuttle: Staying Contemporary*. Tuttle. [En:] You tube: *ART21*. Nueva York. 22 de julio de 2016. (13/5/2018)

TUTTLE, R. *Richard Tuttle interview: Artists are like clouds*. [En:] You tube: *Lousiana Channel*. Copenhagen. 31 de marzo de 2014. (13/5/2018)

CONFERENCIAS

ALYS, F. *Sobre la noción del artista. Política de ensayo*. [En:] *You tube*: Banrepultural. Colombia. 26 de mayo del 2009. (2/5/2018)

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1.** *Estructura*. Escamas de tortuga sobre agujas y plastilina. 2015. p. 5
- Fig. 2.** *Escamas I*. Óleo sobre loneta. 38x46 cm. 2017. p.5
- Fig. 3.** *Escamas II*. Óleo sobre conglomerado 40x40 cm. 2017. p.5
- Fig. 4.** SIMONDS, C. *Fotograma de Landscape-body-dwelling*. 1973. p.11
- Fig. 5.** *Cañas Cola de caballo*. p.16
- Fig. 6.** Una de las traducciones del ritmo de los nudos a lenguaje gráfico. p.16
- Fig. 7.** ANTONI, J. *Slumber*. 1993. p.17
- Fig. 8.** SARACENO, T. *On SpaceTime Foam*. 2013. p.17
- Fig. 9.** TUTTLE, R. *Titel 3*, perteneciente a la instalación "26". 2016. p.18
- Fig. 10 y 11.** *El ritmo*. Lámina metálica de latón y cobre. Medidas diversas. 2017. p.19
- Fig. 12 y 13.** Detalle de la forma fotográfica de las piezas Luz y sombra. p.19
- Fig. 14 y 15.** Luz y sombra. Lámina metálica de latón, cobre y aluminio. Hilo de algodón. 2017. p.20
- Fig. 16 -30.** Piezas del grupo Plantas carnívoras. Lámina metálica de latón, papel vegetal e hilo de algodón. Medidas diversas. 2017. p. 21
- Fig.31.** LE WITT, S. *Clouds*. 1978. p.22
- Fig.32.** ANDO, M. *No line on the horizon*. 2009. p.22
- Fig.33.** YAMASHITA, Y. *Square*. 1995. p.23
- Fig.34.** *Prueba I*. Papel basic, hilo de algodón, grafito y terciopelo. 2017. p.24
- Fig.35.** *Prueba II*. Seipolán. 9x18cm. 2018. p.24
- Fig.36.** *Prueba III*. Serigrafía sobre poliéster. A3. 2018. p.24

- Fig.37 y 38.** Detalle del bordado. p.25
- Fig.39.** *La Noche*. Hilo de algodón sobre terciopelo. 150x300cm.2018. p.25.
- Fig.40.** Imagen-referente del hogar. p.26
- Fig.41.** Construcción nube. Escáner, espejo y algodón. p.26
- Fig.42 y 43.** Anverso y reverso de *Cuando llueve*. p.26
- Fig.44.** Imagen-referente. p.27
- Fig.45.** Síntesis del reflejo que precede al rayo. Acetato y lámina de latón. 5x3cm. 2017. p.27
- Fig.46-48.** Otras composiciones de *El Rayo*. Acetato y agujas. 3x5cm. 2017. p.27
- Fig.49.** *El rayo*. Acetato, agujas e hilo de cobre. 3x10cm. 2017. p.28
- Fig.50, 51 y 52.** Exposición *3,44MB*. Puçol.2018. p.28
- Cuando llueve*. Impresión láser sobre papel Japón. 106x175cm.2018.
- La Noche*. Hilo de algodón sobre terciopelo. 150x300cm.2018.
- El Rayo*. Acetato, agujas e hilo de cobre. 3x10cm.2017.
- Fig.53.** “*A poqueta nit*” .Hilo de algodón sobre terciopelo. 50x150cm.2018. p.29
- Fig.54 y55.** *Pintar la casa*. Óleo sobre lino.22x16cm. 2018. p.29
- Fig.56.** *Paisaje I*. Serigrafía sobre papel Popset.A3. 2018. p.30
- Fig.57, 58 y 59.** *La forma del paisaje*. Acetato impreso. 2018. p.30
- Fig.60.** *Paisaje VIII*. Imagen digital. 2018. p.31
- Fig.61.** *Paisaje III*. Serigrafía. Trama de pana. A3.2018. p.31
- Fig.62.** *Paisaje VI*. Serigrafía. Trama de rizo. A3.2018. p.31
- Fig.63.** *Paisaje X*. Serigrafía. Trama de rizo y semitonos. A3.2018. p.31