

# Procesos pictóricos

LA IMAGEN DE LA NATURALEZA

---

Presentado por Miriam Sarti Tarín

Tutora: María Isabel Tristán Tristán

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster Oficial en Producción Artística

2 0 1 8 - 2 0 1 9

# Índice

	Resumen	6
	Introducción	8
<b>semilla</b>		<b>13</b>
	1.1. El estímulo por la Naturaleza	14
	1.2. Lo trascendental en “Claros del bosque”	21
	1.2.1. El círculo. En búsqueda de una representación	25
<b>raíces</b>		<b>31</b>
	2.1. El objeto hallado	32
	2.2. Proceso rizomático en la pintura	38
<b>tronco</b>		<b>45</b>
	3.1. Clasificación Taxonómica	46
<b>ramas</b>		<b>56</b>
	4.1. Series	57
	Conclusiones	86
	Anexos	88
	Bibliografía	103



A veces, en efecto, hay una forma que guía y encierra los primeros sueños. Para un pintor, el árbol se compone en su redondez. Pero el poeta reanuda el sueño desde más arriba. Sabe que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo.

Bachelard

Hay que lanzarse al centro, al corazón, a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o reprobada, el alma.

René Huyghe

La gran fidelidad con que este artista vive su vocación le ha de permitir, según él, discernir en qué parte la pintura es una materia despierta y en qué parte es una materia embrutecida y, una vez establecido esto, obrar en consecuencia.

Perejaume

A Tristán por ver en mí rizomas de expresión, y a todos aquellos que me encaminaron para experimentar poesía, belleza y aliento.

Gracias por el bonito encuentro.

## **Resumen**

El camino, tránsito o proceso evolutivo es motivo relevante en la práctica artística, por eso pretendemos exponer los procesos personales que llevamos a cabo durante la construcción pictórica que ocupa. La fórmula de trabajo compete a 4 fases, que se incluyen en una metáfora botánica con la figura del árbol. De tal arquitectura mostramos las conexiones entre las partes, que están continuamente relacionadas, en un movimiento que fluye en sentido circundante y que carece de culminaciones.

Nos hemos basado en la experiencia con la Naturaleza como empuje personal para la creación, procurando desentramar los aspectos más sugerentes y evocativos. En este sentido nos sumergimos en las reflexiones sobre las cualidades más trascendentales, con el bosque como el escenario metafórico de la autora Zambrano.

Producimos desde la utilización de elementos vegetales que incorporamos como sustancia y parte presente en estas composiciones heterogéneas y “multitécnica”. Además analizamos los métodos, recursos pictóricos y materias en un afán por organizar y concentrar la práctica experimental del taller.

### **Palabras clave:**

procesos; pintura; Naturaleza;

trascendental; materia orgánica

## **Abstract**

The path, transition, or evolutionary process is a relevant theme in the artistic practice; for this reason, we intend to expose the personal processes that we have carried out in the making of this pictorial construction. We will be looking at 4 different phases, which are included in a botanical metaphor with the figure of a tree. From such architecture we show the connections between the parts, which are continuously related, in a movement that flows in the encircling, unending sense, with no culmination.

We have acknowledged ones experience with Nature as the personal push for creation, trying to unravel the most intriguing and evocative aspects. In this sense, we immerse ourselves in the reflections on the most transcendental qualities, considering the forest as the metaphorical scenario of Zambrano.

We rely on the use of plant material that we incorporate as a substance and a part which is present in these heterogeneous and multi-technique compositions. We will also analyze the methods, pictorial resources and substances in an effort to organise and concentrate the experimental practice in the workshop.

Keywords:

processes; painting; Nature;

transcendental; organic substance

## Introducción



Hemos realizado este Trabajo Final de Máster de acuerdo a la Tipología 4 construyendo una producción artística inédita acompañada y sustentada por una fundamentación teórica.

El planteamiento del proyecto surge de un interés propio por experimentar y formar nuevas vías de expresión plástica, de hecho, el proceso creativo lo concebimos como un testimonio en sí mismo sobre la manera de hacer pintura, de entenderla y de establecer un criterio personal, por esa razón lo procesual es un eje central en la arquitectura del trabajo.

La figura del *árbol* como metáfora conforma el Índice, en el que relatamos el crecimiento del proyecto según las distintas partes. Incurrimos en este símil biológico ya que cada fase ha madurado a la vez en un desarrollo continuo orgánico, sin ritmos categóricos. La relación de contenidos siempre confluye para retroalimentar todas las partes del proceso como el riego perpetuo de la savia. Es una fórmula de trabajo que lejos de ser subordinada o planificada en una evolución jerárquica se ha desarrollado en un proceso de ida y retorno en el que todas las ideas y recursos son susceptibles de ser usados en cualquiera que sea la fase, trazando un método circular y bidireccional que no tiene principio o fin. El *árbol* en este sentido expresa la estructura redonda, una imagen espejada en la que las ramas y las raíces son esencialmente de la misma naturaleza, y están continuamente comunicadas.

De manera que el “quehacer artístico” se plantea en un transcurso que llamaremos *crecimiento expansivo*, esto nace de *la semilla*, un germen que crece bifurcándose por el terreno, propio de *las raíces* que se extiende en una ramificación de ideas asociadas a un estado de experimentación. Basándose en este mismo subsuelo, en la imagen superior del árbol, relacionamos *el tronco* como canal donde confluyen los recursos y *las ramas* representan las diferentes posibilidades que abren camino.

El primer capítulo abrirá con el título **Semilla** en el que trataremos de

analizar cuáles son los orígenes de una relación entre la pintura y la experiencia de la Naturaleza, desde la vivencia personal como estímulo y en referencia a cuestiones trascendentales, trazando parámetros entre imagen y concepto.

En el subcapítulo *El estímulo por la Naturaleza* explicamos el interés por la Naturaleza como medio de reflexión y como estímulo desde lo contemplativo y lo vivencial. Acercándonos al paisaje romántico, a las reflexiones de Petrarca y a la filosofía de S. Agustín de Hipona, trataremos cuestiones sobre lo trascendente, reflexiones que examinan la Naturaleza como imagen de lo espiritual cuestionando a su vez la identidad humana.

En el siguiente apartado *Lo trascendental en Claros del bosque* nos sumergimos en la obra que la autora María Zambrano defiende desde la “la razón poética”, para indagar sobre la imagen de lo trascendental desde el simbolismo del bosque, acercando la obra personal a un principio de revelación. De ella extraemos la iconografía de: *lo oculto, lo visible, el centro y la redondez* que serán parte de los recursos formales que usaremos en las pinturas. Además reflexionaremos sobre *la geometría circular*, vías hacia una producción que acoge la teoría simbolista de Kandinsky o Bachelard.

En el segundo capítulo **Raíces** abordamos el desarrollo de la expresión artística en la obra temprana, que oscila entre azar e intención, sin un marco definido, aunque inspirado por las imágenes de la Naturaleza. Proceso libre y poco estable, desde el ensayo, fundamental para descubrir multiformidad de recursos plásticos y técnicos.

Nos plantearemos las posibilidades de *El objeto hallado* desde la acción de recorrer el paisaje y recolectar materiales encontrados con los que intervenimos plásticamente. La obra de Miguel Ángel Blanco nos ayudará a situar el objeto como material poético (cortezas, ramas, raíces, hojas, semillas, musgos) ubicándolos y descontextualizándolos intencionalmente en las composiciones libro-caja que conforma *La biblioteca del bosque*.

Hablaremos además del *Proceso rizomático en la pintura* como el mé-

todo expansivo de producción más oportuno. Trabajando un proceso abierto, ensayístico y experimental, que a modo de rizoma se conectan los puntos de encuentro entre las pinturas, bocetos y fotografías que descubrimos en los mapas de relaciones. El objeto hallado y la materia orgánica que se recopilan del transitar por los parajes, están incluidos en las inventivas plásticas, variando la forma tradicional de la pintura en una suerte de sustancias y materias adheridas junto con los tradicionales óleos o acrílicos. Un proceso experimental que ocupa: *la mancha, el chorretón, los recortes, los arrastres, los empastes...*

En el tercer capítulo **Tronco**, procuramos construir una vía de conexión para filtrar y garantizar un orden. Desde la *Clasificación taxonómica* recopilaremos los recursos que hemos elaborado en la inventiva de la experimentación conformando un proceso analítico que coleccionará el contenido en la clasificación, ordenándolo y agrupándolo para obtener una biblioteca de imágenes y tablas de anotaciones.

Por último en el capítulo **Ramas** redirigiremos algunos síntomas de los procesos como resultado de una continua alimentación entre los conceptos tratados, de manera que trazaremos posibles rutas hacia la producción pictórica y mostraremos un catálogo con los resultados.

Además aportamos al final de la memoria 3 Anexos con material fotografiado propio como refuerzo en la indagación. El Anexo 1, *sensitivos*, recoge fotografías personales de los rasgos sensoriales, de texturas, colores o imágenes sugerentes que encontramos en el tránsito de espacios naturales. El Anexo 2, *Recorrido IIF*, recoge los textos escritos durante una caminata el 11 de Febrero de 2018 realizada en Turís, pueblo materno. Junto con fotografías de una caja sobre distintos suelos del trayecto, narro la forma en la que mi cuerpo incapacitado por la enfermedad debe pararse para descansar. Y el Anexo 3, *recolección*, muestra la colección en botes de cristal de los elementos orgánicos de los que nos hemos apropiado.

Todas las partes sirven a una visión primordial por desarrollar una vía de producción desde lo procesual, de manera que los resultados que nos planteamos se concretan en una serie de objetivos que describimos a continuación:

Objetivos generales:

1. Desarrollar una producción.
2. Reflexionar en torno al proceso pictórico.
3. Emplear el tiempo y el espacio necesarios.

Objetivos específicos:

1. Contextualizar las propuestas en torno a referencias artístico y conceptual.
2. Presentar y analizar cada uno de los métodos de producción y los tipos de materiales que intervienen en la pintura.
3. Proponer una estructura para facilitar que la memoria acompañe y que el índice sea coherente con el mismo desarrollo de la producción.

De manera especial deseamos que el tiempo invertido tanto en el taller como en las lecturas sea pedagógico a nivel personal y que sirva como motor de búsqueda constante.

En cuanto a la metodología y como es habitual en la investigación en este campo utilizamos la de tipo cualitativo, usando generalmente el razonamiento inductivo. El proceso de búsqueda que hemos seguido se basa en articular los recursos desde la experimentación, para nutrirnos desde el principio de las técnicas y de los rasgos plásticos que han surgido. A fin de tener en orden los resultados realizamos clasificaciones que aportan mayor información específica y un orden. Reuniendo las diferentes propuestas nos basamos en la consulta para continuar la producción en base a lo que ya hemos aprendido y referenciado.



# semilla

~

Como todo inicio la semilla plantada alberga en poco una gran potencia. El nacimiento de una inquietud, cómo germen que en condiciones aptas puede crecer y llegar a convertirse en árbol. El motor que inicia esta propuesta lo relacionamos a la fascinación y la experiencia, la razón del pintor y pensador que indaga sumergiéndose en los planos más recónditos sobre; la imagen de la Naturaleza.



Archivo fotográfico: *Sensitivos.*

## 1.1. El estímulo por la Naturaleza

*Me acerco. No importa donde, la ubicación geográfica no me interesa, hablo de la Naturaleza, del estado original, existente, lo que es, lo que emergió, lo aparecido. Me encuentro sumergida en sus formas y no puedo desprenderme de un sentimiento y un estado en el que lo exterior me pilla, me sobrecoge. Me encuentro, mi presencia es palpable, percibo lo que significa ser, choca la libertad y la dependiente niñez. Hay algo puro en los encuentros. Me ayudan a encontrar. Me. Hallar. Me. Mi. Yo. Me siento para despejarme, no sé si soy yo, o es universo.*

*Creo incluso que me serviría un tiesto de tierra con una planta a la que admirar, si fuera lo suficientemente frondosa para tapar mis tropiezos.<sup>1</sup>*

La propuesta que desarrollamos surge del encuentro con la Naturaleza, un interés por lo existente, lo original y lo esencial en el entorno que nos rodea. Esta capacidad inspiradora nos sirve de motor y de reflexión personal por ello ocupamos este espacio en favor de explorar las cualidades y la capacidad evocativa directamente relacionada con el proceso creativo y la vivencia personal. No pretendemos hacer una aproximación teórica meramente descrita, más bien se trata de una reflexión subjetiva sobre la capacidad que tiene el paisaje de atraer a la pintura y que en consecuencia nos estimula a reavivar la acción poética y estética.

Conviene explicar la acepción que usamos al referirnos al concepto “Naturaleza”<sup>2</sup> (con la mayúscula inicial) como término para hablar del mundo que nos rodea y que existe con sus particularidad desde un “origen cósmico” que no es producto humano, distinguida de la palabra “naturaleza” (sin mayúscula) que es la esencia de las cosas o el estado

1 Apunte en el cuaderno de reflexiones personal.

2 Etimología extraída de: ALBELDA, J. y SABORIT, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

original.

La forma de aproximarse a “la naturaleza de la Naturaleza” la entendemos como una experiencia vital, como humanos que se relacionan con el medio elucubrando sobre sus misterios y trasfondos y como creativos que logran captar las virtudes más recónditas.

La concordancia entre ser-creativo (*natura naturans*) y Naturaleza-creada (*natura naturata*)<sup>3</sup> nos lleva a cuestionar de qué manera el artista se enfrenta a una obra ya afinada en la que se habita, un cosmos complejo que puede dialogar y evocar por sí mismo sentimientos e ideas a otro ser. Por eso relacionamos un despertar del ejercicio plástico desde un principio místico, propio de los románticos<sup>4</sup> en relación con el paisaje, “un espacio omnicomprendivo, profundo, esencial, con valor cósmico -las pinturas románticas tratan de representar la Naturaleza como el espacio donde se dan las más vitales cuestiones transcendent-

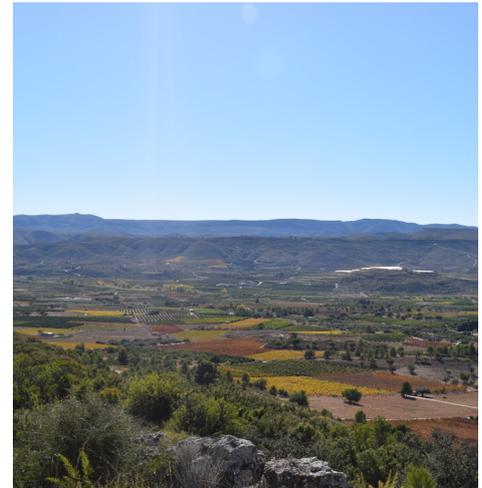
---

3 Términos del lenguaje original: latín.

4 Para el romántico el paisaje forma parte del caos y de la independiente naturaleza, salvaje y espontánea. Representando desde fuerzas desatadas e incontrolables a escenas apacibles pero de casi nula presencia humana. El pintor y el poeta románticos, estaban más interesados en lo salvaje y en la fiera revelación de la naturaleza que devenía por un asombro del misterio de lo divino.



Archivo fotográfico: *Dos figuras*.  
Turís (11/11/2017)



Archivo fotográfico: *vistas*. Turís (11/11/2017)

les- un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que este advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella. Por ello, también el hombre –romántico– ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo le provoca terror pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción”<sup>5</sup>. El arte del Romanticismo se ocupa del individuo, del *ser*, frente al absoluto de la Naturaleza; de sus principios, de sus propiedades y de sus causas primeras, sin otra pretensión que sorprenderla en el vibrar del estruendo vigoroso, para entonces, representarla de manera sensible dejándose atraer por su magnetismo.

En el umbral de la naturaleza (esencia) y la Naturaleza (lo que hay), nos enfrentamos a una cuestión de *identidad*, una cualidad que está más allá de los límites palpables, es la conciencia de ser alguien que se supone o se busca y se halla trascendente. Hablamos de la agudeza del ser imaginativo con sensibilidad hacia lo más elevado. A esta capacidad Zohar y Marshall la acuñan como *La inteligencia espiritual*, una percepción profunda que traspasa lo puramente materialista y sirve a las cuestiones más primitivas del *ser*, definiéndola como: “la capacidad para situarse a sí mismo con respecto al cosmos, como la capacidad de situarse a sí mismo con respecto a los rasgos existenciales de la condición humana como el significado de la vida, el significado de la

---

5 ARGULLOL, R. (2006). *La atracción del abismo*. Barcelona, España: Destino, p. 14



Archivo fotográfico: *Dos se alejan en el horizonte. I, II, III.* Turís (2018)

muerte y el destino final del mundo físico y psicológico en profundas experiencias como el amor a otra persona o la inmersión en un trabajo de arte”<sup>6</sup>. Es por esto, que la experiencia del artista en relación a lo espiritual péndula en un recorrido entre lo material y lo incorpóreo. Y se embauca en una indagación por profundizar en lo pleno y por el deseo de plasmar cualidades casi porosas e enigmáticas, creando desde lo íntimo. En palabras de Kandinsky: el *qué* es el contenido que el arte resuelve para expresar en sus propios medios el *cómo*, “Además, este *cómo* encierra la emoción espiritual del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil. El arte emprende el camino en el que más adelante hallará el perdido *qué*, (...). Este *qué* no es el *qué* material y objetivo de la época superada, sino un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el *cómo*) no puede tener una existencia plena y sana, al igual que un individuo o un pueblo.”<sup>7</sup>

El protagonismo de la espiritualidad en el paisaje<sup>8</sup> (entendiendo este como la mirada consciente que proyecta una imagen), surge precisamente por una actitud observadora. Uno de los primeros relatos sobre la experiencia de reconocer el paisaje viene dado por el escritor Francesco Petrarca desde la contemplación de la cima del Mont Ventoux, en la Provenza francesa, dónde queda fascinado y relata la intensidad de su viaje senderista. No solo le atribuye al paisaje que está avistando una mirada exterior, sobre la belleza de las vistas y la relación directa con el entorno además se inspecciona (él mismo) internamente<sup>9</sup>:

6 Danah, Z., Marshal I. (2001). *Inteligencia Espiritual*. Barcelona, España: Plaza & Yanez, p. 19.

7 Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, España: Paidós, p. 20

8 Se le atribuye a la estética paisajista china del s.V, un acercamiento pionero al concepto de paisaje. Empieza a ser relevante por sí mismo y la imagen no está subrogada a cuestiones paralelas, ni reside en alegorías y metáforas. El *shanshui* habla de (monte-agua) en un estado propio, desde la exaltación a la Naturaleza que los taoístas sobreponían al valor de la vida en sociedad alejándose de los designios de los círculos urbanizados, lugares artificiosos que rivalizan con la armonía del boque.

9 “El gozo es indiscutiblemente estético, pero conviene señalar que está menos ligado a la montaña misma que el panorama que se puede descubrir desde la cima; y entonces, enseguida queda en libido por una meditación religiosa inspirada en las confesiones de San



Fig. 1. Vista montaje exposición T4 Facultad de Bellas Artes UPV.

Fig. 2. Miriam Sarti. *Aproximación al bosque, I, II, III*. Políptico (2018). Pintura al óleo y encáustica sobre chapa. 35 x 25 cm

“Mientras contemplaba estas cosas en detalle y me deleitaba en los aspectos terrenales (...) se me ocurrió consultar el libro de las Confesiones de Agustín (...) “Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el flujo enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas y olvidaron mirarse a sí mismos” (...) Entonces, contento, habiendo contemplado bastante la montaña, volví hacia mi mismo los ojos interiores (...) encontré en el breve pasaje citado la razón y el límite de toda mi lectura, meditando en silencio cuán faltos de juicio están los hombres, pues descuidan la parte más noble de sí mismos, se dispersan en múltiples cosas y se pierden en vanas especulaciones, de modo que lo que podrían hallar en su interior lo buscan fuera de sí.”<sup>10</sup>

Para el filósofo citado San Agustín<sup>11</sup>, Dios ha creado el mundo “ex nihilo”, es decir, de la nada. La materia es la creación de un ser diseñador, esto significa que tanto la materia como la forma de cada existencia, tienen su origen en el acto creador de Dios y que ha otorgado a la materia

Agustín de las que jamás se separa Petrarca.” Cita extraída de: MADERUELO, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada Editores, p. 13.

10 PETRARCA, F. (2011) *Subida al Monte Ventoso*. Mallorca, España: José J. de Olañeta, p.20.

11 Para más información consulta: BENAVIDES, V. (2008). *La evolución intelectual de la noción de materia en San Agustín de Hipona*. Universidad de Filosofía Adolfo Ibáñez de Chile. <[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3757/01-benavides-scripta-v1-n1.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3757/01-benavides-scripta-v1-n1.pdf)> [Consulta: 15 de Abril 2018]



Proceso: Apunte en cuaderno.  
Embalse de Benagéber (Julio 2017)

sus propios rasgos. Cabe destacar, que para el pensador no es posible afirmar que la materia sea un fundamento necesario y perpetuo paralelo a Dios, es por el contrario, temporal y mutable frente a lo eterno e inalterable de Dios<sup>12</sup>, por esto reflexiona acerca de la necesidad de la introspección que ha quedado en segundo lugar para dar prioridad a la materia. Habitualmente se le otorga a las cosas “creadas” la autoridad en la que basar las constantes vitales, que bien el autor considera importantes pero banales frente al propio e inherente sentido de eternidad.

Desde el misticismo el escritor Jorge Enrique Adoum razona: “Con todo, lo Absoluto no es la combinación de fuerzas y leyes del universo, sino que el universo con sus fuerzas y sus leyes, son manifestaciones de lo Absoluto.”<sup>13</sup>

Del mismo modo, razonamos la materia como un sentido remitente a lo espiritual sin ser en sí mismo la causa última, deidad o fin. De hecho, la relación con lo absoluto, de intimidad y de profunda búsqueda, está totalmente ligada a una aspiración que deducimos intrínseca y sensitiva. La experiencia llega a ser tan vital que la expresión lógica se queda limitada y solo la más profunda representación es capaz de anunciar los tesoros que habitan en lo Absoluto.

Ralph Waldo Emerson, ensayista y filósofo estadounidense del siglo XIX consigue mediante el relato poético expresar como el *ser* es capaz de traspasar lo meramente físico: “Cuando estoy al raso –bañada la cabeza por el aire alegre, y alzada hacia el espacio infinito– mi mezquino egoísmo se desvanece. Me convierto en un globo ocular transparente; no soy nada; lo veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan

12 La referencia teocéntrica de San Agustín emana de la cosmovisión israelita y cristiana que reconoce a un único Dios, descartando el culto a los objetos creados y a cualquier poder independiente sacralizado, como la fertilidad o la astrología, que otras culturas ya veneraban en el contexto bíblico. Dios es el único con poder creador, y el universo le obedece.

13 ADOUM, J. (1979). *Cosmogénesis: según la memoria de la naturaleza*. Editorial Kier < [http://www.jorgemorales.byethost7.com/Cosmogogenesis%20Segun%20La%20Memoria%20De%20La%20Naturaleza%20\(Jorge%20Elias%20Adoum\).pdf?i=1](http://www.jorgemorales.byethost7.com/Cosmogogenesis%20Segun%20La%20Memoria%20De%20La%20Naturaleza%20(Jorge%20Elias%20Adoum).pdf?i=1) > [Consulta: 20 de Mayo 2019]

a mi través; soy una parte y parcela de Dios”.<sup>14</sup> Lo divino en este sentido explica cualidades extrahumanas en el universo, difíciles de acotar o enmarcar en límites demasiado definidos, pero, que se puede captar y recoger en experiencias y tránsitos por lo que fue dado, “no ofrece la menor duda del carácter terreno del hombre; éste no está en el mundo como en un medio hostil o extraño a su naturaleza; más bien al contrario, está ligado a él por una suerte de parentescos, por una afinidad estrecha y permanente, predicable del comienzo, del desarrollo y del término de su existencia.”<sup>15</sup>

---

14 Palabras de Ralph Waldo citadas en: MARTÍNEZ PEÑARROJA, L. (2007). *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, < <https://riunet.upv.es/handle/10251/12541> > [Consulta: 4 de Abril de 2018]

15 Refiriéndose a la ideología yahvista, propia de los seguidores de Yahvé, Dios de los hebreos del Antiguo Testamento, donde se afirma que el ser humano proviene de la propia tierra, del polvo, en los relatos de la *creación* del Génesis.  
Extraído de: RUIZ DE LA PEÑA, J.L.(1988) *Imagen de Dios. Antropología teológica fundamental*. Santander : Sal Terrae Editorial, p. 31

## 1.2. Lo trascendental en “Claros del bosque”

Detenerse ante las imágenes de la Naturaleza no solo confiere una representación sensible destinada a la inspiración sino que además es un marco desde el que cuestionar los preceptos más significativos que vuelven a hablar de lo trascendental.

Así como Petrarca se encontró con la porción idónea de San Agustín, nos topamos con la exquisita forma de interpretar el mundo de la pensadora María Zambrano<sup>16</sup>. Sus reflexiones nos ayudan a situar nuestro ideario pictórico (en construcción) dentro de un margen conceptual, precisamente con el simbolismo del bosque, bajo el pretexto de aproximarnos a la relación del individuo frente a la imagen de lo inmaterial.

Nos adentramos por tanto a los conceptos metafísicos que plantea la autora en este ensayo o poemario *Claros del bosque*, en el que relata un tránsito por un lugar que explora. Se podría decir que habita el bosque de la conciencia, recapacitando en los rincones incognitos y los personajes que lo moran. El bosque representa entonces los diferentes planos de la realidad y en consecuencia los distintos modos de acceder a ella. Es el lugar donde la propia persona examina su identidad, y donde la espiritualidad (que en modo alguno es ajena y no pertenece a lo humano) se conexiona con la naturaleza o esencia humana, resultando algo que está en el campo de lo divino.

Este relato nos reta a toparnos con “claros” en la conciencia para vislumbrar lo que está oculto. Dice Zambrano que el claro lo abre un personaje de carácter omnisciente, que se hace ver en imágenes y destellos. “Se muestra y se oculta el existente, él, por sí mismo; es su libertad que ejercita y afila como un arma contra todo lo que se le opone. Y todo, y más todavía del todo, puede oponérsele. (...) el que inaugura su libertad como suya, su profundidad, puede vislumbrar y ver y sentir. Y esto, ver

---

16 MARÍA ZAMBRANO nació el 25 de abril de 1904 en Vélez-Málaga, provincia de Málaga. Fue profesora de la universidad en Filosofía en distintas ciudades. Su obra, una de las más altas del pensamiento español contemporáneo. *Claros del bosque*, fechado de 1977, reúne los textos escritos entre 1964 y 1971, período en el cual la filósofa vivió en La Pièce, localidad francesa junto a la frontera suiza. La casa donde vivió en esta etapa estaba rodeada de un bosque por donde la filósofa realizaba largos paseos.

y sentir, percibir, le vuelve al amor preexistente”<sup>17</sup>

Afirma Zambrano en las siguientes líneas que “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz.”<sup>18</sup> El valor de los claros, se podría decir, no es hallarlos puesto que se abren para quién deambula, es que al encontrarlos los podamos reconocer. Al acercarse lo suficiente, resulta ser un proceso titubeante hasta la divisoria que separa el hallazgo del resto de maleza opaca. La narración pone en manifiesto el umbral, la



Miriam Sarti. Sin título I y II (2018). 60 x 40 cm.  
Técnica mixta sobre chapa.

división entre el mundo de lo razonado frente a lo externo en penumbra, la realidad no vislumbrada y oscura a los ojos del conocimiento, es la luz frente a oscuridad.

Del mismo modo Heidegger ya había usado esta imagen del bosque como zona del cavilar, de hecho con probabilidad pasó gran parte de su

---

17 ZAMBRANO, M. (1993). “ El nacimiento y el existir” en *Claros del bosque*. Barcelona : Seix Barra

18 ZAMBRANO, M. *Op. Cit*

tiempo adentrado en la Selva Negra donde se ubicaba su cabaña<sup>19</sup>. El autor asegura que el hombre habita en un espacio entre lo oculto y lo revelado en la verdad del ser, apelando al claro como un lugar liberado y visible donde penetra la luz, que es la conciencia despertada. En la conferencia “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, vincula el claro del bosque con el desocultamiento, la revelación o la verdad que se evidencia, del griego *Alétheia*, la verdad revelada.<sup>20</sup> Si el mundo que nos rodea puede tener explicación, sentido, logos, la imagen que pudiéramos encontrar de lo natural, ese bosque indómito, la encontraríamos irrumpiendo, mostrándose, no la propia cosa hecha sino desde un agente capaz de ser revelador. Zambrano habla de esta verdad como un encuentro en el que llegas a percibir lo que hasta el momento era oculto, habla de vida y de preexistencia:

“Pues la verdad llega, viene a nuestro encuentro como el amor, como la muerte y no nos damos cuenta de que estaba asistiéndonos antes de ser percibida, de que fue ante todo sentida y aun presentida. Y así, su presencia es sentida como que al fin ha llegado, que al fin ha aparecido. Y que ésta su aparición se ha ido engendrando oscura, secretamente, en lo escondido del ser en sueños, como promesa de revelación, garantía de vida y de conocimiento, desde siempre. La preexistencia de la verdad que asiste a nuestro despertar, a nuestro nacimiento.”<sup>21</sup>



Detalle de la obra anterior.

19 “Los claros del bosque, imagen originaria de la filosofía de José Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano, tiene en común en los tres filósofos el hecho de corresponder a una experiencia real: el encontrar un claro al deambular por un bosque. El bosque de Ortega y Gasset se inspira en la arboleda que rodea el Monasterio del Escorial cerca de Madrid, y se integra en su primer libro *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914. De Heidegger, también conocido como «el filósofo de la Selva Negra» que existe a las puertas de Friburgo, surge *Holzwege* en 1950, que reúne un conjunto de seis conferencias realizadas entre 1935 y 1946. *Claros del bosque* de María Zambrano, fechado de 1977, reúne los textos escritos entre 1964 y 1971, período en el cual la filósofa vivió en La Pièce, una pequeña localidad francesa junto a la frontera suiza.” NEVES, M. *Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*. < <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/viewFile/268642/356230> > [Consulta: 4 de Junio de 2019]

20 El recorrido de Heidegger en sus reflexiones denota cada vez más un acercamiento a la poesía y la belleza, y su obra va perdiendo cada vez más la argumentación comprensiva y racional para reformularse hacia un lenguaje basado en el arte.

21 ZAMBRANO, M. (1993). “El Despertar. La preexistencia del amor” en *Claros del*

En realidad, aunque esta obra se trate de filosofía, Zambrano escribe desde el compromiso con el sujeto (pleno), no únicamente racionalista y lógico, también empírico. Este método al que llama “razón poética” pretende no dejar a un lado ciertos aspectos de la persona, la inspiración y las vivencias sugestivas para crear una imagen que concuerde con la realidad más completa de la conciencia: “imagen fiel del vivir mismo, del propio pensamiento, de la discontinua atención, de lo inconcluso de todo sentir y aperebirse, y aún más de toda acción”<sup>22</sup>. El método es más cercano a la revelación de las verdades que a la conceptualización racional, contrastando a la propuesta de muchos otros filósofos que defienden la mera razón lógica sin estímulos emotivos o carismáticos<sup>23</sup>. Es la garantía de que las experiencias vitales, que nada tienen que ver con preceptos metódicos de pensamiento y que por ello son capaces de transferir información acerca de lo sincero e íntimo de la persona.

La dependencia del conocimiento racional que excluye la experiencia puede renegar a comprender el *ser* como un *todo*: espacio y tiempo, espíritu y materia, autoconciencia y conciencia objetiva, individuo y mundo. Zambrano logra acoger en su vocabulario precisamente estas vivencias para hacer de la filosofía un género artístico, plasmando en su narrativa las cuestiones más primitivas<sup>24</sup> de la humanidad, ilustrándolas desde la Naturaleza y sus imágenes: los árboles, los claros, el bosque... y lo hace valiéndose de la poesía como acceso a las verdades metafísicas, capaz de ser racional y empírica.

En los procesos personales que proponemos, defendemos justamente

---

*bosque*. Barcelona : Seix Barra

22 ZAMBRANO, M. *Op. Cit*

23 Según menciona Mercedes Gómez Blesa, Zambrano observa que la tarea de la filosofía consiste en remontarse y mostrar aquello que la razón discursiva imperante en Occidente dejó atrás, esto es, la pérdida del contacto con la realidad, dejando así al individuo en una situación de orfandad.

Para más información consultar: GÓMEZ BLESA, M. *El pensamiento de María Zambrano (Retiro con Mercedes Gómez Blesa)* < <https://www.entelequiacultura.com/evento/mercedes-gomez-blesa/> > [Consulta: 2 Febrero de 2019]

24 Nos referimos a “primitivos” siendo las cuestiones que siempre han estado rondando las preguntas filosóficas de la humanidad: del presente: ¿Quiénes somos?, del pasado: ¿De dónde venimos? y del futuro: ¿Qué nos espera?.

una sensibilidad que no se encuentre prefijada, y que no excluya los deseos más recónditos y trascendentales, abogando así, por la expresión sin una estructura cerrada y esquemática que pudiera llegar a hacer del pensamiento algo universalizado o que imposibilitara la propia subjetividad del artista<sup>25</sup>.

En nuestra práctica, las certezas que sí pueden transferirse con un lenguaje poético son las que forman parte del “espíritu” de lo vivencial, que se encarga de abrigar y de motivar a: descubrir, sentir, comprender y discernir. La comprensión desde este modo de ver facilita que la creación artística llegue a estos conceptos (siendo volátil y sutil) y que el lenguaje racional no permite desde su esteticidad.

Esencialmente pretendemos tratar la pintura como lenguaje de la experiencia, basando el proceso pictórico en los estímulos de la Naturaleza y en sus imágenes que nos remiten hacia lo trascendental. La investigación de los aspectos formales está basada en estos preceptos asumiendo que en la Naturaleza encontramos señales de identificación y razón creativa.

### **1.2.1. El círculo. En búsqueda de una representación**

Las imágenes en *Claros del bosque* nos inducen hacia una exploración, representativa y visual, para descubrir aspectos formales, artísticos y compositivos capaces de simbolizar lo trascendental. Esta búsqueda por modelar con la pintura conceptos abstractos sigue la misma dinámica general, que pretende no ser jerárquica si no redonda y continua, y que defiende la autoría de lo procesual como motivo destacado. En este sentido nos inspiramos en los textos de Zambrano que han formado parte de la búsqueda, determinado una indagación transitoria para acercar posibles sendas al trabajo pictórico. Tratamos de hacer visible las conexiones y pasos que forman parte de los razonamientos, y de exponer

---

25 Hablamos de todo aquel sujeto que se posiciona frente al mundo con un carácter creativo y sensible hacia las artes.

## el claro

LUGAR	TIEMPO
contraste	el centro
2 realidades	movimiento circular (expansión desde un centro que se abre)

las meditaciones de algunos otros referentes para hablar de: en general sobre las formas geométricas y en concreto sobre el círculo. Con todo, la conceptualización zambrana nos sumerge en un proceso pictórico que explora desde la práctica y el “círculo” no es en este trabajo el medio expresivo concluyente.

Los *claros*, que nos presenta la autora en el ensayo, son las imágenes de la Naturaleza capaces de ilustrar un contraste entre lo auténtico de la existencia humana que es expuesto o que permanece oculto. Las dos realidades forman parte de la experiencia vital que se sitúa dentro de este bosque metafórico, el *claro* es en definitiva un lugar opuesto a su entorno oscuro, está iluminado.

El *claro* que se abre (a quién quiere) tiene a la vez cualidades temporales, se podría decir que se extiende casi como una utopía ensanchándose, “todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte”.<sup>26</sup>

Apelando al lugar y tiempo como imagen inmaterial pero también identificable, encontramos en el *claro* un umbral entre: lo despejado y lo sombrío, el dentro y el afuera, lo oculto y lo revelado, el centro y lo espaciado. En valor a las características entre el contraste de dos realidades, y el crecimiento radial y concéntrico, sugerimos que esta imagen pueda darse desde la geometría.

Somos conscientes de los riesgos que supone otorgar a las formas la capacidad descriptiva refiriéndose a la pureza de la filosofía, como un absoluto que no debiera recaer en metáforas intelectualizadas, no obstante las propias definiciones históricas y simbolistas ya reiteran en la forma como una representación de lo temporal y espacial sobre lo espiritual.

Por supuesto hablamos de percepción y de intuición, aunque la filosofía de las formas que proponemos no pretende ser informal sí entender las experiencias y razonarlas desde la materialización. Es por esto, que el

26 ZAMBRANO, M. (1993). *Claros del bosque*. Barcelona : Seix Barra

## abstracción



exterior  
forma  
multiplicidad  
espacio  
tiempo

## existencia

la intimidad es redonda



arte se sirve de los acontecimientos referenciados para apuntar hacia ellos indirectamente y poder representar lo inalcanzable, vivencial o sensorial. Es la capacidad de hacer solido conceptos porosos e inestables: “En efecto, si la vida del espíritu no ha de disolverse en la mera forma del tiempo en la que tiene lugar, si no ha de deshacerse en ella, entonces ha de reflejarse en el trasfondo movedizo del acontecer otra cosa, un algo permanente, que posea en sí figura y duración”<sup>27</sup>

No es de extrañar que la forma curva sirva a lo neto y absoluto, pues por el contrario la forma angulosa y cuadrada es signo de enclaustramiento y rigidez. Las posibilidades que deja en el interior el *círculo* no son medibles ni referenciadas por esquinas, no hay canto determinado y por eso de la figura se pueden imaginar cantidad de circunstancias. La especulación es parte del círculo, puede contener un todo, un abanico inmenso de posibilidades para descubrir y expresar, encajando precisamente las ideas zambranianas con las sutilezas de *lo revelado*.

Las teorías geométricas han aportado distintas crónicas según culturas, ideologías y razonamientos personales. Kandinsky desarrolló su propia aproximación teórica investigando el color, la forma y sus efectos psicológicos y espirituales. El artista confería a las formas aspectos coherentes a la experiencia humana: el triángulo incluía sentimientos activos y agresivos, el cuadrado representaba paz y calma y el círculo sugería el reino espiritual. Entre 1926 y 1929, Kandinsky produjo una serie de diez imágenes en las que el círculo es la única forma, en esa búsqueda de una imagen cósmica y armoniosa. “El círculo”, afirmó Kandinsky,



“es la síntesis de las mayores composiciones. Combina lo concéntrico y lo excéntrico en una sola forma y en equilibrio. De las tres formas

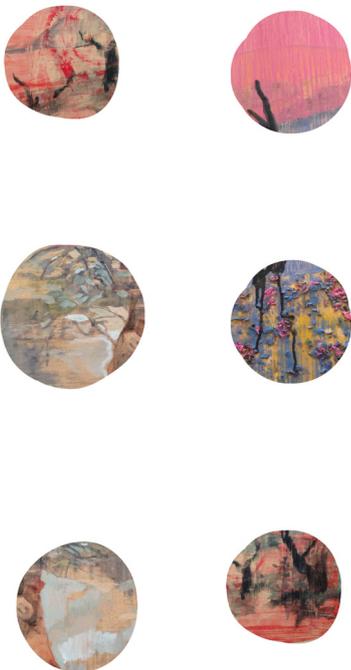
27 CASSIRER, E. (1989). *Esencia Y Efecto Del Concepto De Símbolo*. México DF, México: Fondo nacional de cultura económica. P. 159



Richard Long, South Bank Circle Tate Liverpool, Inglaterra (1991)

primarias, apunta más claramente a la cuarta dimensión.”<sup>28</sup> De modo que esta forma puede ilustrar un concepto que el artista constantemente cuestiona y que tiene que ver con los interrogantes eternos sobre el papel del humano y del universo. Es la imagen que demuestra poseer mayores dotes sobre un principio elevado y contemplativo, además apela a la espacialidad del *ser* en relación con lo puro y sublime: “El paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo intemporal.”<sup>29</sup>

La tan conocida obra de Richard Long esclarece de manera ejemplar, la simbología de las figuras de abstracción entorno a la experiencia de la Naturaleza: “Podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo, y este es realmente el tema de mi trabajo.”<sup>30</sup> La agrupación de piedras, maderas u otros objetos de los que se apropia y acumula de manera intencional son la clase de trabajos que el artista de landart ha llevado a cabo tanto en parajes recónditos *in situ* como en galerías y museos en los que ha trasladado y descontextualizando la materia.



Proceso: edición digital de fotografías sobre pinturas.

Asegura el artista que la identidad geométrica circular es integral y que pertenece a cualquier situación geográfica o cultural, incluso rechaza un valor especial que otros pudieran acuñar de ritualismo a sus piezas: “Creo que los círculos han pertenecido de alguna manera u otra a todas las personas en todas las épocas. Son universales y atemporales, como la imagen de una mano humana. Para mí, eso es parte de su poder emo-

28 Guggenheim, “Kandinsky to Will Grohmann, October 12, 1930, quoted in Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum: Paintings 1880–1945*, vol. 1 (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1976), p. 310.” *About Kandinsky*. <<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/the-bauhaus>>

29 CIRLOT, J. (2014) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela

30 Entrevista con Richard Cork en Richard Long. (1991) *Walking in Circles*, Hayward Gallery. Londres: The South Bank Centre, Londres. <<http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/richard-long-a-circle-in-huesca>> [Consulta 5 de Junio de 2019:]

cional, aunque no hay nada simbólico o místico en mi trabajo.”<sup>31</sup>

En otro sentido para Bachelard (1884-1962)<sup>32</sup> las imágenes son como ondas que nos llegan desde un ensueño onírico y sus ecos despiertan y maniobran en nosotros casi de forma independiente, y es ahí donde se puede descubrir el sentido de espacialidad.

Según el filósofo en su estudio sobre las imágenes en *La poética del espacio*, la existencia es redonda, esto equivale a despojar la imagen de la redondez o del círculo como una simple abstracción geométrica y considerarla como una imagen poética. En el libro introduce el concepto citando a bastantes autores, entre ellos al psiquiatra Jaspers “Toda existencia parece en sí redonda”, y al pintor Van Gogh “La vida es probablemente redonda”. De manera que la redondez es una fuente para el autor de autodescubrimiento íntimo y la mayor expresión de la experiencia del individuo frente al mundo: “Sólo con esta condición la fórmula: “la existencia es redonda”, se convertirá para nosotros en un instrumento que nos permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser. Una vez más, las imágenes de la redondez absoluta nos ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda.”<sup>33</sup>

Algunas notas sobre los procesos pictóricos desde el círculo:

*La forma circular de visor o mirilla sitúa un criterio de observador – objeto, situando dos realidades dialogantes, la mira*

---

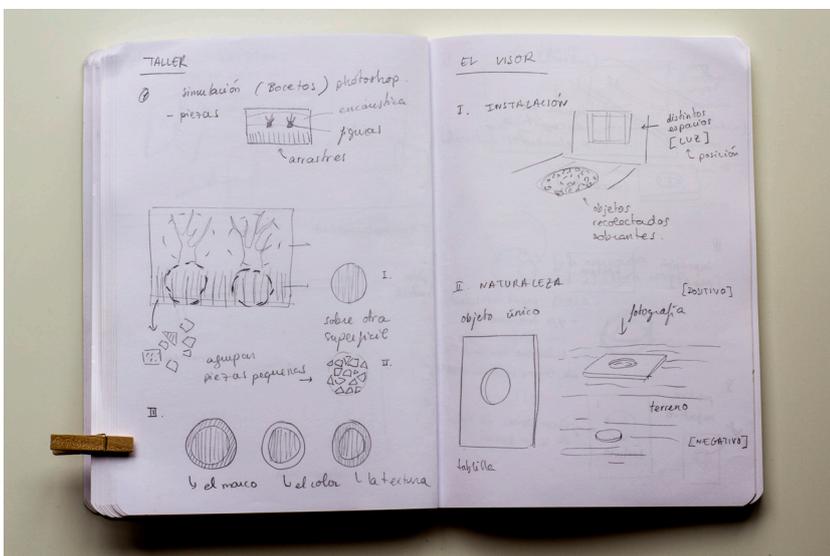
31 Richard Long. “Circle in Africa 1978” en *Tate*. < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-circle-in-africa-t06890> > [Consulta: 20 de Diciembre de 2019]

32 Bachelard del mismo modo que Zambrano escribe apartando el pensamiento estrictamente racional, su poesía da paso a estudiar la imaginación como un proceso del alma, tal y como se nos presenta en la introducción: “Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias (...) debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética.”

BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, p. 4.

33 BACHELARD, G. Op. Cit, pag. 20.

da del que ve y lo que se deja observar. El que percibe y la declaración. La forma oblicua del espejo tuerce la verdadera luz. Límite, separación, íntimo, lo que se aísla se redondea Simbiosis entre el ángulo recto y la forma biológica La producción trata de establecer un límite entre afuera y dentro, vacío y llenura, contrastes que llenan el espacio según la materia. La serie escondidos: un mecanismo movable que desplazan el cuadro sin que su totalidad se pueda ver, solo através de un círculo. Las guías lo mueven, el rodillo lo mueve. Desplazar para ver. La serie de recolecciones: en pequeños círculos caja con composiciones del bosque. Exponer en fila horizontal, comprar caja círculo. Hacer encáustica. La pared es el margen de fondo. El margen blanco. Aprender a descartar, no usar todos los recursos. La serie grandes cuadros con círculo: me imagino un fondo color magenta, o fuerte, utilizar técnica spray, colador para hacer fina y gruesa del carbón. Y con la encáustica muy gruesa fondo empastado.<sup>1</sup>



Proceso: Apuntes en cuaderno.

1 Apuntes en cuaderno de notas, sobre el trabajo desde el círculo, con ideas y bocetos.

# raíces

~

Las raíces son esenciales para erguir toda la estructura del árbol, se arraigan hasta albergar una superficie muy extensa del subsuelo y soportan el resto del tronco y ramas. El proceso de expansión ramificado y aleatorio permite que los brazos se propaguen adaptándose al terreno y construyendo toda una red de interconexiones.

Las raíces representan la experimentación continuamente en expansión, que se desarrolla en diferentes direcciones y desencadenantes en búsqueda de formas de expresión. Los procesos pictóricos que narramos a continuación son la suerte de eventualidades que van surgiendo por una misma explosión; la semilla ha germinado.

## 2.1. El objeto hallado

El sentimiento por lo experimentado en el paisaje se da desde el movimiento *emovere* (del latín emoción), el estremecimiento de conexas con el medio las entrañas del *ser* mientras lo transitas, lo visitas o lo habitas. Es en este contexto en el que tiene lugar la práctica creativa más temprana, la experiencia misma de recorrer el paisaje desde una mirada analítica, a fin de recolectar elementos idóneos y hacerlos propios.

Puestos los cinco sentidos a funcionar en el reconocimiento del entorno, capturamos y recogemos esencialmente aquello que puede resultar significativo para trabajarlo. Esta forma de proceder la entendemos como una tarea fundamental para reunir los objetos en el trabajo de taller, dónde ponemos en común las experiencias para examinarlas y para reflexionar sobre el valor sensitivo de las piezas.

Los objetos que hallamos de la Naturaleza nos ayudan a situarnos respecto a las cualidades matéricas, las texturas y las formas orgánicas para reflexionar pictóricamente sobre el entorno. Estos elementos que hemos encontrado del transitar son en cierta medida la expresión concreta de lo incontable y general. Son los símbolos más específicos que forman parte del todo. Nos referimos a las sustancias como: hojas, semillas, madera, flores, tierra y todo tipo de formas orgánicas.

Los objetos proceden necesariamente de la Naturaleza que recolecta-



**M. A. Blanco.**

**11024. Las raíces de Linneo**

28.2.2007 - 200 x 285 x 62 mm

8 páginas de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas en color Caja con gálbulos y raíces de la arizónica (*Cupressus arizonica*) caída la madrugada del 9 de febrero por el viento en la plaza de Linneo, Madrid, hongos xilógrafos del almez seco en el Jardín Botánico de Madrid, fluorita y parafina.

---

1 BLANCO, Miguel Ángel (2008). "Abatidos por causas naturales". *Árbol caído*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, p. 70

mos en recipientes<sup>34</sup>, seleccionando y escogiendo las piezas desde un criterio íntimo, suponiendo que cada pieza asume un rol que le otorgamos desde la experiencia particular. Resulta por lo tanto, que el objeto acaba por ser una proyección sobre el momento de la propia práctica de la recolección y una interpretación personal de lo que esto significa.

La obra de Miguel Ángel Blanco es una evidente referencia al manejo de materiales naturales (propios de la Naturaleza)<sup>35</sup>. Los recoge en sus expediciones a lo largo del mundo y los transfiere a su trabajo, creando una colección de composiciones diversas. Su obra se centra en la materialidad particular de elementos botánicos, minerales y zoológicos, conteniéndolos en *libros-caja* junto con algunas páginas de estampas, fotografías o dibujos. La obra no encaja en un único formato de estudio, engloba en los dos sentidos una descripción naturalista y una narración sobre la belleza que encuentra en todo aquello que admira y de lo que se apropia. Son piezas independientes (con cada uno de los materiales referenciados) y forman parte de una colección única: *La Biblioteca del bosque*.

---

34 Ver imágenes Anexo *Recolección*.

35 Blanco asegura que la Naturaleza no deja de estar en la urbe como algo primario y original, y que por lo tanto también cabría recolectar estos objetos independientemente a su geolocalización precisa.

Proceso: 7 botes de cristal con elementos orgánicos recolectados. (2019)





Proceso: Fotos detalle de botes de cristal con elementos orgánicos recolectados. (2019)



Proceso: Detalle de algunos elementos orgánicos



Proceso: Algunos botes de cristal. Ver el Anexo *Recolección* para vista completa.

Blanco no trabaja en el entorno como suelen hacer los propios del *land-art*, no transforma ni cambia actuando dentro del entorno, en cambio se nutre de los materiales residuales que se encuentra, para organizarlos en una tarea casi perceptiva y ritual. Asegura que la Naturaleza debe ser respetada y armonizada a nuestro estilo de vivir, por lo que procura que sus obras de la *Biblioteca* además hablen de la cuidadosa tarea de relacionarse en el mundo con suficiente conciencia, sin dañarlo o manipular su estado original.

Las composiciones que albergan dentro de los libros-caja son una defensa de un nuevo lenguaje, que asume Blanco para relacionar el objeto hallado como algo poético, capaz de transferir y hablar desde la expresión de una idea, fijándose principalmente en la forma en que se expresa, proveyendo a la composición: musicalidad, rima, metáforas y otras figuras de expresión. La coordinación entre el contenido naturalista y el lenguaje sensorial, abarcan un vocabulario lleno de matices entre la historia natural y precisamente los criterios de la imaginación. Nos deja todo un vocabulario sobre la posibilidad de sentir: el olor de la resina, la textura de la tierra, la sensualidad de las plumas, algas secas, un hueso, una piedra mojada en sangre, el murmullo de los animales, troncos accidentados... micro-universos que el artista crea para describir su propia experiencia vital y la vida del *bosque*.

A través de la descontextualización de la localización original podemos alterar el significado de los objetos hallados. Este uso de traslación (reubicar) de los materiales hace que cobren especial relevancia, que se revalorice su singularidad y que sus cualidades matéricas estén más presentes, de otro modo se mimetizan en el entorno al que pertenecen y seguirían formando parte de la escenografía habitual.

El ejercicio que hemos querido destinar al aprendizaje del bosque trata precisamente de reconocer el objeto hallado en el caminar, realizando paradas ocasionales donde el cuaderno de viaje sirve para anotar las reflexiones del momento<sup>36</sup> y construyendo una composición con lo que encontramos en el suelo dentro de una caja de madera. En este encuen-

36 Aportamos las anotaciones escritas sobre el relato del camino en el Anexo



Miriam Sarti: *estación 1. Turís* (11/02/2018)



Miriam Sarti: *estación 2. Turís* (11/02/2018)



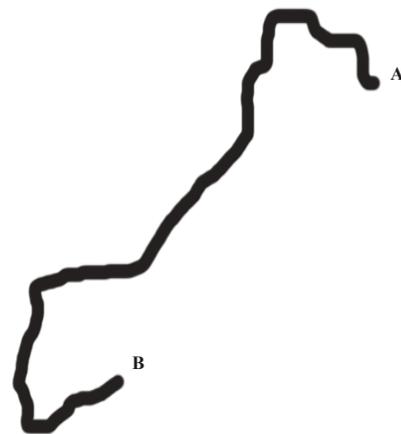
Miriam Sarti: *estación 3. Turís* (11/02/2018)

tro puntual hemos destacado el registro fotográfico como método de captura de las intervenciones.

La acción se realizó durante el día 11 de Febrero del 2018<sup>37</sup>, en un viaje por el pueblo maternal, por un recorrido habitual y muy frecuentado personalmente, de casa de la abuela hasta la cima de la Montaña (El Castellet de Turís). La experiencia la entendemos desde el recorrer el camino, a modo de “el caminante” de Pere Jaume<sup>38</sup>, el territorio es el momento y el lugar que definen el sendero. Los contornos naturales, los relieves y la propia disposición natural están al abastecer del autor para

37 Ver Anexo (Recorrido 11F) con fotografías de la acción

38 La reflexión de Perejaume sobre los siete despintores seguramente está confrontada a El Grupo de los Siete, un grupo de pintores canadienses, en especial paisajistas, de la década de 1920, fuertemente influenciado por el impresionismo Europeo de finales del siglo XIX. Época en que la pintura llegó a ser la liberación del espacio de taller, al propio exterior. Supuso un momento de cambio en los paradigmas del arte. Es una meditación acerca de la propia obra del artista catalán. En el deseo de hacer una introspección hacia la pintura, estructura en 7 distintas tipologías los modos de hacer pintura o más bien; descomponerla y deconstruirla desde la posición ambigua actual, la tentativa de eliminación y experiencia con el paisaje.



Mapa del recorrido desde C/Farmacéutico Peidró (A) hasta el vértice Geodesico de la cima de la montaña El Castellet (B)

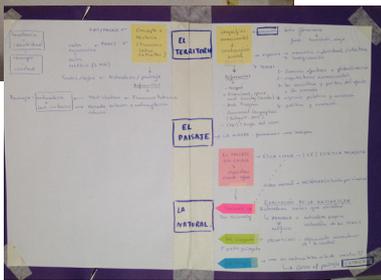
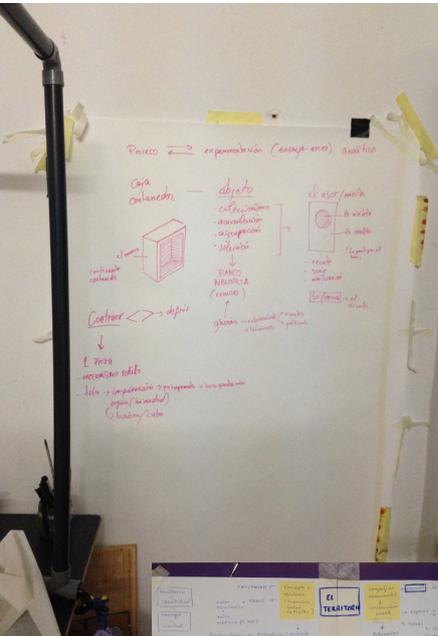
encuadrar el paisaje.

Esta forma que empleamos de hacer pintura continúa el legado del lienzo convencional, en sus ángulos y forma rectangular donde alberga algún tipo de sustancia para componer. El lienzo es todo, la caja de madera y la fotografía que lo registra. Puntualmente centramos la mirada en el suelo, donde están los desechos de los árboles y lo creciente, y nos servimos del encuadre como margen o marco. Por un lado, la caja separa el terreno y aísla los elementos seleccionados que colocamos dentro, y el terreno enmarca, al mismo tiempo que es el soporte sobre el que situar la caja.

El *dentro* y el *afuera* son motivos que laten en el contenido de estas piezas. Lo relacionamos al panorama más antiguo donde la imagen se consigna como una ventana que deja ver, que abre a otro mundo, la representación del interior y exterior, del espacio dividido o del enmarcado, límite que enclaustra un *dentro* y un *todo lo demás*, puertas de entrada o de salida.



Miriam Sarti: *estación 3. Turís* (11/02/2018)



Proceso: Esquemas sobre los procesos de búsqueda y ordenación en el taller.

## 2.2. Proceso rizomático en la pintura

.Las experiencias que obtenemos del encuentro con la Naturaleza forman parte de un expediente que trasladamos al taller a modo de recursos para a partir de ellos plantear una producción. En la fase creativa que ocupa tratamos de generar una creación desde el descubrir y repensar La Naturaleza basándonos en los conceptos de: pintura, materiales recolectados y composición.

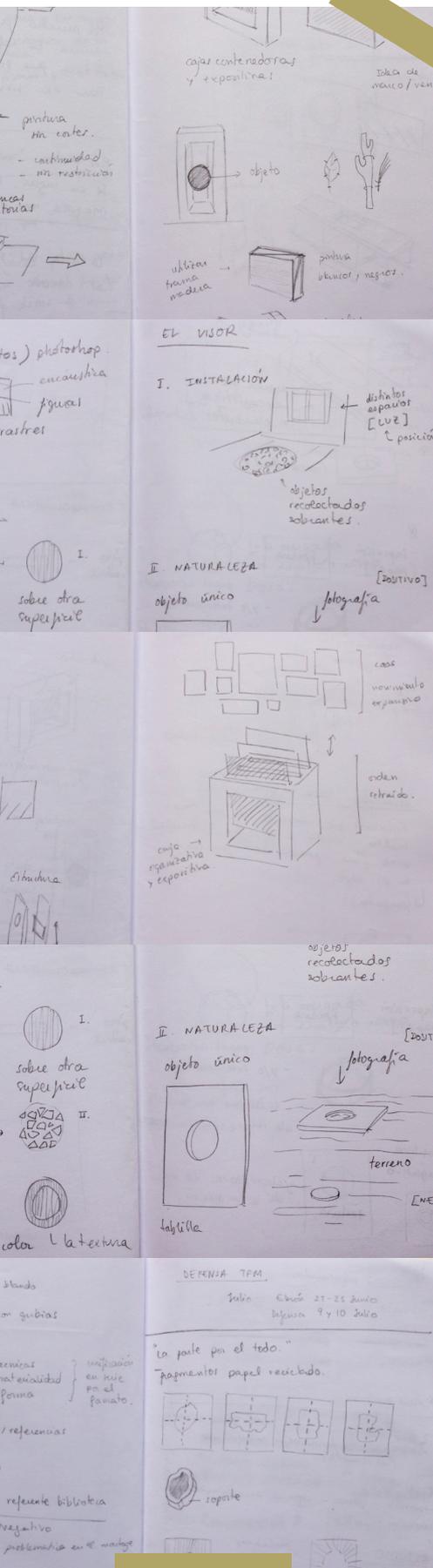
Nos hemos asentado en lo vivencial con la práctica orgánica y con los elementos visuales sugerentes: los atardeceres, las plantas, el agua, las montañas, la tierra, los aromas... alegorías que nos ayudan dentro del marco conceptual que desarrollamos.

Esta fase la definimos como una producción en expansión por descubrir fórmulas de hacer pintura. En tal experimentación los trabajos han ido surgiendo como síntomas los unos de los otros, compartiendo en algunos casos: semejanzas de composición, formato o técnicas, pero también desde una práctica azarosa, espontánea y ensayística. Las acciones y labores artísticas las realizamos sin necesariamente una estructura prefijada, son espontáneas y autónomas, y no necesariamente todos los resultados acaban por ser determinantes. El trabajo de investigación en el taller da paso a una gran variedad de resultados, formas y construcciones que nos sirven para adentrarnos en un análisis de relaciones.

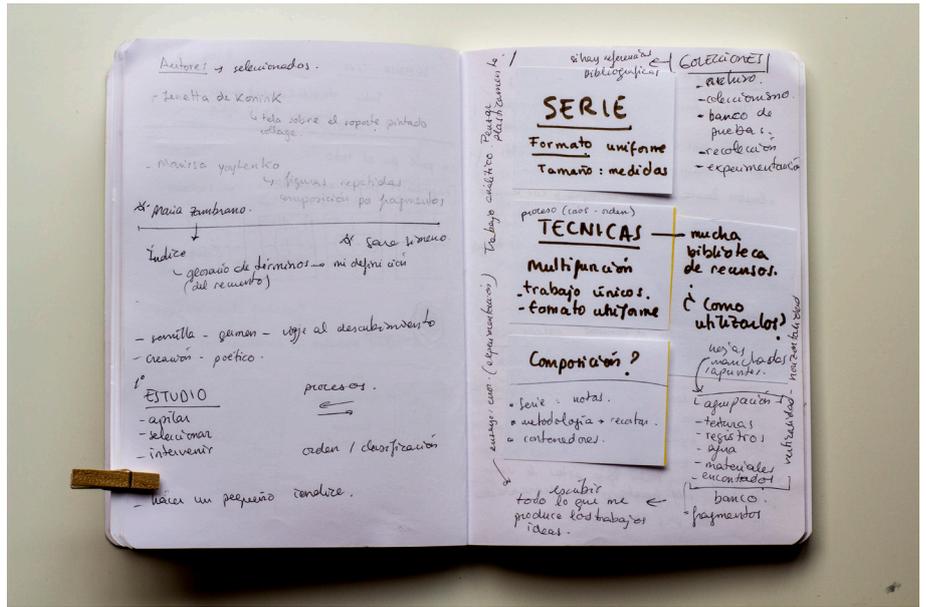
Las ideas, bocetos, prototipos y piezas, se han ido trabajando al unísono, siendo todas accesibles en el proceso, por esto, la cronología no ha sido lineal, sino más bien complementaria y circular, se han alimentado las unas de las otras favoreciendo el contagio de ideas y de razonamientos. Este proceso de desencadenantes ha favorecido que se vayan articulando como una maraña de direcciones surgiendo de formas arbitrarias en un transcurso creciente y horizontal.

Este método de trabajo es anti-jerárquico y permite gran combinación en los resultados e inducir ideas discontinuas, desde la combinación o incluso discordia, pero, conferidas desde la vinculación por proximidad (de la que siempre se extraen conexiones de algún tipo).

La práctica, como principio, se puede asociar a una ramificación en la



Proceso: Bocetos apuntes en cuaderno. Ver Anexo (Apuntes)



Proceso: apuntes y bocetos en cuaderno.

que los nódulos se entrelazan, se cortan e incluso compiten por la necesidad de ser protagonistas. Nos referimos al rizoma como la metáfora botánica que mejor representa este modelo de pensamiento descentralizado y que permite una acción productiva deslegitimada y sin formatos previos cerrados, es decir un método para producir desde “la ocasión” y la búsqueda.

Tomando como referencia el modelo rizomático que proponen Deleuze y Guattari<sup>39</sup>, quienes defienden en su reflexión que una práctica abierta y flexible garantiza mejores desarrollos pedagógicos, hemos trabajado desde la sucesión de ideas no conclusivas, que planteamos como un mapa de referencias entretejidas. Este método ha surgido de manera natural, siendo el más apropiado según los rasgos de carácter personal, como la facilidad de adaptación y de ensayo. En lugar de ceñirnos a un modelo tradicional, subordinado y piramidal hemos escogido un método que nos aporta variedad, divergencias y combinación.

Según hemos podido comprender las bases de este concepto, hemos establecido 6 principios para esquematizar un trabajo desde el modelo rizomático, construyendo además mapas de relaciones<sup>40</sup> con las imáge-

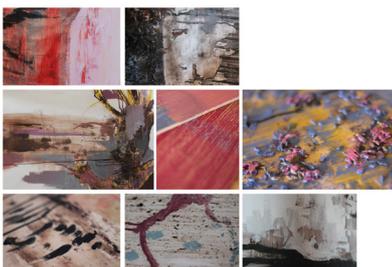
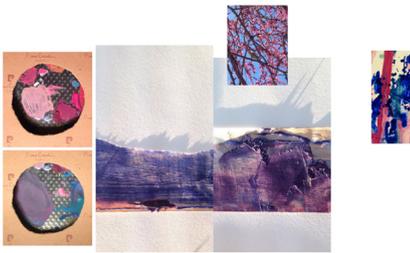
39 Para ampliar más información consultar: DELEUZE, G y GUATTARI, F (1997-2013). *Rizoma: introducción*. Valencia: Pretextos.

40 Los mapas de relaciones son collage creados para agrupar distintos tipos de recursos



nes de los resultados. Los definimos como:

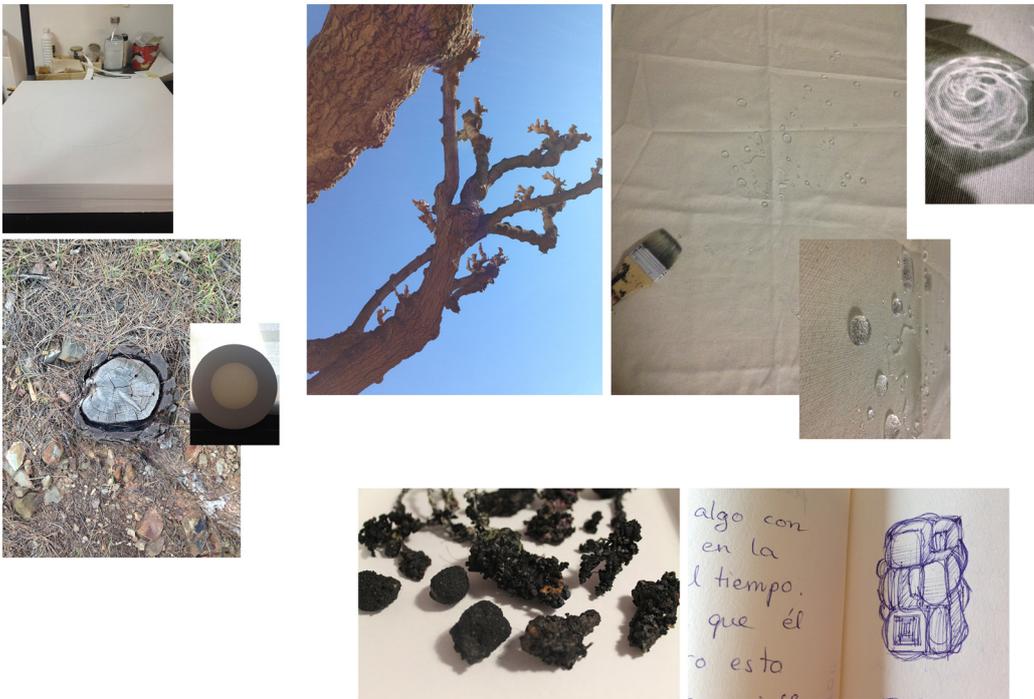
- Principio de conexión: todas las imágenes pueden conectarse entre sí por puntos de relación.
- Principio de heterogeneidad: los puntos relacionados pueden ser de naturaleza desigual entre sí.
- Principio de multiplicidad: el movimiento del proceso es expansivo y no reduce los efectos diversos.
- Principio de rupturas asignificantes: Apunta a direcciones nuevas, que pueden ser rotas, interrumpidas en cualquier parte y en cualquier momento y resurgir nuevamente con nuevas alianzas.
- Principio de cartografía: el mapa generado es un sistema abierto y susceptible de recibir modificaciones constantemente, puede ser alterado y adaptado según necesidades.
- Principio de calcomanía: modelo estructural cuya lógica es de imitación y reproducción.



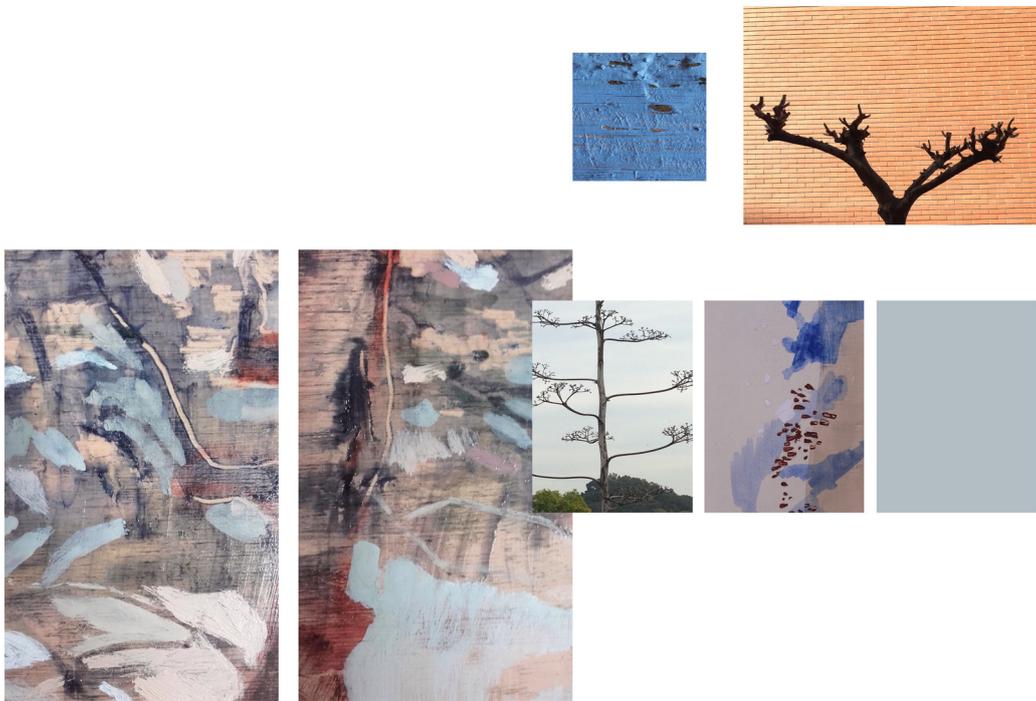
Este modelo nos ha aportado gran cantidad de beneficios para combinar el trabajo; puedes trabajar ausente de esquemas o metas fijadas, por lo tanto no hay ningún fracaso, y todo es válido. Además puedes aprender de tu misma experiencia del manejo de productos y técnicas. Consigues gran aporte de información para consulta, y la puedes analizar y substraer para desarrollarla posteriormente.

---

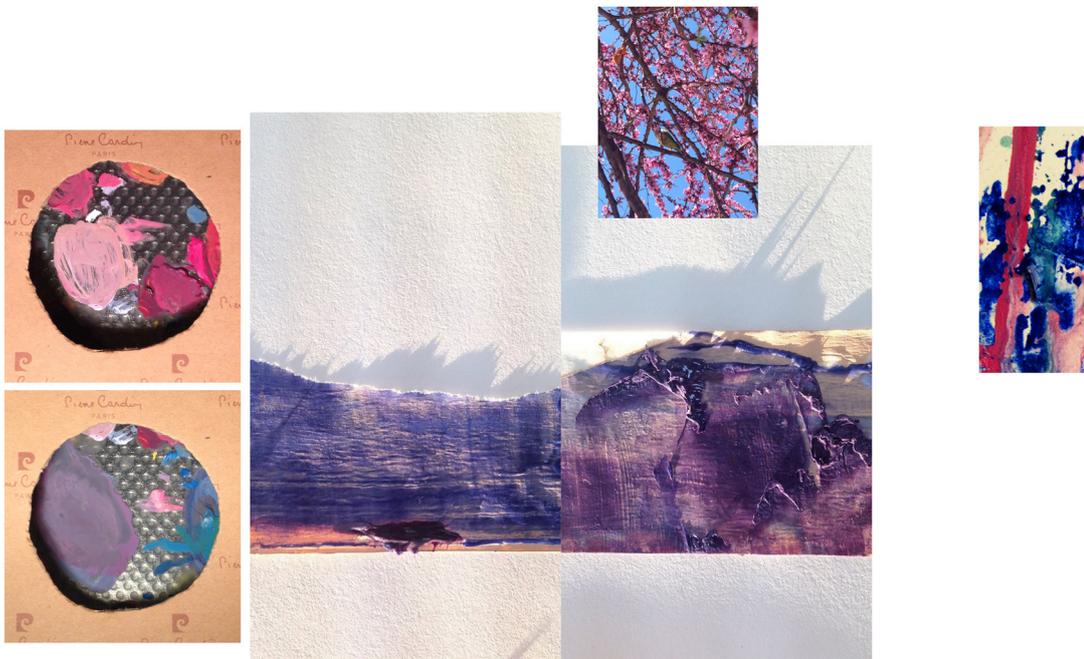
propios: fotografías, pinturas, imágenes del proceso y detalles de composiciones. Han sido creados como documentos JPG editados con InDesign (Adobe).



Proceso: Mapa de relaciones I. (2019)



Proceso: Mapa de relaciones II. (2019)



Proceso: Mapa de relaciones III. (2019)



# tronco

~

Es la capacidad de alinear el árbol, en ese circuito envolvente donde los fluidos son trasportados para nutrir cada parte interconectada.

El tronco es el lugar donde las transacciones se dan, en un intercambio constante bidireccional uniendo dos partes que tampoco son de naturaleza distinta: raíces (la experimentación) y ramas (posibles rutas). Reúne los recursos y los enlaza mediante la canalización de la información, es en sí mismo el camino donde se congregan los diferentes recursos y también la forma de relacionarlos.



### 3.1. Clasificación Taxonómica

Contando con el archivo de imágenes que hemos desarrollado en el proceso experimental y desde los mapas de relaciones elaboramos un catálogo de recursos para analizar, abstraer y razonar los contenidos. Este medio para realizar una clasificación, nos aporta orden y estrategia.



Continuando con la botánica nos valemos de la Taxonomía<sup>41</sup>, una técnica de sistematización que garantiza poder ordenar, describir y clasificar, marcando las reglas necesarias para facilitar el procesamiento de datos.<sup>42</sup>



Con el fin de garantizar una clasificación meditada nos hemos basado en las pautas que propone el método:

41 Habitualmente se emplea la Taxonomía Biológica como la teoría y práctica para clasificar organismos.

42 Carl von Linné (1707-1778) fue un naturalista sueco que formalizó las bases de la clasificación de los seres vivos. Ordenó cada organismo en categorías taxonómicas, que van de lo general a lo particular: Reino, Filo, Clase, Orden, Familia, Género y Especie.



Proceso: Aproximación al detalle mediante edición digital.



Proceso: selección de detalle analógicamente. Óleo y encáustica con tierras adheridas sobre chapa y recortes de papel por encima.

- El conocimiento puede ser registrado y ordenado: En primer lugar es necesario un reconocimiento inicial de todos los recursos, para esto dispondremos todas las piezas en una presentación previa tratando de plasmar un orden general.
- Formulación de un lenguaje lógico para nombrar los tipos: Para la identificación será necesario acuñar términos que ofrezcan criterios de recolección.
- La clasificación de los organismos se basa en las similitudes y diferencias en estructura y apariencia: Por último procuraremos la elección selectiva de las imágenes y procederemos a la distribución por grupos según el criterio instaurado.

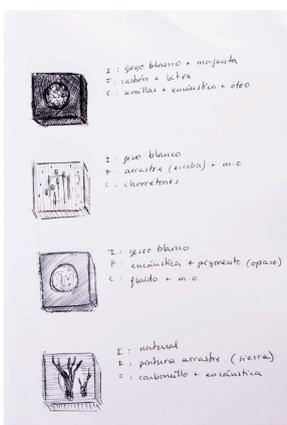
## Tabla de recursos

Términos	Descripción
empaste	Acumulación de carga matérica, generalmente materia orgánica aglutinada con encáustica
arrastre	Mediante un utensilio (espátula, cuchillo, listón de madera...) se trasladan excesos de carga, retirándolos o desplazándolos.
amalgama	Combinación de distintos materiales y recursos como arrastres y empastes para crear una mixtura.
pedazo	Extracción de fragmentos de una unidad, separándolos de su totalidad y otorgándoles otro aspecto formal.
fluido	Dejando caer el fluido líquido por la superficie. Puede ser una caída libre (por el principio de gravedad) hacia abajo o se puede dirigir en un sentido moviendo el soporte en todos sus lados.
rocío	Esparcir la sustancia para que recubra el objeto adhiriéndose a su superficie.
barrido	Mediante un objeto de púas trasladar la materia dibujando líneas paralelas.
presión	Juntar la materia de dos soportes enfrentados por sus caras para mediante la presión transfiriendo la materia y separar.
inmersión	Sumergir el soporte en un contenedor con pintura y colgar para secar.
reserva	Con cinta de carroceros, papel o un objeto conseguir virgen y protegida la superficie para que no se altere por las intervenciones, después retirar.
desarraigado	Cambiar el fondo natural por un ambiente contrario y contrastado otorgándole nuevas características formales.

## Tabla de materias

Términos	Anotaciones	Técnica de preparación	Materiales	Uso
óleo	Graso y flexible	-	Compatible con encáustica, pigmentos y sólidos. Diluyente: Esencia de trementina, bálsamos y barnices.	Aplicar según la regla (graso sobre magro) 1. Diluir los colores 2. Usar pastas más consistentes
encáustica	Aglutinante elástico	3 partes de cera virgen 8 partes de resina dammar 7 partes de esencia de trementina	Compatible con pigmentos y sólidos Diluyente: Esencia de trementina	Aplicar en soportes rígidos. Aplicado en papel también es resistente (no comprobada la durabilidad a largo plazo)
carbón	Madera quemada como pigmento	Picar con un mortero Filtrar y separar el grano con tamizador y espolvorear en una superficie con encáustica o látex.	1. Encáustica: espátula (madera o metal) 2. Látex: diluido con agua en pulverizador.	1. Juntar el pigmento con la encáustica hasta conseguir la mezcla ligada. 2. Pulverizar látex y espolvorear el pigmento, volver a pulverizar reiteradas veces hasta que se adhiera el pigmento.
Elementos orgánicos (semillas, ramas, flores...)	Se pueden encontrar en suelo periférico a los árboles y plantas de origen	Conservar en lugar seco.	Jeringuilla para verter el fluido de encáustica de manera controlada	1. Poner las semillas y verter por encima la cantidad cubriente de encáustica. 2. Verter la encáustica y añadir encima la semilla.
tierra	No refinada, mejor granulosa (con restos de madera y	Mezclar con encáustica en un recipiente de vidrio y añadir diluyente hasta conseguir el espesor	Encáustica: espátula (madera o metal)	Esparcir la mezcla por una superficie dura (chapa)

Más información sobre la elaboración de la encáustica<sup>1</sup>



Proceso: cuaderno de apuntes con anotaciones sobre las materias y los recursos

1 Consultar para ver la elaboración del aglutinante de encáustica paso a paso el vídeo publicado por la UPV: <https://www.youtube.com/watch?v=MiuZPfl-kJo>

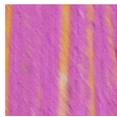
## Recursos

---

Índice



*empastes*



*arrastres*



*pedazos*



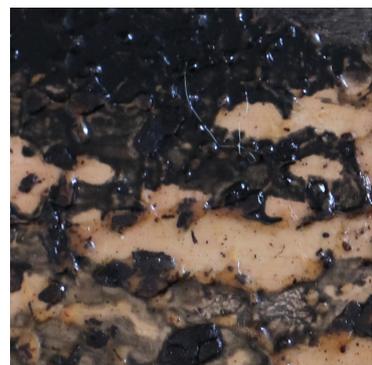
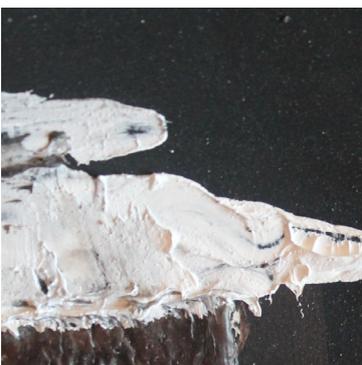
*fluidos*



*desarraigados*

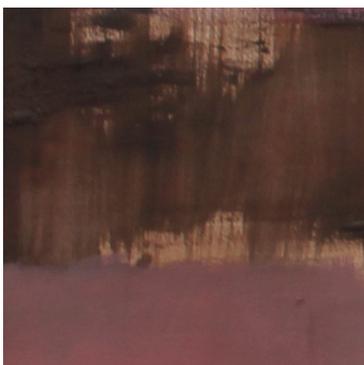
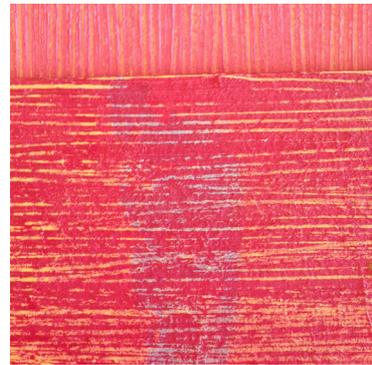
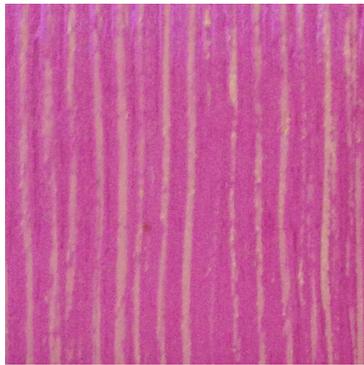
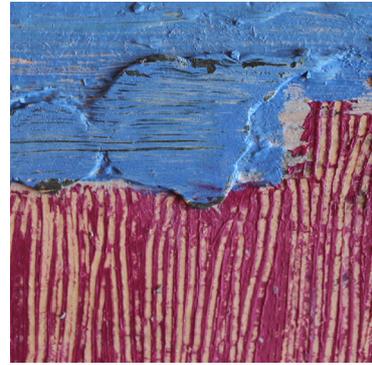
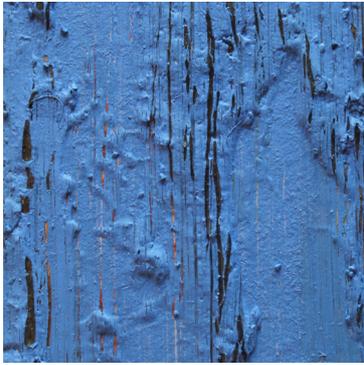
*empastes*

---



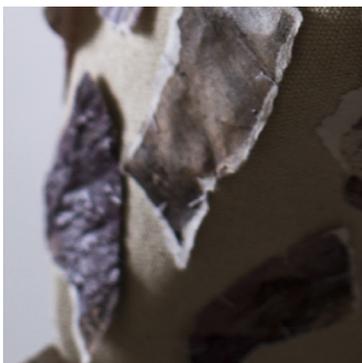
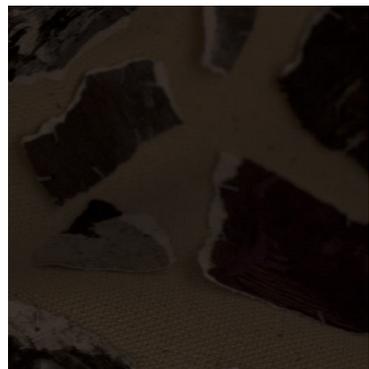
*arrastres*

---



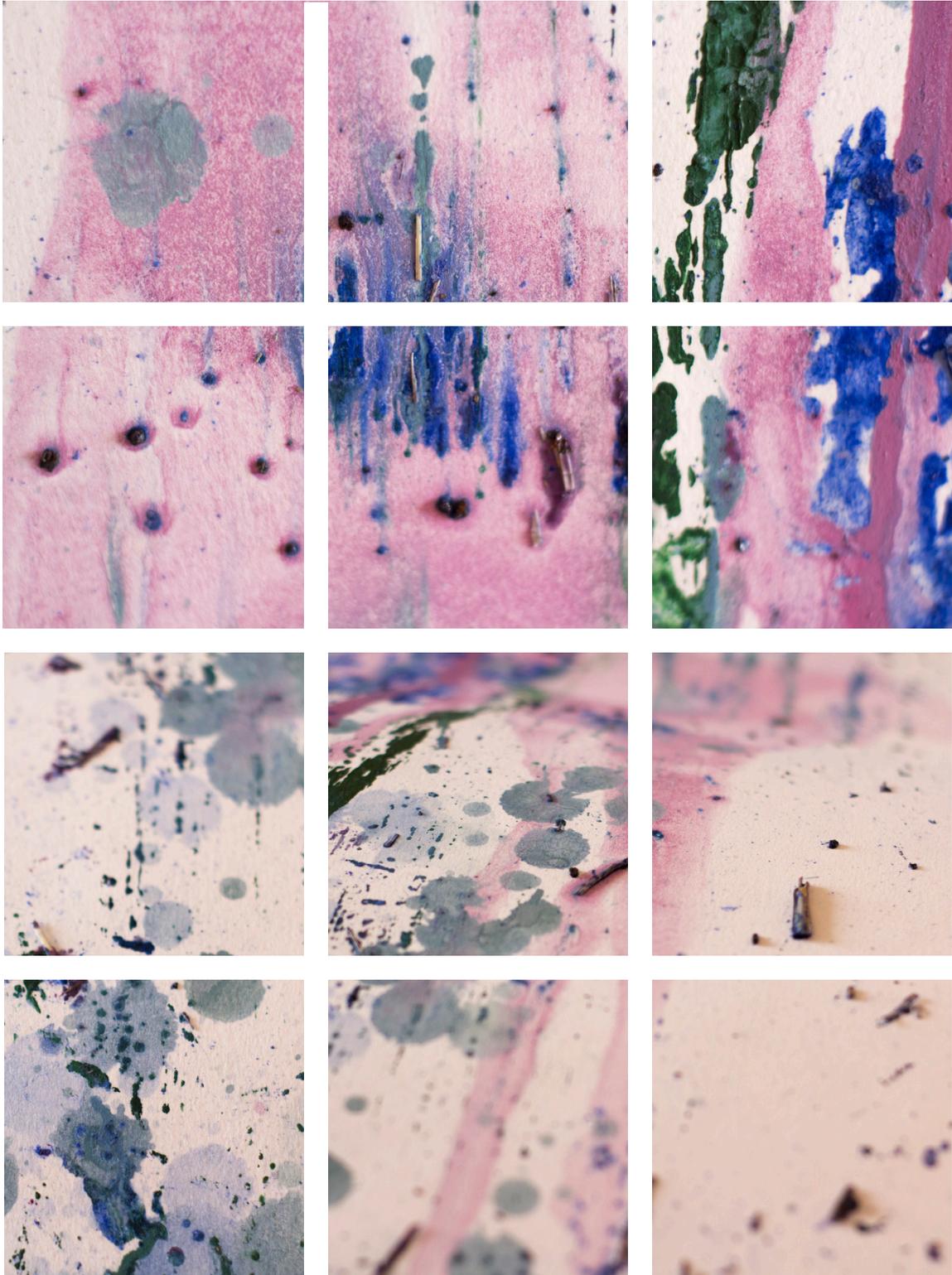
*pedazos*

---



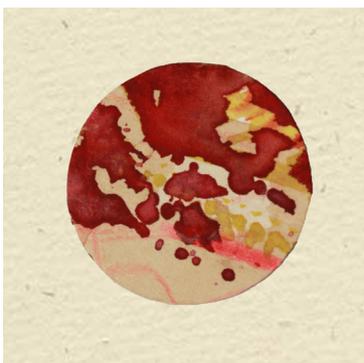
*fluidos*

---



*desarraigados*

---





# ramas

~

Las diferentes posiciones que pueden abrirse desde el tronco son ramificaciones que a pesar de estar más elevadas se siguen alimentando del subsuelo. Son posibles rutas que marcadas por los razonamientos y las características de los procesos evolutivos se mueven en uno u otro sentido. Las ramas son consecuencia de un incremento del desarrollo pero no necesariamente son la culminación del transcurso sino que, de manera natural continúan siendo parte de la cadena, en un organismo que nunca es definitivo. Las obras que exponemos a continuación son como las ramas del árbol, vertientes que crecen desde la experiencia y se alimentan del proceso.

## 4.1. Series

Exponemos los trabajos que forman parte de este capítulo como porción de todo el “quehacer” artístico. Forman parte del conjunto de métodos que nos han servido en la construcción plástica más temprana y son desencadenantes de una evolución natural del proceso, careciendo de un sentido culminante o total.

Los objetos y las técnicas que usamos en las composiciones continúan aportándonos un lenguaje visual y poético por esa razón son un motivo constante en la trayectoria personal y abogamos por su uso a largo plazo.

Las series “Ramas” está sustentada por la búsqueda e inspiración de la Naturaleza y por la experimentación pictórica que defendemos desde el modelo rizomático. Presentamos además, tablas de contenido clasificatorio desde las estrategias de ordenación que hemos obtenido como información pedagógica personal.

Con todo, las series son la deducción de aquellos procesos que hemos trabajado durante el curso del proyecto.

## Series

---

Índice



*desarraigados*



*reservas*



*rociados*



*pedazos*



*inmersos*



*amalgamas*

*desarraigados*

---



*desarraigados*

## Ficha técnica

---

6 figuras circulares  
 Ø 20 cm x 1,80 cm (grosor)  
 óleo y encáustica sobre chapa

## Término

---

desarraigado

Cambiar el fondo natural por un ambiente contrario y contrastado otorgándole nuevas características formales.

## Proceso técnico

---

- Pintura mediante veladuras y arrastres con cuchillos de sierra.
- Piezas obtenida de la extracción de pedazos de su totalidad original: Chapa previamente pintada de 50 x 60 cm.
- De 2 chapas recortamos 6 piezas con sierra de calar en forma circular.
- Adherimos las piezas a bastidores del mismo diametro y lijamos los bordes.
- Finalmente pintamos el borde exterior de color negro.



*desarraigados*

---



Miriam Sarti. *desarraigados I, II y III*. Valencia (2019)

Vista lateral de *desarraigados I, II y III*.

*desarraigados*

---



Miriam Sarti. *desarraigados*  
IV, V y VI. Valencia (2019)

Vista lateral de *desarraigados*  
IV, V y VI.

*reservas*

---



*reservas*

## Ficha técnica

---

6 piezas  
 42,0 x 29,7 cm  
 Carbón sobre papel

## Término

---

*reservas*

Usando distintos elementos orgánicos (flores, hojas, piedras, semillas, bellotas...) conseguir virgen y protegida la superficie para que no se altere por las intervenciones, después retirar.

## Proceso técnico

---

- Picar con un mortero la madera quemada hasta conseguir deshacer
- Colocar en el soporte las composiciones de los elementos que actúan como reservas (elementos orgánicos)
- Filtrar y separar el grano con tamizador y espolvorear en papel absorbente impregnado con látex.
- Pulverizar látex diluido con agua reiteradas veces
- Una vez esté fijando el pigmento retirar los elementos



Imágenes del pigmento en grano fino

reservas

---

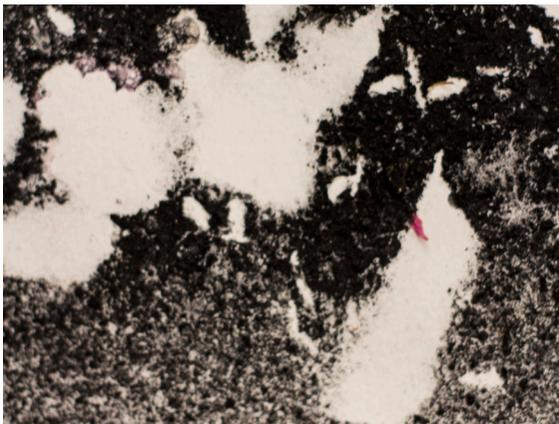


Miriam Sarti. *reservas*, VI, III y II.  
Valencia (2019)

Detalles ampliados de *reservas*, VI,  
III y II.

*reservas*

---



Miriam Sarti. *reservas*, V, IV y I.  
Valencia (2019)

Detalles ampliados de *reservas*, V, IV  
y I.

*rociados*

---



*reservas*

## Ficha técnica

---

4 piezas  
 25 x 25 cm  
 Carbón sobre elementos orgánicos en cajas de madera

## Término

---

rociados

Esparcir la sustancia para que recubra el objeto adhiriéndose a su superficie hasta conseguir cubrirla toda.

## Proceso técnico

---

- Picar con un mortero la madera quemada hasta conseguir deshacer.
- Usar los elementos como soportes (piedras, flores, hojas, bellotas, semillas...)
- Rociar el pigmento en grano grueso sobre los elementos.
- Pulverizar látex diluido con agua reiteradas veces.
- Cuando seque colocar las composiciones en cajas, fijando los elementos al fondo.



Imágenes del pigmento en grano grueso

*rociados*

---



Miriam Sarti. *rociados, I y II*. Valencia (2019)

Detalles ampliados de *rociados, I*.

*rociados*

---

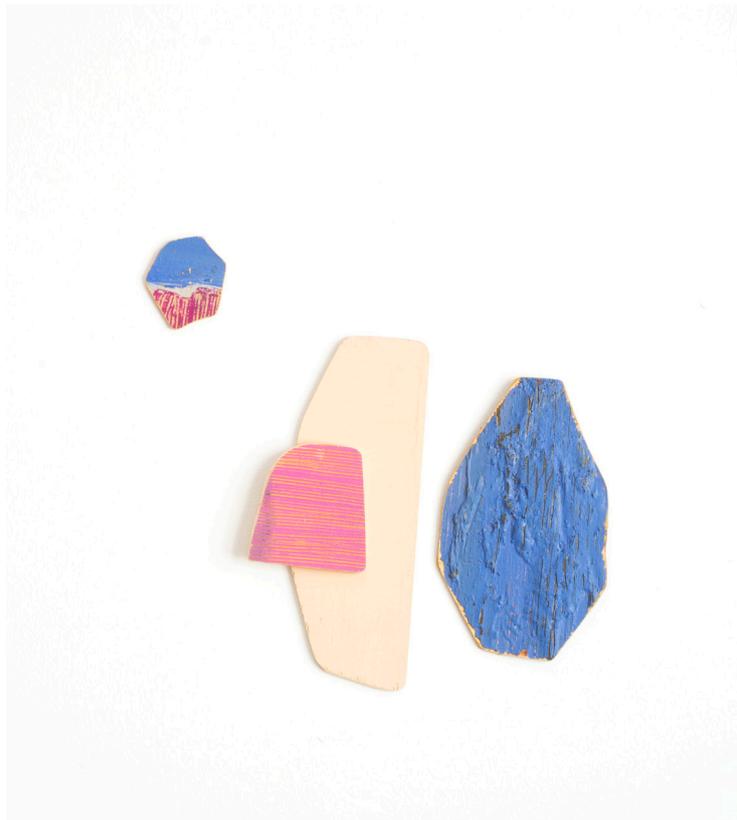


Miriam Sarti. *rociados*, III y IV. Valencia (2019)

Detalles ampliados de *rociados*, III.

*pedazos*

---



pedazos

## Ficha técnica

87 figuras  
tamaños diversos  
óleo y encáustica sobre chapa

## Término

pedazo

Extracción de fragmentos de una unidad, separándolos de su totalidad y otorgándoles otro aspecto formal.

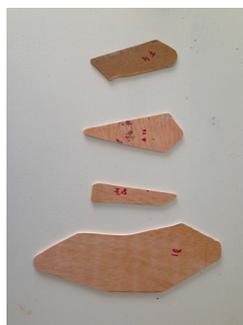
## Proceso técnico

- Pintura mediante veladuras, arrastres, fluidos o empastes.
- Piezas obtenida de la extracción de pedazos de su totalidad original: Chapa previamente pintada de 50 x 60 cm.
- Dibujamos al inverso el formato de cada pieza para cortarlo con la sierra de calar.
- Las formas se liman hasta conseguir los cantos suaves y redondos
- Ordenamos y numeramos las piezas para realizar composiciones.



*pedazos*

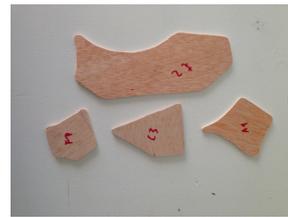
---



Vista de algunas composiciones verticales de *pedazos* y la correspondiente numeración.

*pedazos*

---



Vista de algunas composiciones horizontales de *pedazos* y la correspondiente numeración.

*inmersos*

---



Miriam Sarti. *inmersos en jardín*. Valencia (2019)

*inmersos*

## Ficha técnica

---

Acrílico sobre loneta  
800 x 75 cm

## Término

---

*inmersos*

Sumergir tela en pintura acrílica y agua, escurriéndolo y dejando secar sobre la estructura.

## Proceso técnico

---

- Pintura acrílica diluida en agua
- Loneta
- Desenrollar la loneta desde la estructura de soporte para sumerir en la bañera de pintura.
- Dejar secar tendida.
- Repetir el proceso hasta conseguir tinter la superficie entera.



*inmersos*

---



*inmersos*

---



Detalles ampliados de *inmersos en jardín*.

*amalgamas*

---



*amalgamas*

## Ficha técnica

4 figuras  
50 x 50 x 10 cm  
técnicas mixtas

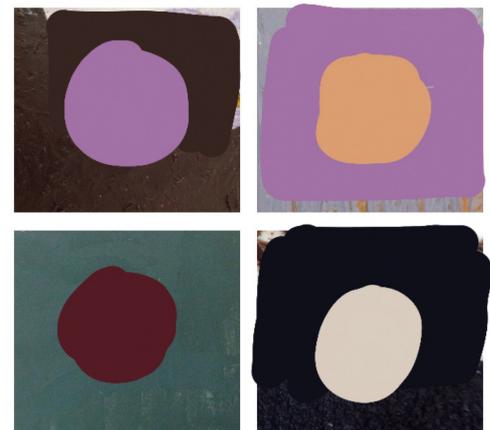
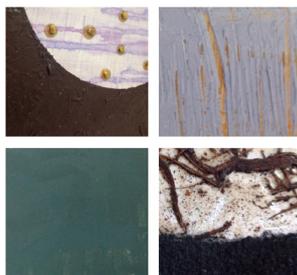
## Término

*amalgamas*

Combinación de distintos materiales y recursos como arrastres y empastes en las composiciones.

## Proceso técnico

- Pintura mediante veladuras, arrastres, fluidos o empastes.
- Combinación de dos materias contrastadas.
- Circulo en cuadrado





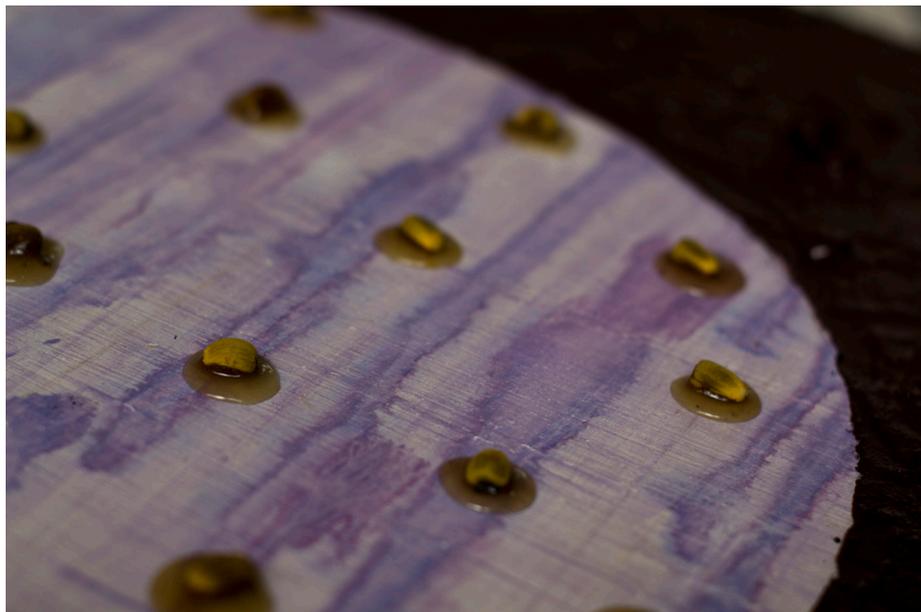
Materiales: Acrílico, semillas y hojas, encáustica y óleo.



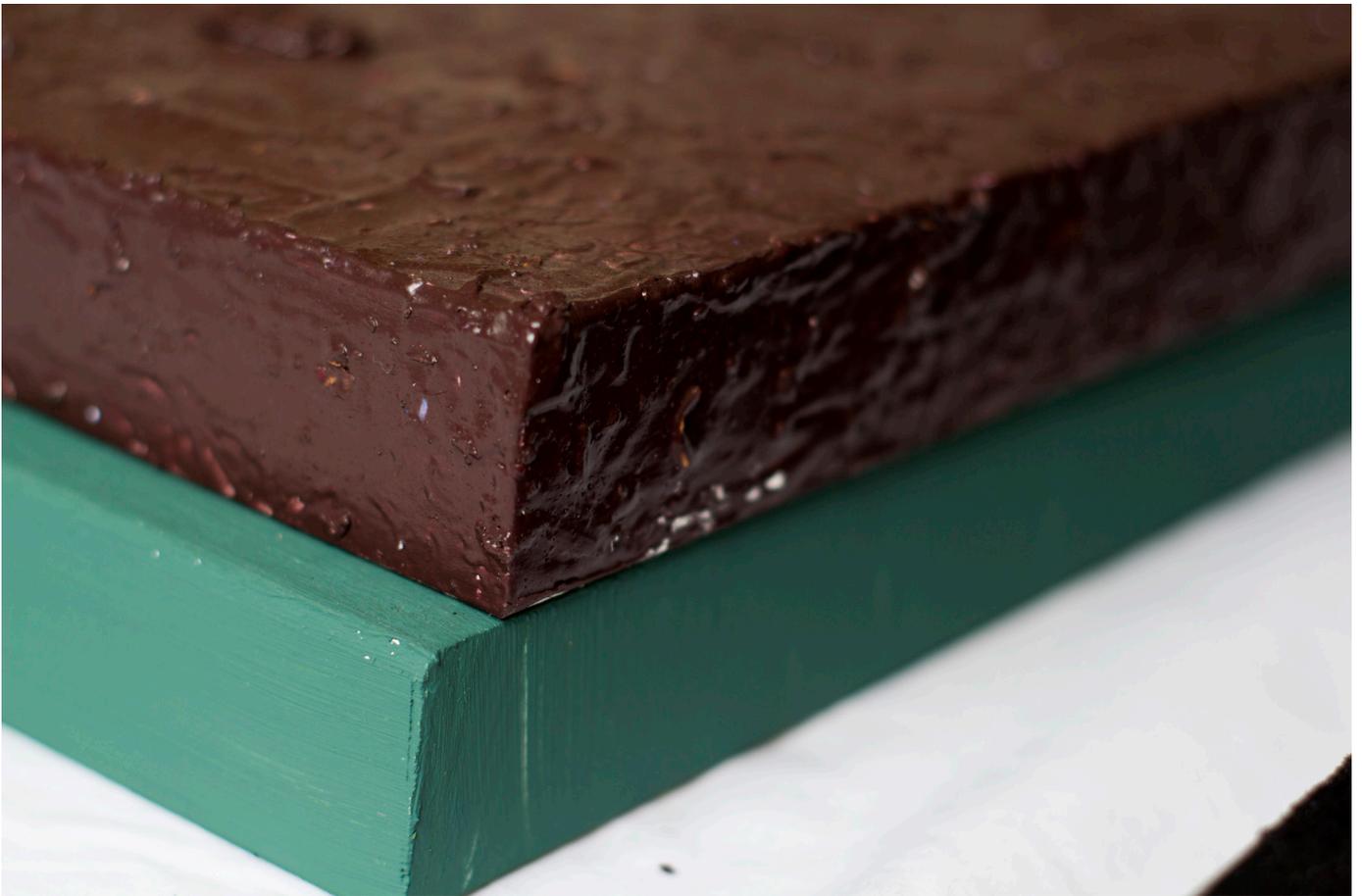
Materiales: Pigmento de carbón, hilos de palmera y encáustica.



Materiales: Óleo, encáustica y carboncillo.



Materiales: Encáustica y tierra, semillas y óleo.



Detalle vista lateral.

## Conclusiones

Poder hacer el trabajo desde la introspección y el análisis personal nos ha permitido concentrar la investigación en la experiencia de los procesos, que en muchas ocasiones se desvalora en favor de un final cerrado o trabajo culminante, atendiendo a la significación de la práctica pictórica personal en un sentido global, vivencial y metódico.

Hemos desarrollado unas estaciones de parada, examinando qué motivos y rasgos pictóricos descubrimos en cada fase. Observando de qué manera la Naturaleza habla, evoca y es capaz de llevar al artista hacia la práctica pictórica, encontramos una parte directa con lo espiritual, en una mimetización con la materia.

La producción plástica que proponemos pretende estar sustentada por esta estimulación sobre las imágenes de la Naturaleza y su implicación trascendental y matérica (con los objetos orgánicos). Desde la mirada que proyecta Zambrano del bosque para hablar de identidad, encontramos una forma de entender la conciencia humana, de ver el ser relacionado con el entorno, el humano en el hábitat de lo poético. Estos preceptos nos han hecho reflexionar sobre el mismo proceso que nos ha acompañado en la evolución teórico-pictórica entre el concepto y la imagen. El uso de las sustancias orgánicas nos acerca a la exploración de diversas formas técnicas, como una necesidad de crear sin parámetros, un proceso abierto que permite poner en valor el uso de materiales inusuales, con la óptica puesta en la Naturaleza como foco de conocimiento. La experiencia personal en la relación con la Naturaleza precisamente, abre un mundo de lo trascendental que conexas con lo más íntimo y es ahí de donde extraemos los valores compositivos y pictóricos. En realidad, los procesos han sido centrales, tanto en el trabajo de taller como en la construcción conceptual e interpretativa, siempre desde la contemplación y aplicando la vivencia personal.

La fuerza no reside en un pináculo final si no que tratamos de poner en valor los mismos métodos de los movimientos creativos, que no son

rectilíneos ni piramidales, si no que como rizomas se van expandiendo y entrelazando en la medida que crecen. La metáfora del árbol sostiene este crecimiento circular, de retroalimentación continua en este tránsito evolutivo. Materiales y sustancias que encontramos in-situ son usadas como pretexto para conexionar los aspectos orgánicos a su procedencia y el trabajo analítico para referenciar y clasificar los rasgos y recursos pictóricos en tablas de contenido agrupado y ordenado según la clasificación taxonómica para albergar los recursos más interesantes.

Presentamos como diferentes propuestas las Series agrupadas y catalogadas desde los diferentes parámetros y formas compositivas, acompañadas por tablas de relaciones que describen los materiales y técnicas.

## **Anexo 1**

---

sensitivos



Fig.25/04/2018



Fig.25/04/2018



Fig.25/04/2018



Fig.04/04/2018



Fig.04/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.06/04/2018



Fig.06/04/2018



Fig.06/04/2018



Fig.06/04/2018



Fig.25/04/2018



Fig.11/11/2017



Fig.11/02/2018



Fig.11/02/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018

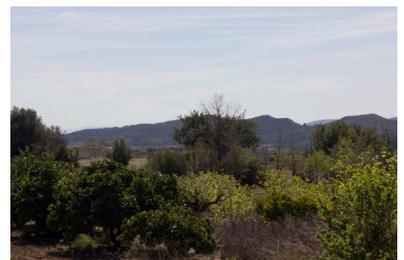


Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018



Fig.05/04/2018

## **Anexo 2**

---

Recorrido 11F



### El árbol quemado, 12:29:26

Hemos llegado donde está el árbol quemado, lo he visto en el mismo lugar desde hace meses. Seguramente lo han quemado porque era inútil, no daba fruto o tenía algún parásito. Recuerdo la primera vez que lo vi, caminando con mi abuela, pensé en como debió ser antes cuando vivía. Tiene mucha presencia aunque está tumbado, es grande y aún permanece en vertical la parte inferior del tronco, aún sujeto por la raíz. Esa parte me encanta, aún está anclado, las raíces fueron tan firmes que ahora continua erguido, se niega a estar derrotado. Derribado pero no destruido. Les pido a mis padres que lo golpeen hasta quebrarlo en trozos, quiero partirlo para poder transportarlo. Ellos lo intentan pero después se niegan, no le ven el sentido. Recapacito, no es necesario. ¿Por qué quiero dañarlo aún más? Solo hace falta recoger los trozos en el suelo que han quedado desprendidos. Así es mejor.



Se han manchado de ceniza, 12:42:00

Cada uno lleva un pedazo del árbol quemado, tienen que cargarlos hasta la cima de la montaña. Ellos se cogen de la mano. Me pregunta mi madre si puede hacerlo.

Hacía mucho que no pasaba tiempo con ellos. Mi padre no entiende la acción, le pido que se deje llevar y que no sea pesado. Mi madre le insiste en lo mismo. Creo que son imperfectos. No se completan pero se complementan. Siento un profundo sentimiento de admiración.

Son ejemplo de sacrificio.

La carga aún no resulta pesada. Debería de ser más duro, quiero representar un verdadero lastre.

De momento me conformo, ahora tenemos que decidir por donde ir para encontrar el camino.

Les sigo, 12:44:04

Hemos discutido por donde es mejor ir. Vamos campo a través en busca del sendero. Mi padre se adelanta, vamos por separado, yo la última. Les sigo.

Todavía sujetan la pieza de madera quemada en la mano.



El camino, 12:53:30

Hemos encontrado el camino de asfalto. Aún resulta fácil andar, pero sé que tendré que parar. Mi padre se preocupa por si necesito sentarme ya pero mis piernas resisten por el momento.  
 Es muy frustrante. Antes podía caminar todo el tiempo que yo quisiera, ahora mi cuerpo me dicta cuando parar.  
 Estática. Soy como un árbol.  
 Me gusta ver el paisaje mientras caminamos. Me siento parte de la naturaleza.  
 Contemplo.

Me canso, 12:57:26

La pendiente se hace más empinada. No quiero saber la hora. Me ahoga pensar en los minutos. Se hace real. Siento que mis piernas se van cansando, no quiero medir el tiempo.  
 Me esfuerzo. Continúo un poco más. Que golpe al orgullo, no puedo.



Zarza con flores amarillas, 13:16:54

Me he sentado junto a una zarza con flores amarillas. Se veía el pueblo a lo lejos. He hecho un cuadro. Me gusta la idea, solo transporto la cámara y la caja. Es suficiente. El tiempo pasa más rápido al hacer composiciones con lo que encuentro a mi alrededor y mientras descanso.

Ya puedo continuar.

Hemos encontrado más trozos de árboles por el camino. Mi padre propone recogerlos. La carga se hace más pesada. Se hace más incómodo para ellos. Era lo que pretendía.

Más despacio, 13:34:40

El camino ya no es de asfalto. Se hace más estrecho. Se han parado para cargar una rama grande que han visto. No me importa que no sea la idea que llevaba. Ahora llevan más peso. No siempre llevan las mismas piezas, se las están turnando. Creo que eso aporta más interacción. Avanzan más ágiles que yo. Recuerdo que ahora viene la parte más complicada del trayecto, es una pendiente de piedras que resbalan. Iré más despacio.



Falta poco, 13:41:28

Ya no les veo, han subido hasta arriba. Pasa una mujer con su perro y me ve extrañada, me pregunta que hago en el suelo. Estoy haciendo mi parada mientras construyo otra composición. Me esfuerzo para dejarle paso, me siento pesada.

Su perro me saluda. Tengo ganas de llegar arriba pero ahora tengo que descansar. Me he sentado sobre rocas y tierra. Recolecto las cosas que tengo al alcance.

Vistas, 13:49:14

Mi madre me está esperando en unos metros más adelante. El viento es fuerte, ya no hay nada que tape las vistas. Les pido a mis padres que dejen lo que llevan sobre el Vértice geodésico junto a las ruinas para fotografiarlo, así puedo constatar que estamos en la cima.

Les doy libertad para que lo coloquen como quieran. No han sido muy creativos, solo lo han dejado. Espero poder hacer de nuevo la acción renovando ideas.

Antes de descender, 13:51:52

Me siento tranquila para hacer la última estación antes de descender. Las vistas son preciosas. Se puede ver todo: las delimitaciones agrarias, los embalses y las poblaciones cercanas.

Es un lugar que forma parte de mi. Tengo ganas de volver a casa de mi abuela para comer paella.

## **Anexo 3**

---

Recolección











## Bibliografía

### Libros

- ALBELDA, José y SABORIT, José. (1997). La construcción de la naturaleza. Valencia: Generalitat Valenciana
- ARGULLOL, Rafael. (2006). La atracción del abismo. Barcelona, España: Destino.
- BACHELARD, Gaston. (1994). La poética del espacio. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst. (1989). Esencia Y Efecto Del Concepto De Símbolo. México DF, México: Fondo nacional de cultura económica.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2014) Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1997- 2013). Rizoma: introducción. Valencia: Pretextos.
- DIVERSOS AUTORES, ed. MADERUELO, Javier (2006). Paisaje y pensamiento. Madrid: Abada.
- DIVERSOS AUTORES, ed. MADERUELO, Javier (2007). Paisaje y arte. Madrid: Abada.
- HEIDEGGER, Martin. (2001). Caminos del bosque. Madrid: Alianza.
- KANDINSKY, Vasili (1992). De lo espiritual en el arte. Barcelona: Labor.
- MADERUELO, Javier. (2005). El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid, España: Abada Editores.
- RIBAS MASSANA, Albert. (1997). Bibliografía del vacío. Barcelona: Destino, D.L.
- RUIZ DE LA PEÑA, Juan. (1988). Imagen de Dios. Antropología teológica fundamental. Santander: Sal Terrae Editorial.
- SABORIT, José. (2018). Lo que la pintura da. Valencia, España: Pre-Textos.
- ZAMBRANO, María. (1993). Claros del bosque. Barcelona: Seix Barra
- ZOHAR, Danah y MARSHAL, Ian. (2001). Inteligencia Espiritual. Barcelona: Plaza & Yanez.

### Trabajos de investigación

- AGUILAR, Tatiana. (2014). La nada como ejercicio creador. La Guía espiritual de Molinos en Zambrano y Valente. Trabajo final de Grado: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Filológicas.
- BENAVIDES, V. (2008). La evolución intelectual de la noción de materia en San Agustín de Hipona. Universidad de Filosofía Adolfo Ibáñez de Chile. <[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3757/01-benavides-scripta-v1-n1.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3757/01-benavides-scripta-v1-n1.pdf)>
- CARDOSO GRACIO, Filomena. (2012). Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del Bosque. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco . . Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, <<https://riunet.upv>

es/handle/10251/17401>

GRAU, Irene. (2015). *Te Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo.* Tesis, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia < <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462>>

JIMENO, Sara. (2018). *PINTURA-CENTRO. Una Estructura Tubular para la Meditación Plástica.* . Trabajo final de Máster, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia < <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462>>

MAIOZ, Laura. (2015). *La pedagogía rizomática en la educación artística.* Trabajo final de máster: Universidad internacional de la Rioja. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3279/MAIOZ%20BASTERRETXE%20LAURA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MAÑAS GARCÍA, Alejandro. (2017). *ARTE y MÍSTICA EN EL SIGLO XXI La creación artística como una aproximación a La espiritualidad.* Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, < <https://riunet.upv.es/handle/10251/90530>>

MARCHIRANT MARTORELL, Maria. (2018). *IMMERS. Del Derramamiento Superficial A Las Profundidades Del Paisaje.* <<https://riunet.upv.es/handle/10251/109942>>

MARTÍNEZ PEÑARROJA, L. (2007). *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza.* Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, < <https://riunet.upv.es/handle/10251/12541> >

MAYNÉS TOLOSA, Pau. (2017). *La taxonomía iconogràfica. Proposta de classificació i nomenclatura de les imatges reproductibles.* Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/89087> >

PUIG PEÑAGOLOSA, Xavier. (1992). *Crisis de la representación en la era moderna. El caso de Jean Baudrillard.* Tesis: Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y CC. EE. <<https://es.scribd.com/document/327629821/La-crisis-de-la-representacion-en-la-era-pdf>>

### Catálogos

BLANCO, Miguel Ángel (2008). “Abatidos por causas naturales”. *Árbol caído.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.