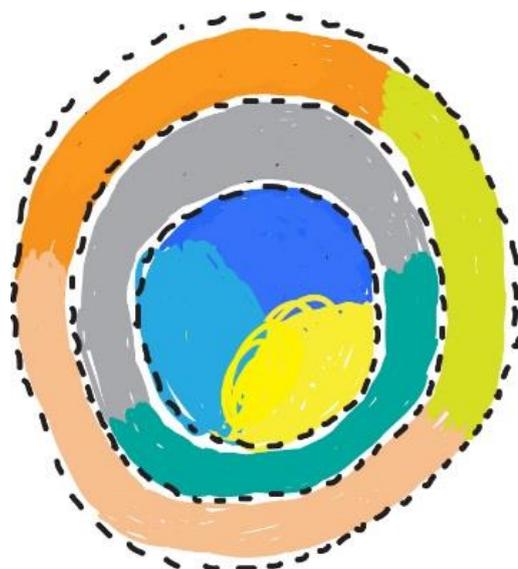


# ***PINTURA-CENTRO***

## *Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*



Autora: SARA JIMENO MANRIQUE

Tutor: Juan Bautista Peiró

Tipología 4.

Producción Artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Universitat Politècnica de València Facultat de Belles Arts de San Carles

Valencia, Julio 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

# ÍNDICE

1. RESUMEN / ABSTRACT Y PALABRAS CLAVE .....	Pág. 6-7
2. INTRODUCCIÓN:	
- La Fundamentación del Método, sus objetivos y resultados.....	Pág. 8
3. PARTE I: GLOSARIO.....	Pág. 18
3.1. PINTURA .....	Pág. 18
3.2. SUPERFICIE / FONDO.....	Pág. 31
3.3. VERTICALIDAD .....	Pág. 42
3.4 MATERIA. ....	Pág. 49
3.5. VACÍO / LLENO .....	Pág. 54
3.6. IMAGINACIÓN .....	Pág. 61
3.7. ZOOM.....	Pág. 66
3.8. CENTRO .....	Pág. 68
4. PARTE II: FASE 1, 2, 3	
4.1. TELAS .....	Pág.71
4.2. CAÑAS .....	Pág.73
4.2.1. Reflexiones sobre la estructura pictórica .....	Pág. 73
4.3. BARRO .....	Pág. 76
4.3.1. <i>El Centro</i> .....	Pág. 78
4.3.2. <i>La Estructura Tubular</i> .....	Pág. 80
4.3.3 <i>La Meditación Plástica</i> .....	Pág. 84
5. PARTE III: PRODUCCIÓN DE OBRA (ANEXO DE IMÁGENES)	
5.1. <i>Los Gigantes</i> .....	Pág. 88
5.2. <i>La Caña</i> .....	Pág. 90

5.3. <i>Pintura-Centro</i> .....	Pág. 91
5.3.1. Entrevista-Documental sobre el proceso .....	Pág. 91-92
6. PARTE IV:	
6.1. NOTA AUTOBIOGRÁFICA .....	Pág. 106
6.2. CONCLUSIONES.....	Pág. 108
7. BIBLIOGRAFÍA	
7.1. Libros .....	Pág. 110
7.2. Artículos y tesis.....	Pág. 111
7.3. Documentales.....	Pág. 111
7.3. Webs .....	Pág. 112
8. INDICE DE IMÁGENES .....	Pág. 113

A la familia Saltamontes.

A la gente que estos meses ha estado cerca: mi hermano, Ángela Brun, María, José (chamán), Carlos, Susana, Ángel, Marina, Charly.

*No dejaremos de explorar,  
y el fin de nuestra exploración  
será llegar al punto de partida,  
y conocer ese lugar por primera vez.*

**Eliot, T. S.** *Cuatro Cuartetos*, Editorial Lumen, Barcelona, 2016.

## 1 RESUMEN

Envueltos en una perpetua mutación de valores sociales que se desquebrajan, el siguiente análisis pretende mostrar las modulaciones de un método sobre la creatividad para la autoconstrucción del individuo. Será el término de *centro*, entendido como unidad elemental en todo ser vivo y encontrado también en el proceso creativo, lo que provocará un punto de inflexión en la magnitud de la síntesis teórico-plástica.

*Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, es una aproximación personal a la pintura que abarca la presente investigación teórica basada en el proceso creativo. El cuerpo plástico del proyecto, lo conforman tres fases de trabajo: telas, cañas y barro.

Su estructura teórica se dará de manera circular y concéntrica. Un mismo movimiento establecido en el proceso de producción de la obra. El uso de los siguientes aspectos conceptuales: pintura, superficie/fondo, verticalidad, materia, vacío/lleño, imaginación, *zoom* y centro; componen el anexo de un glosario extendido. Éste, ha sido configurado, para destacar los términos claves que fundamentan el proyecto relacionado con un marco de referentes que buscan, desde distintos ámbitos artísticos, canalizar un lugar desde el que poder situarse.

## PALABRAS CLAVE

Pintura, centro, vertical, individuo, telas, cañas, barro.

## **ABSTRACT**

Wrapped in a mutation of social values that break down, the following analysis aims to show the modulations of a method on creativity for the self-construction of the individual. It will be the term of center, understood as an elementary unit in every living being and also found in the creative process, which will cause a turning point in the magnitude of the theoretical-plastic synthesis.

*“Pintura Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica”*, is a personal approach to painting that encompasses the present theoretical research based on the creative process. The body of the project consists of three phases of work: fabric, canes and mud.

Is theoretical structure will be circular and concentric. A similar movement established in the production process of the work. The use of the following conceptual aspects: painting, surface/background, verticality, matter, empty/full, imagination, zoom, and center; they make up the annex of an extended framework of references that seek, from different artist fields, to channel a place from which to be able to situate.

## **KEYWORDS**

Painting, center, vertical, fabrics, canes, mud.

## 2. INTRODUCCIÓN:

### - La Fundamentación del Método, sus objetivos y resultados

El presente Trabajo Final de Máster se acoge a la tipología número 4 del Máster de Producción Artística. La línea de investigación que persigue este proyecto queda dividida en dos análisis concéntricos: uno, práctico; el otro, teórico.

Acogerme con empatía al proceso creativo, me hace ser consciente de que el presente texto podría calificarse más en el género ensayístico que en el de trabajo de investigación. Por ello, me veo en la tesitura de insertar el anexo de un glosario para una mejor comprensión del mismo. Como si de un cuaderno de campo se tratase, será el desarrollo de un listado de conceptos los que constituirán el cuerpo teórico para la definición del término *Pintura-Centro*. Además, esta recopilación de definiciones será la herramienta esencial que facilitará al lector su trabajo en la segunda parte de esta investigación. Así, apoyado con un recorrido simultáneo de referentes artísticos, conseguirá el objetivo de exponer ejemplos prácticos precedentes a mi trabajo. En definitiva, la lectura del glosario supone una deconstrucción conceptual y teórica sobre la propuesta práctica que persigue la reflexión del presente proyecto.

Con esta investigación, he pretendido dar una posible respuesta al término *Pintura-Centro*. Esta unidad lingüística, alude a tomar una actitud que conlleva la importancia de autoconstruirse desde la experiencia artística. De esta manera, determina un modo de ver lo que nos rodea, que permite ubicar al que ejecuta dicha acción, con una perspectiva centrada donde germina una fuerza imaginante. El que adopta dicha condición, ha de tener constancia de que el acto creativo nos precede y de ahí su valor de hacer perpetuar una educación de la sensibilidad basada en la materia plástica. Para no caer en un posible malentendido de la unión de ambos términos, conviene aclarar el significado de ambos. Éstos están incluidos en el glosario que abre el apartado de la **PARTE I** de la presente investigación. Este catálogo de conceptos ha sido iniciado con el término *pintura* y finalizado con el de *centro*. El motivo alude a establecer un recorrido de conceptos entre ambos, donde a medida que nuestra lectura avanza, los referentes se van enlazando con el objetivo de situarnos en el núcleo de esta propuesta. A modo de justificación, para que sirva de guía, y pueda seguirse las primeras pesquisas de un método (ampliado para una futura tesina); he diseñado una infraestructura teórica y práctica que explico a continuación.

El tema principal que persigue esta investigación trata de establecer un análisis conceptual del ideario plástico y personal que se genera, reflexionando sobre el concepto de *centro* como la forma más primaria y elemental en la constitución del ser. La búsqueda esencial de reducir cualquier suceso o pensamiento a su mínima ecuación nos insta a pensar la magnitud de la síntesis.

El proyecto alude a comprender la importancia del proceso como un viaje hacia el descubrimiento, donde el contacto con los materiales compondrá el cuerpo plástico de la obra. De manera que, será la materia la que se reduce a la naturaleza de la sustancia. Componente esencial, canal para la *imaginación*.

La intencionalidad estética que se pretende en cuanto al orden léxico, trata de demostrar el interés de mantener al lector en una distribución teórica dibujada de manera circular y concéntrica (movimiento también dado en el proceso creativo de la obra). Así, será mediante pictogramas que irán apareciendo a medida que el lector avance en su lectura, los que servirán de apoyo gráfico para implicarse en este recorrido que se curva hacia *El Centro*.

Provocar un punto de inflexión en el concepto de centro como un efecto de acercamiento, es decir, como un *zoom*, nos recordará a la película de *Wavelength* del cineasta Michael Snow (1928, Canadá). La llegada a un lugar, en este caso la fotografía de un mar en calma, desde donde contemplar la quietud cambiante de un pedazo del inmenso paisaje.

Esta investigación sobre el proceso creativo a nivel subjetivo, es aplicable a nuestro paradigma social en el que el ser humano se encuentra inmerso. Nos precede el desequilibrio social, y éste consigue fomentar en nosotros la pérdida de un estado inicial y necesario para conseguir situarnos. Con la posibilidad de que el suceso nos desubique, tendremos siempre cobijo, si hemos construido el hábitat para que acontezca la creación. Ésta, será nuestra morada infranqueable, será lugar al que poder regresar, espacio para la observación del proceso mental.

Por tanto, el artista, el hacedor “*el que hace obra*”<sup>1</sup> será mediador entre la realidad que nos es dada por la percepción y su modo de relacionarnos con ella. Ésta, conlleva al deber de realizar una trayectoria; entendida como una línea en el tiempo que converge, confluye y se superpone a base de experiencias con los otros y con el entorno. Estas acciones u acontecimientos vividos son potenciados por *la imaginación creadora*<sup>2</sup>; un término acuñado por el filósofo francés Gastón Bachelard. El artista debe, por lo tanto, proponer patrones nuevos siendo un *tejedor*<sup>3</sup> de la fuerza imaginante.

La práctica en la búsqueda del Hara<sup>4</sup>, consigue mantener al que lo acomete de igual manera.

---

1 MAILLARD CHANTAL, Conferencia *La creación* (PARTE I) min 9:06

2 *La imaginación creadora* es un término definido por el filósofo francés Gastón Bachelard en su libro *El agua y los sueños*, en donde alude al poder de la imaginación como fuerza para la creación y poder contemplar el mundo desde otro ámbito.

3 MAILLARD CHANTAL, Conferencia *La creación* (PARTE I) min 10:32

4 ...este concepto describe un fenómeno que no es un factor exclusivo de los Japoneses, sino universal. Es un factor esencial de la vida cuyo conocimiento y práctica nos concierne a todos por igual. El alcance universal del Hara se pone ya de manifiesto en los ejemplos de la vida cotidiana de Japón, pero se hace evidente al comenzar a practicarlo uno mismo. Las experiencias que esta práctica permite vivir, muestran

Con ella cede la actitud de defensa del Yo y se da el contacto con el centro vital. Por tanto, tendremos siempre la necesidad de un punto de partida para el comienzo de toda práctica, dentro y fuera del ámbito artístico, que refuerza las razones de la presente metodología de trabajo.

El modelo pictórico del artista Giorgio Griffa nos señala la problemática de la pintura tratada como una manera de pensar, donde “algo” va y viene dentro de su propia memoria.

El lector, encontrará en la presente lectura, un bloque de conceptos que se han establecido para marcar el paralelismo entre ciertos valores morales y valores estéticos para el proyecto. Será, la recuperación y cura a través de la práctica artística, la que una al individuo con la experiencia en esta estructura para dar importancia a la *Meditación Plástica*.

En el desarrollo de este proyecto se encuentran elementos de defensa al pensamiento oriental ante el occidental. Por ello, se quiere reflexionar sobre las razones que nos llevan a acogernos a la propuesta de esta construcción que se curva hacia el centro con los mismos ritmos de respiración que un órgano vital activo. Una trayectoria con ritmos que van de dentro a fuera y también a la inversa. Una deconstrucción plástica y vital repetida que nos lleva al *vacío-lleño*.

La filósofa Chantal Maillard en *La Razón estética*, nos invita a considerar nuestro miedo al vacío. Maillard idea, a partir de un estado de “malestar”, una práctica que nos marca el temor inmenso de una conciencia social fatigada. Ella lo denominó la “experiencia del vacío” y estará latente en muchos de sus escritos. Salvando las distancias, trasladaré esta experiencia a la **Fase 2** de la producción, donde el hueco de la caña de bambú se rellena con cera de abeja y donde en una tercera y última etapa, este espacio vacío sirve de matriz para embutirse con barro.

Siguiendo con el marco referencial, que argumenta la importancia de cultivar un eje interior donde el ser pueda llegar a, como señala Bachelard *la región del reposo*, nos acogeremos a la

---

*que el Hara esconde un tesoro que le ha sido dado al hombre en su origen, y que desaparece al desarrollarse la conciencia del Yo autónomo, tesoro cuyo descubrimiento y práctica son la condición requerida tanto para la salud como para la madurez, es decir, para la realización completa de sí mismo. (pag 61-62)*

*El Hara es un elemento primordial de la vida humana, una fuerza natural que nos ayuda a vivir, sin la que no podríamos ser como ocurre con la digestión, el latido del corazón o la respiración. El Hara es ese nexo, aún sin romper, con la natura, vínculo y fuerza de la vida original, por lo que hay que distinguirlo de lo espiritual. “Enraizar” la vida humana en el lugar de las fuerzas, del origen y de las raíces de la naturaleza, sólo reviste especial importancia si el hombre, en el transcurso de su desarrollo, y al devenir un ser consciente y centrado en el Yo, pone en peligro este nexo. Conviene insistir en este “enraizamiento” porque, según se vaya desarrollando la conciencia del Yo, el hombre tiene tendencia a perder el lazo que le liga a su origen. (pag. 66-DÜRCHKEIM, KARLFRIED GRAF, Hara Centro Vital del Hombre, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2013.*

práctica de búsqueda del Hara. Avanzar en esta práctica es, tomar conciencia de nuestras limitaciones y contemplarnos como una cavidad hueca; con un espacio de dentro y otro de afuera.

Las teorías de Gaston Bachelard, nos servirán de apoyo para reflexionar sobre los diferentes modos de imaginación que ejerce el ser humano. La imaginación creadora (*pintura*), la imaginación ascensional (*verticalidad*) o la imaginación material (para aludir al origen) serán ejemplos claves para dirigir este proyecto. Y es que, como el mismo Bachelard señala: *la imaginación, más que la razón, es la fuerza de la unidad del alma humana.*<sup>5</sup>

La presente investigación, determina el proceso creativo como un mecanismo para el centramiento del individuo consigo mismo; considerando la práctica artística, como un hábito fundamental para tomar perspectiva en la articulación constructiva de nuestro lenguaje.

Los **objetivos principales** de este proyecto son:

**- Definir cuestiones plásticas y teóricas que persiguen perfilar el término *Pintura-Centro*.**

El planteamiento de trabajo liga el proceso de creación implicado en el proceso vital de todo ser vivo, donde vida y muerte tienen cabida para el retorno de otra fase que vendrá. La metodología será itinerario para salvaguardar la conciencia individual. Por ello, expongo la importancia de la de-construcción en el proceso creativo y establezco tres fases en mi práctica pictórica.

**- Abordar la importancia del proceso plástico en una relación constante con el entorno del individuo.** Así, al poner en práctica este diálogo de arte y vida, la reflexión sobre el medio plástico es la de ser un modo de clarificar la experiencia.

**- Conectar el mapa de términos que aporta esta investigación con un marco de referentes** que dan ejemplo de esta vivencia.

**- Alcanzar una aproximación de lograr encontrar el lugar de un imaginario donde el individuo pueda reposar y situarse ante los cambios del entorno. Este proyecto establece una fórmula para llegar a ello.**

**- Configurar una estrategia de proceso, que apela definir tres escalas configuradas como categorías plásticas.** Éstas conllevan a un proceso de búsqueda del centro para constatar la importancia de esta arquitectura. Tres fases que conforman un mismo cuerpo plástico.

---

5 BACHELARD, GASTON. *El aire y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. Pág, 190

- **Dar paso a un desglose de experiencias en el proceso creativo** con tres materiales. Telas, cañas y barro comprenderán la estructura total, donde se persigue la búsqueda del centro como una necesaria ubicación del individuo para adquirir conciencia de dónde se encuentra.

- **Configurar un canal desde donde, llegar a sintetizar la pintura** en un pedazo de barro.

A continuación procedo a señalar los **resultados**:

- **Plantear una instalación** sobre la pared de una sala, queriendo abarcar de suelo a techo. Consta de piezas individuales con unas medidas que varían entre los 4 cm y 7 cm de largo por 8 mm de ancho y 9 mm de alto. El conjunto en total son 200 piezas cerámicas. La técnica de esmaltado ha sido mediante una paleta de color de engobes, estudiada previamente, para conseguir obtener la variación cromática deseada.

- **Aportar la funcionalidad de objeto portable a modo de pin a cada una de las piezas.** La instalación será desmontada por parte del espectador. Así, nos sirve para reconsiderar y volver a cuestionarnos hasta dónde llegan los límites de lo que entendemos por *Pintura*.

- **Resaltar mi interés por el concepto de vacío.** La producción que sostiene esta investigación da significado a la amplitud que existe en algo que parece estar *no lleno*. En este caso, es la caña de bambú la que es utilizada como recurso plástico y poético invitándonos a reflexionar sobre el estado del ser. Al profundizar en el proceso descubrí la importancia de dar visibilidad al evidente vacío interno de la caña. Esto puede contemplarse a través de estas piezas obtenidas de embutir gres a presión usando la caña como matriz. Así, se ofrecen posibles respuestas sobre lo interior y lo exterior que pretenden ser resueltas, en parte, con el visionado de la exposición. Ya que la obra en su conjunto alcanza a trazar una línea vertical de 6 metros y 22 cm, el espectador se verá limitado a su propia altura para seleccionar su pieza. De esta manera, soy consciente de que la instalación no desaparecerá totalmente del lugar expuesto.

En la **PARTE II** de esta investigación se analiza la separación del proceso creativo por etapas.

Ejerciendo un visionado del pictograma sobre la arquitectura que planteo, serán las telas las que ocuparán un primer grado en la escala. Éstas son capas superpuestas, entendidas como coraza del cuerpo plástico. Revestimiento, envoltura que se presenta para ocultar o tapar, para mostrar o desvelar qué hay, qué somos.

En un segundo grado está la caña, estructura ósea que sostiene, metafórica y materialmente, los resultados de la anterior fase. Con ella, la arquitectura se concentra sobre sí generando una cavidad vertical y ascendente. El crecimiento de la caña de bambú tiene un fuerte componente simbólico para este proyecto. Su semilla realiza su evolución mediante movimientos internos y la planta no se hace visible hasta transcurridos siete años.

El tercer grado es la materia del barro. Embutido en un trozo de caña, dará lugar al despliegue de la instalación cerámica en la que se basa el desarrollo de esta teoría/práctica, de esta práctica/teórica. Cierra el ciclo de esta arquitectura. En esta fase radica el método basado en el conocimiento del término *Pintura-Centro* haciendo uso de la *Estructura Tubular* para la *Meditación Plástica*. La producción de más de 200 piezas de gres es más que el simple relato sobre la búsqueda de un estado de calma donde organizar los pensamientos. Consiste en un proceso de trabajo repetitivo, acercándose a lo meditativo, en el que se embute barro en un pedazo de caña y se presiona con un palo. Artistas como Nespoon, Ai Wei Wei o Richard Jackson se han aproximado a estos ejercicios de repetición para lograr también un orden en su proceso.

La **PARTE III** ofrecerá la documentación gráfica de la producción de obra. Estará complementada junto a pictogramas que nos facilitarán el proceso que ha tenido el trabajo. También se ha adjuntado documentación gráfica, que justifica la presentación de las obras de estas etapas en diferentes espacios expositivos.

Siendo un ejercicio de autoanálisis con respecto a mi trayectoria como pintora, será en la **PARTE IV** donde expongo la principal motivación para realizar este trabajo. Ésta nace de la necesidad de conectar la parte práctica de la pintura y parte teórica, investigaciones previas que ya venía realizando en años anteriores durante mi licenciatura en Bellas Artes. En mi trabajo final, investigué sobre la relación entre pintura y poesía, el vínculo de estos medios cuando estás dentro del proceso creativo.

En el transcurso de mi formación en el Máster de Producción Artística, destacaré la experimentación de materiales en la asignatura de Metodologías y Poéticas de la Pintura. Su parte práctica, me permitió formalizar procesos que me venían interesando desde hace tiempo. La combinación de cera de abejas, resina de dámbar y pigmentos fue el detonante para abrir una línea de trabajo que hasta entonces no había explorado. También, destacaré las siguientes asignaturas del Máster de Producción Artística: Retóricas del Fin de la Pintura, Instalaciones, y Práctica Pictórica en donde la lectura de textos y su complementaria parte práctica, han potenciado en gran medida a los bocetos del planteamiento previo a esta tarea de investigación.

La lectura de esta propuesta se realiza en primera persona, pues se trata de una vivencia personal del que realiza la acción frente al que la contempla o la lee. La información que se expone

a continuación se instauro desde el posicionamiento del proceso creativo, por ello, sus conclusiones e intereses serán planteados desde un plano subjetivo. De esta manera, se quedará abierta la puerta para los planteamientos que vendrán en un futuro.

Serán las palabras a continuación redactadas, las premisas para considerar y aclarar lo que no cabría dentro del marco de la práctica de un ejercicio teórico-práctico titulado *Pintura-Centro*.

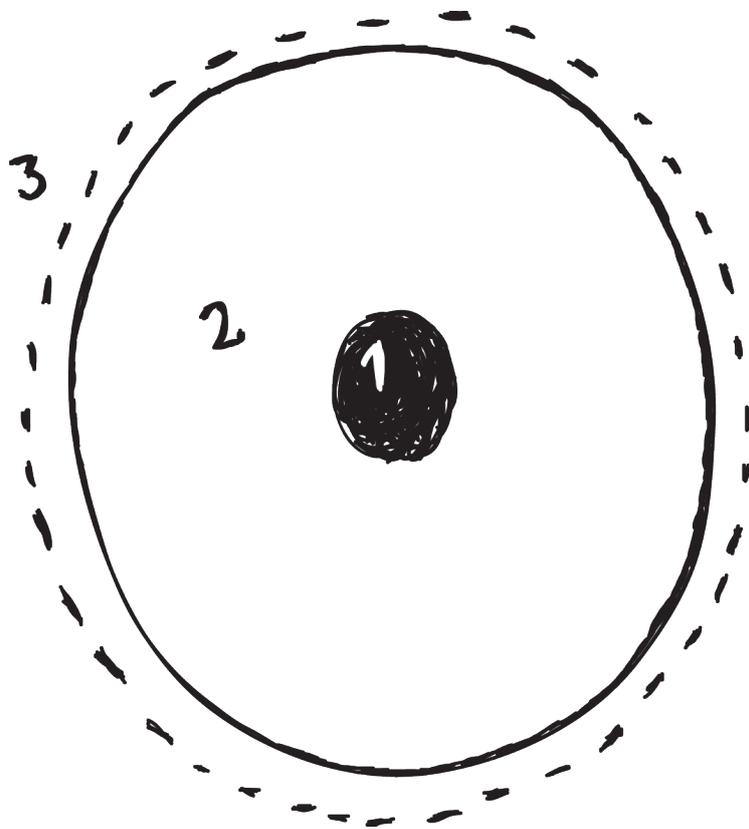


Imagen 01. *Pictograma 01*, Estructura general del proyecto.



Imagen 0. Pictograma 0, Mapa conceptual y de referentes, Sara Jimeno.

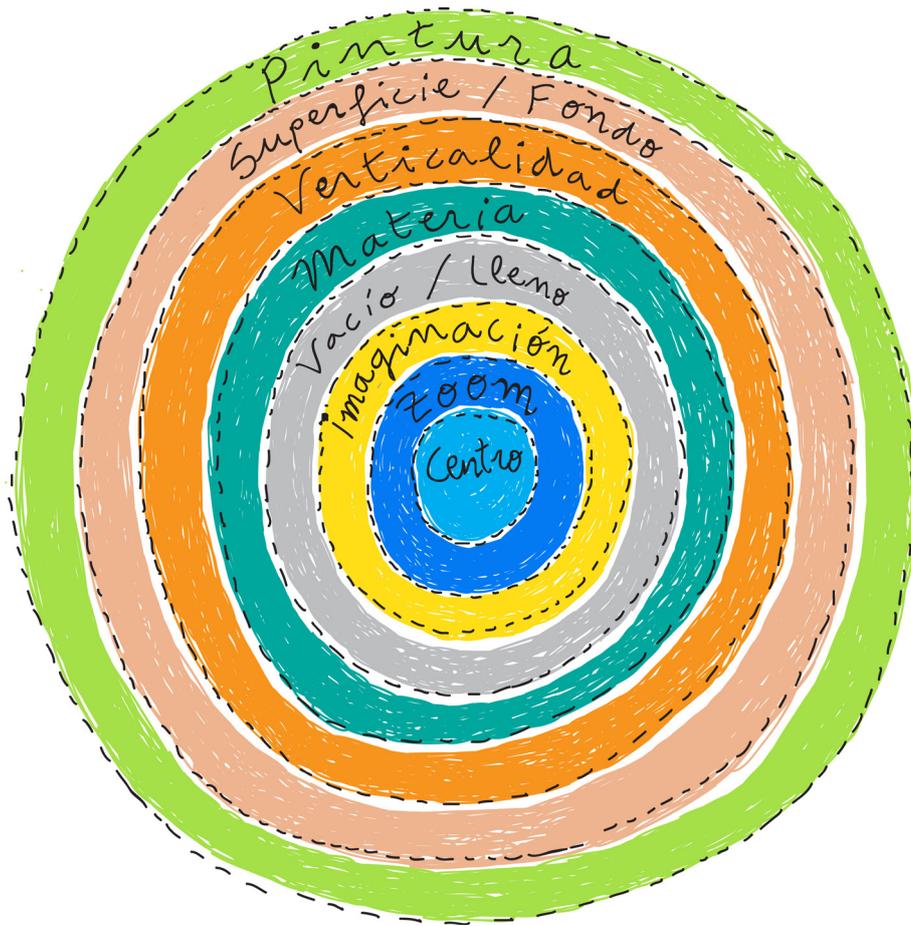


Imagen 02. Pictograma 02, Estructura glosario.



Imagen 1. Pictograma 1, Glosario y Fases del Proyecto, Sara Jimeno

Pintura

### 3. PARTE I: GLOSARIO

#### 3.1. PINTURA<sup>6</sup>

1. f. Arte de pintar.
2. f. Tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo.
3. f. Obra pintada.
4. f. Color preparado para pintar.

Abrir el glosario con la definición de este término muestra el interés por su aclaración y el cuestionamiento que a lo largo de la historia ha tenido.

En primera instancia, señalo el planteamiento del humanista Leon Battista Alberti, quien hace referencia al cuadro como una ventana y que es la *naturaleza de este objeto a lo que denominamos "pintura"*.

*"Para pintar una superficie, lo primero hago un cuadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar y allí determino la estatura de las figuras que he de poner..."<sup>7</sup>*

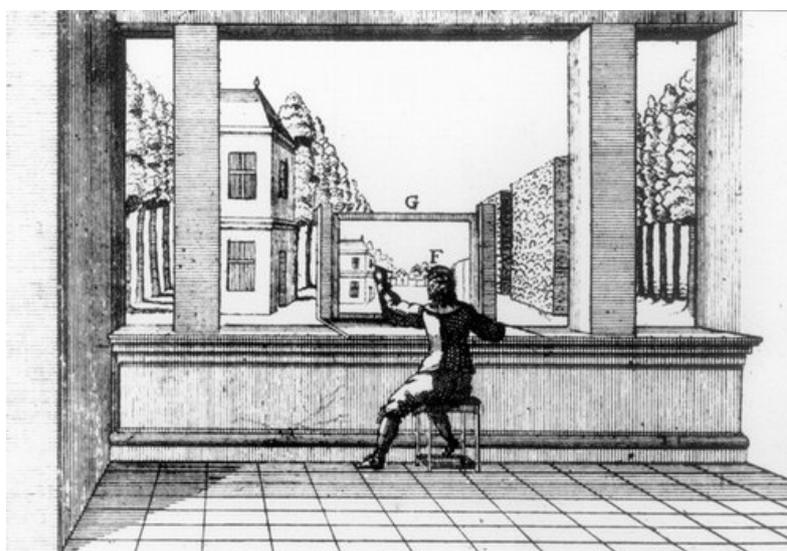


Imagen 2. León Battista Alberti, *La Perspectiva Practique*, 1624.

Esta ventana será el visor que dió lugar a la selección del entorno para captarlo en una pintura. La preparación del soporte pictórico tiene su mayor auge durante el Renacimiento, pero ya en el s. XII era común la pintura sobre tabla. Fue reemplazado a las tablas de madera entre el s. XV y XVII. Su uso da lugar a la preparación de la tela para cubrir el poro de ésta. La

<sup>6</sup> RAE, Diccionario de la lengua española

<sup>7</sup> León Battista Alberti, *Los tres libros de la pintura*, 1435 En el que se utiliza la ventana de León Battista Alberti para copiar las líneas de fuga que aparecen en los edificios.

traducción al inglés de tela es el término “canvas” correspondiente al cañamazo. Este cáñamo sería lo comúnmente llamado lino.

Considerando la pintura como “arte de pintar” el/ la que pinta se encontrará inmerso en procesos aditivos y sustractivos. Por ello, comenzaré por establecer conexiones con la persistente necesidad de cubrir y tapar esos intervalos de espacio que suceden en la urdimbre del lino. La preparación del soporte es una técnica necesaria desde la antigüedad para poder pintar. Tras esta revisión, examino que para poder representar previamente siempre ha sido imprescindible la acción de cubrir. Por ello, se me plantea el debate de que la necesaria preparación de un lienzo ha conllevado el deber de tapar para conseguir una superficie lisa y protegida de lo exterior para poder considerarla como “obra pintada”.

De esta manera, técnicas características del Renacimiento como las veladuras, serán las más utilizadas con la intención de aportar o restar información a nuestro cuadro entendido como *ventana*. Por lo tanto, considero que la transparencia, el aire, o elementos como puertas o ventanas en el cuadro pintado, que evocarán que debajo de la representación persistía un paisaje vacío, y sobre el cual, se han elevado grandes obras maestras; era, ha sido y sigue siendo necesario para el pintor y para el espectador.

Así, constato que la pintura tiene un carácter abierto, y que su técnica elegida interfiere en el modo de pensarla. Por lo que si el pintor, cuando ha pintado ha pensado o se ha cuestionado la pintura, significa que “algo” en un espacio psíquico también ha girado. Y si algo puede moverse y girar es que existe un eje. En este caso, se trata de un eje interior, de un espacio desde donde pensar.

Estableciendo estas relaciones y revisando datos sobre veladuras, me topo con el cuadro del pintor Diego Velázquez *Las Hilanderas* (1657).



Imagen 3. Diego Velázquez, (Plano detalle) *Las Hilanderas*, 1657.

Observándolo encuentro un elemento que considero relevante y que me interesa destacar: la rueca. Instrumento que sirve para hilar, que gira y en su movimiento circular produce un objeto: la formación de un tapiz. El pintor aquí utiliza la veladura para evocar sensación de movimiento y velocidad. En este plano detalle se aprecia con gran sutileza ese hilo que trabaja afanoso en la Real Fábrica de Tapices de Santa Isabel.

He seleccionado este plano detalle del cuadro, con la intención de dar comienzo al relato de esta investigación y poner el inicio a la primera parte de este glosario con la imagen de la rueca.

Hilar es trazar una línea, es sacar de sí la hebra para formar la tela. Así, tejiendo la trama de una infraestructura teórica que se inicia desde el cuestionamiento del lienzo como material plástico, damos por comienzo el recorrido de términos.

En primer lugar, se propone entender y cuestionar la pintura como soporte y éste a su vez como un espacio donde ocurre el paso y la huella del tiempo. Territorio donde experimentar, modificar, cambiar, retocar tantas veces cómo queramos. Todas estas acciones se encuentran registradas en la *Fase I* del método que se plantea con esta investigación.

Autores como el antropólogo Tim Ingold en su libro *Líneas, Una breve historia* reflexiona sobre la comparativa del ser humano con la modernidad. Para ello, utiliza los términos de “hebra” y “trazo”, argumentando las relaciones que existen entre hablar, cantar, leer, tejer, observar, dibujar y escribir. Recurre a una poética en donde la historia de la línea relata la historia de la humanidad.

Ubicando la gran brecha que sufre el arte en la línea del tiempo; será en el siglo XX cuando se toma constancia de la ruptura que se ha producido en la tradición de valores históricos y sociales. Sucede un cambio de contexto y una nueva transformación. Esto conlleva a vernos inmersos en una aventura que supone una amplia cantidad de cuestionamientos en diferentes ámbitos.

En el ámbito de la pintura, ocurre una constante descomposición de las formas, cuyas investigaciones y experimentaciones conllevarán a sus autores a que la representación de la imagen comience a disolverse. Además, ahondar en los interrogantes del cuadro como soporte conllevaron a discernir sobre el carácter objetual y material de la pintura. En estos momentos de la historia, será de gran paradoja apuntar cómo se pone sobre la mesa el hecho de que la pintura ha muerto. Un nuevo paradigma nos avisaba de que comenzaba el renacer pictórico con un camino hacia nuevas formas de expresión artística.

Sin lugar a dudas, el siglo XX asiste a la transformación pictórica por excelencia y contempla cómo ésta se lanzará a un precipicio del que tendrán cabida nuevas transformaciones conceptuales y formales en la plástica.

Un caso singular en la objetualización de la pintura será el dadaísta Jean Arp. El escultor, pintor y poeta propondrá con sus obras una gran síntesis meditativa de las formas. Con ellas, consigue conectar al espectador con una mirada interior sobre lo esencial, que es propuesto como básico y elemental.



Imagen 4. Jean Arp, Concrete Relief, 1916-1923.



Imagen 5. Jean Arp, The Forest, 1916.

La ruptura del cuadro o cuadrado se plantea en 1940 en Argentina por artistas que fundaron el movimiento Madi. Estas preocupaciones ya fueron planteadas en 1930 por Torres-García. Rhod Rothfuss o Andrea Pinotti escribirán sobre la problemática del marco para la pintura.

Otros movimientos como el NeoConcreto firmado por Ivan Serpa y Hélio Oiticica, revitalizarán lo geométrico conectando la práctica pictórica con la experiencia de vida.



Imagen 6. Helio Oiticica en su estudio, Imagen 7. Helio Oiticica. *Parangolé*, Río de Janeiro, 1965. *Bólides and Parangols*, Río de Janeiro, 1965.

Este movimiento supone una ruptura del plano constructivista introduciendo un elemento clave: la subjetividad y la participación del espectador en la obra. Toma el legado de las vanguardias europeas, en especial se interesó por la abstracción geométrica y por el constructivismo, pero este legado lo transforma y lo interpreta conforme a la idiosincrasia de la cultura brasileña. Otra de las particularidades del Neoconcretismo es la búsqueda de la unión cuerpo y mente. Esto denota un interés por mantenerse al margen de ese excesivo racionalismo que ellos veían como arte de vanguardia europeo. Cuando se refieren al cuerpo, no es especialmente al cuerpo del artista sino también, muy especialmente, al cuerpo del espectador.

Todas estas ideas se unificarán con potencia en la obra de Lygia Pape gracias sobre todo al contacto con las culturas marginales, fascinada por la samba, estuvo interesada por elementos de la cultura indígena. Toda esta cultura introduce en su obra lo lúdico, lo experiencial y todos estos elementos van a ser muy importantes en toda su obra. Otra idea de Pape y del Neoconcretismo es acabar con la idea de obra de arte como un objeto acabado.



Imagen 8. Lygia Pape, *El libro de la creación*, Río de Janeiro, 1959.

Colección Museo Reina Sofía, Madrid.



Imagen 9. Lygia Pape, *El libro de la creación*, Río de Janeiro, 1959. Colección Museo Reina Sofía, Madrid.

Estos artistas están interesados por la idea de proceso; el proceso creativo más allá de la obra terminada. Esta característica será muy visible en la obra de Pape, es un trabajo siempre en proceso, en construcción.

En diferentes obras de Lygia Pape de la década de 1950, la pintura se instaura desde un carácter objetual mediante estructuras geométricas. Es el caso del Libro de la Creación o también llamado *La Biblia Neoconcreta*, “*Al comienzo todo es agua después las aguas van bajando hasta llegar a la luz.*”



Imagen 10. Lygia Pape, *El libro de la creación*, Museo Reina Sofía, Madrid, 1959.

El libro puede verse entre las adquisiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Representa la creación del mundo, pero también es una metáfora del propio acto creativo. En esta obra será el propio espectador el que desdoble las páginas y presenta su propia lectura y narración. Es decir, la estructura del libro es la propia narración. Pape, en este poema visual decía que puede ser la creación del mundo o la creación de cada uno de nosotros al volcar nuestras vivencias en ese proceso de lectura. No es una lectura convencional, el espectador tiene que experimentar, recrear. En definitiva, será el espectador el que construya este libro con sus propias manos.



Imagen 11. Lygia Pape, *El libro de la creación*, Colección Museo Reina Sofía, Madrid, 1959.

Es un dato relevante el paralelismo que se establece entre los planteamientos de Black Paintings de Stella, algunas obras de Lygia Pape y el contemporáneo Giorgio Griffa (que formó parte del movimiento “Pittura Pittura”) (o también Pintura Analítica) surgido en Italia a finales de los años sesenta.

La investigación que realiza Stella (1936, Massachusets) reduce la imagen a su mínimo significado, y antepone como relevancia la materia y textura.



Imagen 12 y 13. *Frank Stella en su estudio*, New York, 1959 – 1962

En la década de los cincuenta se propone enfatizar la pintura como un objeto y no como representación en sí misma. Su serie de pinturas Black Paintings de 1959 crea una superficie donde experimenta el acto de pintar sin un significado emocional. Ofrece al espectador contemplar ver lo que hay: bandas regulares de negro separadas por rayas finísimas sin pintar.

En estos espacios sin pintar se vislumbra la tela desnuda. Una desnudez de la que nos habla Griffa (1936, Turín, Italia) intentando definir qué es la pintura.

*Pintura es algo que vive ni en su propio tiempo ni después, pienso que es algo similar a la memoria que va desde la cultura oriental hasta olvidarse de sí mismo. Y que se pregunta por la fuerza de la concentración; porque olvidarse de sí mismo no equivale a menos, equivale a más... Es algo que va más allá de los límites de la racionalidad.*

*Trato de no tener una especial relación entre los materiales y yo mismo. La tela debe ser la tela y debe quedarse como tela, con su propia historia natural. Es el curso de la vida. Cada material es el mismo, cada color es el mismo... Yo soy un sirviente de lo que está ocurriendo en la tela.<sup>8</sup>*



Imagen 14. Giorgio Griffa, *Canone*, 2015.

Así, la rueda del cuadro de *Las Hilanderas* sigue girando. La tela está prácticamente confeccionada y ahora, en este apartado del glosario, se destacan la vitalidad de los materiales respetando su propia naturaleza; tratando de las variaciones que puede sufrir el medio pictórico siempre desde el diálogo de unos materiales con otros.

<sup>8</sup> Transcripción de la entrevista A Continuous Becoming en Camdem Arts Centre, Giorgio Griffa, 2018, London.

Pape escribió: «Lo que existe es simplicidad y las cosas simples son las más complejas, por muy paradójico que esto pueda parecer». Estas obras se constituyen en un fluir de formas imantadas y tránsitos en el espacio.

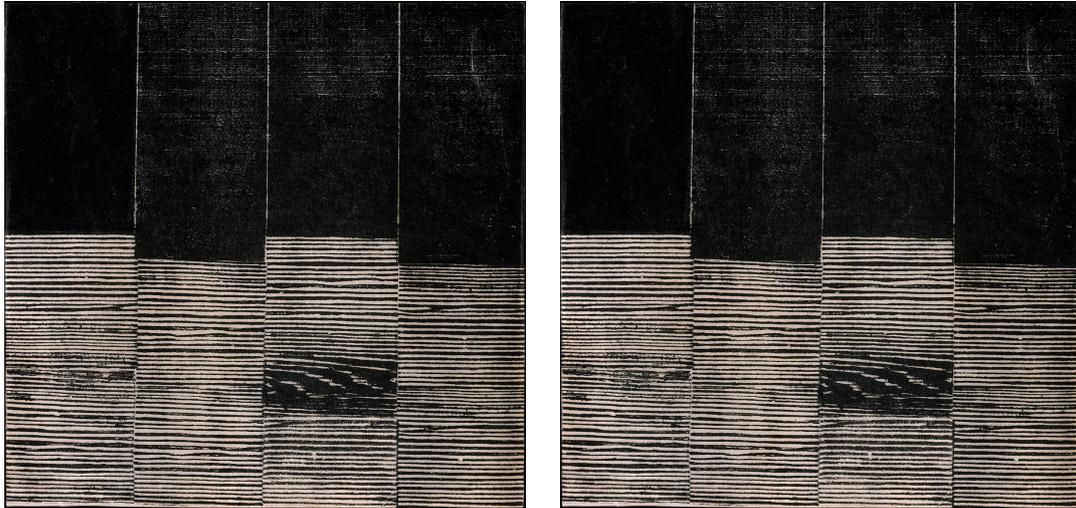


Imagen 15 y 16. Lygia Pape, Serie *Tecelares*, 1959.



Imagen 17. *Lygia Pape en su estudio*, Río de Janeiro, 1959.

Los *Tecelares* fueron, junto a su poemas-luz y poemas-objeto, las obras clave de Pape en el ámbito de la investigación neoconcreta. Desembocaron en los *Livro da Arquitetura* (Libro de arquitectura), *Livro do Tempo* (Libro de tiempo) y *Livro da Criação* (Libro de creación) de 1959-1960.

Discurriendo en la extensión del hilo que dibuja la línea de conceptos en relación a nuestra fuente de referentes quiero resaltar la figura de Anni Albers (1889, Berlín). Pionera del arte textil y esposa del artista Joseph Albers. Transgredió las nociones de artesanía y la labor del género femenino. Estuvo involucrada en la Bauhaus, su interés fue el de borrar las barreras entre arte y el diseño. Trabajó el textil siguiendo las formas que en ese momento la Bauhaus estaba proponiendo: formas ortogonales, racionalistas aplicándolas al terreno de los tapices. A

estos tejidos Albers los llamó *colgaduras*, desarrollando una experimentación sobre los materiales, los métodos de composición de una trama y de una urdimbre. Es decir, Anni investigó sobre la infraestructura de la tela. De esta manera, con el concepto de obra como prototipo encontramos en el trabajo de Anni un proceso de obras que se van realizando a medida que se van ejecutando.



Imagen 18. Anni Albers en Black Mountain Collage, 1938.

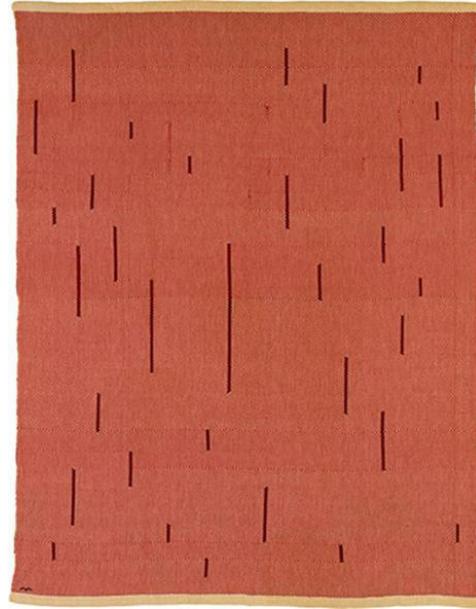


Imagen 19. Anni Albers, *With verticals*, Black Mountain Collage, 1946.

Así, en lugar de objetos preciosos el artista pasa a concebir formas y a producir diseños destinados a mejorar nuestro entorno, y en definitiva, a nosotros como seres humanos. Anni Albers pasará a concebir estos conceptos de una manera profunda y los seguirá desarrollando.

Le fascinaba la idea de que toda su obra podía construirse con hilo y una aguja. A pesar del carácter supuestamente liberal que definía a la Bauhaus, Anni tuvo que abrirse camino en un mundo de hombres. Walter Gropius desaconsejaba que las mujeres asistieran a clase de metalurgia por considerarlas demasiado físicas. Por ello, Anni se dedicó a clases de textil y definió su propio lenguaje. Lo que definía a la Bauhaus era que no había ningún sistema definido y que por ello, dependía sólo del alumno el encontrar la manera de trabajar. Anni señaló:

*“Esta libertad es algo esencial que todo estudiante debería experimentar”*

Junto a su marido Josef Albers se ven obligados a salir de Alemania hacia Estados Unidos. Allí, les ofrecen ser profesores de la Black Mountain College. Deciden quedarse aquí y comenzar a llevar a cabo nuevos conceptos entorno a su obra. Anni experimenta en el terreno de la joyería con materiales de carácter industrial como el hilo de rosca metálico con los que descubre diferentes texturas. Así, la artista confeccionará joyas a partir de cadenas de lavabos u

horquillas. Los tejidos de Anni Albers no están pintados, están tejidos con motivos abstractos que la ayudan a liberarse de la rigidez rectilínea de la Bauhaus, conectándola además con las tradiciones antiguas del textil principalmente las mesoamericanas y andinas. Esta influencia será fruto de los viajes que realiza con Josep por toda Latinoamérica.

Su trabajo es expresión de la forma y del color. Flexible y abierta. La edición de su libro “Del tejer” instaaura las teorías sobre su obra.

Es de gran admiración señalar que, Anni a sus 80 años seguía tejiendo, y que el temblor de su mano no le supuso una limitación, sino que lo utilizó como un recurso plástico para introducir en su obra aspectos de discontinuidad y alejarse del trabajo rectilíneo que había producido en la Bauhaus.

La rueca ha girado y en su proceso de elaboración el material de hilo ha tejido un soporte: el lienzo, la tela, que utilizamos como material sobre el que representar la experiencia.

Para reforzar el estudio de los artistas brasileños anteriormente citados haré alusión a la figura de Humberto Poblete-Bustamante (1966, Chile).

Su imaginario está poblado de formas geométricas o fondos donde el color invade toda la tela. No hay referencias objetivas a lo real. El pintor defiende cómo las referencias a lo real son todas emocionales. Y lo consta añadiendo: *“Me pregunto cómo puedo transferir todas mis emociones a una pintura, no a una imagen. La pintura es sustancia emocional con intención espiritual.*

Me he puesto en contacto con Humberto, ya que me interesaba el término de *Neoneconcreto* con el que hacía referencia al Movimiento Neoconcreto y no encontraba información en internet.

*-En primer lugar quería preguntarte sobre el término Neoneconcreto. ¿Cómo lo definirías?*

*La palabra o término Neoneconcreto apareció en mi trabajo tras darme cuenta de algo muy muy evidente pero que hasta entonces no había objetivizado. Que la pintura es un hecho concreto! Esto me llevó a mirar el arte concreto del s. XX, sus postulados, etc... hasta que descubrí el “arte neoconcreto de Brasil y sus artistas. Me sentí tan cercano que me dije: “Bueno.. creo que soy un artista neoneconcreto” Luego para mí lo definí muy simplemente:*

*1.- La pintura es un hecho, 2.- la emoción es estructura.*

*Espero hacerme entender... La pintura es un hecho concreto: es decir no hace referencia nada otro que lo que es.. La emoción es estructural: es decir, la emoción no es un resultado de el cuadro y sus aspectos sino que es uno de sus elementos estructurales como quien*

*dice . Del color, la línea, del tono, la forma.*

*-Sobre tu serie de camisetas... ¿Podrías contarme algo?*

*Las camisetas que más bien son poolovers o jumpers es justamente eso, el empujar la idea de algo concreto como un objeto cotidiano que además tiene el rol de protegernos. Toma el lugar de la tela la que en general se la ve como neutra es decir no existe, pues es solo un soporte técnico para la pintura. La pintura como arte al ser un poolover la realidad de este como superficie se confronta violentamente al deseo de la pintura de existir de manera concreta y no por su representación.*

*Por otro lado, era divertido que la pintura que es un medio con el que podemos representar fuera abstracta no figurativa y la superficie fuera al contrario la figura evocando un cuerpo.*

*Siempre se habla de la pintura como una piel o carne y los poolovers son una segunda piel.<sup>9</sup>*



Imagen 20. Humberto Poblete-Bustamante *Drinking the rain*, 2016.

---

9 Transcripción de Chat Instagram con Humberto Poblete-Bustamante, 2018.

Superficie/Fondo

### 3.3. SUPERFICIE/ FONDO<sup>10</sup>

- Superficie:** 1. f. Límite o término de un cuerpo, que lo separa y distingue de lo que no es él.  
2. f. Extensión de tierra.  
3. f. Aspecto externo de algo.

- Fondo:** 1. m. Parte inferior de una cosa hueca.

En esta parte del glosario, el hilo de la tela está trazo. El lienzo está preparado y es ahora en la extensión de una superficie plástica la que nos conforma también una parte inferior llamada fondo.

Así, será la presente investigación, la que pretende continuar con el marco de referentes que tratarán de definir la existencia de la pintura basada en la esencia del despojamiento de la imagen.

Al tener la tela preparada, se puede cortar, se puede doblar, se puede solapar. Es con esta acción, repetida innumerables veces en el trabajo de la Fase I de este proyecto, la que da lugar a lo que he denominado Pintura-Fondo.

Una Pintura-Fondo, que, (en su praxis) supone la llegada a la plenitud del ser. Este matiz aparece en el centro de un fondo sin fondo donde el desprendimiento de toda imagen conlleva al silencio, al vacío. Entendemos por fondo la parte inferior de una cosa hueca. De esta manera, cabe apuntar que el sujeto creador es uno, y en su origen reside el abismo de un centro pictórico sin fondo donde existe una renovación de las formas. Éstas, son generadas por la imaginación a través de la imagen visual de nuestro entorno.

*Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.<sup>11</sup>*

Estableciendo el acertado paralelismo entre el cuerpo plástico de este proyecto y el cuerpo del ser humano, exploraremos el ser del individuo como ser de una superficie.

En este aspecto señalo el proceso del trabajo de artista Bobby Dowler. Su obra parte del collage y la superposición de telas sobre el bastidor. De manera anecdótica, me resultó un dato alegórico encontrarme con una de sus obras titulada "Over the top". Su traducción al castellano es "Más arriba de". Esta pintura de medidas 50 cm x 50 cm me sugirió la idea que venía persiguiendo. Centro y verticalidad unidos en un cuadrado perfecto.

Me he puesto en contacto con Bobby Dowler y a continuación añado una pequeña entrevista que pude realizarle por chat hace unos días.

<sup>10</sup> RAE Real Academia Española

<sup>11</sup> BACHELARD, GASTON, La poética del espacio. Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1965. Pág. 252



Imagen 21. Bobby Dowler, *Over the top*, Londres. 2011.

*-¿Qué relación tiene en tu trabajo pintura y objeto?*

*Reformo pinturas para que sean objetos. Colecciono y trabajo con pintura que encuentro sobre tela ya pintada y marcos que han sido usados por otros. La pintura para mí es un vehículo con el que poder expresar la experiencia. Es un viaje hacia el descubrimiento.*

*-En tu trabajo hay una relación entre la superficie pictórica y el fondo, ¿podrías explicarme sobre tu proceso de trabajo?*

*Una vez que separo las telas de los marcos que encuentro los ordeno por tamaños aproximados. Todos los materiales son únicos y debo evaluar las particularidades que me ofrecen para saber qué hacer con ellos. Empiezo a trabajar teniendo una vaga idea, luego pinto sobre las dos caras de la tela que he encontrado. Después acabo cortándola y pegando varias telas.<sup>12</sup>*

Haber estado en contacto con Dowler durante la escritura de este capítulo me ha hecho reflexionar sobre ese *Painting-Object* (*Pintura- Objeto*) que mantiene como título en todas sus obras. Al hablar con él su trabajo, me recuerda las acciones que se realizan en una estructura de collage. Tras revisar los materiales, Bobby compone y descompone la superficie y el fondo de sus obras. Él mismo señala en su modo de trabajo ofrece a los cuadros que encuentra una nueva complejión.

---

12 Transcripción de Chat Instagram con Bobby Dowler, 2018.

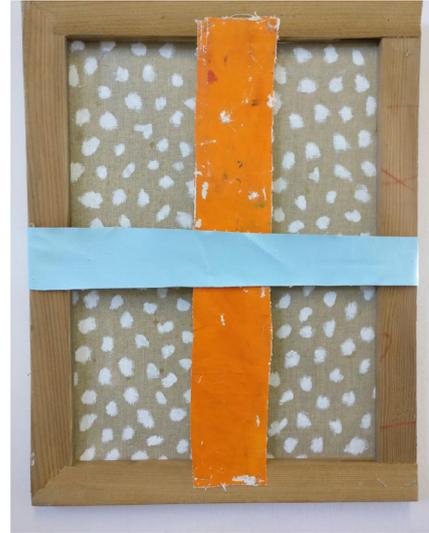


Imagen 22. Bobby Dowlwer *Painting-Objetc\_01*, Londres , 2016.

Imagen 23. Bobby Dowlwer, *Painting-Objetc\_03*, Londres. 2016.

Un extracto del libro de Vitamina P refuerza la entrevista de Dowlwer con este planteamiento:

*Esto es, tiene que ver con esta cultivación de la dimensión táctil de las cosas, de una relación plástica con los materiales que (debido al potencial que esta relación ofrece para una continua retroalimentación entre materia y sensación) también es una actividad propioceptiva —para el beneficio indirecto del espectador, quien toma parte de esta relación sólo imaginativamente, aunque lo más vívidamente posible. Para el espectador, la pintura es un sustantivo: el objeto terminado que vemos. Para los pintores, también puede ser un verbo: la actividad a la cual se abocan.<sup>13</sup>*

Siguiendo el interés por las estructuras en la que se viene conformando la práctica pictórica de este proyecto, el trabajo de Ron Gorchov (1930, Chicago) ejemplariza las definiciones de superficie y fondo.

Su trabajo se realiza en óleo sobre lienzos curvos y convexos. La concavidad de sus estructuras nos sugiere a pensar el espacio de la pintura generando una poética de su propia arquitectura. Gorchov experimenta con la arquitectura del lienzo. Nos plantea un lugar que nos recuerda a esas cavidades del hombre primitivo. Unas estructuras que consiguen establecer una amplia armonía pictórica en la superficie del espacio donde se lleva a cabo su pintura. El vocabulario plástico de Gorchov nos sugiere un lenguaje gestual basado en formas elementales que remiten a un inicial primitivismo. Nos recuerdan a huellas con aspectos entre lo orgánico y lo mecánico. Esto viene dado porque quizá al igual que Bachelard, también Gorchov observó

13 AA.VV. Introducción al libro *Vitamin P: New Perspective in painting*. Phaidon. Press. E.U. 2002, por Barry Schwabsky, "La pintura de modo interrogatorio".

que: “una imagen sobre la que se trabaja pierde sus virtudes iniciales”. Con esta afirmación Ron quiere dar gran importancia a la capacidad de deformar imágenes que provienen de la percepción. La obra de Gorchov nos recuerda a esa morada primitiva, donde la región de lo imaginario conecta con nuestro propio ser.

En su obra, desvela la cualidad del alma de las personas que retrata, ofreciendo al espectador la importancia de dos únicas formas ovaladas en la parte central de la imagen. La belleza de estas manchas amorfas nos invita a descubrir la naturaleza cromática del alma del retratado. Estos signos son repetidos, siempre a la par, en todos sus retratos sobre un fondo de pintura disuelta. En ellas no hay figuración, pero despiertan en el espectador una conexión directa con la esencia del retratado.



Imagen 24. Ron Gorchov, Instalación en el Moma, 2015.



Imagen 25. Ron Gorchov, *Ulysses*, 1979.

*El cuadro colgaba en la pared de una manera rara, con la parte superior e inferior sobresaliendo hacia la sala como los bordes de un escudo con dos marcas herméticas, una pintura de dos colores, uno para el fondo y el otro para las dos marcas que en realidad eran también el fondo, pero flotaban y a la vez afianzaban la pintura como pulmones que transportaran aire al pecho y sujetaran el costillar y hasta un cuerpo entero. Me produjo una sensación extraña. Era una realidad hecha a mano, corpulenta y delicada al mismo tiempo.<sup>14</sup>*

Y en este punto la obra de Gorchov se encuentra muy ligada a nuestro planteamiento. Podría hablarse de la evocación a un *lugar central* del retratado debido a la forma cóncava y a la vez convexa de la estructura en la que se encuentra pintada.

14 Ron Gorchov, *Donde se oculta el alma*, Editorial Turner, Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

La figura de Ron Gorchov nos habla de la fisicidad de la estructura pictórica. Planos de color que se curvan y nos recuerdan a una especie de nicho. Así la curvatura de sus pinturas nos evoca a “agujeros negros” protegidos por la tela tras un barniz que los atrapa y sume el universo entero de Gorchov en un estado cromático concentrado en sí mismo. Ésta, se entiende como unidad primaria, es la región del alma; pues es allí donde reside según Gaston Bachelard (1884) la morada de la imaginación, y donde el ser toma conciencia de quién es.

En 2011 realizó una exposición con más de una veintena de cuadros en el CAAM que llevó por título “Donde se oculta el alma” y de la que hemos encontrado un interesante catálogo donde se realizan críticas por parte de Dionisio Cañas, Robert Storr o Santiago B. del Olmo.

Ron hace culto a la caverna platónica y será, probablemente allí, en su caverna pictórica, donde las almas van a ocultarse.



Imagen 26. Ron Gorchov, *Vista de estructura*, 2006.



Imagen 27. Ron Gorchov, *Vista de la instalación*, Entrada, Moma, New York, 1971-1979.



Imagen 28. Ron Gorchov, *Installation shot from Rooms* at MoMA PS1, New York, 1972.



Imagen 29. Ron Gorchov, *Vista de Instalación*, Vito Schnabel Gallery, New York, 2006

*Tener la costumbre de mezclar colores. Empastarlos para luego difundirlos, diseminarlos; componerlos como se componían los ungüentos y las arcaicas pócimas medicinales, para después decidir su disposición y su soporte: pared, nicho, ánfora, puerta, mesa, utensilio, cráneo, superficie vegetal, lienzo, tapiz y tantos otros.<sup>15</sup>*

Del mismo modo que, la forma convexa del soporte de sus pinturas, supone el armazón para provocar volumen; la estructura tubular de donde emergen las piezas de mi proyecto es una similitud de estos bastidores abombados. Suponen la transformación del lienzo en objeto, mediante la construcción de un “nuevo” soporte característico como parte de su lenguaje. Esta arquitectura nos lleva hacia una lectura de la pintura denominada como diría el crítico de arte Santiago Olmo “*un todo material*”.

15 GORCHOV, RON, *Donde se oculta el alma*, Editorial Turner, Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

La obra de Gorchov también cumple con el último punto de este proyecto: *la Meditación Plástica*. Así, lo que encontramos en su pintura es una *vibración meditativa* que dialoga entre color y forma. Éstas tienen la capacidad de impregnar, el aire de toda una sala. Podríamos hablar de una pintura que se hace corpórea y pulula en el ambiente e invade la atmósfera. Sus cuadros tienen un centro vital que defendemos con esta investigación. El volumen de su estructura aporta movimiento a la pintura en su propio receptáculo. Su práctica supone una vuelta a la matriz de las formas, donde el menos es más.



Imagen 30. Estudio de Ron Gorchov, Chicago, 2012.

La primera vez que me topé con una imagen en internet de Gorchov estas dos formas parejas no me dejaron indiferente, su léxico me sometió a posicionar la mirada en la línea imaginaria de una curvatura hacia un lugar íntimo. Su poética me hacía recordar dos huellas que pisaban firme o dos pulmones que respiraban fuerte ante un abismo cromático sin límite. Desde entonces, cada cierto tiempo, miro su pintura.

La superposición de varias telas en la Fase I de este proyecto supone que el lienzo es desprovisto del bastidor. Con este apunte, haré referencia al grupo Support-Surfaces, donde destacaré la figura de Noël Dolla (1945, Nice, Francia). Su trabajo ofrece posibles respuestas a la pintura abstracta. En la serie “Spare part” utiliza trapos de cocina, bayetas, pañuelos o fundas de almohada como soporte para explorar los límites de la pintura.



Imagen 31. Noël Dolla, *Tarlatanas*, Centro Pompidou, París, 1970.

Imagen 32. Noël Dolla, *Servilletas*, Playa Paloma, Niza, 1967.

Imagen 33. Noël Dolla, *Tarlatanas*, Centro Pompidou, París. 1971.

Será en la misma línea de trabajo mi interés de resaltar el proceso de trabajo de Daniel Dezeuze (1942, Alès). En sus obras la tarlatana, gasas y tiras de cuero reflexionan sobre el bastidor me evocan a la idea de volver de nuevo al origen de la tela. Dezeuze invita a cuestionar la deconstrucción de materiales. Parece que es la urdimbre de la tela, la que ocupa el punto clave para la confección de estas piezas, que se elevan como si de escaleras se tratara.



Imagen 34. Daniel Dezeuze, *Scroll*, Virgilie Legrand Gallery, 1985.

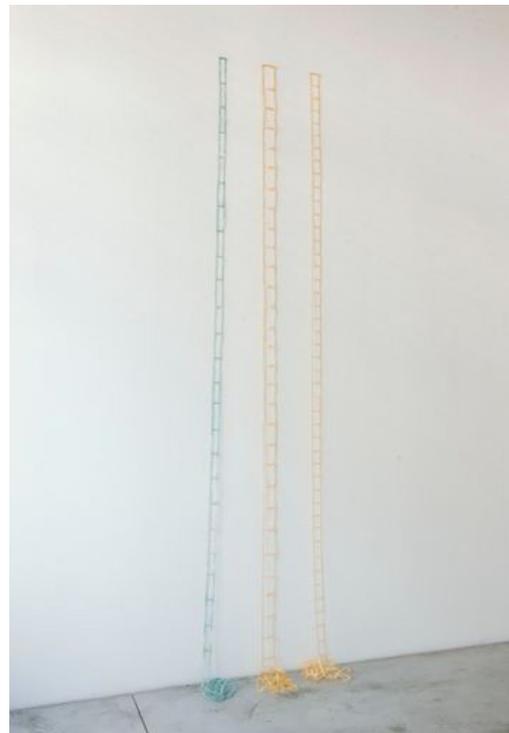


Imagen 35. Daniel Dezeuze, *Instalación*, Virgilie Legrand Gallery, 1985.

La definición de escalera que da la RAE es:

1. f. Conjunto de peldaños o escalones que enlazan dos planos a distinto nivel en una construcción o terreno, y que sirven para subir y bajar.

Este término sirve de engranaje al concepto de “verticalidad” ya que para la elevación a una altura donde no llegamos es resuelta por una escalera. Una escalera te hace llegar más alto.

En la Fase I del proyecto, la escalera se mantendrá como un elemento al que se hará alusión en la simbología del proceso. Pues sus fases aunque son concéntricas, también rememoran la llegada a un eje interior central que se eleva con el enriquecimiento de la práctica artística.

Hacer referencia al trabajo de **Jim Lambie** (1964, Scotland) es vincular la práctica que planteo con su interés por la psicología del espacio. En su trabajo, hace uso de materiales de la cultura popular para aportarles un significado que nos haga reflexionar y transformar su función respecto al arte.

En esta exposición Lambie, instala dieciséis escaleras que van desde el suelo hasta el techo. Destacan por su altura y simetría con el espacio. Entre los escalones pone espejos que hacen que el espectador se encuentre en un ambiente rodeado de otra dimensión.



Imagen 36. Jim Lambie, *Shaved Ice*, Instalación en The Modern Institute, Glasgow, 2012.

Verticalidad

### 3.4. VERTICALIDAD<sup>16</sup>

1. Dicho de una recta o de un plano: Que es perpendicular a un plano horizontal.
2. Que, en figuras, escritos, impresos, etc, va de la cabeza al pie.

*...este primer principio de la imaginación ascensional: entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás ... No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. Cuando hayamos comprendido mejor la importancia de una física de la poesía y de una física de la moral, llegaremos a esta convicción: toda valoración es una verticalización. Claro que existe un viaje hacia abajo; la caída, es una realidad psíquica de cada hora,...*

*...todo camino aconseja una ascensión. El dinamismo positivo de la verticalidad es tan claro que podemos anunciar este aforismo: El que no asciende, cae. El hombre, no puede vivir horizontalmente. Su descanso, su sueño es con la mayor frecuencia una caída.<sup>17</sup>*

La importancia de incluir este término contribuye a establecer el evidente paralelismo que existe con el proceso de crecimiento. Las razones que justifican este vocablo son el haber hecho de él, una constante en la parte práctica. La verticalidad es una cualidad en las tres fases de trabajo y se posiciona, en primera instancia, como característica a destacar dentro de la plástica.

La **Fase II** de esta investigación, se encuentra reforzada por una vertical constante. Esta directriz se hace física por el material elegido: la caña de bambú. Su crecimiento reivindica y sostiene con más fuerza las razones de este material. La caña será hueso y sujeción para las telas que conforman la primera etapa.

Conocer la obra de Ree Morton (New York 1936-Chicago, 1977) me ha servido de gran apoyo. A Morton le interesaba el autoposicionamiento, que concibe la subjetividad como algo relacional. Una autoexpresión para ubicarse a través de la forma simbólica y ella misma en el mundo.

La obra de Morton estuvo cargada de un alto componente alegórico. Así, el uso del celastic como un material maleable le ofrecieron un uso no habitual hasta el momento de lo textil. En su lenguaje aparecen escaleras, lazos revoloteados, guirnaldas. Elementos que evocan la as-

<sup>16</sup> RAE Real Academia Española.

<sup>17</sup> BACHELARD, GASTON, *El aire y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. Pág. 20-21.

censión a algún lugar celestial. La artista pretendía que sus obras fueran capaces de representar una manera de mirar el mundo.

Se sitúa en el contexto de la escena artística de los Estados Unidos de los años 70. Me interesa la relación tautológica que establece entre el objeto y la superficie pictórica. Es por ejemplo el caso de *Souvenir Piece*. 1970

Morton pone en cuestión la idea de contorno del marco en numerosas instalaciones. Utiliza los listones de maderas, las piedras, y los palos como poética de una señalización con el espacio.

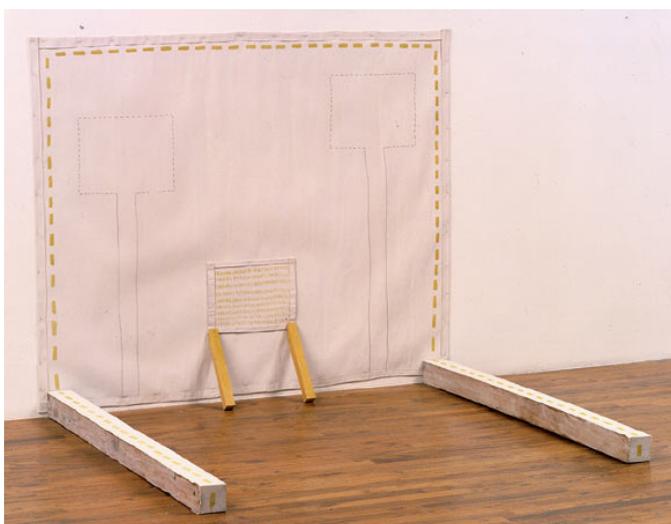


Imagen 37. Ree Morton, *Pinturas y objetos*, (Vista de la instalación), Brooke Alexander, Nueva York, 1993.



Imagen 38. Ree Morton en su estudio, Los Ángeles, 1976.

*“Mis obras han abarcado espacios concretos (esquinas, paredes, suelos, habitaciones enteras) en los que el espacio queda redefinido por referencias externas a través de la memoria. He utilizado varios signos, señales y sistemas de lenguaje para conseguirlo.”<sup>18</sup>*

Morton señala la grandeza de reflexionar sobre el medio plástico y cómo ello es la base de una actitud de ubicarse en el entorno. La verticalidad está presente en sus obras, una dirección que define su pintura.

Situar y marcar un lugar dejándolo cerrado u acotado serán valoraciones a tomar por el espacio donde se instala una persona.

18 MORTON, REE, *Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema*, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, Madrid, 2012. Pág. 25.



Imagen 39. Ree Morton, *Señales de amor*, (Detalle de la instalación) Universidad Rhode Island, 1976

Autores como Richard Jackson (1939, California) apuntan estar interesados más en el proceso que el trabajo final.

*“El trabajo indica una representación, un producto de cómo paso mi tiempo.”*<sup>19</sup>

Jackson es una figura eminente del arte contemporáneo en América desde 1970. Influenciado por el Expresionismo Abstracto y el Action Painting, explora dentro del trabajo de una pintura procesual.

En 1980, realiza *Big Ideas Series*, en donde amontona varios lienzos ordenados por bloques. Pretende explorar la potencia de la escultura desde la pintura.

*“El objetivo es que tú no sabes qué resultado va a salir. Los pintores, de alguna manera, quieren hacer cosas que ocurran por casualidad. Pero nada ocurre por casualidad.”*<sup>20</sup>

19 Véase en [https://www.artsy.net/artist/richard-jackson?page=1&sort=-partner\\_updated\\_at](https://www.artsy.net/artist/richard-jackson?page=1&sort=-partner_updated_at)

20 Véase en <http://www.bawagfoundation.at/index.php?id=114&ausstellung=107>



Imagen 40. Richard Jackson, 2012.

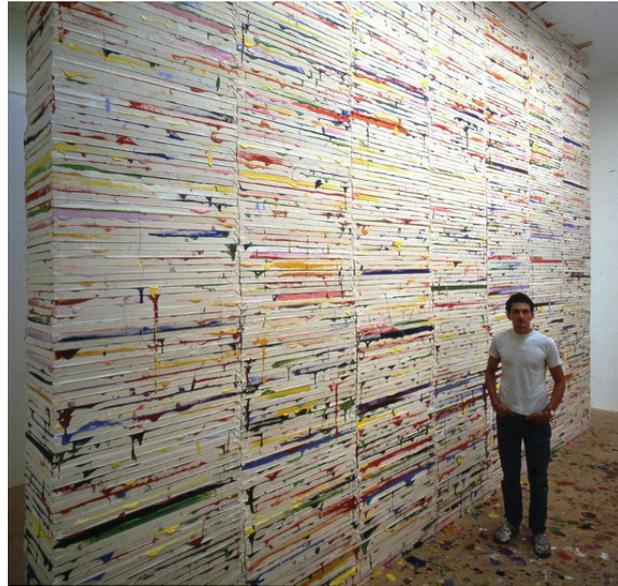


Imagen 41. Richard Jackson, *Big ideas*, Instalación de 1000 pinturas, Rosemund Felsen Gallery, Los Angeles, 1981.

La relación del arte ligado a acciones de la vida cotidiana ha aparecido en la obra de los anteriores artistas. Este vínculo estará también presente en el trabajo de Eva Hesse. La intimidad de su trabajo, roza lo visceral. Titulaba sus trabajos como “muestras”. Se trataba de pequeñas obras con materiales como la fibra de vidrio, la cera, la cinta adhesiva o el látex.

Esos tubos realizan la función de eje conductores del aire. Siempre con una clara referencia a lo orgánico, lo oculto. Trabajaba con el puente entre la geometría y lo orgánico y esto le hizo una artista destacable para la época. Entre sus propósitos estaba el de hacer latente la fisicidad de los materiales. En su trabajo, quiero destacar la obra de *Seven Poles*, 1970 que fue realizada quince días antes de su muerte.

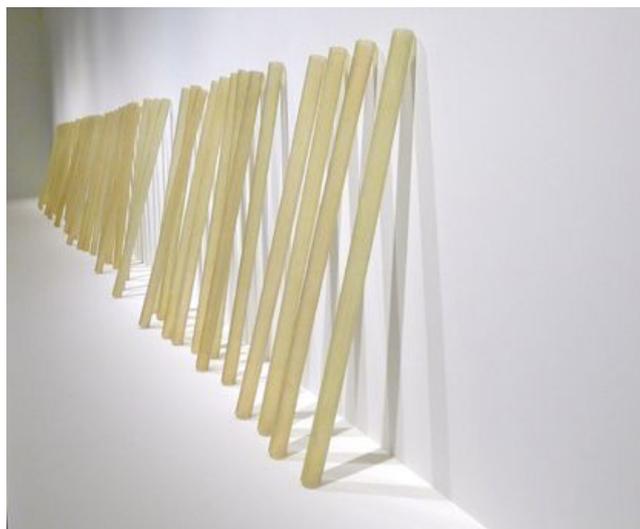


Imagen 42. Eva Hesse, *Crecimiento*, Kroller Müller Museum, Países Bajos, 1968

En *Seven Poles*, la precariedad de la existencia humana se hace físico en estas siete piezas que cuelgan del techo sostenidas por un fino alambre. La irregular estructura de estas piezas lanza el interrogante del vértigo en el paso del tiempo. Su forma recuerda al interior del cuerpo de manera visceral. La fortaleza de carga expresiva de esta pieza reside en sugerir la naturaleza del ser humano desprovisto de todo atrezzo y en donde sus vísceras se han fundido con la tierra y pretenden elevarse.



Imagen 43. Eva Hesse, *Seven Poles*, Colección del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, París, 1970.

Corrientes filosóficas como el Taoísmo muestra su creencia en la unión del ser humano con la naturaleza y que existe una fuerza que fluye a través. Esta corriente filosófica, se sirve de la naturaleza como ejemplo de sabiduría. A continuación, transcribo un relato de los *Textos de Estética Taoísta* de Luis Racionero.

*En una región remota y antigua había un valle en cuyo centro crecía un árbol esplendoroso. La hierba crecía a sus pies, los pájaros cantaban a la sombra de sus hojas, el agua clara sonaba entre sus raíces y por la noche, cuando la vida del valle descansaba, la luna venía a acariciar sus más altas ramas. Un día pasó por allí un poderoso mago que al ver el árbol quedó prendado de él y lo convirtió en un arpa. El arpa maravillosa fue regalada al emperador Muig-Huang pero ninguno de sus músicos fue capaz de tocarla. Por más que se esforzaban, ni un solo sonido salía de las cuerdas del árbol dormido. El emperador mandó llamar al músico más famoso de China, que vivía retirado en las montañas. El maestro Peiwoh contempló largo rato el arpa y empezó a cantar suavemente. De pronto, del arpa comenzaron a brotar sonidos maravillosos que se unían a la voz del maestro creando una melodía que dejó a todos los presentes extasiados.*

*“¿Cómo has podido conseguido con tanta sencillez, cuando los mejores músicos de la corte han probado durante semanas sin conseguirlo?*

*“Le he hablado del valle que le vio nacer, de la hierba que crecía a sus pies, de sus amigos los pájaros, del torrente, de la luna en sus ramas...”<sup>21</sup>*

---

21 RACIONERO, LUIS, Textos de Estética Taoísta, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1983. Pág 34

Materia

## 3.2. MATERIA<sup>22</sup>

**1.f.** Realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico.

En este caso, el concepto de materia se entiende como la síntesis de la pintura, en donde la pureza del propio medio se posiciona como obra sin más dilución. Pensar en pintura como algo dúctil y maleable, adquiriendo un inagotable número de formas posibles. En esta parte del glosario se hace referencia a la Fase II del proyecto.

En los años sesenta se produce una unión globalizante de intereses y preocupaciones en el ámbito artístico que genera una cierta coincidencia en los proyectos artísticos por venir. A continuación, he seleccionado una serie de referentes en los que la pastosidad del medio pictórico se pone en cuestión.

Joseph Beuys, “*Silla con grasa*” (1960). Tras su accidente en avioneta que casi le cuesta la vida, Beuys fue salvado por los tártaros de Crimea que lo envolvieron en grasa y fieltro para mantenerlo. Es por ello, que será este pingüe un material muy recurrente en la obra del artista. Beuys, sienta la grasa en esta silla de madera y lo hace dándole forma de cuña.

La estructura de la silla alude a una especie de cuerpo. El material de la grasa sería una ventana a la anatomía humana.

Según Beuys, la materia no es estable ni permanente; *se trata de una substancia animada dotada de una dimensión espiritual.*

Materiales como la grasa fueron utilizados repetidas veces en su trayectoria artística. La grasa como una materia que se derrite, huele mal y sufre cambios. Así, según Beuys debería ser el ser humano y el arte, flexibles para la continua adaptación con el medio que esté aconteciendo. Para Beuys, el calor es la energía evolutiva fundamental, se transmite por los seres vivos y es el principio creador de la materia.

Las propuestas artísticas de Beuys están enfocadas a identificarse con la vida y difundir esa fuerza creativa latente en todo ser humano. Los objetos que elabora son elementos indispensables para el proceso comunicativo de las acciones de Beuys. Son transmisores del acontecimiento, quedando éstos como documentación gráfica.

Beuys nos recuerda que nuestro desconocimiento por la esencia de las cosas. Su obra nos da ejemplo de que hemos perdido nuestra relación con el sentido de la vida y de la creación del mundo. “*La libertad consiste en la capacidad del ser humano para crear una nueva causalidad = libertad = autodeterminación = creatividad = arte = humano.*” (Beuys).<sup>23</sup>

22 RAE – Diccionario de la lengua española.

23 BODENMANN-RITTER, CLARA, Joseph Beuys: *Cada hombre, un artista*, Editorial Antonio Machado, Madrid, 1995. Pág. 52.

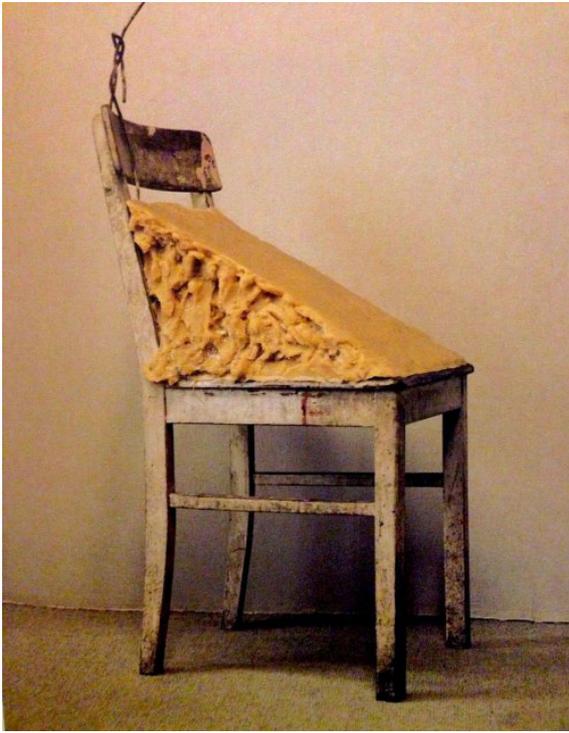


Imagen 44. Joseph Beuys, *Silla con grasa*, 1964.



Imagen 45. Scott Richter, *Little Stranger (for Albert)*, 2012.



Imagen 46. Scott Richter *Red Boat*, Courtesy Elizabeth Harris Gallery, New York, 2003.



Imagen 47. Scott Richter, *Smell of Oil*, Courtesy Elizabeth Harris Gallery, New York, 2004.



Imagen 48. Scott Richter, Instalación, (plano detalle) Elizabeth Harris Gallery, New York, 2005.

Imagen 49. Scott Richter, Instalación, Elizabeth Harris Gallery, New York, 2005.

Al contemplar las obras del americano Scott Richter (1943) tenemos la sensación de estar frente a un delicioso pastel glaseado. Esta es la apariencia del trabajo de Richter, un cúmulo de capas de pintura sobre una mesa o un trozo de pared. Sus piezas son el resultado del puro placer de pintar. Su obra es un ejemplo de justificación de la condensación de la pintura.

En *Ensoñación e Imaginario* de Aldo Trione, éste realiza un estudio minucioso de la filosofía de Bachelard quien señala el término de *Pintura Condensada* como la mezcla de agua con tierra, una combinación perfecta para que se dé el estado de la imaginación pictórica solidificada en materia de color. Esta concentración de la pintura supone un compendio de la esencia del propio medio.

Un proceso que se trata de poner capas de pintura, haciendo marcas, verticales y diagonales que van adentrándose en un trabajo donde el propio color al ser superpuesto, muta y parece vibrar. Ese es el intenso trabajo de las pinturas de Brett Baker; una característica de cómo interacciona el dibujo con el color. Cada obra le lleva una duración de varios años.



Imagen 50. Brett Baker *Aquarium*, Ellisabeth Harris Gallery, New York, 2017.



Imagen 51. Brett Baker, *Inmersión* (plano detalle), Ellisabeth Harris Gallery, New York, 2017.



Imagen 52. Carmen Calvo, *Paisaje con barro*, Valencia, 1950.

A continuación haré referencia al trabajo de Carmen Calvo (1950, Valencia). Compartiendo con ella el interés por lo objetual, la tendencia a la acumulación y la recurrencia a una repetición rítmica en la ejecución de las formas. Haré referencia a ella para discrepar, sobre la primera fase de su trabajo. Ella realiza composiciones de cuadros con barro y después pinta con óleo sobre éste; yo planteo que, siguiendo un método, la pintura logra condensarse y se sostiene siendo materia coloreada en sí misma.

El pintor Otis Jones también hará referencia a la materia pictórica respetando la naturaleza del medio. Éste señala:

*Cada pieza toma su propia naturaleza. En mi pintura el espectador puede ver lo esencial. Se trata de un vocabulario de círculos, cuadrados, rectángulos y líneas.*

Jones explora los matices del color, la escala y su composición. Además, construye mediante capas de pigmentos sobre la tela donde se encuentra el verdadero interés de su creación. Explica que *se trata de un ejercicio en el arte de la imperfección*.



Imagen 53. Otis Jones, *Two Bone Circles on White oval*, 2016.



Imagen 54. Otis Jones, *Black and White oval*, 2016.

Vacio/Lleno

### 3.5. VACÍO<sup>24</sup>

/

### LLENO<sup>25</sup>

1. Concavidad o hueco de algunas cosas.
2. Espacio carente de materia.

1. Plenitud o culminación de algo.
2. Momento en que algo se completa o alcanza su mayor intensidad.

La relación de estos dos términos abre la Fase III de este proyecto donde el barro rellena el espacio vacío del interior de la caña.

La línea de investigación sigue ahora su curso con la “experiencia del vacío” de Chantal Maillard. *“Soy un vacío que dice ser algo”*.

La poeta y filósofa nos recuerda la mirada desde un vacío donde el ser se autoconstruye, se realiza y se contempla. Y por ello, nos lo plantea como la posibilidad de conseguir volver a un principio donde se instaura la conciencia de un ser repleto de quietud, y de un vacío lleno de virtud. Aunque, primeramente podríamos reconocer esta *“experiencia del vacío”* como un malestar, una experiencia de algo acontecido vivido, Maillard apunta:

*“...la cuestión es saber deslizarse sin miedo entre las superficies- ; no está entrenada y por eso ...”*



Imagen 55. Chantal Maillard.

*... lo más frecuente es que llevemos cosida el alma a su forro, como los trajes nuevos sus bolsillos, para evitar que se deformen por el peso.”<sup>26</sup>*

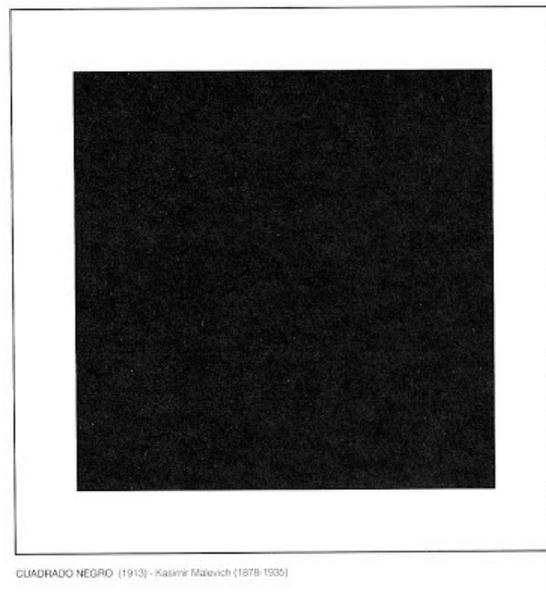
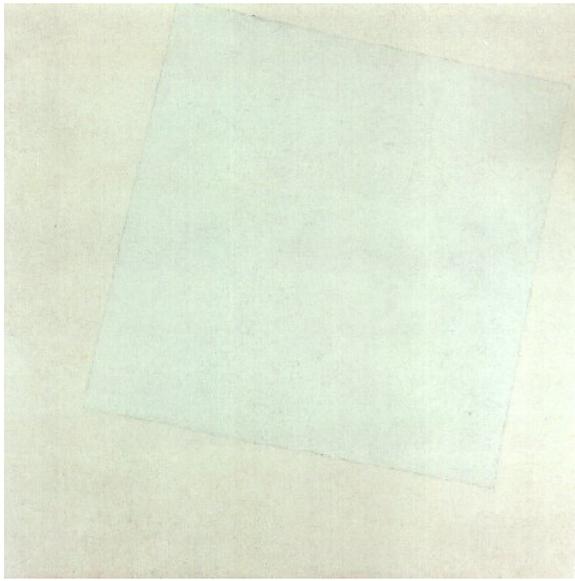
*“Ser y conocer solo es posible en el vacío, porque en el vacío no hay nadie”<sup>27</sup>*

24 RAE Real Academia Española

25 RAE Real Academia Española

26 MAILLARD, CHANTAL, *Matar a Platón*, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 2004. Pág.34.

27 MAILLARD, CHANTAL, *La razón estética* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017. Pág.172.



CUADRADO NEGRO (1913) - Kazimir Malevich (1878-1935)

Imagen 56. Kazimir Malevich *Cuadrado Blanco*, *The Museum of the Modern Art, Nueva York, 1918*.

Imagen 57. Kazimir Malevich, *Cuadrado Negro*, *Museo Ruso, Leningrado, 1913*.

Haciendo alusión a este “vacío total”, hago referencia a la obra de Cuadrado negro de Malevich con la que mostraba cómo la pintura se podría cumplir sin la ayuda de ninguna referencia a una realidad externa específica. Para él, *el cuadrado* representa “**la supremacía del sentimiento puro**” en sí mismo.

Es esta parte del proyecto donde la síntesis pictórica se hace presente. A continuación planteo un ejercicio de relación vinculando la obra de Robert Walser con la pregunta que Rauschenberg se planteó en una propuesta que revolucionaría al mundo del arte su serie “White Paintings”. En ellas el artista se propone cómo enfrentarse a un lienzo vacío-lleño. Para ello he elegido tres imágenes pertenecientes a tres sucesos diferentes en la vida de Walser. Relacionar estos tres casos supone que: para intervenir un lienzo en blanco es necesario primeramente recorrerlo y después contemplarlo. Rauschenberg intervino su serie de “Pinturas Blancas” para producir las “Pinturas negras” sobre ellas. Del mismo modo, Walser salió a pasear. En este recorrido sobre el paisaje nevado, he establecido el paralelismo con las “Pinturas Blancas” de Rauschenberg. Así, será al pisarlas, al recorrerlas, al pasearlas,... es decir, tras la experiencia. Cuando Rauschenberg podrá pintar “Las Pinturas Negras”. En el caso de Walser será cuando podrá escribir. Ejemplo de sus *Microgramas*, éstos son el conjunto de 526 escritos de distinto formato escritos con minuciosa letra a lápiz.



Imagen 58. Robert Walser y Juan Emar contemplando el paisaje nevado, Montañas de Alpstein, Suiza, 1918

Imagen 59. Robert Walser paseando, 1956.

Imagen 60. Robert Walser, *Manuscritos*, "El método del lápiz", denominado por Walser a sus 526 manuscritos por caligrafía microscópica. Fueron editados bajo el título de *Escrito a lápiz: Microgramas I-II* (1924- 1925) por la editorial Siruela.

Otro de los ejemplos del vínculo entre vacío y lleno será, la teoría de la sabiduría en el arte oriental que radica en la ceremonia del té. Sorbiendo esta infusión se encuentra la belleza y el bienestar, se encuentra la pureza. El teísmo (s. XVI) es una religión estética que señala la importancia del té en la vida cotidiana. Es de mi interés conocer el santuario del té, su recinto. Se nombra como Sukiya que significa la Casa del Vacío o la Casa de lo Asimétrico. Su construcción cumple la función de dar asilo a la impulsión poética. Es el culto a lo imperfecto, siempre hay algo inacabado a fin de que sea la imaginación la que reconstruya a su gusto.

El chanoyu (significa, agua caliente para el té) es la ceremonia del té. Esta agradable infusión llega a Japón a través de China, en el siglo VII. A la planta del té se la conocía y apreciaba por su poder para mitigar la fatiga, para alegrar el alma y vigorizar la voluntad. Los taoístas pensaban de este brebaje que era elixir para la inmortalidad.

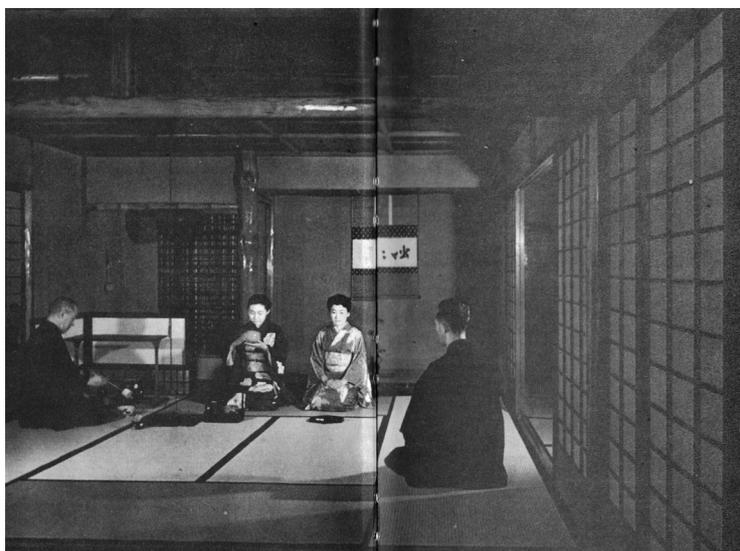


Imagen 61. Kakuzo Okakura, *Páginas de El libro del té*.

*Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin. ¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o si se evade uno de él. Los poetas conocen bien este ser de la vacilación del ser.<sup>28</sup>*

Al vincular el arte con la experiencia de la vida cotidiana señalo el siguiente cuestionamiento del grupo Vitamina P:

*¿Cuándo es aceptable ser no sólo alguien poco familiarizado con aquello a lo que se refiere el artista, sino desconociendo mi propia ignorancia? Quizás nunca, o quizás sólo cuando uno acepte el don de la apertura del arte y la invitación de la pintura hacia una experiencia directa.<sup>29</sup>*

Contrapongo ahora dos ejemplos donde existe un proceso repetitivo de producción:

El del artista y activista Ai Wei Wei, en su proyecto instalativo titulado “Sunflower Seeds” que propuso para la sala de turbinas de la Tate Modern. Se trata de cien millones de pipas de girasol. Aunque me interesa el proceso repetitivo de la producción de obra, discrepo en cómo se realizó. Ai contrató a un equipo de artesanos para ello que trabajaron durante dos años en la propuesta.



Imagen 62. Ai Wei Wei en Sala de Turbinas, Tate Modern, Londres, 2010.

Imagen 63. Ai Wei Wei, *Sunflower Seeds*, Tate Modern, Londres, 2010.

El interés de la última fase de la obra que presento en este proyecto guarda una estrecha relación con la de la artista Nespoon a la que ella misma titula “Thoughts” (“Pensamientos”). Afirma querer estar construyendo estos pedazos de barro durante toda su vida. Con este proyecto consta estar en la búsqueda de la paz interior. Son pétalos de porcelana, hechos sin ningún fin. Un ejemplo de trabajo sobre el proceso meditativo.

28 BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1965. Pág.252-253.

29 AA.VV. *Introducción al libro Vitamina P: New Perspective in painting*. Phaidon. Press. E.U. 2002.



Imagen 64. *Nespoon en su estudio*, Poland, 2017.

Para conectar con la fase III del trabajo haré alusión a la obra de Félix González Torres “Untitled” (Retrato de Ross) en donde una montaña de caramelos representa el peso del cuerpo de su amante. Están envueltos en papel de celofán de distintos colores. El público debe realizar la acción de coger los caramelos disminuyendo así el tamaño de la obra. Este desvanecimiento de la pieza supone el sufrimiento que Ross tuvo en sus últimos días de vida. El artista buscaba reproducir la esencia de Ross en cada espectador al ingerir un caramelo.

En la exposición que plantea este proyecto también recurre a que sea el espectador el que desmonte la instalación con la acción de coger las piezas. Provocar así, la intervención del que mira y contribuyendo a que el ciclo de la *Meditación Plástica* pueda volver a empezar.



Imagen 65. Félix González Torres, *Untitled (Retrato de Ros)*, Moma, New York, 1991.

Imagen 66. Félix González Torres, *Untitled (Retrato de Ros)*, Moma, New York, 1991.



Imagen 67. Félix González Torres, *Untitled (Retrato de Ros)*, (detalle), Moma, New York, 1991.

•  
imaginación

### 3.5. IMAGINACIÓN<sup>30</sup>

1. f. Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.

4. f. Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.

La Fase III propone un análisis sobre la *imaginación creadora*, y de cómo en ella está contenido de un proceso interno de evolución de formas. Llamamos imaginación, al lenguaje que nos permite entrar en contacto con zonas de la realidad interior no accesibles al lenguaje articulado.

El concepto de imaginación está presente en las tres fases de la producción de obra de este proyecto.

Mi intención, en este apartado del glosario, es la de mostrar que todo acto de conocimiento requiere de la imaginación y que por ello, cuando la magnitud de la **síntesis** es concentrada, se puede llegar al centro del proceso plástico. Por esencia, el ser humano consta de lenguaje e imaginación. Sin ellos, no sería posible la percepción del mundo que nos rodea. En definitiva, sería imposible la proyección de imágenes.

El objetivo que tiene este apartado es el de ofrecer al lector una posible reflexión sobre el concepto de imaginación.

En su libro, *El agua y los sueños*, Bachelard define la imaginación como la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, y sobretudo, la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. “*Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante.*”<sup>31</sup>

Si la imaginación es la facultad de deformar imágenes, será síntesis creadora. Pintores como René Magritte nos hablan de la imaginación como una “aventura de la percepción”. La acción imaginante conllevará a la síntesis de elementos sensibles y racionales, respondiendo al poder creativo que es la imaginación.

A partir de la imaginación creadora podríamos decir que el mundo cobra otra dimensión, es decir, cobra sentido.

*“Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación.”*<sup>32</sup>

30 RAE Real Academia Española

31 BACHELARD, GASTON, *El Agua y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. Pág.198.

32 SANCHEZ TRABALÓN, JULIO, *Gaston Bachelard*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995. Pág.41.

Bachelard hace alusión a William Blake diciendo *La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana*. Una reflexión que guarda relación a nuestro planteamiento sobre Pintura-Centro como una actitud.

*La imaginación es una fuerza psíquica anterior a cualquier predeterminación –interna o externa- del ser humano y cuya misión consiste, precisamente en trascender toda determinación. Es la experiencia misma de novedad en el espíritu,<sup>33</sup>*

En las teorías de Bachelard se encuentra lo que denominó “proceso meditativo”, dividido éste en tres momentos. En primer lugar estaría el ensueño, asegurando que antes de la experiencia consciente estaba la experiencia onírica. La contemplación era ese segundo estadio y en un tercer lugar estaba la representación. Podría decirse que, Bachelard realiza alquimia con la poética de la imaginación.

En la Fenomenología de la Experiencia del filósofo francés Mikel Dufrene apunta que la imaginación “participa del cuerpo tanto como del espíritu... que es aquel poder de síntesis que permite esa especie de presencia a la que denominamos imagen dándole visibilidad a la experiencia.<sup>34</sup> Así, para la construcción de nuestro cuerpo y mente, hacemos uso de la imaginación. En otras ocasiones, a partir de la síntesis de la imagen que percibimos, hacemos construcciones aisladas.

*“La primera tarea del poeta es desanclar en nosotros una materia que quiere soñar”<sup>35</sup>*

Bachelard contempla dos funciones en la imaginación: la material y la dinámica.

Chantal Maillard también hizo referencia a la “imaginación creadora” y habla de ello, considerándolo como un lugar para crear, y donde ha de darse primero un desorden para devolver al origen todo aquello que lo consolida.

Como ya se ha apuntado en las reflexiones de los anteriores filósofos, la imaginación es una cualidad a la que debemos ofrecer una educación de la sensibilidad. Esto es ahora más necesario que nunca y educadores como Rhoda Kellog (1898, Wisconsin, EEUU) o Arno Stern (1923, Kassel, Alemania) nos dan ejemplo de ello.

Rhoda investigó que existen una serie de estructuras gráficas en el individuo en sus primeras creaciones plásticas. Recorrió gran parte del mundo analizando estas teorías y coleccionando dibujos de niños de diferentes culturas. Además, ha publicado varios libros de entre los que destaca *El análisis de la expresión plástica del preescolar*, editado por Cincel, un libro agotado,

---

33 Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. pág. 163.

34 Dufrene, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, editorial Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, Valencia, 2017

35 Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. pág. 9

donde analiza tanto el proceso del dibujo. Rhoda tiene un enorme archivo de grabaciones de video de niños dibujando donde comprueba la importancia de las acciones que se dan lugar en el proceso, así como gestos y verbalizaciones de los niños.

Karlfried Graf Dürckheim en su libro, *Hara Centro vital del hombre* nos señala que hay un *Hara Natural* que lo podemos encontrar en el niño. Pues es ahí, donde aún no se ha desarrollado la conciencia racional. De esta manera, diremos que el Hara nos es dado al nacer.

En la misma línea de trabajo que Rhoda Kellog, está la figura de Arno señala lo que ha llamado la *Formulación*. Ésta es la manifestación de un código universal innato en todo ser humano. El origen de esta *Formulación* dice que está en la *Memoria Orgánica*, una parte que según Stern es ignorada y pertenece a nuestro pasado.

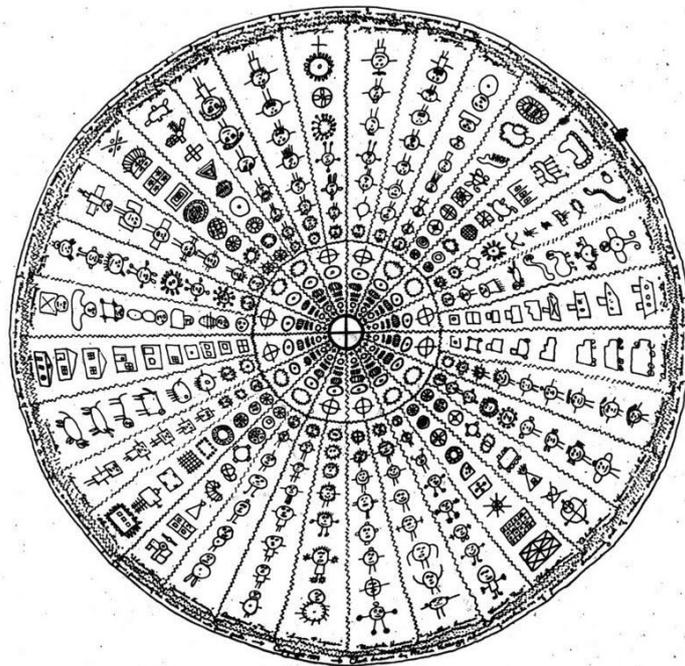


Imagen 68. Rhoda Kellog, *Pictograma sobre Capacidades del niño en diferentes edades*.

Con la *Formulación* se constata que el niño dibuja para construir un mundo que es suyo. Stern analiza lo que denominó *Memoria Orgánica* con estas palabras:

*“Es importante, para su equilibrio, que la persona tenga la posibilidad de escapar momentáneamente de la vigilancia de su razón para entregarse a un acto no intencional (...) Lo que se expresa en la Formulación se sitúa a una distancia todavía más grande del consciente. (...) La Formulación es la única revelación de esta memoria. En cuanto tal es insustituible. Medid su importancia e imaginaos el enriquecimiento que constituye para la persona.*

*¿Imagináis lo que supone la pérdida de la Formulación cuando una enseñanza funesta sustituye una manifestación espontánea por fórmulas estéticas?*<sup>36</sup>



Imagen 69, Arno Stern en el Closlieu, Francia, 2007.

---

36 STERN, ARNO, *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*, Carena Editors, S.L., Valencia, 2008. Pág. 21-22.

Zoom

### 3.6. ZOOM

El término “zoom” se define como el efecto de acercamiento o alejamiento de la imagen obtenido mediante este objetivo.

De esta manera, es este mismo movimiento el que se produce en el transcurso de la teoría plástica y teórica que defiende este proyecto. Un movimiento de acercamiento que aumenta y disminuye su óptica.

El inicio de esta fase del proyecto se analiza como un espacio definido por las telas alargadas.

La Fase I de telas simula los ventanales de un habitáculo, o la acumulación de diferentes capas de piel de una misma estructura. Arrastrando esta parte del proyecto a este referente fílmico, serán los primeros planos de la película *Wavelength*, del cineasta Michael Snow, los que guardan cierta relación con las telas de la producción de este proyecto.

*Wavelength* se centra en la progresión imperturbable de un *zoom* que, al no perseguir las anécdotas ni las alteraciones que acontecen en su campo de visión, otorga el protagonismo de la película al espacio y al tiempo. Al cabo de 45 minutos la secuencia se detiene sobre una fotografía del mar que está enganchada en una de las paredes de la habitación.

Ganadora en 1967 del Premio del cuarto Festival Internacional de Cine Experimental de Knokke-le-Zoute (Bélgica), y altamente influyente en su época, *Wavelength* corresponde a la revelación de Snow como cineasta. Con ella se abrió una trilogía consagrada del cine estructuralista junto (*Back and fourth*, 1969) y *La région centrale* (1971).



Imágenes 70, 71, 72, 73, 74, 75. Michael Snow, Fotogramas de *Wavelength*, 1967.

Centro

### 3.7. CENTRO<sup>37</sup>

1. Punto interior que se toma como equidistante de los límites de una línea, superficie o cuerpo.
2. Lugar de donde parten o a donde convergen informaciones, decisiones, etc.
3. Núcleo de una ciudad o de un barrio.

Este término se encuentra ubicado en la Fase III del proyecto, donde el material del barro queda definido como la síntesis de la práctica de este trabajo.

La línea de investigación, que persigue este proyecto, propone un análisis formal sobre la reflexión en el proceso creativo vinculado al desarrollo evolutivo del individuo. Para ello, se defiende el acto de creación como medio para que el individuo llegue al encuentro consigo mismo.

Para situar el término de *centro* como lugar de origen haremos referencia a entender las posibilidades de la práctica del *Hara*.

Por Hara los japoneses entienden el hecho de tener un “estado de ser” que implica poder abrirse a la unidad de vida original.

La teoría del Hara pretende conseguir la integración progresiva del hombre en un Ser Esencial. Concentrar la energía en el Hara es situarse en el punto que está a cinco centímetros del ombligo. Conocer e instalarnos en este centro vital pasa por tener una postura justa con respecto a nuestro cuerpo. Corresponde con el punto físico del equilibrio del ser humano, ese



Imagen 76. *Enso*

---

37 RAE Real Academia Española

centro de gravedad es el ombligo. Cuando un hombre tiene un centro correcto se mantiene estable a nivel físico y mental. Una persona instalada en el *Hara*, armónica dará muestra de paciencia. Una persona así, espera con calma, pues está centrada. Es estable, es equilibrada. No conoce de apego, fácilmente se desapega de las situaciones. Cuando más se haya practicado el *Hara* en situaciones de pérdida o de desequilibrio conseguirá volver a su forma centrada. Esta fuerza concentrada en el centro vital, es una armonía viva y apacible. Esto es estar centrado en el *Hara*, por lo que una persona sin *Hara* perderá fácilmente el equilibrio.

Introducir a esta definición el concepto de *Enso que es círculo*, me resultó un apoyo para su mejor comprensión. *Enso*, simboliza el momento en el que la mente está preparada para la práctica. De este modo, a la “forma” que adopta aquel que practica el *Hara* la llamaremos *Enso*. Entendido como mimesis, que de igual manera, se da en el proceso de creación. Se trata de una “forma” viva que es abierta y también cerrada pues guarda los ritmos de tensión y distensión acorde con una respiración pausada y liberada.

Es en el momento en que, la mente está relajada, cuando el individuo puede crear la forma deseada. Equilibrando esta práctica, con los procedimientos que el *Hara* dicta. Karlfried Graf Dürckheim señala en su libro *Hara Centro vital del hombre* la importancia de la maduración para la transformación de esta forma, de este círculo.

De esta manera, se consigue la búsqueda del centro vital a través de la práctica de la meditación. Y así, mejora el estado del ser. Equilibrar cuerpo y mente, a través de la meditación, buscando el centro de gravedad psíquico que corresponde con el centro de gravedad del cuerpo. Se dice que aquel que tiene *Hara* es quien ha encontrado su centro interior del cuerpo.

*¿Dónde se sitúa exactamente este centro? En la región umbilical o, para ser exactos, ligeramente debajo del ombligo (...) el concepto de Hara significa literalmente vientre, fuerza interior.*<sup>38</sup>

---

38 37 DÜRCKHEIM, Karlfried Graf, *Hara Centro vital del hombre*, Ediciones Mensajero, 2013.

#### 4. PARTE II: FASE 1, 2, 3

Al dividir en tres fases de trabajo la estructura del proyecto, se pretende aclarar, que este cuerpo plástico actúa como metáfora de un organismo vivo; que expuesto al medio que le rodea, se organiza, para que sea posible el movimiento en el proceso creativo.

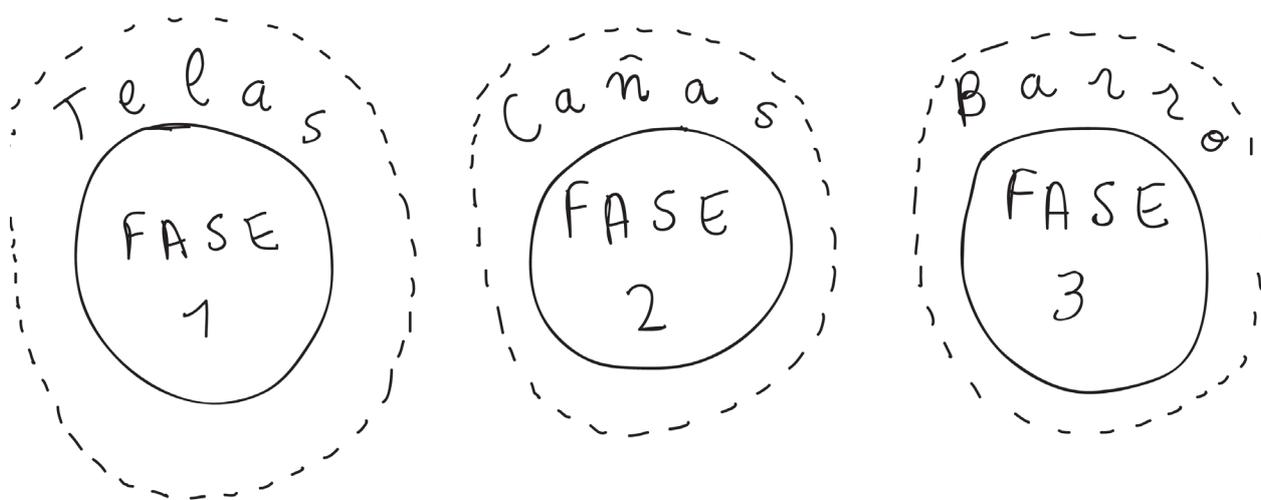


Imagen 77. Pictograma II, *Estructura del proyecto*, Sara Jimeno.

#### 4.1. FASE 1: TELAS

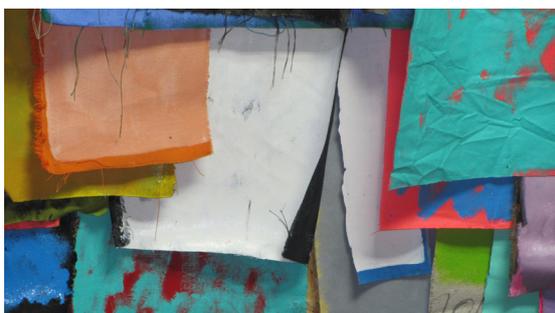
Supone la primera etapa de trabajo en la que se pone en juego la disposición de técnicas mixta sobre tela de lienzo de diferentes colores grapadas sobre la pared. De medidas variables, activan el modo de relación entre el espacio y la tela sin bastidor. Su intervención, pretende invadir de manera directa las paredes. Así, el grapar la tela sobre la pared de la sala, amplía los límites de la obra y ofrece a la muestra su interés de pensar la **pintura** como solapamiento y ocultación en sí misma.

De esta manera, es como comienza el desarrollo de la pintura entendida como un organismo dividido en piel, hueso y médula. Mediante estas telas de sendas no trazadas, es importante mantener el centro hacia una pintura que pretende ser vehículo para el entendimiento de qué capa de color ocultamos y qué colores dejamos ver.



Imágenes 78, 79, 80, 81, 82. *Taller en la terraza*, Ruzafa, Valencia, 2017.

Los conceptos centrales que se persiguen son: la búsqueda del **centro** y la permanencia de la **verticalidad** en la abstracción de las formas. La estrategia de trabajo que se contempla desde estos dos canales será ejercida con una repetición constante en esta fase de trabajo. Por un lado, se persigue el centro como punto inicial sobre la tela en blanco. Éste es apoyado por un seguido trazo ascendente. Su conjunto sugiere un óvalo vertical con una tendencia ascendente.



Imágenes 83, 84, 85, 86, 87, 88. *Taller-Alquería*, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017.

## 4.2. FASE 2: CAÑAS

*La Caña* es arquitectura que reconstruye una estructura interna ligada al desarrollo del individuo. Ésta, plantea pensar la pintura como punto de apoyo desde el que poder rellenar espacios, reforzar huecos y entender que somos **materia** formándose y deformándose. En los conductos de esta construcción, ocurren esos ritmos transversales internos que nacen desde la raíz pictórica.

Este apartado, se plantea el proceso de crecimiento del bambú como metáfora de lo que ocurre en todo proceso creativo, vinculando la maduración de las ideas plásticas a la propia experiencia vivida.

El ser humano es indivisible, y como tal debe practicar la búsqueda del centro. La práctica del *Hara* permite al hombre llegar al conocimiento de su origen. La tendencia de todo ser humano hacia su propio centro es la base para que una **verticalización** el proceso creativo pueda darse. Esta investigación sostiene la verticalización en el crecimiento de la caña como estructura ósea.

La obra que defiende este proyecto, basa su fisicidad en la caña de bambú como material principal a través del que se desplegará el proceso plástico. El crecimiento del bambú, será revisado con el objetivo de establecer un acercamiento a la estructura ósea del individuo a lo largo de su vida. En el bambú, el desarrollo se produce durante siete años a nivel interno; generando un sistema de raíces que provocan su ascensión en días. Se trata pues, de un proceso de maduración a nivel interno que ocurre dentro de esta planta.

Llevar a la práctica el término de *Pintura-Centro* es concentrar la tendencia centrípeta en la parte troncal de nuestro organismo; y nuestro tronco se asemeja al tallo de las plantas. Hijas de la tierra que, a través de sus raíces, permiten el crecimiento hacia arriba.

### 4.2.1 REFLEXIONES SOBRE LA ESTRUCTURA PICTÓRICA

Ante el cuestionamiento del soporte pictórico en las primeras fases del proyecto, la realización de barras de encáustica dió paso a un nuevo planteamiento. Éste, derivó en una intervención en el espacio con la realización previa de estas pequeñas piezas. Todas ellas fueron realizadas como bocetos, dando forma a lo que resultaría la pieza final.

En la realización de las barras de encáustica surgieron variantes que resultaron aspectos interesantes dentro del proceso. La propia ejecución del material en contacto con los soportes (cañas) comenzó a establecer las bases de una poética cromática que abrió nuevos caminos a otras series. El aglutinante ha sido considerado eje conductor dentro de un discurso que ofrecía amplias posibilidades con pocos materiales.



Imagen 89, 90, 91, 92. *Proceso de trabajo*, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.

Otros formatos de interés surgieron observando la adecuación técnica y los comportamientos de los materiales.

Durante el proceso de realización se fueron realizando pruebas para comprobar la densidad, la textura y la fijación que las barras de encáustica dejaban sobre el papel. Los ingredientes utilizados fueron: cera virgen, resina de dammar, aceite de lino, aguarrás y margarina. Dependiendo del color del pigmento las cantidades de estos materiales debían ir variándose para ofrecer la fijación que quería conseguirse.

- A) Primeras pruebas. La adecuación de los médiums para extracción del color elegido.
- B) Segundas pruebas. Los vehículos diluyentes para conseguir mayor flexibilidad y adhesión al soporte.

Las características del aglutinante supusieron una mayor precisión en las cantidades de dicha técnica.

El aglutinante es el eje conductor y el principal medio al que se adhiere el pigmento. Calentado a la temperatura adecuada es diluido junto al aceite de linaza, resina dammar y pigmento.

Se desarrolla un especial interés material por la encáustica, utilizada ésta como *cuerpo pictórico* en sí mismo.

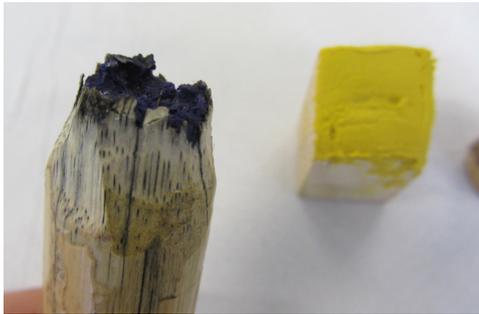


Imagen 93, 94, 95. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.



Imagen 96, 97. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.



Imagen 98, 99. La Caña en el taller, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017.

### 4.3.1. FASE 3: BARRO

El motivo por el que se elige el medio de la cerámica como único material para la práctica de este proyecto, reside en la intención de objeto funcional que se quiere dar a la pintura; ya que se pretende entenderla como una sustancia. Ésta, será capacitada para la formación de vida en el volumen de sus formas, y a su vez serán condensadas por el nivel de pastosidad de la materia. Así, serán conducidas mediante la acción de amasar y modelar a lo que denominaremos *Pintura condensada*.



Imagen 100, 101. *Taller*, Ruzafa, Valencia, 2018

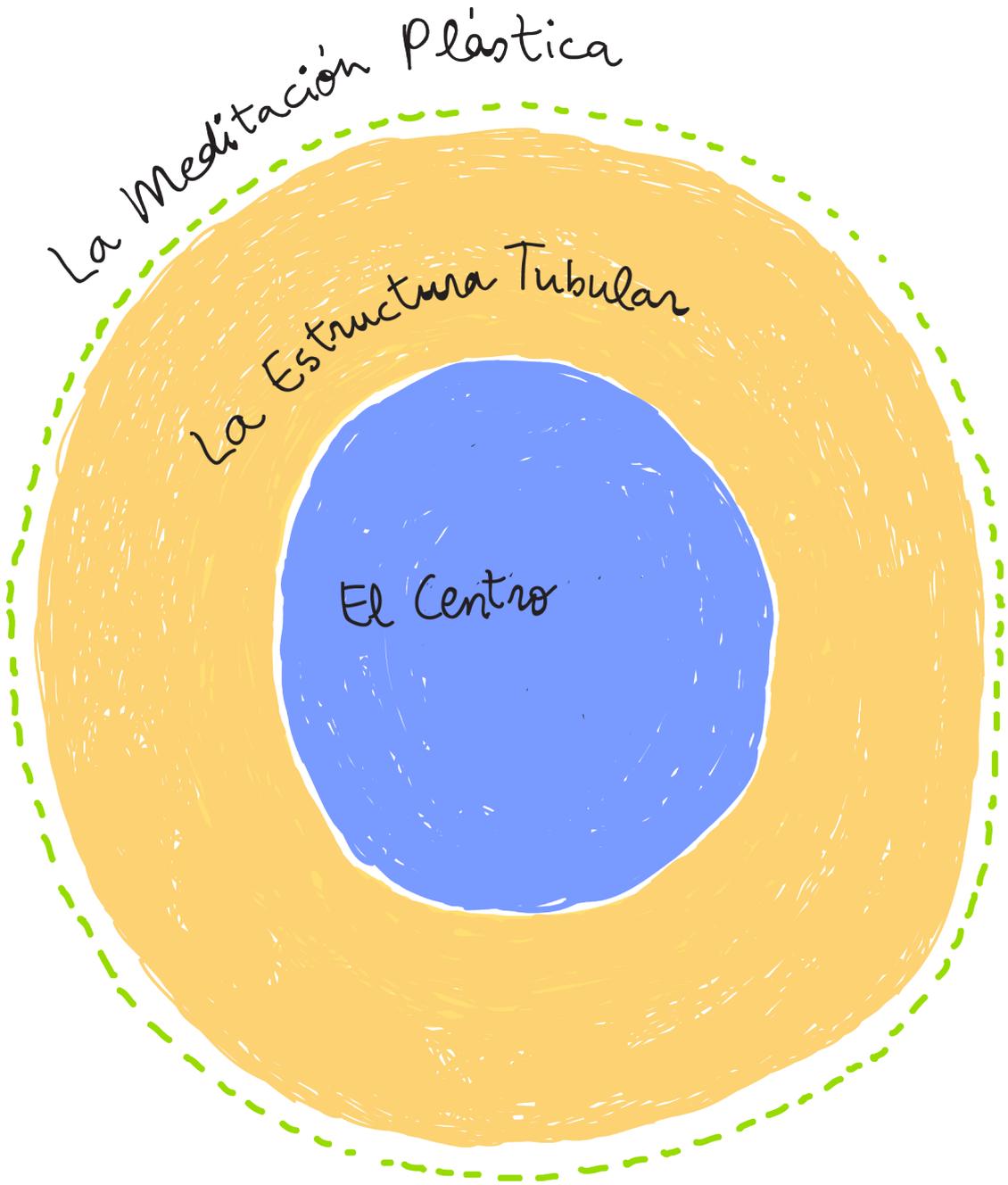


Imagen 102. Pictograma III, Fase 3: Barro, Sara Jimeno.

### 4.3.1 EL CENTRO



Imagen 103. Pictograma IV, *El Centro*, Sara Jimeno.

El *centro*, habita desde nuestro nacimiento en nosotros. Podría decirse, que duerme silencioso e impasible a la espera del acercamiento del individuo hacia su núcleo vital activo. Esta acción enriquecerá la vida, conduciendo al que la ejecuta hacia el proceso creativo.

Las razones que fundamentan la elección del *Centro* como principal concepto para nuestra investigación se sostienen por el interés personal de plantear un acercamiento a lo primigenio en el acto de creación. A través de esta acción el hombre puede llegar a conocerse.

*Las fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser, a la vez, lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna.*<sup>39</sup>

---

39 BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012.



Imagen 104. *Taller Canoalab*, Ruzafa, Valencia, 2018

El filósofo francés Gaston Bachelard, nos habla de esta acción como un sistemático retorno a ese centro. Un lugar que mora en el interior de nosotros mismos para hacernos tomar conciencia con lo originario. De esta manera, acudiremos al término *imaginación material* que este autor ha trabajado en su libro *El agua y los sueños*; pues es de nuestro interés describir cómo en el lenguaje pictórico se encuentra oculto una inquietante fuerza cromática.

*... existen imágenes directas de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas precederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies.*<sup>40</sup>

Esta potencia pictórica es tratada en la obra de uno de nuestros principales referentes, el pintor Ron Gorchov. Su vocabulario de formas habita dentro de un proceso de formación. Una apariencia emergente y fluida que se sitúa en el centro de sus pinturas. Las capas finas que aplica a sus fondos consiguen ofrecer mayor intensidad a las manchas que dispone en la parte central.

En el imaginario de Gorchov son dos las formas que ocupan un punto central, dos conforman el principio activo que representa ese espacio que conecta el cuerpo siendo *materia coloreada*. Instalarse en el centro supone alcanzar nuestro centro de gravedad.

---

40 BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños*, pg 725 BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. Pág. 8

### 4.3.2. LA ESTRUCTURA TUBULAR

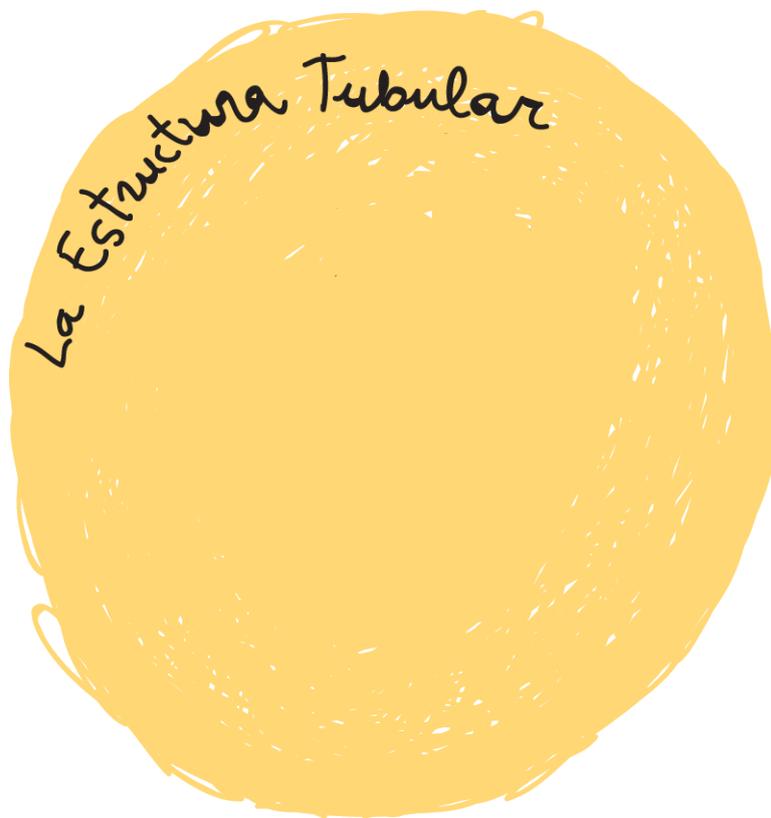


Imagen 105. Pictograma V, *La Estructura Tubular*, Sara Jimeno.

En la *Estructura Tubular* se produce una *visión imposible*, al igual que en el proceso previo a la creación. Pues la imposibilidad del ver, nos hace de acceso hacia nuestro desierto interior. Introduciendo barro, repetidas veces, dentro de esta estructura nos sumirá en ese *ver sin ver* que nos revela la experiencia de lo inexpresable.

Un abismo, donde el fondo del silencio de esta pequeña arquitectura tubular, se convertirá en nuestro catalejo para el visionado de *lo oculto*. El objetivo de esta praxis es situarnos entre la frontera de la imagen y la plenitud de la visión.



Imagen 106. *Taller*, Ruzafa, Valencia, 2018

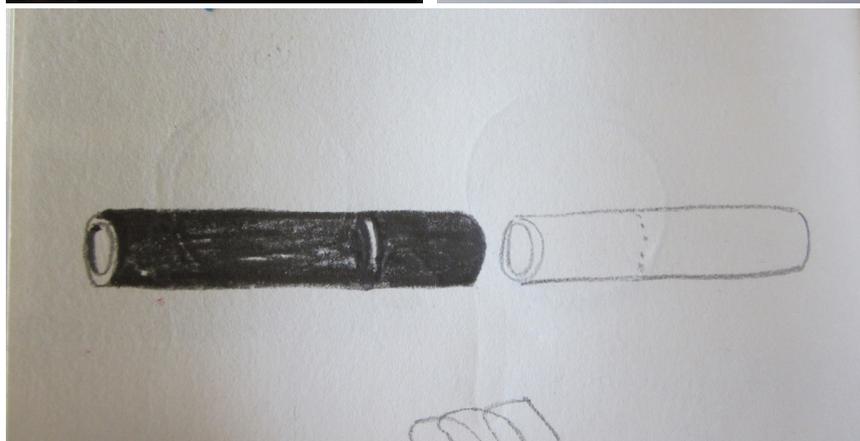
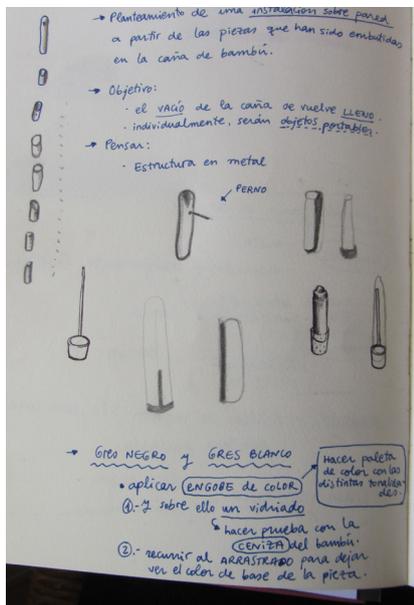


Imagen 107, 108, 109, 110. Cuaderno de bocetos, Valencia, 2018

Esta arquitectura plástica es la región del espacio del imaginario. Su característica tubular nos ofrece la utilidad de ser recipiente hueco para rellenarse. Nos acercamos a él también como señala Karlfried Graf Dürckheim a *esa región del estómago que se torna cóncava al espirar cuando los músculos del cuerpo hayan logrado su justo equilibrio*.<sup>41</sup>

También los cuadros de Gorchov nos sugieren esa tensión y distensión de la que trata la práctica del Hara. La práctica que defiende este proyecto, nos invita a compensar los ritmos de contracción a un estado de aflojamiento para llegar a la total disolución con el medio plástico. Así nos lo evoca el vocabulario de Gorchov, en sus fondos de una pintura disuelta, que resulta de la mezcla diluida de pasta coloreada y agua.

Los aspectos conceptuales que definen las características de la instalación se encuentran vivos en el proceso de producción de la obra. La caña es hueca por dentro y en su vacío retumba la vida. Ésta es experiencia que rellena un vacío para volverlo lleno. La instalación sobre pared de las piezas hace posible ver ese espacio vacío de la caña. Su interior oculto queda visible al embutir el barro en un trozo de caña. Ésta, es matriz de la propuesta.



Imagen 111. *Taller*, Ruzafa, Valencia, 2018

La estructura tubular que plantea este proyecto pretende definirse como el territorio donde la arquitectura plástica tiene cabida en forma de caña de bambú. Este lugar, pertenece al campo de lo pictórico pues es en ella donde se produce la mezcla de la combinación entre el agua y la tierra. Bachelard lo denomina como lo pastoso. Una pintura condensada que se nutre del contacto con lo exterior y lo interior para su crecimiento.

---

41 DÜRCKHEIM, Karlfried Graf, *Hara Centro vital del hombre*, Ediciones Mensajero, 2013. Pág. 230

Aquí tiene cabida la materia del barro.

El interés de focalizar este proyecto entorno a la caña de bambú reside en la relación que se ha establecido entre el proceso creativo y el desarrollo evolutivo del ser humano. La caña es la espina dorsal de un yo creador en continuo crecimiento. Al igual que toda planta, sus raíces habitan en la tierra que mezclada con el agua es también barro. En esa cápsula terráquea su semilla duerme, durante siete años. En cuestión de meses, se producirá su rápida ascensión.

Toda vida pues, tiene su origen en la tierra y de esta manera, también podríamos decir que, todo proceso creativo vinculado al desarrollo del individuo tiene su origen en el barro.

El primer gesto artístico de la humanidad, seguramente, fue el deslizamiento de una mano mojada en arcilla fresca sobre las paredes de alguna cueva. Recurrir a la definición del término de *barbotina* nos ofrece aclarar la relación entre la pintura y el barro, pues ésta es pintura embarrada que une, es mezcla licuada que permite el trazo sobre una superficie.

### 4.3.3. LA MEDITACIÓN PLÁSTICA



Imagen 112. Pictograma VI, *La Meditación Plástica*, Sara Jimeno.

Embutir barro en un trozo de caña conlleva a una práctica de la *Meditación Plástica*. En esa ejecución, el gres es introducido mediante formas circulares evocando la práctica del *Enso*. La repetición de este ejercicio propone llegar a esa región del imaginario individual donde el que está llevando a cabo esta acción, conecta consigo mismo en un espacio donde el vacío se vuelve lleno.

Bachelard nos señala cómo existe un *Principio* en toda materia anterior a su forma, su práctica es *la meditación de la materia*. Esta actividad formal donde se produce el acto de creación viene dada por una deformación de la materia original. En este caso, el barro al ser estrosionado en el interior del pedazo de caña se convierte en pieza con forma cilíndrica. El barro, es por lo tanto, el mediador plástico.



Imagen 113, 114, 115, 116, *Proceso de trabajo con el barro en el taller*, Ruzafa, Valencia, 2018

*Tan sólo cuando se hayan estudiado las formas atribuyéndolas a su justa materia se podrá encarar una doctrina completa de la imaginación humana. Se hará evidente entonces que la imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma.*<sup>42</sup>

En el primer proceso de trabajo, no incluido en esta investigación, se utilizó caña de bambú y cera de abeja con pigmento. Observando el carácter efímero de la cera de abeja, se pensó realizar unas pruebas en barro. Las posibilidades que se contemplaron en este material para ampliar el presente discurso han generado piezas que habitan entre el campo de la instalación y el objeto portable. El interés de ofrecer al espectador esa vía, está en desprenderse de los posos de pensamiento que quedan tras la meditación. Estos son pedazos de la meditación de una materia, que se han expuesto como objetos para llevarse a modo de pin.

El sistema cromático que construye la instalación de esta obra, justifica la importancia de la pintura en el barro. Para ello, el engobe es la técnica utilizada. Tierra y color. Sustancia teñida como símbolo de la Pintura. Así, el desplegado de piezas responde a un acercamiento al círculo cromático. Una vuelta a contemplar el aprendizaje que lleva consigo la práctica de *La Meditación Plástica*. En su proceso de repetición al embutir barro para llenar el centro las formas resultantes devienen en la representación del crecimiento como un proceso no exacto, no ordenado. Una cualidad, por tanto, del orden natural de las cosas.

42 TRIONE, ALDO, *Ensoñación e imaginario la estética de Gaston Bachelard*, Editorial Tecnos, 2004, Barcelona, Pág. 10.



Imagen 117,118. *Proceso de trabajo con engobes en el taller, Ruzafa, Valencia, 2018.*



Imagen 119,120. *Proceso de realizar incisiones y poner pernos en las piezas, Ruzafa, Valencia, 2018.*

*Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica.<sup>43</sup>*

Otro de los aspectos conceptuales que se quiere abarcar es dar fisicidad a la imposibilidad de no poder ver ciertas partes de la caña. Esto se vuelve posible al obtener el registro de la beta en las piezas de esta instalación, obteniendo las marcas del recorrido del gres al adentrarse en el cuerpo interno de la caña. Trozos de un vacío-lleño, donde albergan formas de un amplio cromatismo. Con el planteamiento de esta instalación, el vacío de la caña se vuelve lleno. El espacio vacío es donde transcurre la vida y en esta instalación se hace físico a través del color. Una materia coloreada, que se cuestiona ese espacio interno que es (también) habitable.

La inmensa variedad cromática generada por la paleta de muestras se trabaja con óxidos colorantes de engobe sobre una base de Ball Clay y Feldespato de Potasio. El interés porque fueran 900 piezas las que compondrían la instalación final surge de las muestras que se hicieron previamente para conocer las tonalidades que nos ofrecían los óxidos con el engobe. Fue de

43 TRIONE, ALDO, *Ensoñación e imaginario la estética de Gaston Bachelard*, Colección Metròlis, 2004, Barcelona, Pág. 11

cada color que se elaboraron 45 muestras sobre gres blanco y otras sobre gres negro. Teniendo como base, la característica del gres negro y del gres blanco; primeramente, se realizaron muestras para observar las variantes cromáticas deseadas.

El proceso de esmaltado se ha realizado por inmersión, un término que encaja en nuestra defensa de trabajo. Estar inmerso en un proceso de trabajo supone introducirse plenamente en un ambiente determinado. De esta manera, hemos sumergido las piezas de manera individual en la mezcla de engobe y el óxido elegido.

La razón por la que se quiere que las piezas de la instalación sean portadas por el espectador reside en dar visibilidad a un espacio existente entre el cuerpo del individuo que porta la pieza y su entorno. Al llevar algo sobre nosotros, por pequeño que sea, genera una vía de comunicación no verbal con el exterior. En este caso seremos sujetos que interactúan con estos pedazos de *Meditación Plástica*. Piezas que son retazos de un proceso meditativo.



Imagen 121, 122, 123. Espectadores con Turaque Pins, Festival PAM! 18, UPV.

#### 4. PARTE III:

### PRODUCCIÓN DE OBRA (ANEXO DE IMÁGENES)

#### 5.1. Los Gigantes

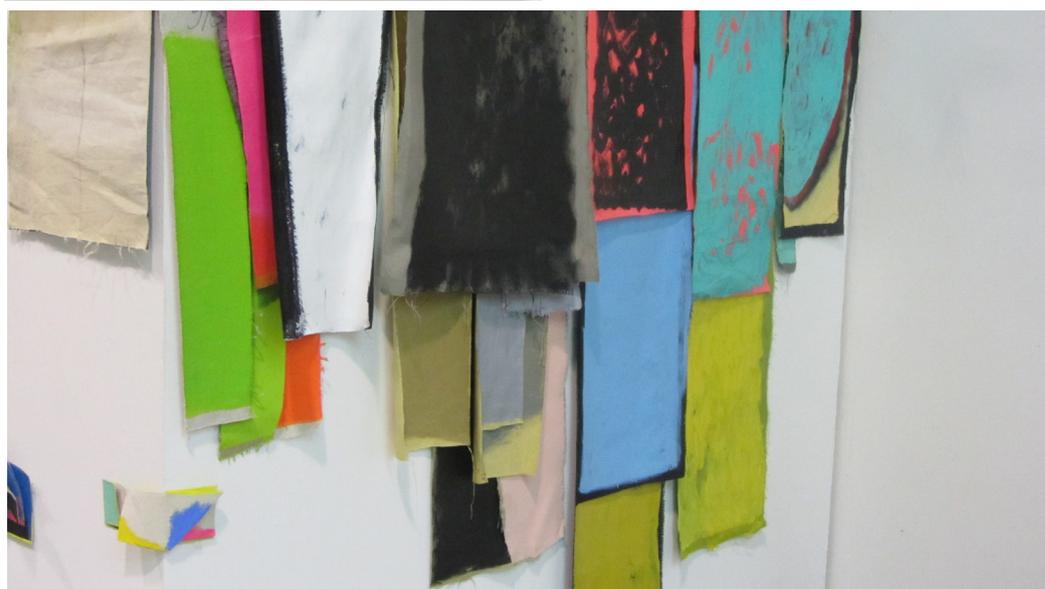


Imagen 124, 125. *Los Gigantes*, Proyecto final para la asignatura Práctica Pictórica del Máster de Producción Artística, UPV, 2017.



Imagen 126. *Los Gigantes*, Proyecto final para la asignatura Práctica Pictórica del Máster de Producción Artística, UPV, 2017.

## 5.2. La Caña



Imagen 127. *La Caña*, Taller- Alquería, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017.

### 5.3. Pintura-Centro

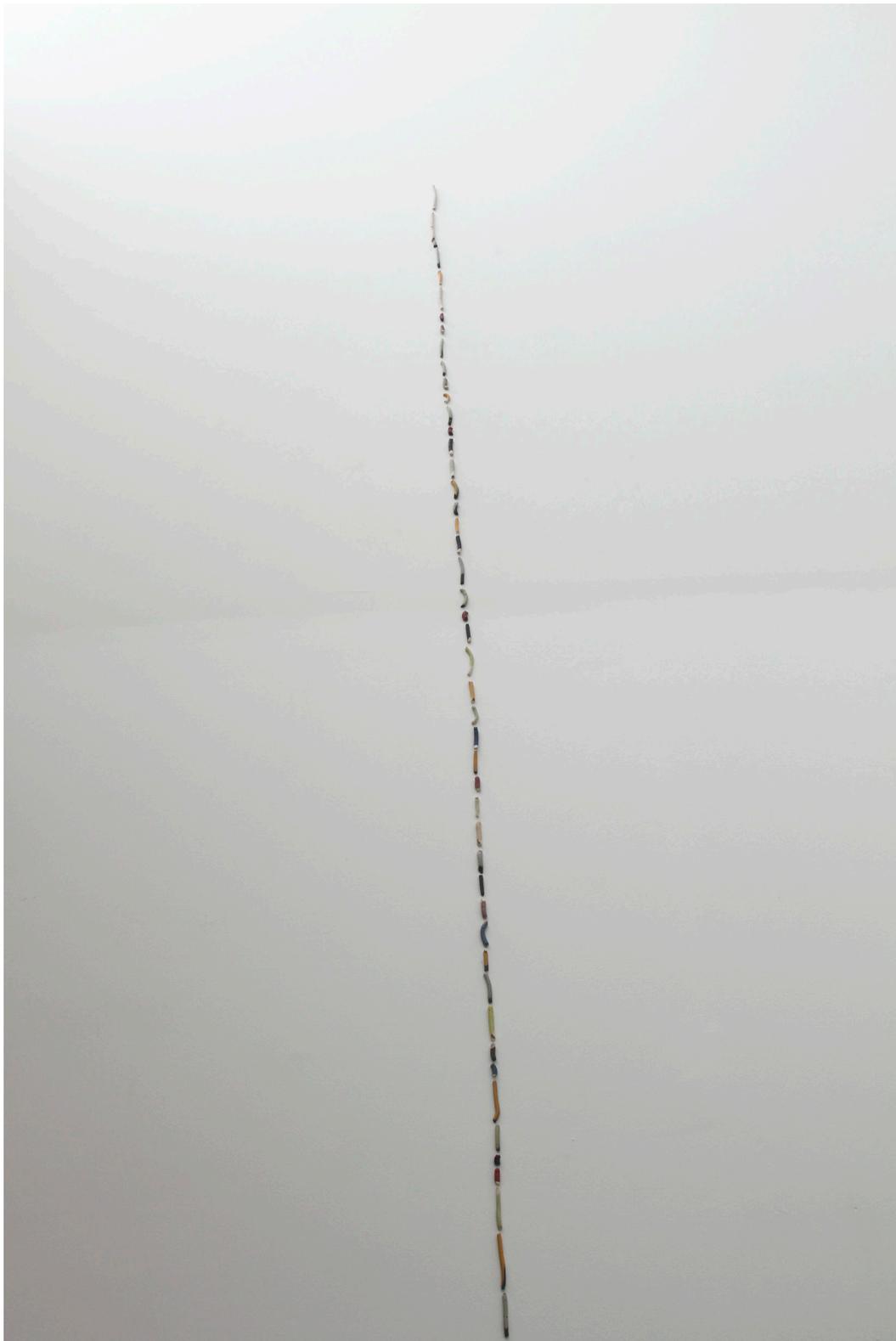


Imagen 128. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, 6 m x 2 cm, 2018.

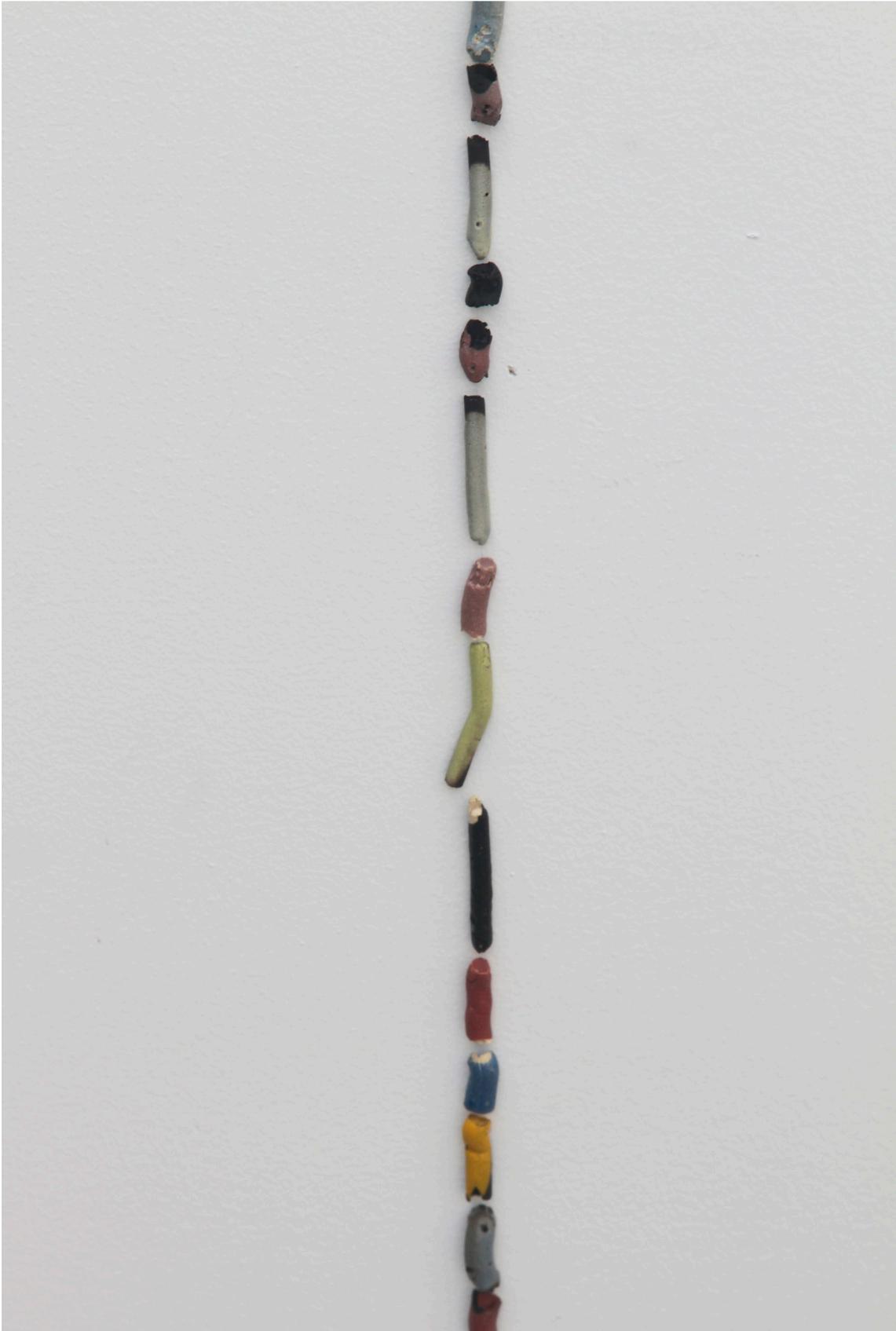


Imagen 129. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, Medidas variables, 2018.

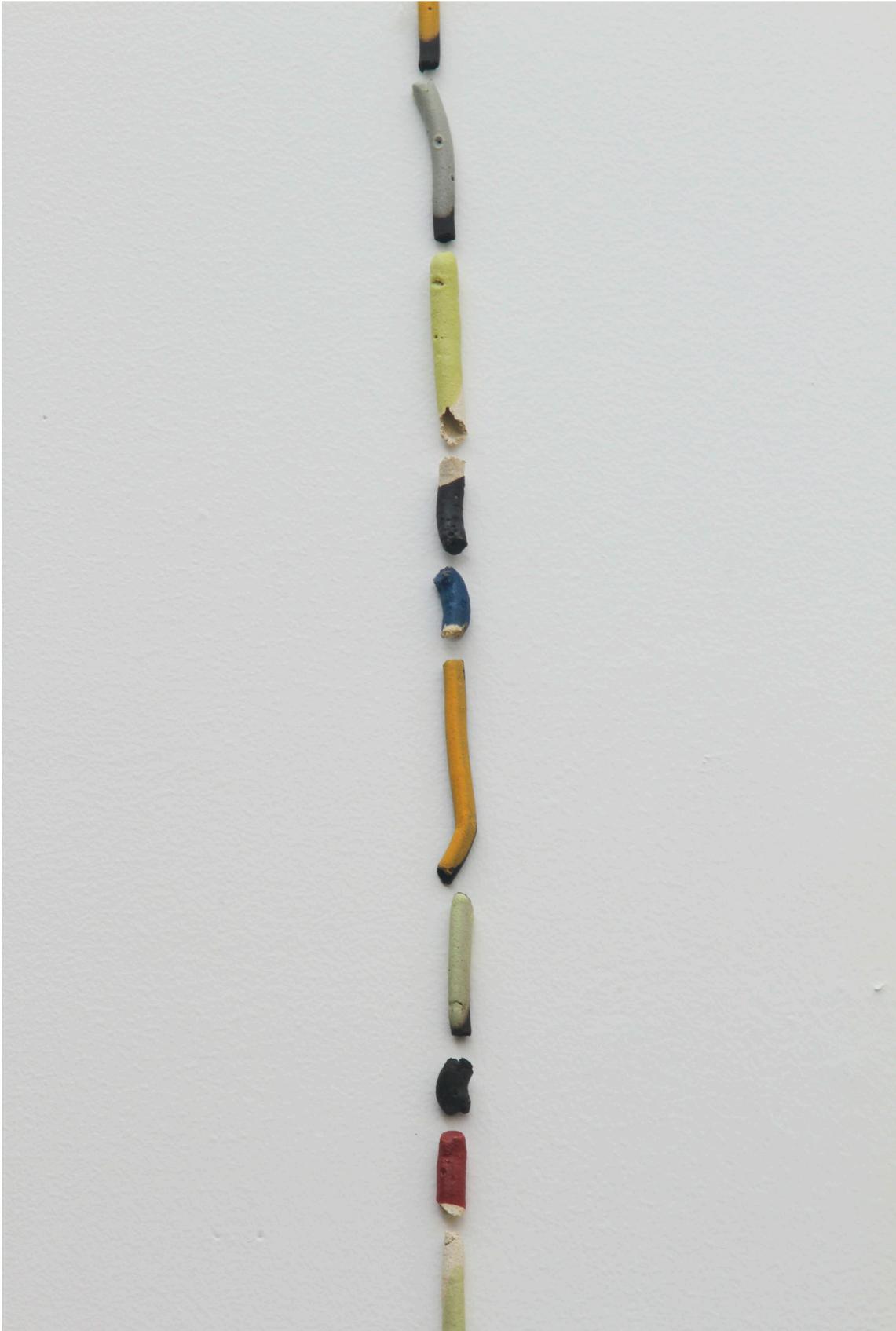


Imagen 130. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, Medidas variables, 2018.

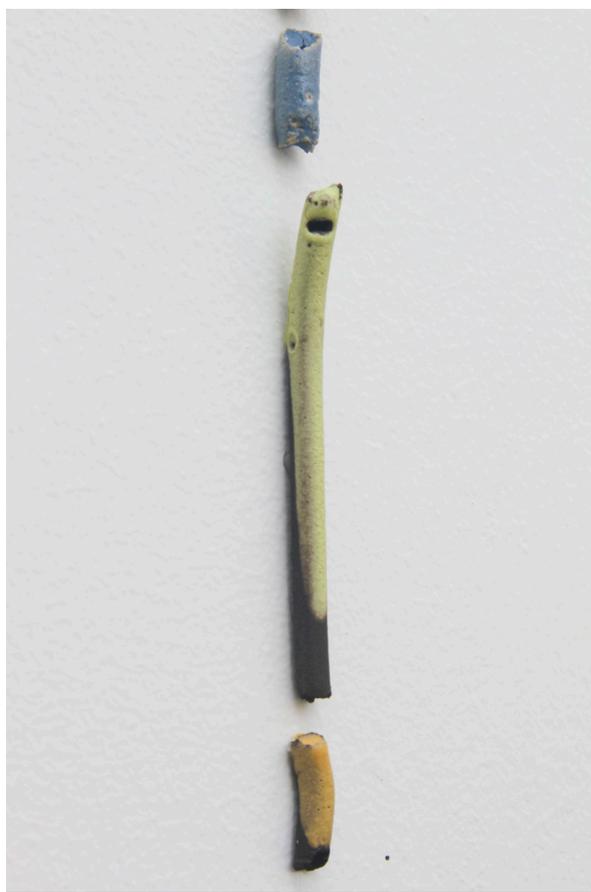


Imagen 131, 132.

*Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, (Plano detalle) Exposición Festival PAM!18, UPV, 4 cm x 1 cm x 0'08 mm, 2018.*



Imagen 133. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica,Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

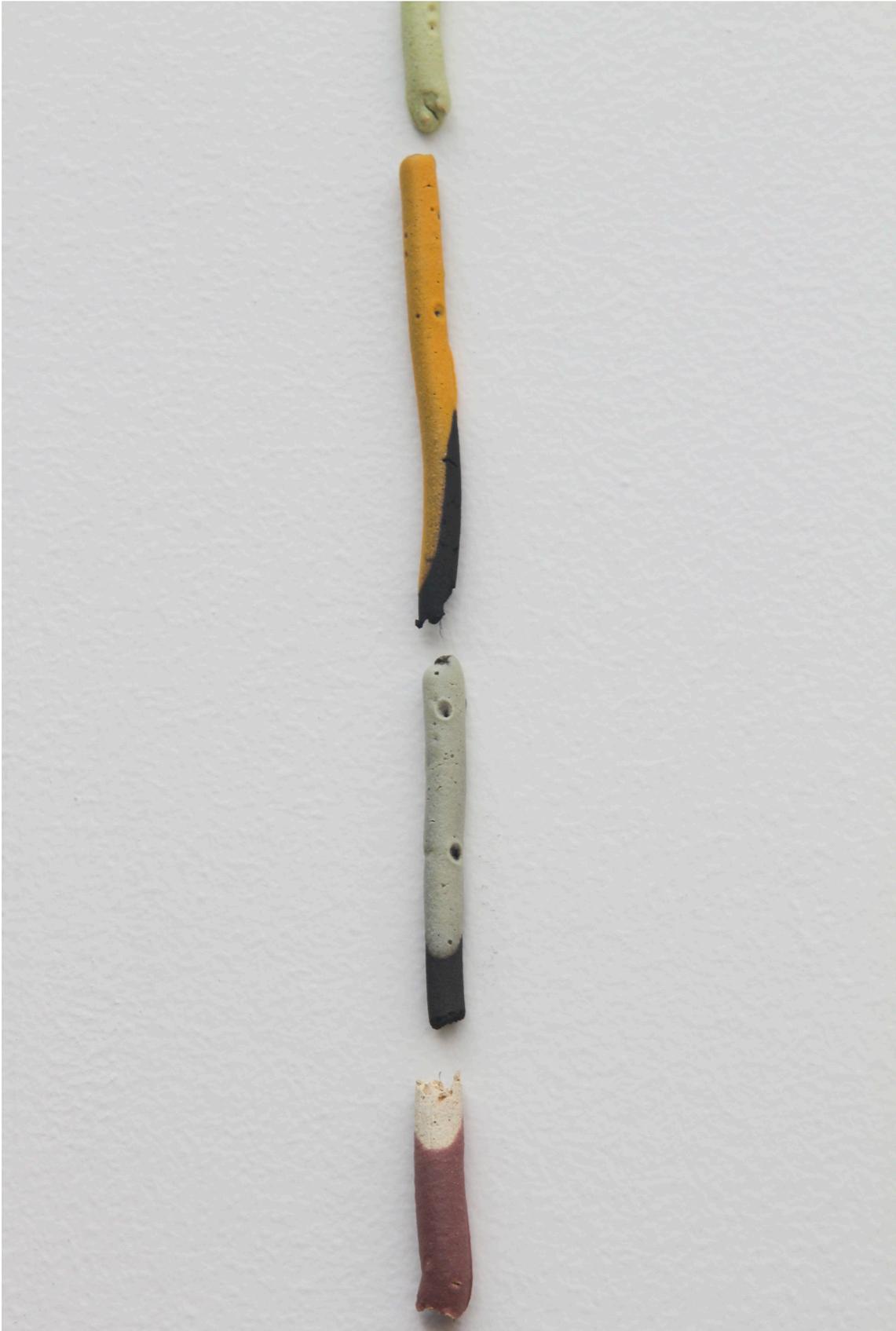


Imagen 134. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAMI18, UPV, 2018.

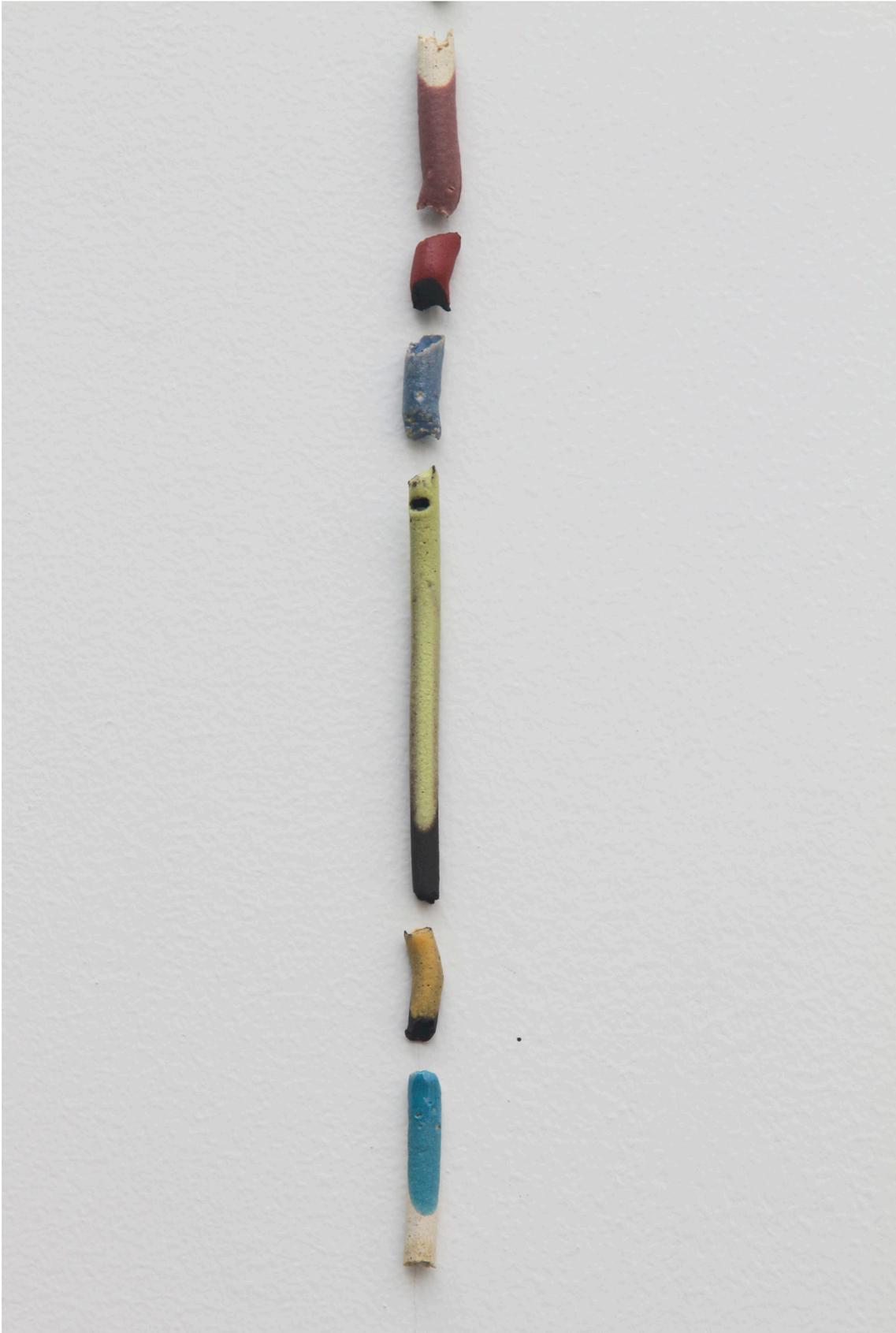


Imagen 135. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

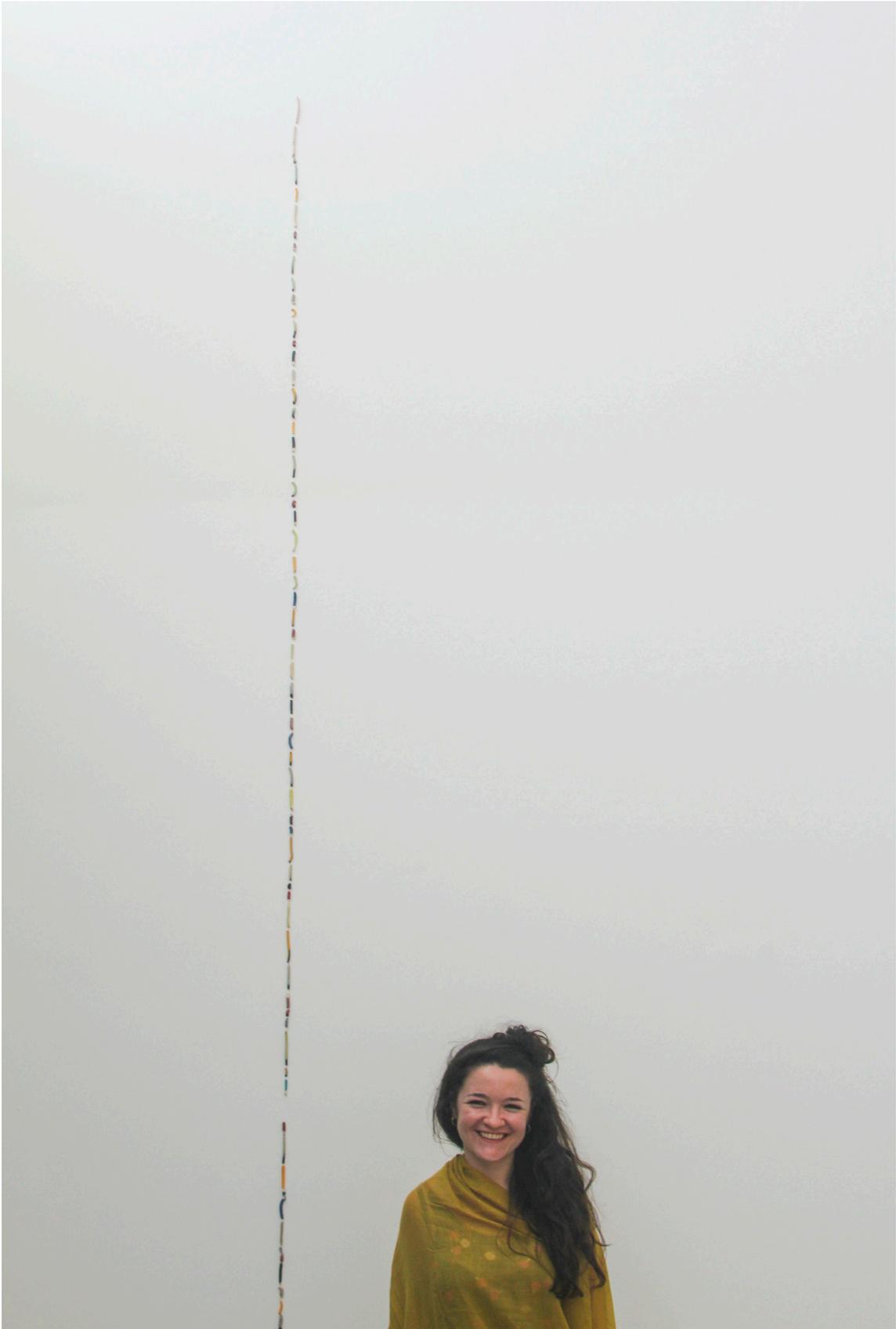


Imagen 136. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018

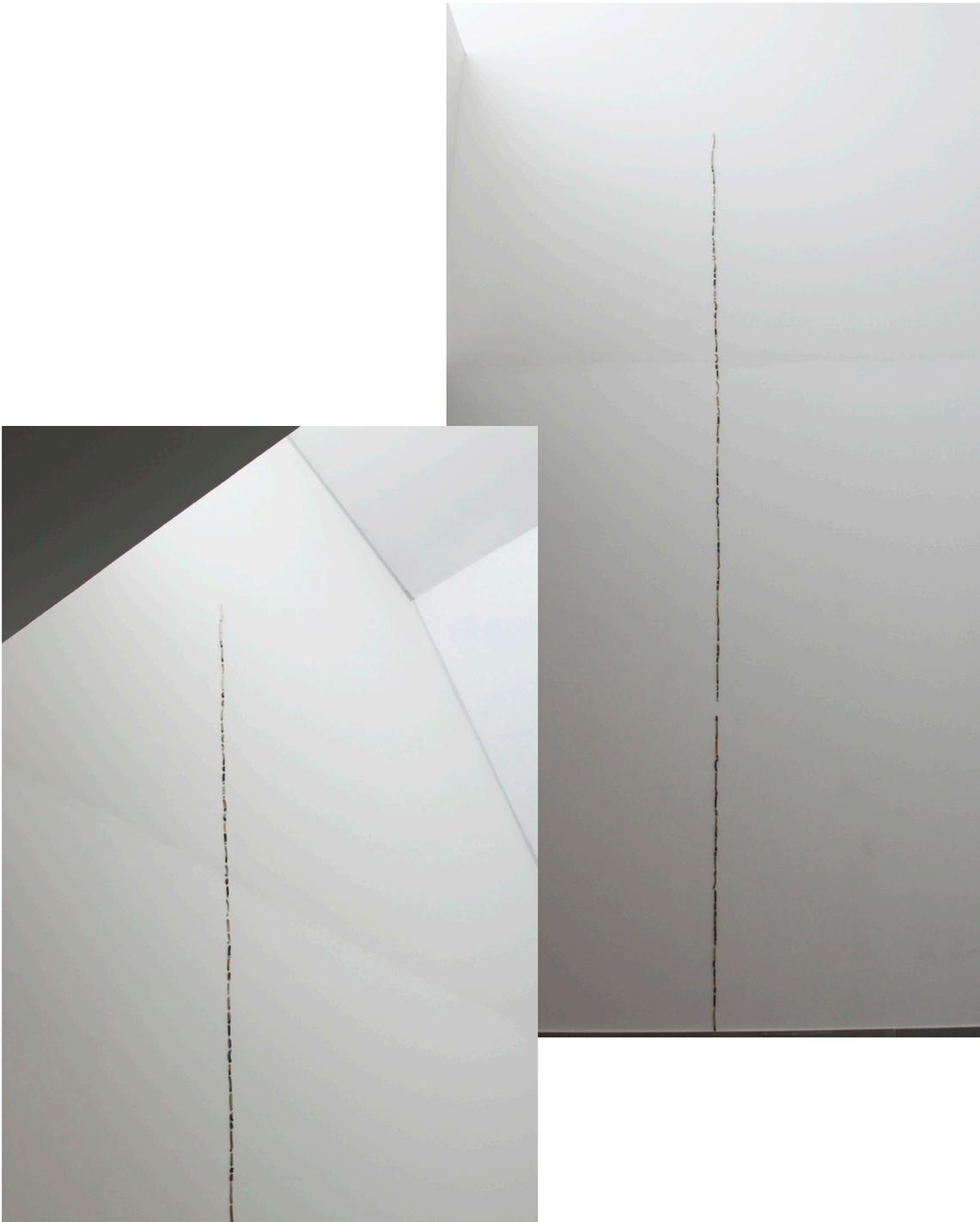


Imagen 137, 138. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.



Imagen 139. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Valencia, 2018*



Imagen 140. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Valencia, 2018



Imagen 141. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Valencia, 2018.



Imagen 142. *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Valencia, 2018.

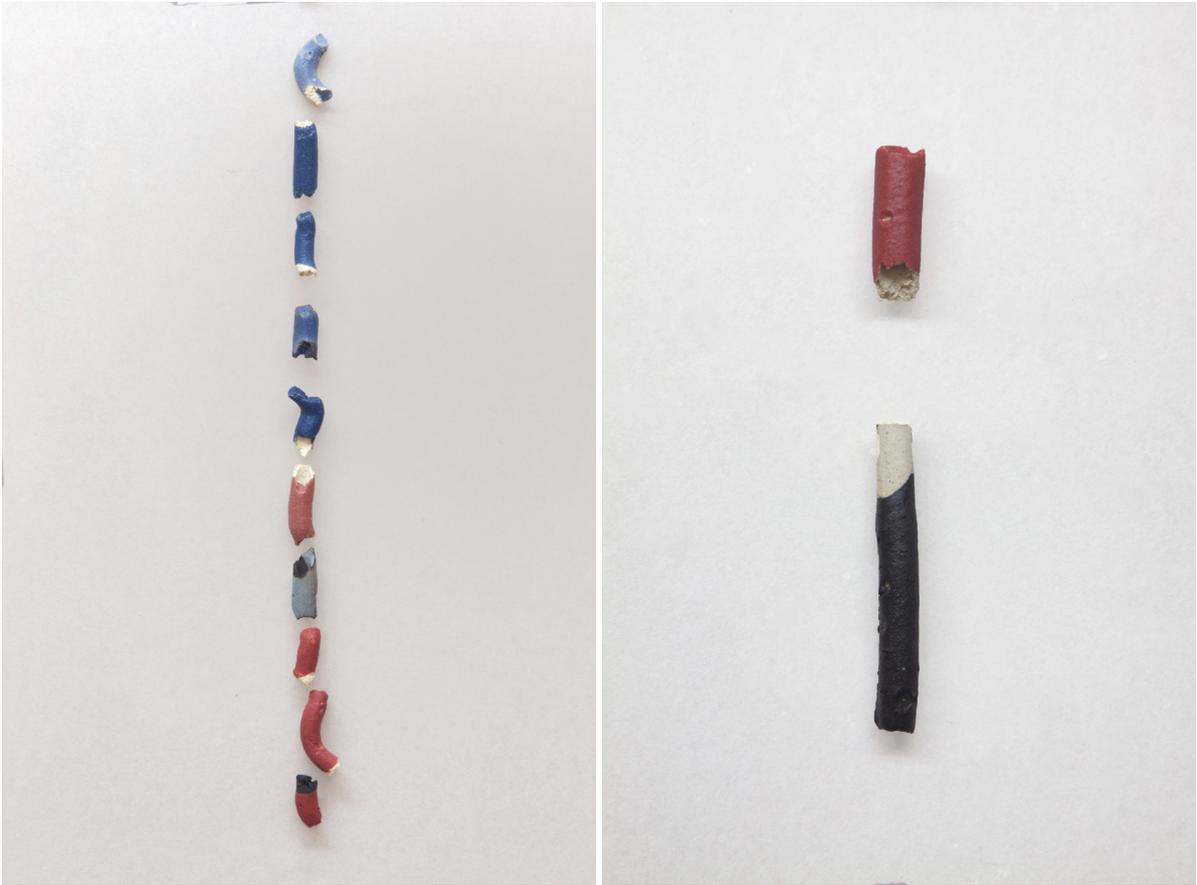


Imagen 143, 144.

*Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Taller CanoaLab, Valencia, 2018.

### 5.3.1. Entrevista-Documental sobre el proceso

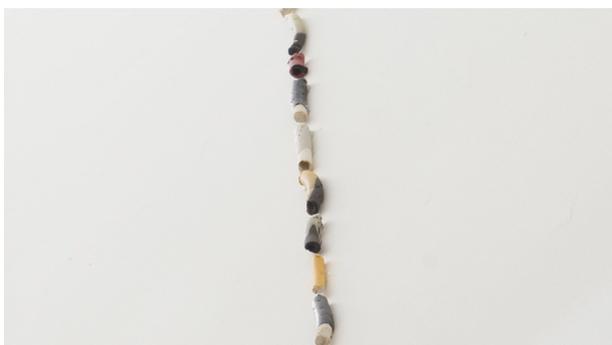
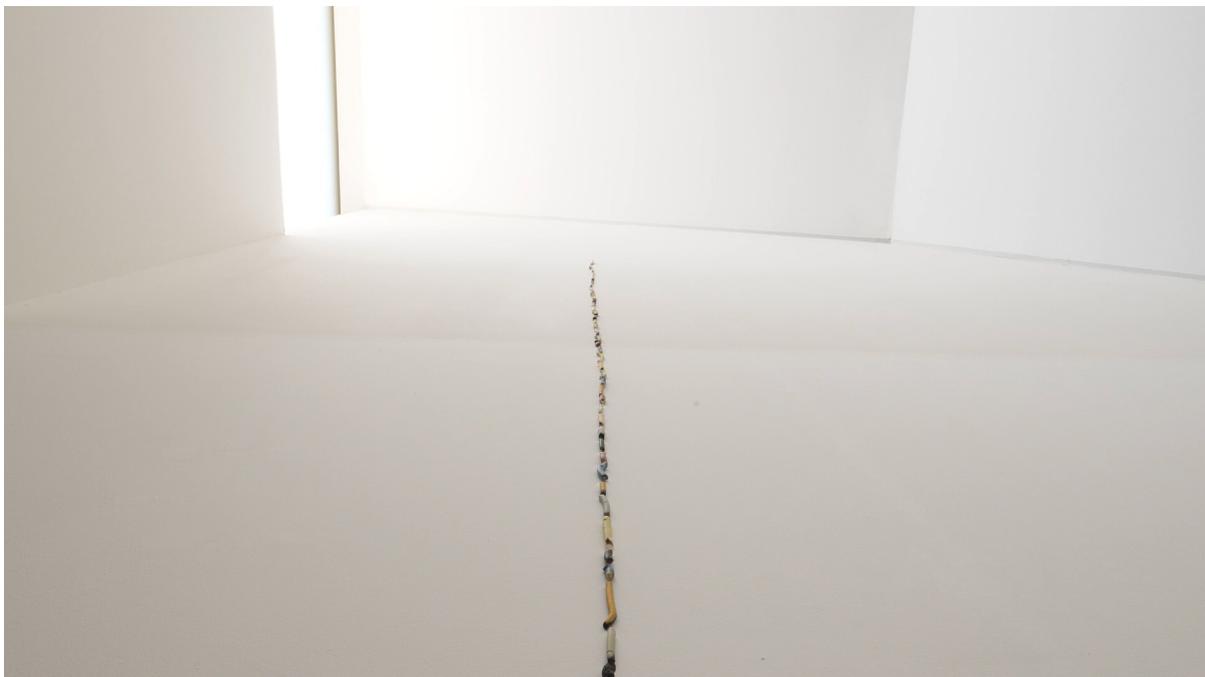


Imagen 145, 146, 147.

Fotogramas de la Entrevista-Documental, *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.



Imagen 148.

Fotogramas de la Entrevista-Documental, *Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica*, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

## 6. PARTE IV:

### 6.1. Nota autobiográfica

La redacción de esta nota pretende dar constancia de los datos más autobiográficos que han ocurrido durante el proceso.

En primer lugar, me propongo llevar al ámbito de la instalación el propio proceso de trabajo que venía realizando en el taller. Lo que acabo denominando como **Fase I**, la superposición de capas de tela grapadas directamente sobre la pared.

Tras ello, mi interés por realizar mi propia caja de ceras de colores es puesta en práctica en la asignatura de Metodologías y Poéticas de la Pintura impartida en el Máster de Producción Artística. Conocer el proceso de elaboración de las ceras me lleva a tomar contacto con la cera de abejas. La inmersión en este proceso de laboratorio, daría por iniciado la etapa siguiente: la **Fase II**.

En esos meses, tenía un taller en una antigua alquería situada entre los huertos valencianos de Alboraya y Benimacllet. Es entonces, cuando al necesitar de un soporte para realizar las barras de cera recorro a la caña. Realizo varias pruebas con fragmentos de cañas de tamaños pequeños. Será en las semanas de trabajo en el Laboratorio de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, cuando consigo una caña de bambú de casi 6 metros de altura. Después de días pensando cómo intervenirla decido, que esa caña no debo cortarla. Me propongo exponerla en la T4 como propuesta final de la asignatura de Metodologías y Poéticas de la Pintura. Esta caña sería rellena con cera y diferentes pigmentos de color e instalada en vertical de suelo a techo.

Los meses de verano y el cambio de taller al centro de la ciudad, me hacen replantearme el uso de un material más consistente.

Con el objetivo de trasladar mi proceso de trabajo al barro, en noviembre comenzaría mis clases de cerámica en el estudio de CanoaLab en Ruzafa.

El barro ha sido para mí un material que me ha ofrecido la experiencia de llevar la pintura a una síntesis matérica, donde nuevos objetivos se bifurcan para futuros proyectos. Este material abre una subestructura plástica en mi proceso. En ella, he reflexionado sobre la grandeza de la síntesis pictórica. Así, sin perder el proceso de trabajo que había realizado con la cera de abejas, comienzo a rellenar con barro secciones de una caña.

Embutir barro en un trozo de caña repetidas veces, ocupará mi tiempo durante semanas que se vuelven meses. En su ejecución, reviso que este proceso me sume en un estado similar al de

meditar. Consigue ubicarme, me libera de tensiones, provocándome un *precalentamiento* para poder comenzar a trabajar en el taller.

La instalación final que he planteado tras la experiencia con el barro, se instaura como resultado de los objetivos principales, en la **Fase III**. El esmaltado con engobe que he llevado a cabo en esta fase cierra un ciclo de materiales que surgen de la propia tierra. Se trata de un proceso creativo basado en lo orgánico de los elementos: telas, cañas y barro. Estamos por tanto, ante un ritmo cíclico de estos materiales.

Con la opción de portabilidad de las piezas expuestas en la instalación de la Fase III, el eslabón de esta propuesta queda conseguido. Con ello, se logra cerrar la fundamentación de este método para *la Meditación Plástica*. Que las piezas desaparezcan de la exposición, da lugar al que ha ejecutado la acción el poder volver a comenzarla. Estas hacen referencia a esos trozos de experiencias, de problemas, de situaciones incómodas que se nos quedan sin resolver.

Para este proyecto, portarlos como un pin supone: que el proceso de las fases planteadas queda resuelto en una única unidad plástica.

En apoyo a esta teoría, he realizado junto al equipo de producción Noema Estudio, una entrevista-documental sobre mi proceso de trabajo en el taller y la exposición final realizada en la UPV. La intención es que complemente y sirva de apoyo a esta investigación.

Alcanzados los objetivos que he planteado en la introducción, determino que: el método para *la Meditación Plástica* no tiene un carácter cerrado, sino que está abierto a que su práctica conlleve a variaciones de quien la lleve a cabo. Su experiencia, ansía a ser puesta en tela de juicio si fuera necesario.

Por último, apuntar que con esta investigación se potencia también el interés de proyectarlo hacia la realización de talleres con niñ@s. Por lo que el presente trabajo, promulga las pinceladas de un método adaptable de llevar a la práctica el proyecto para educación de la sensibilidad plástica.

Considero el proceso creativo de vital importancia para el crecimiento del individuo. Por ello, añadido desde la propia experiencia en talleres con niñ@s que: existe algo innato y programado en las primeras creaciones plásticas del ser humano. Algo que nos viene dado desde que nacemos, procedente de un lugar más allá de la razón.

Que la función de este método nos haga retornar a ello.

## 6.2. CONCLUSIONES

La presente investigación ha tenido la pretensión de analizar la importancia del proceso en la plástica bajo la fundamentación de un método práctico.

Para analizar las conclusiones se ha debido, previamente, revisar los objetivos planteados al inicio de esta propuesta.

El objetivo más importante de esta investigación era el de realizar un acercamiento teórico-práctico que definiera el término *Pintura-Centro*. Este punto ha sido logrado y cumplido. El resultado que confiere a la parte práctica se ha resuelto con la exposición de la instalación cerámica. Esto ha sido complementado con la reflexión de las lecturas apuntadas en la bibliografía.

La estructura de glosario, me ha servido de gran ayuda para (no sólo adentrar al lector en el proyecto que se tornaba al género del ensayo y, que en un primer momento, me generó problemas con la redacción del trabajo); sino también revisar y ampliar mi mapa de referencias respecto a la pintura.

Al dejar establecidos los vínculos entre términos y referentes, la cartografía de conceptos queda justificada y consolidada para la defensa de este trabajo.

El marco teórico del presente Trabajo Final de Máster se ha dado concluido con el término de Hara. Un vocablo que revela la unión entre lo físico y lo metafísico. El vínculo establecido entre *Hara* y *Pintura-Centro*, desvela el acertado resultado de la lectura de *Hara Centro vital del hombre*. Su comprensión, supuso pensar nuevos aspectos para la estructura que quería dar a esta investigación; además de acrecentar mi interés por el término de *Centro*.

Conocer el *Hara* me ha facilitado la conexión entre la teoría y la práctica para el acercamiento al término *Pintura-Centro*. Y es que, al igual que la capacidad de creación, “*al ser humano se le ha dado el Hara desde su nacimiento*”. De esta manera, podría decirse que la actitud, que se ha definido en esta investigación, como *Pintura-Centro* será el fruto de una evolución personal consciente.

*Pintura-Centro* es órgano receptor y creador, es la potencia para el funcionamiento de un mecanismo que confiere a la persona la totalidad y cualidad específica para ser creativo con la vida. Una actitud necesaria para fortalecer la percepción de la realidad. Asimilando el entorno con estas cualidades el Yo crece, madura en su reposo.

Para tomar conciencia de las conclusiones que me ha aportado esta investigación, valoro la revisión de los referentes seleccionados. Las relaciones establecidas, en este mapa conceptual,

han servido de gran apoyo para reflexionar sobre la síntesis de la pintura. Un dato que, en primera instancia, no estaba dentro de mis objetivos pero que a medida que la investigación avanzaba supuso una gran aclaración para el recorrido que tenía marcado.

Para conseguir ahondar en la opinión de artistas que me interesaban, y de los cuales no había apenas información en internet; me he puesto en contacto con dos de ellos: Humberto-Poblete Bustamante y Bobby Dowler. De estas conversaciones, destaco un punto en común: el valor de la experiencia plástica ligada a la vida, una conexión que se ha dado también en esta investigación.

La metodología del trabajo plástico ha sido el grueso del proyecto. Por ello, considero la obra como el resultado de una continuada búsqueda de seguir haciendo pintura.

Son estas páginas redactadas, la posible función de un método ampliable para generar un nexo necesario entre lo que entendemos por “realidad” y lo que percibimos, siendo el medio plástico la práctica por excelencia que transforma y potencia la autoconstrucción del individuo.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. Libros

AA.VV. *Introducción al libro Vitamin P: New Perspective in painting*. Phaidon. Press. E.U. 2002, por Barry Schwabsky, “La pintura de modo interrogatorio”.

ALBERTI, LEÓN BATTISTA, *Sobre la pintura*, Fernando Torres, Valencia, 1976.

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1965.

*El agua y los sueños*, Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012.

BODENMANN-RITTER, CLARA, *Joseph Beuys: Cada hombre, un artista*, Editorial Antonio Machado, Madrid, 1995.

DURCKHEIM, Karlfried Graf, *Hara Centro vital del hombre*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2013.

D'ORS, PABLO, *Biografía del silencio*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2015.

ELIOT, T. S, *Cuatro Cuartetos*, Editorial Lumen, Barcelona, 2016.

FOCILLON, HENRI, *La vida de las formas y el Elogio de la mano*, Xarait Ediciones, Madrid, 1983.

GORCHOV, RON, *Donde se oculta el alma*, Editorial Turner, Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

HUNDERTWASSER, FRIEDENSREICH, *The painter-King with the 5 Skin, The Power or Art*, Editorial Taschen, New York, 2003.

INGOLD, TIM, *Líneas: Una breve historia*, Editorial Gedisa, 2015.

MORTON, REE, *Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema*, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, Madrid, 2012.

MANCUSO, STEFANO, *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, S.L. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

MAILLARD CHANTAL, *La razón estética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017.

*Matar a Platón*, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 2004.

- Hilos*, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 2007.
- RACIONERO, LUIS, *Textos de Estética Taoísta*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1983.
- SANCHEZ TRABALÓN, JULIO, *Gaston Bachelard*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.
- STERN, ARNO, *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*, Carena Editors, S.L., Valencia, 2008.
- KAKUZO, OKAKURA, *El libro del té, Kairós Edición, 2017, Madrid*.
- TSÉ, LAO, *Tao Te King*, Luis Carcamo Editor, 1980, Madrid.
- TANIZAKI, JUNICHIRO, *Elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2006.
- El curso natural de las cosas*, Exposición colectiva, La Casa Encendida, Madrid.
- WALSER, ROBERT, *Ante la pintura*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2009.

## 7.2. Artículos y Tesis

- GORCHOV, RON, *Intimate, Immensity*, Phong Bui, 2012.
- MARCHAGO, CAMBLOR, DIEGO, *La pintura dicta el camino*, Lisboa, 2015.
- MERLOS CORRECHER, CARLOS, *Una broma perpetua*, Valencia, 2015.
- SHWABSKY, BARRY, “*La pintura de modo interrogatorio*”, Vitamina P, New York, 2002.
- PÉREZ GIBERT, SUSANA, *S.V. (Ser Virtual)*, Valencia, 2017.

## 7.3. Documentales, entrevistas y películas

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

- Chantal Maillard : Conferencia ”La creación” (PARTE I, II, III) 2012
- Entrevista lectura “Martes literarios”, 2011
- Giorgio Griffa “A continuos becoming”, The Camden Art Centre, 2018
- Ree Morton: *Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema*, Museo Reina Sofía, 2015.
- Michael Snow, *Wavelength*, 1956.

## 7.4. Webs

Diccionario de la Real Academia Española [www.rae.es](http://www.rae.es)

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno [www.ivam.es](http://www.ivam.es)

The Modern Institute [www.themoderninstitute.com](http://www.themoderninstitute.com)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)

The Museum of Moma [www.moma.org](http://www.moma.org)

Museo Nacional El Prado [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Rhoda Kellog [www.rhodakellog.com](http://www.rhodakellog.com)

Art Sy [www.artsy.net](http://www.artsy.net)

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imagen 0. Pictograma 0, Mapa conceptual y de referentes, Sara Jimeno.
- Imagen 1. Pictograma I, Glosario y Fases del Proyecto, Sara Jimeno.
- Imagen 2. León Battista Alberti, La Perspectiva Practique, 1624.
- Imagen 3. Diego Velázquez, (Plano detalle) Las Hilanderas, 1657.
- Imagen 4. Jean Arp, Concrete Relief, 1916-1923.
- Imagen 5. Jean Arp, The Forest, 1916.
- Imagen 6. Helio Oiticica en su estudio, Bólides and Parangolés, Río de Janeiro, 1965.
- Imagen 7. Helio Oiticica. Parangolé, Río de Janeiro, 1965.
- Imagen 8. Lygia Pape, El libro de la creación, Río de Janeiro, 1959.
- Imagen 9. Lygia Pape, El libro de la creación”, Colección Museo Reina Sofía, Madrid, 1959.
- Imagen 10. Lygia Pape, El libro de la creación, Museo Reina Sofía, Madrid, 1959.
- Imagen 11. Lygia Pape, El libro de la creación, Colección Museo Reina Sofía, Madrid, 1959.
- Imagen 12 y 13. Frank Stella en su estudio, New York, 1959 – 1962.
- Imagen 14. Giorgio Griffa, Canone, 2015.
- Imagen 15 y 16. Lygia Pape, Serie Tecelares, 1959.
- Imagen 17. Lygia Pape en su estudio, Río de Janeiro, 1959.
- Imagen 18. Anni Albers en Black Mountain Collage, 1938.
- Imagen 19. Anni Albers, With verticals, Black Mountain Collage, 1946.
- Imagen 20. Humberto Poblete-Bustamante Drinking the rain, 2016.
- Imagen 21. Bobby Dowlwer, Over the top, Londres. 2011.
- Imagen 22. Bobby Dowlwer Painting-Objetc\_01, Londres, 2016.
- Imagen 23. Bobby Dowlwer, Painting-Object\_ 03, Londres. 2016.
- Imagen 24. Ron Gorchov, Instalación en el Moma, 2015.
- Imagen 25. Ron Gorchov, Ulysses, 1979.
- Imagen 26. Ron Gorchov, Vista de estructura, 2006.
- Imagen 27. Ron Gorchov, Vista de la instalación, Entrada, Moma, New York, 1971-1979.

Imagen 28. Ron Gorchov, Installation shot from Rooms at MoMA PS1, New York, 1972.

Imagen 29. Ron Gorchov, Vista de Instalación, Vito Schnabel Gallery, New York, 2006.

Imagen 30. Ron Gorchov en su estudio, Chicago, 2012.

Imagen 31. Noël Dolla, Tarlatanas, Centro Pompidou, París, 1970.

Imagen 32. Noël Dolla, Servilletas, Playa Paloma, Niza, 1967.

Imagen 33. Noël Dolla, Tarlatanas, Centro Pompidou, París. 1971.

Imagen 34. Daniel Dezeuze, Scroll, Virgile Legrand Gallery, 1985.

Imagen 35. Daniel Dezeuze, Instalación, Virgile Legrand Gallery, 1985.

Imagen 36. Jim Lambie, Shaved Ice, Instalación en The Modern Institute, Glasgow, 2012.

Imagen 37. Ree Morton, Pinturas y objetos, (Vista de la instalación), Brooke Alexander, Nueva York, 1993.

Imagen 38. Ree Morton en su estudio, Los Ángeles, 1976.

Imagen 39. Ree Morton, Señales de amor, (Detalle de la instalación) Universidad Rhode Island, 1976.

Imagen 40. Richard Jackson, 2012.

Imagen 41. Richard Jackson, Big ideas, Instalación de 1000 pinturas, Rosemund Felsen Gallery, Los Angeles, 1981.

Imagen 42. Eva Hesse, Crecimiento, Kröller Müller Museum, Países Bajos, 1968.

Imagen 43. Eva Hesse, Seven Poles, Colección del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, París, 1970.

Imagen 44. Joseph Beuys, Silla con grasa, 1964.

Imagen 45. Scott Richter, Little Stranger (for Albert), 2012.

Imagen 46. Scott Richter Red Boat, Courtesy Elizabeth Harris Gallery, New York, 2003.

Imagen 47. Scott Richter, Smell of Oil, Courtesy Elizabeth Harris Gallery, New York, 2004.

Imagen 48. Scott Richter, Instalación, (planodetalle) Elizabeth Harris Gallery, New York, 2005.

Imagen 49. Scott Richter, Instalación, Elizabeth Harris Gallery, New York, 2005.

Imagen 50. Brett Baker Aquarium, Ellisabeth Harris Gallery, New York, 2017.

Imagen 51. Brett Baker, Inmersión (planodetalle), Ellisabeth Harris Gallery, New York, 2017.

Imagen 52. Carmen Calvo, Paisaje con barro, Valencia, 1950.

Imagen 53. Otis Jones, Two Bone Circles on White oval, 2016.

Imagen 54. Otis Jones, Black and White oval, 2016.

Imagen 55. Chantal Maillard, [www.elcultural.com](http://www.elcultural.com)

Imagen 56. Kazimir Malevich Cuadrado Blanco, The Museum of the Modern Art, Nueva York, 1918.

Imagen 57. Kazimir Malevich, Cuadrado Negro, Museo Ruso, Leningrado, 1913.

Imagen 58. Robert Walser y Juan Emar contemplando el paisaje nevado, Montañas de Alpstein, Suiza, 1918.

Imagen 59. Robert Walser paseando, 1956.

Imagen 60. Robert Walser, Manuscritos, “El método del lápiz”, denominado por Walser a sus 526 manuscritos por caligrafía microscópica. Fueron editados bajo el título de Escrito a lápiz: Microgramas I-II (1924- 1925) por la editorial Siruela.

Imagen 61. Kakuzo Okakura, Páginas de El libro del té.

Imagen 62. Ai Wei Wei en Sala de Turbinas, Tate Modern, Londres, 2010.

Imagen 63. Ai Wei Wei, Sunflower Seeds, Tate Modern, Londres, 2010.

Imagen 64. Nespoon en su estudio, Poland, 2017.

Imagen 65. Félix González Torres, Untitled (Retrato de Ros), Moma, New York, 1991.

Imagen 66. Félix González Torres, Untitled (Retrato de Ros), Moma, New York, 1991.

Imagen 67. Félix González Torres, Untitled (Retrato de Ros), (detalle), Moma, New York, 1991.

Imagen 68. Rhoda Kellog, Pictograma sobre Capacidades del niño en diferentes edades.

Imagen 69. Arno Stern en el Closlieu, Francia, 2007.

Imágenes 70, 71, 72, 73, 74, 75. Michael Snow, Fotogramas de Wavelength, 1967.

Imagen 76. Enso

Imagen 77. Pictograma II, Estructura del proyecto, Sara Jimeno

Imágenes 78, 79, 80, 81, 82. Taller en la terraza, Ruzafa, Valencia, 2017

Imágenes 83, 84, 85, 86, 87, 88. Taller-Alquería, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017.

Imagen 89, 90. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.

Imagen 91, 92. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017

Imagen 93. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.

Imagen 94, 95. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.

Imagen 96, 97. Proceso de trabajo, Cañas, cera de abejas y pigmentos, Laboratorio de Pintura, UPV, 2017.

Imagen 98, 99. La Caña en el taller, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017

Imagen 100. Pictograma III, Fase 3: Barro, Sara Jimeno.

Imagen 101. Pictograma IV, El Centro, Sara Jimeno.

Imagen 102. Taller Canoalab, Ruzafa, Valencia, 2018

Imagen 103. Pictograma V, La Estructura Tubular, Sara Jimeno.

Imagen 104. Taller, Ruzafa, Valencia, 2018

Imagen 105, 106, 107, 108. Cuaderno de bocetos, Valencia, 2018

Imagen 109. Taller, Ruzafa, Valencia, 2018

Imagen 110. Pictograma VI, La Meditación Plástica, Sara Jimeno.

Imagen 111, 112, 113, 114, Proceso de trabajo con el barro en el taller, Ruzafa, Valencia, 2018.

Imagen 115, 116. Proceso de trabajo con engobes en el taller, Ruzafa, Valencia, 2018.

Imagen 117, 118. Proceso de realizar incisiones y poner pernos en las piezas, Ruzafa, Valencia, 2018.

Imagen 119, 120, 121. Espectadores con TuraquePins, Festival PAM! 18, UPV.

Imagen 122, 123. Los Gigantes, Proyecto final para la asignatura Práctica Pictórica del Máster de Producción Artística, UPV, 2017.

Imagen 124. Los Gigantes, Proyecto final para la asignatura Práctica Pictórica del Máster de Producción Artística, UPV, 2017.

Imagen 125. La Caña, Taller- Alquería, Huertos de Alboraya, Valencia, 2017.

Imagen 126. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, 6 m x 2 cm, 2018.

Imagen 127. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, Medidas variables, 2018.

Imagen 128. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18 en la UPV, 200 piezas de cerámica engobada, Medidas variables, 2018.

Imagen 129, 130. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, (Plano detalle) Exposición Festival PAM!18, UPV, 4 cm x 1 cm x 0'08 mm, 2018.

Imagen 131. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

Imagen 132. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

Imagen 133. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

Imagen 134. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018

Imagen 135, 136. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

Imagen 137. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Valencia, 2018.

Imagen 138. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Valencia, 2018.

Imagen 139. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Valencia, 2018.

Imagen 140. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Valencia, 2018.

Imagen 141, 142. Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Taller CanoaLab, Valencia, 2018.

Imagen 143, 144, 145. Fotogramas de la Entrevista-Documental, Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

Imagen 146. Fotogramas de la Entrevista-Documental, Pintura-Centro. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica, Exposición Festival PAM!18, UPV, 2018.

