

TFG

MÁS ALLÁ DE LA INFORMACIÓN DADA: **LA ACTIVIDAD PICTÓRICA COMO ARCHIVO INTROSPECTIVO**

Presentado por Sonia Castilla Diaz
Tutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

En este proyecto se plantean reflexiones teóricas desde un punto de vista psicoterapéutico y filosófico acerca de la búsqueda de sentido en un momento en el que el individuo se siente perdido, todo esto haciéndose uso de la actividad creadora.

Más allá de la información dada nace desde la necesidad de puesta en marcha de un motor apagado durante años. Consta de un archivo pictórico de piezas abstractas, tanto bocetos como obras finales, y una *protoinvestigación* personal acerca de la mente humana, su condición bajo la presión de una enfermedad mental y el apuro de volver a tomar el control sobre uno mismo. El sondeo teórico pretenderá guiar al lector arrojando luz desde la idea más amplia hasta el concepto más minucioso, sin dejar de justificar el uso de esta y aquella técnica artística y los referentes elegidos.

PALABRAS CLAVE

Necesidad, Pintura, Meditación, Abstracción, Intimidad, Archivo, Intuición

ABSTRACT

In this project, theoretical thoughts are proposed from a psychotherapeutic and philosophical point of view about the search for meaning in a point in which the individual feels lost, all this while using the creative act.

Beyond the information given is born from the need to start an engine that has been burnt-out for years. It consists of a pictorial archive of abstract pieces, both sketches and final works, and a personal research about the human mind, its condition under the pressure of a mental illness and the rush to regain control over oneself. The theoretical bit will aim to guide the reader by shedding light from the broadest idea to the most thorough concept, while justifying the use of this and that artistic technique and the chosen referents.

KEY WORDS

NEED, PAINTING, MEDITATION, ABSTRACTION, INTIMACY, ARCHIVE, INTUITION

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi familia, por estar ahí incluso cuando yo no estaba.

Gracias a mis amigos, por entender, respetar y crear de un lugar cualquiera un espacio de felicidad.

Gracias a Javier, por tener fe ciega en mí desde el minuto uno.

Gracias a los profesores que me abrieron las puertas al mundo del conocimiento, que se convirtió a muy temprana edad en mi amigo más cercano el cual sé que tendré toda la vida a mi lado.

Gracias a los profesionales de la medicina, por darme la mano.

Y a la curiosidad, mi *salva vida*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1. Objetivos	7
2.1.1. Objetivos generales	
2.1.2. Objetivos específicos	
2.2. Metodología	8
3. UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO	10
3.1. La mente y su necesidad de autoorganización	10
3.2. Logoterapia; la búsqueda de sentido	13
3.2.1. Ante el vacío existencial. <i>Quien tiene un por qué para vivir puede soportar casi cualquier cómo</i>	
3.3. La mente encuentra lo que la mente busca: Jerome Bruner y los proyectos	15
3.3.1. La capacidad de proyectar	
3.3.2. Un mundo interpretado	
4. ABSTRACCIÓN SENTIMENTAL. DEL ARTE TÁNTRICO AL SIGLO XX	18
4.1. Nada es nuevo	18
4.1.1. [CONCENTRACIÓN + LIBERTAD]. La práctica artística como meditación	
4.1.2. <i>El cráneo del hombre también es el cosmos</i>	
4.2. La belleza es el nuevo mesías. Agnes Martin	26
4.3. Intimidad, tiempo y control	29
4.3.1. El arte textil y la proximidad	
4.3.2. La repetición y el registro cotidiano	
5. REFERENTES FORMALES	34
5.1. Los que hilan	35
5.2. Los que creen	37
5.3. Los que colorean	39
6. MÁS ALLÁ DE LA INFORMACIÓN DADA: UN INTENTO DE AUTORRECUPERACIÓN	41
6.1. No creas todo lo que piensas: en busca del entusiasmo perdido	41
6.2. Un contrato de tres partes	42
6.3. Obra final. Intra e inter	43
7. CONCLUSIONES	48
8. BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES	49

1. INTRODUCCIÓN

El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición.¹

- Vasili Kandinsky

Este Trabajo Final de Grado consta de un análisis sobre la sensación de pérdida de sentido y el sufrimiento espiritual y la puesta en marcha de un ejercicio diseñado para combatir el estado de apatía que una enfermedad mental conlleva, a través de la producción artística.

Con la intención de tomar el máximo control posible sobre mi flujo de pensamiento y comportamientos decadentes después de años de corrosión interna, combinado con la fascinación que siento por el poder subjetivo del arte abstracto, así como por las diferentes teorías de pensamiento acerca de la naturaleza psíquica del hombre, diseñé un proyecto que, esperaba, sirviese como viaje de autodescubrimiento y posible analgésico.

Durante aproximadamente cuatro meses, en momentos de tensión general o neblina mental, boceteé, sin expectativa alguna en cuanto a forma o *calidad*, coloridas piezas abstractas. A modo de archivo, organicé y feché estos pequeños momentos meditativos, que luego serían realizados en su totalidad como piezas finales, tiempo que tomaría como oportunidad para reflexionar sobre la circunstancia de su creación y, de paso, alargar un poco más el dulce momento de paz que uno experimenta cuando rodeado de trance creativo. Para acompañar lo que es la base práctica de este trabajo, me dispongo a exponer las diferentes ideas teóricas que durante este tiempo he podido absorber; aquellas que me han hablado y que han ido entretejiéndose hasta formar un tapiz que conforma la base de una investigación que no ha hecho nada más que nacer.

Concretamente, tantearemos ideas como la voluntad de sentido, el poder de la mente (tanto para bien como para mal), la capacidad esperanzadora del arte y los proyectos. Así como abordaremos el uso de los colores y las formas elegidas y la técnica del arte textil como complemento en algunas de las piezas.

Una vez definido grosso modo por dónde nos vamos a mover, me dispongo a señalar los puntos que se desarrollarán.

¹ KANDINSKI, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 35

En primer lugar, comenzaremos por los *Objetivos y Metodología*, donde estableceremos cuáles han sido los objetivos del proyecto y cómo se ha procedido a su desarrollo. Seguiremos con la conceptualización de la base teórica, esencial para entender qué y por qué se ha pretendido hacer lo que se ha hecho. Esta se ha diseñado con la intención de explicar los conceptos desde el más amplio al más concreto - agrupando aquellos tomados del campo de la medicina en el apartado 3, y los extraídos del mundo creativo, en el apartado 4 - para una mejor comprensión de las elecciones realizadas.

A continuación, introduciremos qué artistas han resultado influenciados en términos formales y cómo cada uno nos ha aportado claves para configurar lo que ha acabado siendo nuestra obra física.

Finalmente, dicha obra será desarrollada en tres partes: la historia tras la motivación de comenzar este proyecto, las partes que lo conforman y una muestra y comentario del resultado final, tanto de la obra en sí como del efecto de su realización. Esta memoria se complementará con un anexo de escáneres de las varias libretas llenas de bocetos, así como de algunos de los lienzos finales.

Por último, convertiremos las *Conclusiones* en un espacio donde reflexionar sobre la influencia que realizar este trayecto ha tenido en mí, si las expectativas han sido cumplidas y qué depara el futuro en lo que concierne a este proyecto.

Me gustaría puntualizar que la mayoría de este texto será escrito intercalando la primera persona del plural y la primera persona del singular, dependiendo en qué momento atañe qué. En general, este trabajo es tan subjetivo como uno pueda imaginarse, casi como un ensayo. Nace de una necesidad tan recóndita que roza lo patético. Pero pretendo mostrar, de la forma más razonable posible, que la creación artística es una más que válida boya a la que agarrarse cuando uno se siente arrastrado por la marea. *Más allá de la información dada* es prácticamente irrelevante por sí sola. Todo comenzó como una marcha solitaria y acabó teniendo sentido más allá de la experiencia personal. Es un trabajo teórico-práctico en la forma más rigurosa que esa designación pueda tomar; ambas partes se complementan y estarían faltas de algo la una sin la otra.

Veo necesario señalar rápidamente que nada de lo que se va a exponer a continuación debe tomarse como una posición autoritaria por mi parte. No pretendo hacer ningún manifiesto teórico, ni aparentar que he descubierto algo nuevo, pues no es así. En esta memoria he expuesto, sin ninguna pretensión más allá de la discusión e interés personal, fragmentos de pensamiento que, para mi grata sorpresa, mucha más gente ha tenido a lo largo de la historia, incluida la historia del arte. Es esta relación la que aprecio y pretendo resaltar en este proyecto.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

He de admitir que algo como establecer los objetivos de un proyecto debería de ser tarea fácil, pero no lo es, al menos no en este caso. Esta idea comenzó a desarrollarse mucho antes de saber qué quería tratar en mi Trabajo Final de Grado. Bocetear en momentos de tensión fue algo que comencé a hacer de manera espontánea mientras trataba de encontrar una idea en la que comenzar a trabajar. Solo tras un tiempo decidí desarrollar un poco más esta práctica y convertirla en la estrella de mi TFG. Es por ello por lo que trazar los objetivos resulta confuso; ya había objetivos antes de que un manual de estilo los requiriese.

Aún así he decidido seguir este ritmo separatista y mostrar cuáles son los objetivos más intrínsecos del proyecto, aquellas razones por las que nació, y cuáles son aquellos generales, los que se le fue añadiendo una vez convertido en tema de desarrollo.

2.1.1. *Objetivos generales*

Sin ningún orden específico de prioridad:

_Profundizar sobre el conflicto del sentimiento de la pérdida de sentido, el sufrimiento psíquico y acabar entiendo, aún a grandes rasgos, cómo la mente se comporta, para así poder comprender qué y cómo es afectada por su entorno.

_Explorar la capacidad de expresar ideas subjetivas que la abstracción posee, así como qué medios o técnicas se adaptan mejor a este tipo de narraciones y qué artistas o comunidades han establecido estos puentes durante la historia.

_Entender la tendencia humana hacia la belleza y resaltar y explorar el poder que el arte tiene como medio meditativo, de autoexploración y liberación.

2.1.2. *Objetivos específicos*

O específicamente esperanzas:

_ Conseguir, una vez acabado el proyecto, una mejora en mi estado anímico y como consecuencia, poder volver a sentir interés y entusiasmo por el aprendizaje y, en general, hacia actividad a realizar.

_ Ser sincera sobre la actitud procrastinadora y fatalista que he llevado durante estos años y conseguir acabar la carrera con una colección de obra amplia, basada en la abstracción y nacida de la intuición; una prueba de que aún persiste la capacidad creadora que creía haber abandonado y con la característica de archivo donde poder volver para establecer conversaciones con mi Yo del pasado y, por ende, con mi Yo futura.

_ Poseer, finalmente, las bases de un tema que durante mucho tiempo me ha apasionado, pero nunca había tenido el coraje de aventurarme a explorar. Algo sobre lo que seguir investigando y en el que centrar mi carrera. Un rumbo profesional.

2.2. METODOLOGÍA

Este proyecto ha sido llevado a cabo siguiendo simultáneamente una investigación y una práctica artística.

Partiendo de una necesidad de encontrar una actividad que me permitiese tomar algunos minutos del día en un estado meditativo, comienzo a bocetear piezas pictóricas en una libreta. Este proceso necesitaba que emplease la suficiente atención como para enfocar mis pensamientos en una tarea, pero no tanta energía como para agotar mi mente y conllevar un abandono – teniendo en cuenta que es justo de esta sensación de la que huía desde un principio, esto debía ser evitado a toda costa - . Nace pues esta labor entre tardes de fatiga emocional causada por no poder encontrar una idea para mi Trabajo Final de Grado.

Simultáneamente sigo con mis lecturas sobre espiritualidad, arte emocional y psicología. Desde mi diagnóstico médico estos son temas en los que he encontrado particular interés y han llenado mis lecturas paralelas a la actividad universitaria. Todo cobró sentido cuando las ideas de los textos y la misma práctica que yo me encontraba realizando ocasionalmente, se encontraron en un punto común: el uso de la práctica artística como estabilizador emocional. Ya tenía tesis.

Este trabajo, pues, se plantea tomando dos rutas coexistentes:

Por una parte, continué con la ocupación de esbozar piezas cada vez que me encontraba en tensión y precisaba de unos momentos de descanso. Cuando llegué al cupo de aproximadamente cuatro meses de práctica, aparqué los bocetos. Durante los últimos dos años de carrera he observado, tras revisar las obras de producción libre, que siempre me he decantado por realizar piezas pictóricas abstractas y combinadas con técnicas características de la práctica del arte textil, aunque más adelante en esta memoria se explicará el porqué de esta preferencia, un pequeño adelanto: creo que la abstracción refleja el mundo interior como ningún otro estilo y que las técnicas textiles permiten estar en un contacto directo con la obra difícil de conseguir de otra manera. Esta es la razón por la que, como era de esperar, mis bocetos irían encaminados hacia estas dos corrientes artísticas.

Una vez completado lo que parecía un archivo suficientemente completo, comenzó la segunda fase de la práctica: llevar a piezas finales lo esbozado. De esto pues, consta la parte práctica: un archivo de bocetos y sus representaciones finales en loneta.

Simultáneamente a todo lo anterior se consultaron diversas fuentes teóricas: ensayos, artículos, libros, entrevistas, etc., relacionados con diferentes campos de pensamiento, desde textos de artistas a libros sobre neuropsiquiatría. Todo para procurar tejer una base conceptual lo más rica posible. La fase final de este proyecto es esta memoria, donde todo se presenta, se espera, de una forma clara, con sentido, y sobre todo, interesante.

3. UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

En este primer apartado teórico vamos a mostrar todas aquellas ideas conceptuales que se alejan más del mundo del arte. Creo que es necesario comenzar a exponer las ideas que alimentan este proyecto empezando por la tesis más amplia, para llevar al lector de la mano e intentar proporcionar la mayor comprensibilidad posible.

3.1. LA MENTE Y SU NECESIDAD DE AUTOORGANIZACIÓN

Mi mente racional estaba inventando toda clase de inquietudes desde el recuerdo y la imaginación, que se había entretejido en preocupaciones plasmadas en narraciones. Aquella narración aterradora parecía real.²

- Dr. Daniel J. Siegel

Intentar explicar qué es la mente, cuando ni tan siquiera la comunidad científica se sabe poner de acuerdo en su definición, es una tarea arriesgada y puede que demasiado atrevida. Aún así esto tan solo es una teoría, no una afirmación rotunda y así es como empieza.

Entiendo por *mente* todo lo relacionado con la experiencia subjetiva de estar vivos, desde lo que sentimos a lo que pensamos, las conexiones con nosotros mismos, con otras personas y nuestro entorno, desde las ideas intelectuales que podamos tener a las inmersiones sensoriales que podamos experimentar. La conciencia y ser conscientes de ella. La mente es la sensación más profunda de *ser* y de estar vivo. Es necesario ver a las personas como centros de experiencia subjetiva interna, no como meros objetos biológicos, como hasta muy avanzado el siglo XX había sucedido³.

Aunque no se puedan administrar numéricamente todas las facetas que la mente posee, el fenómeno subjetivo de vivir que sentimos en nuestro interior y las maneras en las que estas experiencias son experimentadas, son fenómenos que, aunque subjetivos, son reales. A estos matices inmensurables se les ha dado muchos nombres durante la historia; núcleo, alma, espíritu... Nosotros vamos a referir a ello como *mente*.

² J SIEGEL, D. *Viaje al centro de la mente*, p. 80.

³ Nos referimos a la década de los noventa, donde una creciente inquietud por el poder subjetivo de la mente en la salud llevó a la última década del siglo a ser llamada entre la comunidad científica como *'la década del cerebro'*. Anterior a esta época la mente era considerada únicamente desde un punto de vista exclusivamente biológico.

Estos procesos mentales, tanto aquellos de los que somos conscientes como de los que no, son un flujo de energía que corre dentro y fuera de nosotros, como un circuito. Cuando esta energía es propiamente regulada experimentamos un estado de bienestar, que genera una mayor facilidad para que la mente continúe funcionando de forma fluida. Cuando todos esos procesos son erróneamente regulados, cabe esperar que el individuo sienta cierto malestar general.

La vida fluye a medida que la energía y la información se transforma a través del espacio y del amplio abanico de posibilidades emergentes. Nos desarrollamos a medida que nos movemos entre un mar de aquello que es real y aquello que resulta potencial. Ahora bien, nuestra percepción de ambos, incluida la propia percepción de nosotros mismos, se verá distorsionada por relatos que nuestra mente crea, estas *narraciones* es una actividad “por defecto” de ciertos circuitos cerebrales – causante, al parecer ⁴, de ese parloteo incesante dentro de nuestra cabeza -, y se verán afectadas por la influencia de una gama de experiencias personales. Todo el ejercicio incontrolable de contar relatos de dentro a fuera es un intento incansable de entender la vida, sin embargo, aquello que condicione nuestros relatos condicionará nuestra percepción de nosotros mismos. Así la mente se desarrolla en la dirección de la salud o la ausencia de esta.

Es propio de un sistema complejo que este tienda a verse beneficiado por una organización regulada; nosotros no somos una excepción. Nuestra mente la necesita, precisa de una autoorganización constante para evitar caer en una espiral de rigidez y caos. Hablamos específicamente de un proceso de integración de datos. La integración es la conexión de elementos diferenciados en un todo coherente. Es el control sobre las funciones mentales siempre respetando sus cualidades singulares. Cuando este control es descuidado y la información fluye de manera descontrolada, sentimos cierto sufrimiento interior. Durante cortos periodos de tiempo estos malestares se pueden denominar ansiedad, tristeza o estrés. Durante largos periodos: trastorno ansioso mayor, depresión clínica o paranoia. Una mente enferma (independientemente de que el trastorno sea innato o causado por algún trauma) se ve beneficiada por el acto de integración, aunque este resulte más difícil de llevar a cabo⁵.

Básicamente hablamos de un acto de nombrar, diferenciar y conectar pensamientos para conseguir su desmitificación e integración en un todo coherente y manejable. Las partes conservan su naturaleza diferenciada, pero

⁴ J SIEGEL, D. *Viaje al centro de la mente*, p. 80.

⁵ Es sabido que las personas con enfermedades mentales graves, como la esquizofrenia o el autismo, muestran mayor dificultad al realizar conexiones entre conceptos e incluso escáneres muestran mayor separación física entre las diferentes zonas cerebrales. (STEFANSSON, K. *Polygenic risk scores for schizophrenia and bipolar disorder predict creativity*).

se conectan entre sí desde un punto de vista racional. Al no aislarlas pierden el potencial de ser capaz de abatir la mente.

Cuando la mente se despliega y autoorganiza, el flujo de energía e información podríamos hablar de una <<sinergia emergente>>. La regulación de las emociones, la conducta, los sentimientos, etc., permite que las diferentes partes se coordinen y equilibren. Todos nos encontramos en continuo viaje hacia la integración, es una dirección, no un destino. Movernos en un flujo integrado da lugar a la sensación de que somos una totalidad, de que estamos a gusto, completos y receptivos. Sentimos cierta armonía.

La clave para comenzar este viaje es admitir nuestra realidad subjetiva, ya que es el primer paso para desmitificar lo que creemos/pensamos – anteriormente nos hemos referido a ello como *narraciones* - para volver a un estado de principiantes. Todas nociones fijas sobre algo pueden limitar nuestra apertura a maneras nuevas de pensar y sentir. Cuando estamos en un lugar donde nos abrimos a lo que sucede mientras sucede, podemos aceptar la incertidumbre natural de la vida. Pero cuando construimos expectativas sobre cómo debería de ser el mundo, nos llenamos de decepción, angustia y estrés. Tener nociones fijas sobre algo puede impactar directamente en las funciones ejecutivas y en la sensación de quienes somos. El Yo de la identidad es meramente una construcción personal, que alimentamos de manera correcta o incorrecta⁶. Construir nuestra experiencia acerca de la vida es un aspecto importante de quienes somos.

En resumen; la mente crea información a través del flujo de energía que recibe, empezando por la sensación, de la que surge la percepción, y pasando luego por formas cada vez más y más complejas, como la memoria y la imaginación. Si esta información es administrada de forma correcta, es decir, a través de la diferenciación y conexión, nuestra mente permanecerá en un estado armonioso. Si por el contrario no se realiza una correcta autoorganización, los conceptos son mal entendidos y por ende, causantes de narraciones que alterarán nuestra percepción, tanto de nosotros mismos como de nuestra relación con otros y con el mundo. Aquí nacen las mentes *rotas*; entre impotencia, aislamiento, caos y rigidez.

El primer paso hacia la sanación es comprender que somos más de lo que pensamos, más de lo que recordamos. Sin embargo, querer sanar es tener la intención de encaminarse hacia una posible sinergia, ¿qué ocurre cuando la propia mente pierde la noción de orientación?

⁶ Nunca entrando en juicios morales o éticos, estamos hablando específicamente de ser conducidos, influidos por nuestras propias narraciones, a una mejor o menos salud.

3.2. LOGOTERAPIA; LA BÚSQUEDA DE SENTIDO

El interés del hombre, incluso su desesperación, por lo que la vida tiene de valiosa, es una angustia espiritual, pero no es, en ningún modo, una enfermedad mental, ni debe de confundirse con una. A lo largo de esta memoria la palabra *neurosis* va a ser mencionada varias veces, sin embargo, dos tipos van a ser discutidas: la neurosis de tipo noógena⁷ (aquella en la que el problema reside en el núcleo "espiritual" del individuo), y la neurosis psicógena (propia de una alteración en la psique, ya sea causada por un trauma o una alteración metabólica⁸).

Como ya he mencionado, me es imposible no recurrir a la experiencia personal al intentar proyectar con palabras este trabajo. Durante las lecturas realizadas para soportar este intento de teoría he dudado muchas veces. He dudado de su coherencia, de su rumbo, de si valía la pena invertir mi tiempo en ella... Pero puede que el mayor bache se diese en las ideas que pretendo exponer en este punto.

La frustración de la que he estado hablando, esa dolencia mental, todo parece basarse en un desequilibrio en el espíritu⁹ del individuo. Partiendo de la experiencia con una neurosis psiquiátrica – una falta a nivel metabólico, y no *espiritual* -, no sentía que esta información se adecuase a mi situación y sin embargo, me sentía a partes iguales reflejada e inspirada por todas las nociones que los autores de los textos discutían. Dos situaciones se podrían haber dado: o bien fui erróneamente diagnosticada por los profesionales médicos, o algo se me escapaba. Opté por lo segundo y no tardé mucho en saber qué era.

La idea que al parecer ha de quedar clara es que existen dos tipos de neurosis, que una de ellas es una enfermedad mental con todas las letras y que no hay que confundirlas y arriesgarse a realizarse un autodiagnóstico que al parecer tan de moda está hoy en día entre los nihilistas del siglo veintiuno. La pieza que me faltaba para continuar el puzle es que las dos pueden coexistir. Aquí un ejemplo: un individuo es diagnosticado con una neurosis psicógena; debido a unos niveles de serotonina anormalmente bajos, es diagnosticado con una depresión clínica. Como es de esperar cae en un bucle de agotamiento emocional y aunque después de un tratamiento médico prolongado, fisiológicamente su estado ha mejorado, su espíritu ha quedado permanentemente dañado y los medicamentos poco pueden hacer por él en esta situación. Se enfrenta ahora a una neurosis de tipo noógena. De aquí partimos; de un tratamiento exitoso pero una mente desorientada.

⁷ FRANKL E, VIKTOR. *El hombre en busca de sentido; Introducción a la Logoterapia*, p. 58

⁸ JARNE, A y TALARN, A. *Manual de la Psicopatología Clínica*. p, 80

⁹ Núcleo, alma, esencia, mente...

3.2.1. Ante el vacío existencial. Quien tiene un por qué para vivir puede soportar casi cualquier cómo¹⁰

El sentimiento de que la vida carece de total propósito provoca que uno se vea acosado por la experiencia de una extrema vaciedad íntima. Este aislamiento que nace desde el interior se ve agravado hoy en día por el cada vez más rápido deterioro de tradiciones que hasta ahora se habían usado como contrafuerte ante dilemas morales. Esta frustración puede provocar que el individuo entre en un círculo vicioso y se vea inserto en él como un gusano en su capullo.

Pocas cosas hay más fundamentalmente humanas que la autotranscendencia, el apuntar hacia algo más allá que uno mismo, y esta falta de dirección puede ser neurótica. Pero de igual manera que su carencia puede ser fatal, la posesión de un sentido contiene poderes más fuertes de lo que podemos imaginar y en esto se centra la logoterapia¹¹.

La principal fuerza motivante del hombre es la lucha por encontrarle sentido a su propia vida. Cuando este deseo de una vida lo más significativa posible se ve frustrado el sujeto experimenta una frustración existencial, que también se puede resolver en una neurosis¹². Lo más común es referirse a esta sensación como *vacío existencial*. Esta voluntad de sentido es el eje de la logoterapia, que resulta ser un método menos retrospectivo que sus antecedentes en el campo y en cambio, pretende centrarse más bien en la visión de futuro. A diferencia de volver una y otra vez al núcleo que funcionó como catarsis de la neurosis del paciente, la logoterapia se centra en los pasos a seguir para alejarse de este estado, evitando así el común ensimismamiento del neurótico.

Es necesario que nos enfrentemos al sentido de nuestra propia vida para así poder rectificar la orientación de nuestra conducta. El ampliar y ensanchar nuestro campo visual de forma que sean conscientes y visibles todo el espectro de significaciones y principios, nos facilita el camino para apartarnos de pesares mentales. Ciertamente que el ser humano es finito y su libertad está restringida, pero no se trata de liberarse de estas condiciones, sino de la libertad de tomar una postura antes dichas restricciones. Todo ser humano tiene la libertad de cambiar a cada instante, siempre puede decidir cuál será su postura y qué será al minuto siguiente.

¹⁰ NIETZSCHE, F. *El ocaso de los ídolos*, p. 4, máxima 12

¹¹ Escuela psicoterapéutica fundada en 1926 por Viktor Frankl, cuya teoría fue reforzada en la década de 1950 tras su experiencia en varios campos de concentración del Reich durante la Segunda Guerra Mundial.

¹² Noógena.

Me atrevería a decir que no hay nada en mundo capaz de ayudarnos a sobrevivir, aún en las peores condiciones, como el hecho de saber que la vida tiene un sentido.

Ahora bien, ¿cuál es este sentido? La respuesta a esta cuestión no puede ser universal; varía de hombre a hombre, incluso de día a día o de minuto a minuto. Pero no deberíamos de inquirir cuál es el sentido de nuestra existencia sino comprender que es a nosotros a quién se nos inquiere. La logoterapia considera que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable. Si se encuentra dificultad a la hora de comprender este término, también uno se puede referir a él como *orientación significativa*. El otorgarnos una meta puede ser el primer paso para poner en marcha un circuito, ya que el hombre no actúa para satisfacer un impulso moral, ni para tener buena conciencia; lo hace por una causa con la que se identifica, por la gloria de su Dios, o por la persona a la que ama.

3.3. LA MENTE ENCUENTRA LO QUE LA MENTE BUSCA; JEROME BRUNER Y LOS PROYECTOS

En el año 2017 tuve una revelación. Puede que no sea el término adecuado, ya que no se me apareció ni conversé con ninguna deidad, pero vamos a referirnos a ello de tal forma. En un momento muy oscuro, inmóvil y extremadamente apático, me di cuenta de que la curiosidad por sacar lo máximo posible sobre las lecciones de historia del arte que en ese momento se me impartían, era lo único que me ayudaba. Esta pasión por conocer no me hacía feliz, pero me mantenía lo suficientemente ocupada y me daba una razón para respirar unos días más, pues la sed por información no se iba a satisfacer sola. Jamás me perdonaría no hacer uso de mi situación e intentar llevar este salvavidas que el arte supuso para mí a otras personas en las que, tal vez, haga el mismo efecto. En el año 2017 me otorgué un sentido, y es una cuerda que aún no he soltado.

3.3.1. La capacidad de proyectar

Entiendo por proyecto una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta. El ser humano es un ser proyectante; no nos movemos en el terreno del desarrollo automático, sino en el campo de posibilidades inventadas. Somos capaces de desdoblarnos, de persuadirnos desde lejos a nosotros mismos. Elegir, por ejemplo, una línea de investigación, es oír la llamada de lo sugerente. Aquello que resulta sugerente, sin embargo, variará de sujeto en sujeto, pues solo captamos lo que sabemos captar, de acuerdo con nuestras experiencias, expectativas y necesidades. El mundo que

experimentamos es un retrato nuestro en negativo. Aún así, como seres inteligentes, somos capaces de modificar nuestra realidad si alteramos nuestra conducta frente al entorno. Todos experimentaremos las mismas sensaciones, pero percibiremos de acuerdo con nuestros saberes, planes e intenciones. El ser humano se ha rebelado contra la limitación de sus sentidos¹³, y entrenando nuestra mirada somos capaces de ver aquello invisible, lo que todavía no existe. Somos creadores por naturaleza; proyectantes.

Ya hemos hablado de lo importante que otorgarse un significado resulta. Esto es posible porque tenemos la capacidad de experimentar antes incluso de que algo ocurra. Una vez aceptamos que deseamos comprobar la justeza de la irrealidad imaginada, tendemos a redirigir nuestros actos, comportamientos y pensamientos para alcanzar este fin. Esto es posible porque nuestras preocupaciones resuenan constantemente en nuestra conciencia, y estos esquemas sentimentales actúan como sistemas de preferencia, guiando nuestras acciones. El hecho de tomar las riendas hace de las hipótesis realidades, pues la acción es lo único que diferencia a la realidad de la irrealidad, y nosotros necesitamos saber, entender las cosas, sus posibilidades y las nuestras, ya que conocer es comprender. Poseemos un peculiar sentido de la orientación, que nos permite buscar y encontrar sin datos suficientes a través de la capacidad de guiar la atención hacia aquello que nos interesa. Un proyecto es una meta. Una meta es un sentido. Sentido sin acción es ensoñación, sentido con plan de acción, sin embargo, es un proyecto en marcha. La inteligencia proyectante está conectada al hecho de buscar una razón de ser y hacer, discutido en el punto anterior. Y esta voluntad de sentido es posible solo a través de la estimulación de la autoconsciencia, el conocer integrado -explicado en el apartado 3.1- que nos permite tener presentes nuestras necesidades, conducta, y acciones en el mundo real para modificar esta última si necesario. Reconocer el problema es un paso de gigante, pero ser capaz de identificar una nueva meta, planificar una estrategia y observar si esta funciona, es una característica única propia de una inteligencia creadora. Me interesa, sin embargo, el hecho de reconocer.

3.3.2. Un mundo interpretado

Percibir es un arte de corte y confección. Recibir un estímulo y darle significado hace del mundo una totalidad de los significados que una persona concibe. Vivimos en un cóctel que combina un universo físico y otro conceptual. Uno real, otro interpretado. Esto se debe al acto de *reconocer*. Reconocer es una operación de segundo nivel, que remite a un conocer previo¹⁴. La existencia de esta información en base de datos, o su ausencia. Las sensaciones relacionadas

¹³ MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*, p. 25

¹⁴ *Ibíd*em, p. 44

con la experiencia previa, tendrán un efecto u otro en la información recibida. Por lo que cada uno verá un rostro distinto o leerá un alfabeto diferente. Esto hace de los valores unos simples modos de interpretación de la realidad.

El título de este proyecto, *Más allá de la información dada*, fue tomado de la teoría sobre desarrollo cognitivo del psicólogo Jerome Bruner, la cual lleva el mismo nombre. La idea principal es la siguiente: el ser humano es capaz de entender más información de la que se le proporciona¹⁵. Esto se debe a inferencias o deducciones que llevan de lo que uno sabía al principio a un elemento nuevo de información o una nueva idea¹⁶. Estas inferencias están organizadas mediante narraciones¹⁷. Tenemos identidad porque podemos *fabricar* historias sobre nosotros mismos, es de esperar, pues, que relatemos historias sobre nuestro alrededor y estas determinen como nos sentimos ante el mismo, o qué información extraemos de él. Construimos un espacio gracias a estas historias y relatos, que nos permiten dar sentido y significado a la realidad y a nosotros mismos en ella, entender el mundo y buscar un lugar en él¹⁸. Somos la ecuación [*memoria + fantasía*]. Me empezó a interesar esta teoría cuando comprendí que los juicios de valor estéticos no son más que una narración personal. Que esta capacidad de crear realidades nos dota de la aptitud de inventar belleza.

Me voy a citar cuando he mencionado que pocas cosas motivarán más a un hombre que la búsqueda de su felicidad y realización espiritual – sea esta religiosa, o no-. Y personalmente considero que ser capaz de encontrar belleza en el mundo es una vía tan válida como creer en uno o varios dioses y dedicar la propia vida a su devoción. Soy devota de la belleza y no aceptaría todo el soma del mundo si este me privase de ser capaz de experimentarla. Es por esto por lo que la clase de proyecto al que decidí entregar el control de mi conducta es de orientación artística.

En las entrañas de un proyecto se incluyen también las condiciones o restricciones que el sujeto sufre y parte de la tarea creadora supone gestionarlos. Nuestras necesidades son también productoras de fines. Somos capaces de dirigir y modificar sentimientos reales mediante instrumentos que no lo son. Soy capaz de sobrellevar mi procrastinación artística a través de la sola idea de que crearé un proyecto de producción diaria para mi Trabajo Final de Grado. Toda obra de arte se produce siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad¹⁹ y la relación del artista con un asunto dado, construye un pequeño mundo de preocupación, una responsabilidad de la que hacerse

¹⁵ PALACIOS, JESÚS. *Desarrollo cognitivo y educación. Selección de textos*. p. 25-44

¹⁶ THORNTON, S. *La resolución infantil de problemas*, p. 19

¹⁷ Consultar p. 11

¹⁸ GUILAR, M. E. *Las ideas de Bruner. De la revolución cognitiva a la revolución cultural*. p. 240

¹⁹ ECO, U. *Obra abierta*, p. 44

cargo. Se olvida demasiado, dice Ortega y Gasset²⁰, que el hombre es imposible sin imaginación. Si fuésemos incapaces de poder imaginar una versión mejorada de nosotros mismos, no tendríamos aspiración hacia la que movernos. Si no existiese el arte, no sabríamos de qué es capaz la imaginación y la fuerza creadora humana.

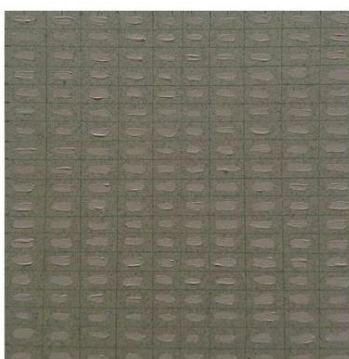
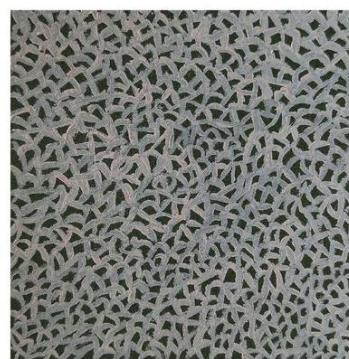
4. ABSTRACCIÓN SENTIMENTAL. DEL ARTE TÁNTRICO AL SIGLO XX

Desde una perspectiva psicológica y filosófica, he considerado que los cimientos serían más sencillos de explicar, siendo lo más preciso posible. Ahora, sin embargo, me gustaría ir un poco más allá y plantear qué sucede cuando estas ideas son fusionadas con el mundo creativo, qué antecedentes podemos encontrar y cuáles pueden ser sus planteamientos. Aunque en algunos será evidente, estos nombres no están en este apartado por la formalidad de sus piezas sino por su contenido, por su filosofía a la hora de crear y vivir.

4.1. NADA ES NUEVO

Todos hemos caído alguna vez en ese bucle de confusión que produce el pensar que el cerebro tiene conciencia de sí mismo, y que al hacer esto está teniendo a la vez conciencia de su capacidad de ser consciente. Esto lo podríamos elevar a infinito. El estudio de la misma realidad es fascinante. No considero a los historiadores como simples recolectores de datos para su posterior catalogación y perduración en el tiempo, los considero los primeros metafísicos. El libro básico de la metafísica es el libro de historia. Entre sus infinitas capas, es imposible aburrirse indagando en el interesantísimo relato de la humanidad. Como también es imposible no darse cuenta de algo muy curioso: todo acontecimiento acaba repitiéndose tarde o temprano.

Muchos pensadores han recalcado esta noción con anterioridad. En Oriente es un hecho digerido en su cultura; la existencia es circular y se dirige al perfeccionamiento de la misma. En Occidente, la primera mención conocida data de antes de la Era Común, cuando la escuela estoica indica la existencia



(Fig. 1, 2) S/T, 2016

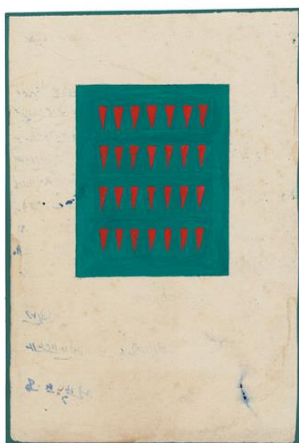
Tres años antes del comienzo de este proyecto comencé, en la navidad de 2016 – mis primeras navidades tras ser diagnosticada – una serie de pequeñas pinturas (9x9cm) con las que ocupar mi tiempo y evitar posibles crisis nerviosas.

²⁰ ORTEGA Y GASSET, J. *Historia como sistema*, p. 34. Citado por J.A. Marina

de algo llamado 'eterno retorno', haciendo referencia a una visión circular del tiempo. Esta idea será retomada varias veces hasta el día de hoy²¹.

Abriendo un libro de historia nos podremos topa con varias repeticiones, ya hablemos de conflictos bélicos, rebeliones o leyes. Y para mi sorpresa, indagando en el mundo del arte también hallaremos ideas que parecen brincar entre el espectro temporal, dejándonos claro una cosa: nada es nuevo.

4.1.1 [CONCENTRACIÓN + LIBERTAD]. La práctica artística como meditación



(Fig. 3,4) ANÓNIMO: S/T, Siglo XVII Rajasthan, India

No importa cuál sea la opinión de uno acerca de la abstracción, cualquiera que la haya estudiado, obligatoria o voluntariamente, sabe que aparece por primera vez a principios del Siglo XX. También nos podríamos atrever a decir que ya Cézanne se había empezado a mojar los pies en las aguas de la pintura no figurativa al interesarse más y más por las formas geométricas como base de sus composiciones. Sin embargo, nada podría alejarse más de la realidad.

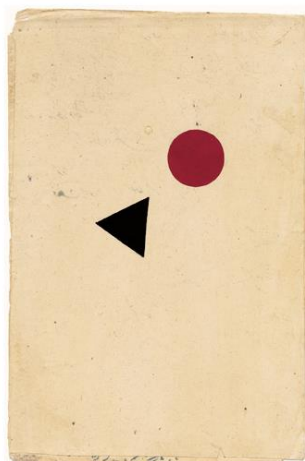
Hace dos años hube de elegir un tema a tratar para una presentación alrededor del arte y la antropología. Por una mezcla de descarte y azar mi trabajo debía de tratar sobre el arte tántrico, específicamente aquel practicado desde el hinduismo. Nunca hubiese imaginado que acabaría aprendiendo sobre las primeras pinturas abstractas jamás encontradas. Pinturas que datan del Siglo XVI, cuatro siglos antes que las acuarelas de Kandinsky.

En términos muy generales, el tantra son una serie de textos – de los cuales se debate sobre el cuándo y el quién los redactó²² – basados en un fin: la concentración corporal sobre alguna disciplina concreta. El objetivo del tantrismo es la reintegración del individuo en la pura conciencia primordial. Un término al que estamos más acostumbrados hoy en día para describir esta práctica es la *meditación*.

¿Qué tiene esto que ver con la práctica artística? Uno de los métodos para alcanzar esta conciencia pura es a través de la acción de pintar. El devoto hindú representa en papel reciclado, normalmente no mayor de 30 cm, imágenes basadas en la simbología típica de la metafísica y la cosmología

²¹ Schopenhauer la trata en *El mundo como voluntad y representación*, 1819. Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, 1885, así como se ha mantenido como tópico literario.

²² Según el budismo estos textos son atribuidos directamente a Buda. En este caso, sin embargo, me interesa la práctica hinduista del tantrismo, práctica en la cual la figura de Buda no es reconocida.



(Fig. 5, 6) ANÓNIMO: S/T, Siglo XVII Rajasthan, India

tántrica, como los puntos y los espacios negativos²³. Estas piezas a base de témpera, gouache o acuarela, son posteriormente agarradas a la pared y usadas para meditar mediante su contemplación²⁴.

En el tantra el cuerpo humano es tratado como 'yantra', es decir, instrumento. Con el uso de diagramas – o *mandalas*, como son más conocidos en Occidente –, se consigue una práctica tranquila, calmada, creadora y creativa, basada en la energía femenina, capaz de equilibrar la mente humana y guiarla en su camino a la plenitud.

Las pinturas tántricas resultan misteriosas y simples. En la pátina aparecen poderosas y puras, dando la sensación de que el hombre ha sido capaz de unir casi todo en casi nada. Son, sin embargo, anónimas; no se crean con la finalidad artística acostumbrada. Sus autores son sacerdotes, no artistas. Su creación es desinteresada en cuanto a fin artístico. Aún así, aún careciendo de esta finalidad, contribuyen a una idea muy importante: los artistas contemporáneos han desarrollado formas individuales de expresar esperanzas, creencias, miedos y deseos a través del arte. Sin embargo, cuando las prácticas artísticas de diferentes partes del mundo son puestas una al lado de la otra nos damos cuentas de cuántas similitudes comparten. Surge un sentimiento universal humano. Algo así como un 'arte mundial'. Con el arte abstracto tántrico, esta noción no solo atraviesa el espacio, sino también el tiempo.

Puntualizo la palabra *abstracto* porque esta práctica no solo no es la predominante, sino que en muchas zonas está prohibida por su rechazo al uso de figuras humanas como representación de deidades. La gente que sí la practicaba (y practica, puesto que sacerdotes de ciudades como Jadhpur y Chomu, en la India, son herederos de este ejercicio²⁵) consideraban que el uso de una abstracción total les dotaba de una mayor libertad para vagar por los confines de su mente en busca de esa concentración necesaria para alcanzar el estado meditativo. Una perfecta combinación entre concentración y libertad, combinación que dota a la práctica abstracta de un don que ningún otro estilo artístico posee; no hay restricciones. La falta de referencia deja libre a la mente para expresar sus más profundas ideas, ideas metafísicas que de ninguna otra forma podrían representarse, pues su contenido no cabe en ningún formato existente en la naturaleza figurativa. Existe una libertad personal inigualable. A través de la abstracción expresamos lo que la naturaleza no es. Encuentro el arte tántrico hindú no solo interesante a nivel formal, sino también su perspectiva meditativa de, en este caso, pintar. Una

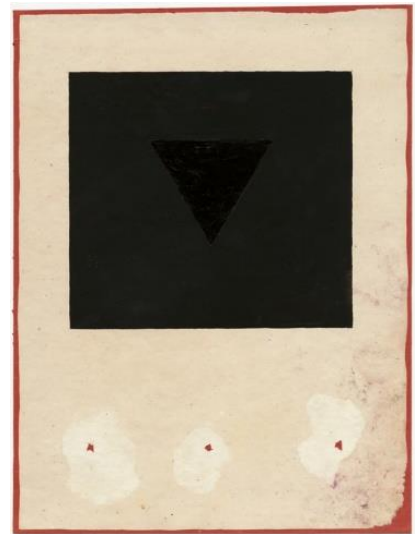
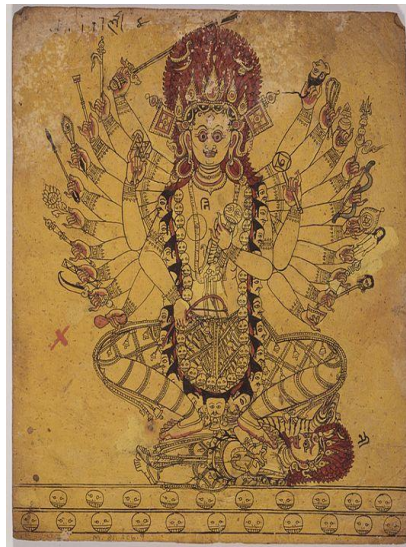
²³ POPOVA, M. *Tantric Paintings From Rajasthan: Abstract 16th Century Indian Art*. The Atlantic, 9/12/2011

²⁴ BROOKS, K. *Tantric Paintings And The World of Outsider Art in India*. The Huffington Post US. 19/01/16

²⁵ HEYMAN, S. *17th Century Modernism?*. The New York Times, 01/11/2011

inmersión que se repite varias veces entre artistas durante la historia. Estas piezas demuestran una curiosa y revolucionaria idea: que las nociones de pasado, presente y futuro en la historia del arte, su idea lineal de progreso, no es correcta.

(Fig. 7, 8) ANÓNIMO. S/T. Nepal, Siglo XVII (izquierda) / ANÓNIMO. S/T. Rajasthan, India, Siglo XVII (derecha). Representaciones de la diosa hindú Kali, deidad de la guerra y la muerte. Su imagen más conocida es la de una mujer con varios brazos, posada encima de un cadáver. En la pintura tántrica abstracta, sin embargo, es siempre representada por un triángulo invertido, símbolo de la energía femenina y la vida, pues Kali también es la diosa de la maternidad. El triángulo invertido ha llegado a Occidente como iconografía para representar el útero. Mientras que una práctica se caracteriza por una intención de reconocimiento y respeto de las deidades por parte de aquellos que se encuentran ante la presencia del dibujo, la otra toma un camino diferente; debido a que su utilidad no es la de la exhibición, las formas elegidas guían a un camino de adoración y búsqueda del lado positivo de la diosa y su bendición. No hay necesidad de causar miedo; es una conversación íntima y privada entre deidad y creyente.



La gran mayoría de aquellos que han escrito sobre el arte abstracto tántrico, incluido el responsable de su introducción a Occidente en 1989, Franck André Jamme²⁶, utilizan el término anglosajón *egoless* para describirlo. *Egoless* se traduce literalmente al español como 'falta de ego'. Más allá de ser anónimos, son impersonales. No hay rastro de los autores en las piezas. A día de hoy se pueden encontrar sujetos que se autodescriben como *artistas tántricos*, sin embargo, el simple hecho de crear con fin puramente artístico los separa de esta tendencia milenaria y los sitúa más cercanos a los artistas *outsiders*.

El gran debate del *Outsider Art* viene cuando uno se plantea cuán grande es la desviación de su predecesor, el *Art Brut*. ¿Sigue siendo su intención y finalidad la misma cuando se utiliza no como una necesidad sino como una estética? Lo que me interesa de la corriente es lo mismo que a Dubuffet: su *pureza*. Esa característica inocente que posee el arte tántrico es imposible no verla reflejada en la corriente francesa.

Cuatro siglos después el ser humano sigue usando la práctica creativa para descargar información mental pesada. El arte como salvoconducto es la

²⁶ Franck André Jamme, poeta francés, presentó en 1989 en la exposición *Magiciens de la Terre* las piezas que había conseguido recuperar tras una búsqueda de 20 años que lo había llevado por toda India. En 2011, Siglio Press publica la recopilación de su trabajo en el libro *Tantra Song – Tantric Paintings from Rajasthan*. Es por ello que la mayoría de los artículos consultados fueron escritos alrededor de estas fechas, son consecuencia de la publicación del tomo.



(Fig. 9) VYAKUL: *Cinco chakras superpuestos*, 1989

Perfecto ejemplo de una continuación de la estética tántrica pero con fin puramente artístico. Se dio a conocer en la exposición *Magiciens de la Terre*, 1989, en el Centro Pompidou de París.



(Fig. 10) TRAYLOR: *Red, Blue, Black and Brown Construction*, 1939-1942.

Ni su obra más representativa, ni su estilo habitual, pero las similitudes entre obras son imposibles de negar.

base de este proyecto. El crear no como opción sino más bien como terapia; como necesidad. El acto como mecanismo de control ante una dolencia mental, ya sea noógena o psicógena. Puede que el tantra no comparta esta característica curativa de forma específica, pero el resultado de ambas prácticas es el mismo: una sensación de estabilización y equilibrio.

No me interesa la romantización del enfermo mental como artista marginal, sino cómo la visión del mundo de una mente con algún tipo de divergencia puede beneficiarse de la práctica artística. El *Art Brut* ya no existe, porque es un arte que se hace de espaldas a la cultura y hoy día esta situación es prácticamente imposible, aun así, nos podemos seguir viendo beneficiados de su enfoque. Vivimos en un mundo reinado por lo real, este tipo de arte meditativo nace de la honestidad. Mery Cuesta, crítica y comisaria especializada en el *Art Brut* y *Outsider Art*, sostiene: ``(...) la reflexión que se plantea en estas disciplinas de eliminar etiquetas y abrir el campo de visión al arte hecho desde diferentes opresiones o aislamientos tiene que ser trasladada con pedagogía.²⁷``. Y es que esta es una práctica que posee la capacidad de ser enseñada, porque en realidad el arte es transmisión pura. Aquello que nace del interior de la mente y surge de la necesidad, es una oportunidad de reconexión con nosotros mismos y con las personas.

Desde el momento en el que el arte se convierte en atemporal, la representación de un símbolo, no importa cuál sea, tendrá la misma validez en el presente que la que tuvo en el momento de su creación original. Lo importante no es lo que el cuadro diga -en este caso, pues estamos hablando de pintura en todo momento - es que aquello que manifieste tenga algún significado. Todo el contenido de dicho cuadro surgirá de la conversación que se consuma entre este y el espectador. *Un cuadro vive en compañía, expandiéndose y avivándose ante los ojos de un receptor sensible. Muere del mismo modo*²⁸. Es esta la principal razón de mi interés por este tipo de práctica. Cuando más pierda el espectador su capacidad para ser real e inocentemente sensible, más rápido morirá esta capacidad conmovedora atemporal del arte. El arte puede ser para cualquiera una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente conocida, pero cada día más ignorada. Quiero ser íntima y humana. Si en la creación existe necesidad y espíritu, existen los medios para una transacción verdadera.

La noción de la muerte del arte ha sido masticada hasta la saciedad. El arte no ha muerto; aquellos que lo practican han cambiado sus prioridades. Su capacidad reparadora es parte intrínseca de su anatomía, puede no ser usada,

²⁷ G. DEVÍS, ÁLVARO. *El art brut murió y ahora es más necesario que nunca*. Cultur Plaza, 24/01/2020

²⁸ ROTHKO, M. *Los idus del arte: las actitudes de diez artistas acerca de su arte y su época contemporáneo*. The Tiger's Eye nº2, p. 44. 12/1947

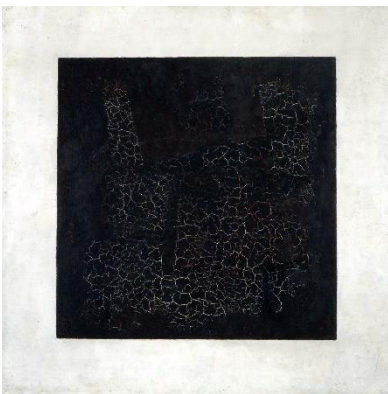
pero sigue presente. Nos encontramos en un momento en el que el interés por las prácticas relacionadas con el misticismo va en aumento. Hay un déficit e intentamos compensarlo. *Sensibilidad* es sinónimo de *misticidad*, y no hay nada más sensible que el arte, en cualquier forma. Aun así, y de nuevo, el interés por la espiritualidad artística como instrumento para lograr un tipo muy específico de satisfacción interior no es una noción nueva.

4.1.2. El cráneo del hombre también es el cosmos²⁹

Si el arte es hijo de su creador, según genética básica, este se parecerá a su progenitor. Sus intenciones serán reflejadas en su trabajo.

A pasos de gigante nos hemos acercado a un punto en el que la creación artística, a grandes rasgos, ha perdido su contenido íntimo. Me interesa la abstracción porque de una forma u otra alguna partícula del alma del artista acaba metida en el contenido. En el momento en el que uno da una pieza por terminada, mecanismos de reconocimiento se alinean para dar el visto bueno. Esta aprobación tiene detrás juicios de valor que, en este caso, donde no hay ningún tipo de referencia con la que comparar el proceso, se basan en la intuición y el reconocimiento, como ya hemos hecho mención en esta memoria. La intuición es el grupo sanguíneo de este Trabajo de Final de Grado. Creo que el ser humano movido por esta habilidad se mueve por buen camino. Así como creo que es un bien descuidado.

Una obra nacida de la intuición no es un arte para ser contemplado, es uno para ir más allá de su superficie y sumergirse en lo divino. Su ensueño consiste en sugerirlo. El cuadrado negro de Malevich, por ejemplo, se convirtió en un símbolo, tanto para sus fanáticos como para aquellos que lo detestaban. Cuando un símbolo no tiene ningún tipo de vínculo externo, su significado es impreciso. Y lo bueno de un espacio en blanco -o negro- es que en él todo tiene cabida, tanto sensaciones agradables como opiniones contrarias. Una simple obra, si deja margen suficiente, puede ser combustible para detonar una mente entera. Podemos destacar la tendencia hacia lo primitivo que muchos artistas han desarrollado. Lo primitivo es simple, y la simplicidad puede sostenerlo todo. Quien tiene una semilla tiene el universo³⁰. Existe una semejanza interna en las formas artísticas, así surge nuestro parentesco con los primitivos. Las semejanzas del sentir de un periodo pueden llevar a la invención de un tipo de formas que, en un periodo pasado sirvieron los mismos



(Fig. 11) MALÉVICH: *Cuadrado negro*, 1915

²⁹ MALÉVICH, K citado por NERET, G. en *Malévich*, p. 66.

³⁰ *Ibidem*.

propósitos. Todos los aspectos temporales y su anatomía son adoptados por la intuición para construir el cuadro. Cuando aceptamos la intuición estamos rechazando a la razón apoyándonos en el hecho de que en nosotros mismos ha crecido otra razón que, comparada con la que hemos apartado, nos permite experimentar más y más a menudo. Lo que se cree *más allá de la razón* dará frutos extraordinarios.

Lo abstracto libera de la dependencia de prestar atención a las formas que nos rodean en la naturaleza, poniendo al artista en la senda de la creación absoluta e inmediata. El artista abstracto inventa la sensación y esta determina su propio color y forma. Cada espectador decidirá un significado personal, para muchos aparentemente vacío de razón. Irán más allá de la información dada. Esto se debe a que las obras íntimas e intuitivas no tienen un sentido más que el de *ser*. Y esta capacidad de existir sin restricciones les permite adoptar cualquier forma que el espectador quiera, cualquier forma que el espectador necesite. Esta continua metamorfosis puede incluso transfigurar su estado de ánimo.

El gran problema al que nos enfrentamos es que el arte del momento mueve o altera moralmente durante cortos periodos de tiempo. Su duración es poca, es *arte del momento* y no encierra ninguna potencia de futuro. Nuestra alma contiene gérmenes de falta de fe, de meta y de sentido. De movimiento. El *otro arte* se mueve y mueve. *El otro arte reside en su periodo espiritual, no sólo es eco y espejo de él mismo, sino que posee una fuerza vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente*³¹.

Cuando empecé a tratar con este tipo tan específico de arte y esta filosofía de creación basada en la intuición y en la terapia, algo se agitó dentro de mí. El objeto desmaterializado y abierto despierta inmediatamente una <<vibración>> en el corazón. Kandinsky habla de una *belleza interior*³², que es la que, cito, *se emplea por una necesidad interior imperiosa*. La idea a la que este artista da vueltas sin cesar en sus escritos es lo que él llama '*principio de la necesidad interior*³³'. Todo aquello que nazca de una necesidad visceral es inmortal y atemporal; vivirá y tendrá valor intrínseco para siempre, aunque cada espectador mantenga una conversación diferente con ello.

Llegó un momento en el que necesité aferrarme a algo por completa desesperación y ese algo fue el arte. La creación y su estudio se convirtió en necesidad. Lo que yo desconocía era que esta noción había ido moviéndose entre artistas durante toda la historia, porque la práctica artística usada de esta manera es algo que el ser humano urge. Mi objetivo en este proyecto era intentar presentar esta idea y esperar que continúe. Existe este tipo de conexión entre humano y arte porque esta forma de crear se basa en el

³¹ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 25

³² *Ibidem*, p. 41

³³ *Ibidem*, p. 54

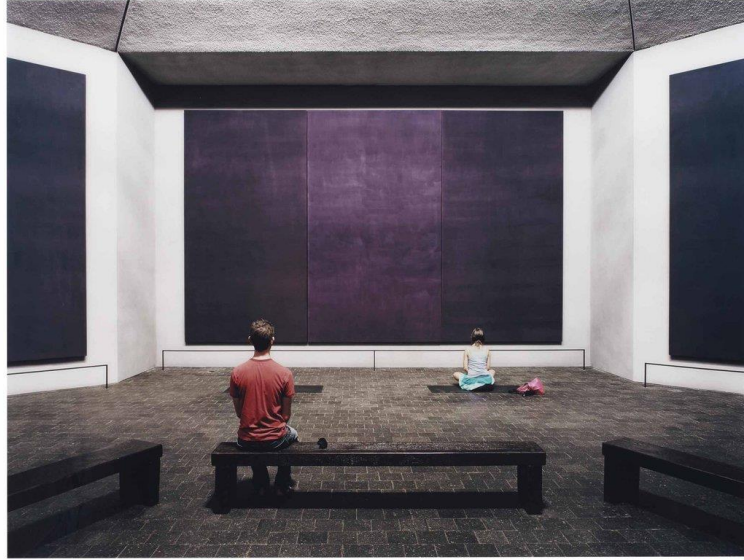
principio de contacto con el alma humana. No existe nada en este mundo que "no diga nada". Todo ente, sin ninguna distinción, está expuesto a ser interpretado y de toda interpretación nacen radiaciones por las que nos vemos afectados y afectamos. No hay mejor medio conductor que la práctica artística. Cada elección que hacemos en la pintura nace del principio de la necesidad y la intuición es el juez, guía y armonizador. Aquel que no capte sonido entenderá la composición como arbitraria. Nada más lejos de lo real, ninguna composición es caprichosa, todas pasan por un juicio de valor previo, ya sea este consciente o inconsciente.

Igual que cada palabra pronunciada provoca una vibración interior, lo mismo sucede con las imágenes. Por eso la abstracción resulta tan fascinante, porque si la razón por la que el lenguaje provoca reacciones en nosotros es porque, a través de una estructura de reconocimiento, conectamos los vocablos con las imágenes que ya conocemos y a las que sabemos que se refieren, en el caso de la vibración que una imagen abstracta provoca, ¿con qué lo conectamos?, ¿con qué lo relacionamos? Es un universo tan impreciso que nos obliga a divagar por los caminos de nuestro interior sin poder evitarlo. Y en un mundo donde la religión, la moral y la ciencia se agitan constantemente, el hombre tiende a apartar su mirada hacia sí mismo y no veo mejor guía que la práctica artística y la necesidad intuitiva. La ineludible voluntad de expresión del ser humano es la fuerza que Kandinsky llama *necesidad interior* y es la constante palanca que impulsa al espíritu hacia delante. La fuerza espiritual interna del arte utiliza formas actuales, es decir, contemporáneas al creador, solo como peldaño para llegar a otros. El efecto de la necesidad interior y en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo³⁴. Es decir, aquel elemento que, hemos comentado, es atemporal, usa a su disposición elementos provisionales – temporales- para ser más cercano y perdurar. La forma que se consigue hoy es la conquista de la necesidad interior de ayer.

El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede trabajar a través de leyes anímicas. Las balanzas están dentro del artista y constituirán su tacto artístico; puede que la intención de un sacerdote hindú no fuesen las mismas a la hora de pintar que la de, por ejemplo, Rothko, pero sus piezas contienen tal carga de fuerza interior que ambas se alinean, aun

perteneciendo a siglos diferentes, actuando en la misma vibración. Ambas están animadas por el mismo espíritu.

³⁴ *Ibidem*, p. 67

(Fig. 12) STRUTH. *The Rothko Chapel*, 2007

En el momento en el que el ama humana viva una vida más fuerte, el arte experimentará un renacimiento, ya que el alma y el arte están en una relación simbiótica continua. Nos referimos a una educación del alma; un intento de introducir a la fuerza en cada obra un contenido interior consciente no tiene el mismo efecto que si este nace de una necesidad real. No será perdurable en el tiempo, ya que se usará para alcanzar una belleza estética, que no interior. La belleza no está en los ojos, sino en la mente.

4.2. LA BELLEZA ES EL NUEVO MESÍAS. AGNES MARTIN

No necesitas creer en Dios para encontrar la visión de la catedral de Notre-Dame inspiradora [...] ³⁵

- Jeanette Winterson

Pero has de creer en algo.

Todo este camino comenzó de la mano de Agnes Martin. *Las Islas* (1961) fue la primera obra que vi de la artista, sobre el año 2017. Apenas fue una diapositiva anecdótica en una clase de historia, pero eso fue suficiente. Aunque más adelante se verá claramente que es una de mis mayores referentes formales, considero que la huella más profunda que la artista ha dejado en mí no es su estética formal sino su filosofía; mantén los ojos abiertos y encontrarás belleza en todo.

La belleza es el misterio de la vida. Respondemos a ella con emoción, de forma casi inconsciente. Sea cual sea el prototipo de belleza de cada uno,

³⁵ HALVERSON, K. *Shakespeare and Company, Paris: A History of the Rag & Bone Shop of the Heart*, p. 14

ansiamos experimentarla. Existe una respuesta emocional y mental que damos. Esta sensación es el objetivo de la vida y un camino hacia la felicidad.

Toda obra de arte trata la belleza; la representa y celebra o denuncia su ausencia. El arte sobre ideas estimula más ideas, pero el arte nacido de la intuición estimula sentimientos de felicidad, inocencia y belleza. Es necesario, pues, observar qué respuesta damos ante la obra, saber qué efecto produce en mí, qué clase de felicidad siento. Martin escribe ``*Esta pintura me gusta porque ahí te puedes meter a descansar*''³⁶. La noción del arte como un escape o lugar seguro está presente en varios de los textos que publicó durante lo largo de su vida hasta morir en 2004. La artista sufría de una psicosis mental grave: esquizofrenia. Los individuos que tienden a comportamientos creativos comparten, según un estudio publicado por la revista *Nature Neuroscience*³⁷, el mismo tipo de neuro divergencia que los pacientes esquizofrénicos: una incapacidad para detener la actividad del precúneo, parte del cerebro que se encarga de *organizar* la influencia de los estímulos externos, la cual suele mantenerse inactiva cuando realizamos labores que precisan de nuestra concentración racional. Agnes Martin, aceptando la noción de que la mente racional puede verse superada por la mente emocional, se refugió en la práctica artística. – y más literalmente, en un rancho en Nuevo México. Todo sufrimiento se convierte en iluminador cuando gracias a él se encuentra consuelo y esperanza en algo que hasta ahora habíamos ignorado. No se puede ir más allá del dolor mental de uno si no se acepta a la propia mente tal y como se encuentra. Entendiendo sus tendencias y estando atento, uno puede observar en qué momentos qué cosas enciende chispas en una hoguera apagada. Replegándonos, ella nos dirá cuál es el paso siguiente. El arte, en mi caso, - y claramente en el de Martin, por ello que es tan importante para este TFG- es consuelo. Comencé a tener la constante tentación, a medida que indagaba más y más en la obra de la artista, de que podía contribuir a salvarme. El espectador no se limita a mirar, da una respuesta muy concreta a la obra. Uno tiene en cuenta su propia situación y así rellena los huecos a su modo y proyecta determinada realidad. Claramente, esto no se podría hacer sin ningún grado de abstracción en la obra. La vida de la obra depende del observador, de la conciencia de la perfección que este tenga. Uno puede verse en la obra, ir más allá de la información que esta le ha facilitado.

³⁶ MARTIN, A. *La mente serena* (Parte I), 1972. Citado en MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 1993. Agnes Martin: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 de noviembre de 1993-24 de enero de 1994, p. 21

³⁷ STEFFANSON, K. *Polygenic risk scores for schizophrenia and bipolar disorder predict creativity*. *Nature Neuroscience* (nº18), p. 953-955

(Fig. 13) MARTIN: *Las Islas*, 1961



En todos nosotros hay hambre y sed, lo cual es necesario ya que si no estaríamos estancados en un mismo sitio. Sin visión estamos descontentos. Por razones de las cuales sigo sin averiguar el por qué, este tipo tan preciso de creación artística de la que hemos estado hablando, me hizo sentir tanta gula que esta valió como excusa para emprender un camino hacia la recuperación del control de mi propia mente. Prestando más atención a nuestro entorno nos podemos dar cuenta de que la belleza puede estar en todas partes si uno así lo quiere. Es como ponerse unas lentes especiales. Actuar como si lo bello nos rodease es el primer paso para que sea así. La existencia de la belleza y de la felicidad es estable, lo único que fluctúa es nuestra conciencia de ellas. Esa conciencia puede ser material o no. Creo que todos nos hemos levantado una mañana con una sensación de plenitud inmensa, ese día nos hemos sentido felices sin saber exactamente qué ha causado tal sentimiento. Estos momentos, a mi parecer, resultan tranquilizadores. Esperanzadores, incluso, si uno se encuentra en un estado de desánimo continuo. El arte, opino, puede ser un detonador automático de este tipo de sensaciones. Un interruptor capaz de mostrar belleza cuándo uno la requiera, belleza capaz de incitar ilusión. Esta sublimidad es capaz de domar la incertidumbre. Lo sublime es, pues, un corrector útil; recalibra la perspectiva y por eso nos satisface. Nos esperanza. Uno puede creer en la belleza como hasta ahora se ha creído en un Dios. Lo bello puede ser el nuevo Credo.



4.3. INTIMIDAD, TIEMPO Y CONTROL

Creo que, llegados a este punto, uno es consciente de la tremenda importancia que le doy a la introspección. En un mundo frenético, instantáneo y lleno de información que nos bombardea desde que abrimos los ojos en la mañana hasta que los cerramos en la cama, a veces es necesario buscar aquel factor que se mantiene estable, como las boyas que vemos en los puertos, ancladas al suelo. En nuestro interior el tiempo no existe, por lo que es el lugar perfecto donde refugiarnos a descansar. No es zona donde uno deba quedarse más del tiempo necesario, pues puede perderse y no saber cómo volver a salir. Sí es, sin embargo, un espacio reconfortante en el que permanecer el tiempo suficiente para curarnos, aprender y emprender el camino de nuevo con otra energía. Pero como todo espacio estimado ha de ser cuidado y preservado; cultivado y asistido. Para ello uno puede guiar su atención a aquellas actividades que, tras un periodo de observación, percibe, benefician al estado de este lugar. Todo esto no podría ser posible si uno se niega a intimar consigo mismo. En una era donde hasta el más puro de los sentimientos se puede economizar, la intimidad ha sido prostituida hasta tales extremos que no podemos concebirla sin una connotación sexual. Nada más lejos de la realidad, abogo por una introspección íntima asexualizada. Y en cuanto a prácticas artísticas, tras, puede ser, pintar con los dedos, nada brinda una meditación más cercana y personal que el arte textil.

4.3.1. El arte textil y la proximidad

Tocar es dar vida

_ 38

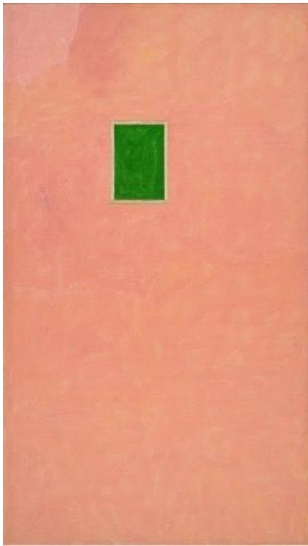
Los tejidos han sido una parte fundamental de la vida humana desde el comienzo de la civilización. En Perú, a falta de un idioma escrito, nació la cultura de los textiles, donde un sistema de nudos se utilizaba como representación de ideas³⁹ y si desde Oriente Medio nos llega el muy conocido mito de que las alfombras pueden volar, es porque se solía creer que los tejidos poseían propiedades mágicas. Costó tiempo, sin embargo, que el tejer

(Fig. 14) ANÓNIMO. Impero Inca (1438-1533). Los *Quipus* eran sistemas de almacenamiento de información basados en hilos y nudos. A día de hoy (2019) existen 1000 *quipus* almacenados en distintos museos del mundo. Su significado sigue sin poder ser descifrado.

(Fig. 15) EHRMAN: *Fabric no. 13308*, 1940

³⁸ Dacher Keltner atribuye esta frase en *Hand son research: the science of touch*. 29/09/10. GreaterGood Magazine, a Miguel Ángel Buonarrotti, pero no se han encontrado otras fuentes que lo corroboren.

³⁹ PIGHI BEL, P. *Por qué seguimos sin descifrar por completo los quipus*. 09/11/19. BBCNews.



(Fig. 16) (Derecha) ALBERS: S/T, 1941

(Fig. 17) PETWAY CAMPBELL: *Lazy Gals*, 1965. Parte del colectivo Gee's Bend Quilts. Grupo de mujeres tejedoras afroamericanas originarias de la aldea Gee's Bend, Alabama.

(Fig. 18) KOZLOFF: *Striped Cathedral* (detalle), 1977. De los máximos representantes de The Pattern and Decoration Movement, movimiento artístico e defensa del *craft* nacido en la década de los setenta en Estados Unidos.

se ganase un hueco entre las consideradas prácticas artísticas de las Bellas Artes.

Cuando el arte empezó a verse, a causa del Romanticismo, como *una facultad especial de la mente humana clasificada junto con la religión y la ciencia*⁴⁰ se comenzó a distinguir el textil como *oficio* y el textil como *arte*. Un gran paso, pero no suficiente; era una práctica admirada pero reservada para mujeres, o lo que es lo mismo: *de segunda*. Por esta razón varias discípulas de la Bauhaus se vieron condicionadas a iniciarse en el arte textil una vez ingresadas en la escuela. Juntas reinventaron lo formal y funcional de las posibilidades del textil, un camino que transformaría su futuro y el del arte abstracto.

Así fue como Anni Albers descubrió su vocación: por accidente. *“El destino puso en mis manos fibras; ¿fibras para construir un nuevo futuro?”*⁴¹. Pero la mujer que colocó el arte textil en primera línea del contemporáneo, nunca olvidó la historia detrás de esta práctica, y siempre hizo hincapié a sus alumnos en los orígenes de la actividad.

Centro América se considera la cuna de los telares. La tradición se ha transmitido de madres a hijas durante siglos y urge su preservación pues sus orígenes se remontan a periodos mayas e incas, antes del mestizaje con los españoles. No se considera algo meramente visual, sino que los telares representan motivos de la naturaleza, el cosmos y, se cree, la huella de la artista que los teje queda en ellos. En el documental *Las Tejedoras* (DOXEL, A. 2018) Gloria Estela García, tejedora de Guatemala, cuenta como su abuela le relataba historias de los tiempos en los que, siendo esclavizada, la comunidad se juntaba y tejía en un intento de calmar su dolor y encontrar felicidad en el acto de creación. Si hay algo en que coincidan todos los practicantes del arte textil alrededor del globo, es que su práctica es terapéutica.

El tacto es fundamental para la comunicación humana. Es nuestro principal medio para mostrar compasión⁴². Tocar es un perfecto ejercicio de sinestesia, a través del tacto se perciben matices que la vista no puede comprender.

⁴⁰ GOMBRICH, E. *The Story of Art*. Conferencia de prensa, 2005. The Gombrich Archive.

⁴¹ Anni Albers en conversación con N. Fox Webber en ALBERS, A. *On Weaving*. 1965. Citado por GOTTHARDT, A. en *Anni Albers on How to be and artista*. 03/04/19. Artsy.

⁴² GARCÍA, E. *Arte táctil para los que no pueden ver*. 08/11/18. El Comercio.

El arte textil se basa en el tacto. Uno no puede permitirse las mismas libertades con el hilo que puede con la pintura, este tiene limitaciones y requiere prácticas específicas. La importancia reside en escuchar lo que el material elegido pide y para ello hay que tomarlo entre las manos y tocarlo. Está lleno de sugerencias que de otra forma no seríamos capaces de escuchar. El textil demanda una observación cercana; conexión. ¿Cómo elegimos el material específico, nuestro medio de comunicación? Accidentalmente; él nos habla, un sonido, un toque, nos atrapa y pide ser creado.

La práctica textil enriquece porque aboga por los accidentes. Un enfoque espontáneo e intuitivo es necesario para inspirar una creación significativa. El material usado en el tejido y bordado no se puede controlar en su totalidad, es por ello por lo que aceptar posibles errores (cambios de hilo, roturas, variaciones en la trama, etc.) y saber seguir adelante sorteándolos es fundamental. Esta actividad posibilita la educación basada en la idea de que un error puede llevar a una nueva dirección en la producción, pueden ser oportunidades a nuevas líneas de pensamiento que de otra forma no hubiesen sido presentadas. Entrenar la mente para saber sortear infortunios y sacar de ellos un ejercicio lúdico es parte de la actividad. ACCIDENTE + IMPROVISACIÓN es la gran clave del arte textil.

Muy al principio de mis andadas por el mundo del tejido, anoté en una libreta dos palabras: *punto intuitivo*. Temo contar todas las veces que he mencionado la intuición en esta memoria porque sé que puedo pecar de exceso, pero es un concepto alrededor el cual he orbitado sin ser consciente durante mucho tiempo. Me cobijé en la práctica textil porque ofrece refugio. La necesidad de su extrema aproximación al material brinda la creación de un mundo en el que solo existes tú y tu obra. Las obras textiles resultan orgánicas, son irregulares. Es acogedor poder ver errores y rastros de una forma única. Un disfrute de colores, formas, contrastes y armonías a través de las manos – una sensualidad táctil⁴³.

Para cerrar el círculo: *'tantra'*, - palabra en sánscrito que ya hemos mencionado con anterioridad- se traduce literalmente como *'tejido'*. Y es que no es otra cosa que un ejercicio meditativo más, basado en la insistencia y el registro, no de deidades, sino de tiempo.

⁴³ ALBERS, A. *Handweaving Today: textile work at Black Mountain College*. 1941. The Josef and Anni Albers Foundation.



(Fig. 19) KUSAMA: *Red Nº 2* (Detalle), 1960

4.3.2. La repetición y el registro cotidiano

Si algo aprecio de la práctica textil es su característica repetitiva. Durante los años, siempre me he inclinado por aquellas obras artísticas que incluían, de una forma u otra, el recurso de la repetición. Solo hace falta un poco de investigación para entender por qué: control. La repetición continua nace del deseo de encontrar un refugio seguro dentro de la inestabilidad.

Vamos a dividir esta idea en dos partes: la repetición como recurso estilístico y la propia acción ritualizada de crear como archivo.

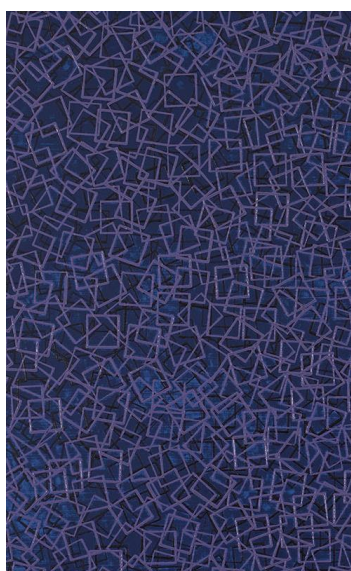
Como recurso estilístico; existe cierta belleza en ser capaz de reducir a un elemento concreto la atención. No sé cuánto puntos de bordado he realizado durante todo este proyecto, pero sí sé que he tocado cada uno de ellos, que los he creado meticulosamente y que en ellos, en algún momento, he centrado mi total y absoluta contemplación. Cuando acumulados, los gestos forjan conexiones y crean experiencias interrelacionadas. El cuerpo y la materia son unidos durante largos periodos de tiempo, la energía artística se acumula aquí en una inversión hacia algo que uno cree, vale la pena pasar largos periodos. Esta especie de transmisión de energía pone las cosas en orden; la repetición constante de un movimiento crea la sensación de maestría. Este dominio, aunque sea sobre una acción diminuta, puede ser la única cosa sobre la que uno sienta que tiene el control total. Esta sensación permite a uno crear, en la propia acción artística, un lugar donde se tiene el mando, un espacio seguro ante un posible desequilibrio en otros aspectos de la vida.

Se establecen compromisos artísticos largos e íntimos, *“Todo el tiempo que he puesto en un trabajo tiene su propio centro gravitacional que me atrae hacia un espacio más contemplativo [...]”*⁴⁴ cita Stephanie Britton, directora de la revista *ArtLink*. Y es que la repetición continua tiene la capacidad de crear otros *espacios* en la mente para que esta *trabaje* mientras sus manos continúan con el hábito. Estos *breathing spaces*⁴⁵ -respiraderos- proporcionan lugares de reflexión donde conexiones inconscientes pueden darse.

La serialidad se ajusta a un vocabulario que oscila entre un relleno ordenado y la variación rítmica entre el vacío y la plenitud de la

⁴⁴ BRITTON, S. *The Obsessive Compulsive worker-artist*, p. 22. Diciembre 2007. *ArtLink* vol. 7, nº 4.

⁴⁵ PAPERSTERGIARDIS, N. *Spatial Aesthetics: rethinking the contemporary*, p. 365. Citado por WATERS, S. en *Repetitive crafting: the shared aesthetic of time in Australian contemporary art*. 2012. *Craft+Design Enquiry*, nº 4.



(Fig. 20) MARTIN: S/T (detalle) , 1960

(Fig. 21) NAVARRO VIVES: Kinetic composition (detalle) , 1974

composición⁴⁶, la recreación y reexperimentación de una serie de significados ya establecidos por el autor.

En el uso del recurso de la repetición no hay más misterio que la búsqueda de la legitimización de una sensación de orden y control. A esta sensación el autor también puede conseguir llegar a través de una ritualización de la rutina artística.

Como archivo; En 2012 Yayoi Kusama visita Londres para inaugurar una exposición retrospectiva en la Tate Modern. La institución realizó un pequeño documental en el que muestra cómo es su vida diaria en Japón, donde reside desde 1973. En el reportaje la japonesa hace una interesante reflexión acerca de lo que sus obras le hacen sentir: son una prueba de su presencia en el mundo. Ciertamente es que Kusama es un caso muy particular de dolencia mental⁴⁷, pero su reflexión puede ser aplicada a muchos otros casos.

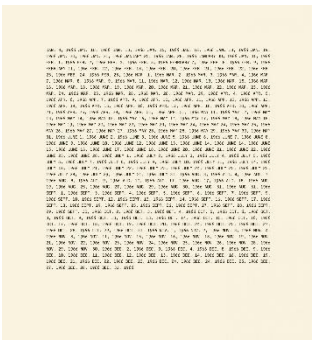
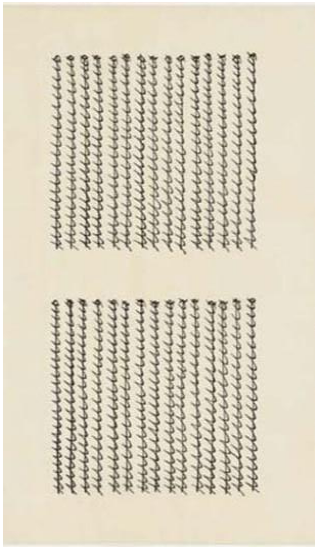
La vida está llena de momentos que marcamos como significativos en el desarrollo de nuestra existencia, usamos constantemente los campos de interpretación existentes para presentarnos al mundo. Estos momentos específicos implican el crecimiento y desarrollo de una mejor perspectiva de quienes somos. Llevar un seguimiento analógico demuestra que uno ha *sido*, que ha estado en el mundo y ha hecho algo. En la creación artística, la producción diaria proporciona una actividad a la que rendirse, pero sobre la cual, a su vez, uno tiene total control. Se puede tomar un enfoque performativo que resulta comparable, en cuanto al seguimiento de una predeterminada estructura y metodología enfocada, a lo que se suele entender como *archivo*. “Performativo” no como algo dentro de la práctica *performance*, sino más bien un trabajo interesado en mostrar espontaneidad, autoexpresión e inmediatez mediante, en este caso, un mecanismo de repetición y creación diaria⁴⁸. El género de arte como archivo hace que información, posiblemente olvidada o desplazada, esté presente de forma física. Es una forma de tejer información, rompiendo la visión entre lo real y el registro imaginario.

Cuando uno se compromete con un ritual diario, en este caso de creación artística, se enfrenta de cara a la noción de *tiempo*. Se le concede así, dimensiones sensibles para hacerlo entendible, comprensible, y físicamente perceptible y asimilable. Tras la finalización

⁴⁶ FOL, C. *More than obsession: repetition*. RAWVISION #60

⁴⁷ La artista sufre un trastorno de despersonalización; en estos casos el paciente no concibe los límites entre la realidad y la ficción, hasta tales extremos que duda de su propia existencia material. (SPIEGEL, D. *Trastorno de despersonalización-desrealización*. 2019. MSDManual)

⁴⁸ IVERSEN, M. *Auto-maticity*, p. 15, citado por BIRKIN, J. en *Art, Work and Archives: Performativity and the Techniques of Production*. Noviembre 2015. ArchivarJournal.



(Fig. 22) DARBOVEN: S/T, 1972

(Fig. 23) KAWARA: 1966, 1966

de la serie, uno puede sujetar en sus manos tiempo, literalmente. Al cosificar las abstracciones estas parecen recuperar su verdadera importancia; es un ejercicio de control sobre la sensación de pérdida de tiempo e improductividad, se busca la mecanicidad para, irónicamente, salir de ella.

Admito que poco tiene que ver este proyecto con, por ejemplo, los archivos de On Kawara. Pero ese *poco* es materia prima en ambas creaciones artísticas, la suya y la mía. Al crear rutinariamente como hábito uno toma el mando de su tiempo y lo que hace con él. Una vez pasada una temporada, tenemos un registro de lo que ha sido nuestra acción diaria durante este periodo, un recordatorio de nuestra capacidad de creación, compromiso y productividad. Mientras que el recurso formal de la repetición proporciona un ejercicio meditativo intenso basado en automatismos, que permiten, no solo la sensación de maestría ante una posible emoción de inutilidad, sino que también concede al individuo la posibilidad de sumergirse en unos estados de trance donde encontrar una serenidad necesaria.

5. REFERENTES FORMALES

Cada obra de este Trabajo de Final de Grado surgió de un proceso de creación intuitiva, sin referentes. Sin embargo, en la producción de estos artistas he podido encontrar similitudes formales. A continuación, un paseo, agrupados en tres apartados, entre las obras que, de una forma u otra, son familiares visuales de las piezas de este proyecto.



(Fig. 24) BOURGEOIS: *Ode à l'Oublie* (1,2,5,6,9,10), 2002

5.1. LOS QUE HILAN

Este proyecto ya estaba prácticamente cerrado cuando encontré la obra de **Louise Bourgeois** (Francia, 1911 – EEUU, 2010) *Ode à l'oubli*. No esperaba tanta similitud de una artista que, preconcebidamente, encasillaba de escultora. *Oda al olvido* es un precioso libro de artista compuesto de 36 páginas de pequeñas piezas textiles. Las similitudes con mi obra son claras: es un archivo de un periodo de tiempo de la vida de su creadora basado en la práctica textil y la pintura abstracta en pequeño formato. Lo que más resalta de esta oda es su intimidad, vulnerabilidad y la sensación de fragilidad cuando uno puede sujetar tiempo entre las manos, tan delicado que puede romperse, como los hilos, pero tan resistente que puede crear proyectos, como las telas. El tomo se compone de piezas coloridas, donde usa tanto pintura como bordado para crear composiciones llenas de movimiento. No tienen relación entre ellas, más allá de la propia función como archivo. Los motivos son abstractos y rítmicos. Superponiendo figuras llenas las imágenes de detalle, creando una obra que incita a la contemplación.

Algo que me llama la atención, como ya he mencionado con anterioridad en esta memoria, son las series. La pieza de Bourgeois comparte esta faceta con aquella producida por **Ana Esteve Llorens** (España, 198?-) y **Emily Barletta** (EEUU, 198?-). Ambas artistas se dedican a realizar piezas textiles mediante el tejido y el bordado, pero siempre dentro de la serialidad. Comparto la necesidad de crear una familia de obras que, aunque tengan sentido por separado, los lazos que las unen sean capaces de contar una narrativa mucho más poderosa que la soledad. Crear series dista mucho de la idea de *cuantos más mejor*, más allá, se trata de la necesidad de repetición de un ejercicio con el que uno se encuentra a gusto. Algunas de las piezas de Barletta, como la mostrada en la Figura 25, muestra la capacidad de la simplicidad de crear espacios complejos. En el arte textil se tiende a usar formas simples en la creación de piezas, ya sean están creadas a partir de un telar o bordadas a mano. Esto se debe a que este tipo de figuras resultan más sencillas a la hora de seguir patrones de cosido. Son, sin embargo, un arma tremendamente poderosa cuando uno conoce la potencia de sugestión y misterio que la abstracción geométrica posee. Se une pues, a partir de esta práctica, lo fascinante de lo geométrico y lo orgánico del material.

Teresa Lanceta (España, 1951-) es, de las artistas mencionadas en este apartado, la única cuya obra he visto en persona. Aunque estéticamente está claro que nuestras piezas no tienen mucho en común, ver sus construcciones textiles en vivo me impactó mucho. Su obra es un continuo recordatorio de cómo se pueden construir grupos compositivos equilibrados a través de una simbiosis entre hilo y pintura. Trabaja con telares, creando construcciones que

complementa con el uso de pintura. Es una referente para mi obra porque es la prueba de que esta corriente puede adaptarse y evolucionar sin perder la misma esencia que los telares de Gunta Stözl⁴⁹ poseían, siendo la primera referente textil contemporánea con la que me topé.



De este apartado resaltamos la fragilidad, la intimidad, el tiempo y la dedicación que comparten mis obras con las de las artistas mencionadas. Su influencia en mí ha sido la de valorar la delicadeza y en ella, basar proyectos con una enorme fuerza en su interior, aunque a simple vista lo único que se vean sean hilos y tramas crudas.



(Fig. 25) BARLETTA: S/T, 2011

(Fig. 26) ESTEVE LLORENS: *Correspondence* (Detalle), 2018

(Fig. 27) LANCETA: *Cuadros en la palma* (Detalle), 2016

⁴⁹ Gunta Stözl fue profesora del taller de textiles en la Escuela de la Bauhaus hasta su cierre en 1933. Aunque su nombre no resuena tanto como el de sus alumnas, fue la verdadera razón por la que la práctica textil se ganó un hueco en el frente de las Bellas Artes de mitad de siglo.

5.2. LOS QUE CREEN

Una de mis más gratas sorpresas en el arte fue esta: la primera pieza abstracta del Siglo XX no la realizó Kandinsky; fue una mujer y hablaba con los espíritus.

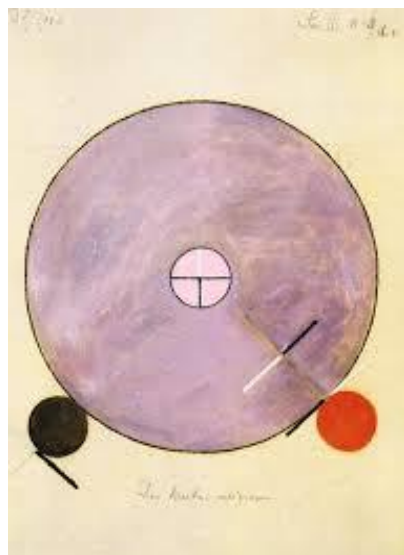
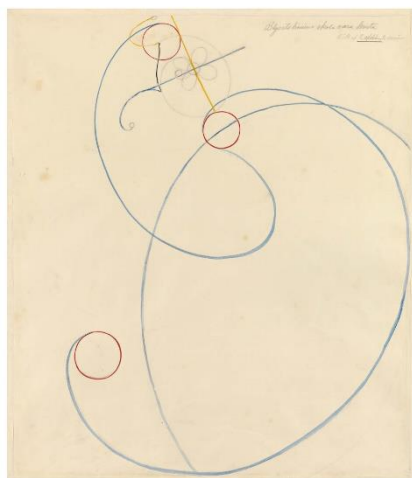
La obra de **Hilma af Klint** (Suecia, 1862-1944) y **Emma Kunz** (Suiza, 1892-1963) es un mundo en que podría perderme y no me importaría no volver jamás a encontrar la salida.

A la primera, de origen sueco, se la considera pionera en el arte abstracto europeo⁵⁰, a la segunda, suiza, quien recogió su testigo. Ninguna vió su arte triunfar en vida. Kunz, sin ningún tipo de educación o intención artística, se negaba a ello. Mientras que una pintaba lo que veía en sueños, la otra utilizaba un péndulo para crear sus composiciones; ambas, 'guiadas' por espíritus y energías místicas.

La obra de estas dos mujeres, junto con **Agnes Martin** (Canadá, 1912-2004), muestran todo lo que he intentado explicar en esta memoria. El uso lírico de los colores, la necesidad de mantener una relación activa y diaria con el arte, la fascinación por cuán personales pueden resultar unas piezas aún careciendo de total y absoluta referencia externa y/o significado evidente. Sus obras son poderosas, crea o no uno en los poderes espirituales. Son la prueba, esperanzadora a más no poder, de que uno se puede agarrar al arte como los creyentes a su evangelio.

Sus piezas destacan por un uso de colores planos, líneas y formas geométricas, puede que ver con la conocida sacralidad que durante la historia se les ha concedido a estas imágenes. Predomina el uso de los símbolos más comunes de la geometría sacra; el círculo, su diámetro y radios, como representación de la totalidad, el punto, trascendente a todo tiempo, símbolo de creación, espirales basadas en la secuencia Fibonacci, etc. Son, todos ellos, imágenes a las cuales la mente, una vez dejada libre, tiende a recurrir, ¿la razón?, proporcionan una sensación de orden, al menos visual, a quien las crea. Esta tendencia puede ser observada también en las obras de esta serie.

Las tres artistas abrazan el uso de la espiritualidad a la hora de crear su arte, no desde una visión religiosa, sino filosófica. Añaden el elemento orgánico del pulso humano a la matemática, en especial Martin, negándose a eliminar las imperfecciones de sus obras lineales. Existe algo especial en ser capaz de ver la huella humana en algo tan preciso y exacto como lo es este tipo de simbología; en aceptar el error y transformarlo en algo digno de contemplación, adoración y estudio.



(Fig. 28) AF KLINT: *Pleiade n° 14*, 1908

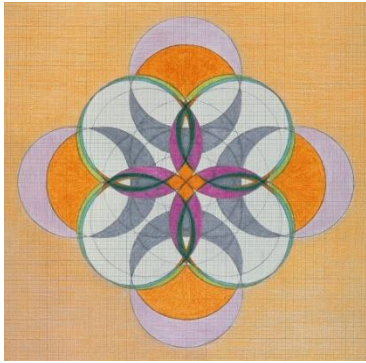
(Fig. 29) AF KLINT: *Serie 2, n° 3 The Christian Religion*, 1920

⁵⁰ Sería erróneo utilizar *mundial* - aunque así es como es calificada- habiendo discutido en el punto anterior las obras abstractas del Siglo XVII.



Referentes, no solo formales, su método de creación intuitivo, sin preconcepciones o ideas, fueron clave para decidir empezar un proyecto basado en el flujo inconsciente. Los resultados son interesantísimos, simples pero detallados a la vez y dejan lugar a que cualquiera encuentre en ellos el significado que quieran, o necesiten.

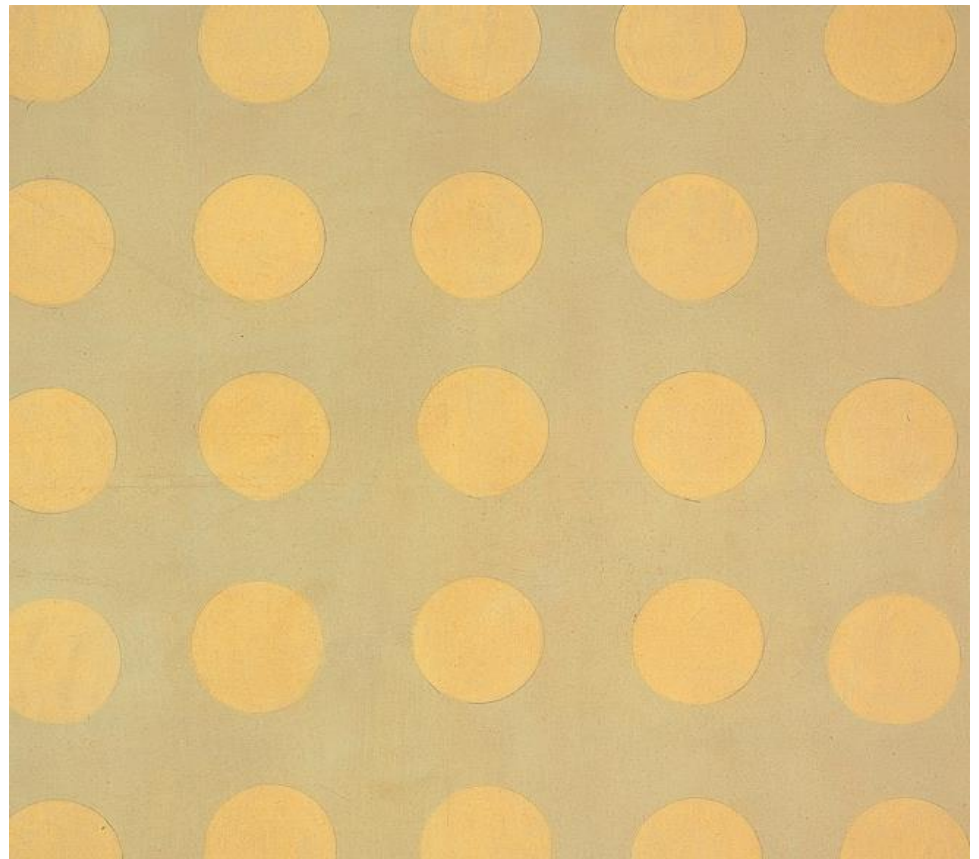
Estos últimos años, la popularidad de estas artistas ha crecido como la espuma. Muestra evidente de la tendencia del ser humano a necesitar buscar un sentido más allá de sí mismo, especialmente en tiempo de tensión, ya sea fuera de él o en su psique. La línea de trabajo de estas mujeres ha sido, y es, el camino artístico que he seguido y seguiré investigando.



Hasta hora, y sin ninguna preintencionalidad, todas las referentes que he mencionado han sido mujeres. Más allá de la casualidad, abogo por la reconciliación con las fuerzas hasta ahora asociadas con la feminidad: el cariño, la intimidad, la fragilidad, el tacto, etc. Pues en su práctica – por suerte, cada vez menos ignorada- uno puede encontrar el equilibrio que comentamos al principio de esta memoria, cuando hablábamos de la autoorganización mental.

(Fig. 30) AF KLINT: *Nº17 SUW/UW*, 1915

(Fig. 31) KUNZ: *S/T, S/F*

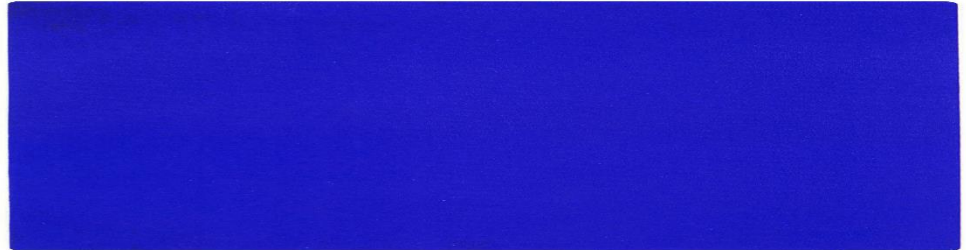


(Fig. 32) MARTIN: *Buds* (Detalle), 1959

No sorprende, que la traducción al español del título de esta obra, sea 'semillas'.



5.3. LOS QUE COLOREAN



Si las obras de este proyecto se le mostrasen a mi yo de hace un par de años, le costaría creer que estas piezas son mías. Siempre he sentido predilección por los tonos apagados, sombríos, manchados con blancos o grises. Sin embargo, a raíz de este proceso, he descubierto cuánto le gusta a mi interior los colores.

La obra de **Helen Frankenthaler** (Estados Unidos, 1928-2011) fue la principal razón por la cual comencé a interesarme por los colores. Algo en la forma en la que los pigmentos se relacionan en sus piezas me atrapó desde un primer momento. La artista americana se caracteriza por usar la técnica del *'soak painting'*, que consiste en diluir los acrílicos hasta que consigan una consistencia similar a la acuarela y derramarlos sobre una loneta previamente humedecida. Los tonos se unen, repelen o mezclan creando campos de color en lo que parece continuo movimiento y fluidez. Los lienzos de Frankenthaler son lo que los *color fields* de Rothko serían si estos se rompiesen y dejasen escapar el color de dentro de los campos cerrados.

Dista mucho, sobre todo en cuanto a técnica, su obra de la mía, sin embargo me gusta pensar que el azar que interviene en la creación de las pinturas de la artista, moviendo los colores sin rumbo, es la misma ventura que guía el resultado de mis obras. Relaciono su azar y mi intuición como un nexo en la filosofía de actuación que ambas aplicamos a nuestras creaciones.

La obra de **Ellsworth Kelly** (EEUU, 1923 – 2015) es una síntesis entre placer visual y edificación espiritual. Sus pinturas están saturadas de puro color, donde para ser contempladas, uno ha de dejar la vista y la mente en un estado completo de relajación, para que así absorban los colores, las formas y los bordes. El se encarga de ordenar los colores, y el público, según sus sentimientos y estados de ánimo en ese momento, de darles contexto. Es esta característica de su obra la que extraigo y aplico a como, en el caso de que si *Más allá de la información dada* hubiese nacido con la finalidad de ser expuesta – que no es así, pero supongamos por el bien de ejemplificar – esta sería la razón del uso de

(Fig. 33) KLEIN: *IKB 191*, 1962

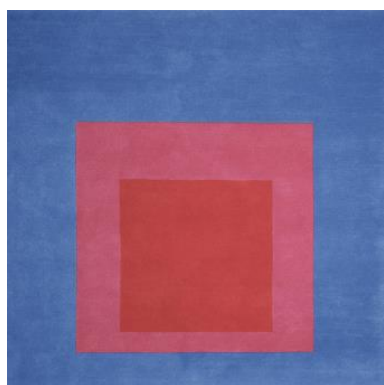
(Fig. 34) FRANKENTHALER: *Small's Paradise*, 1964

(Fig. 35) KELLY: *Yellow over Dark Blue*, 1964



colores y formas abstractas: dejar a quien lo contemple suficiente espacio para encontrar lo que quiera, más allá de la información que yo le proporcione.

La interacción de los colores es, al igual que Kelly, un tema al que **Josef Albers** (Alemania, 1888- EEUU, 1976) dedicó la mayoría de su carrera, tanto como productor de obra, como profesor. Albers defiende la existencia de una discrepancia en la percepción visual entre aquello que se ve – realidad física- y aquello que uno recibe – identidad psíquica -. No solo los colores pueden cambiar el estado sensorial de aquel que los atiende, sino que entre ellos pueden influenciarse. Sus propiedades cambiarán dependiendo con que otros sean combinados- que no necesariamente mezclados-. Aplicamos a la producción esta teoría, usando mismos colores en diferentes combinaciones, para extender todavía más sus posibilidades. Aquel quien trabaja con color, tiene material inagotable⁵¹.



La memoria humana se mueve a través de los colores, que son perfectos conductores de emociones, como también detonadores. Este efecto llega a su culminación cuando uno se ve tan afectado por la capacidad de un tono que ni siquiera sabe decir qué ni a razón de su reacción. La forma es irrelevante, no es más que la limitación de una forma por otra, pero lo interno, encierra un elemento cuyo volumen sobrepasa decibelios. No veo mayores representantes de este fenómeno que **Mark Rothko** (Letonia, 1903 – EEUU, 1970) e **Yves Klein** (Francia, 1928-1962).

Presento a estos dos artistas como referentes no solo por su uso del color, sino por lo abrumador de sus obras. Es la veladura fantasmal de uno, y la intensidad del otro, lo que hacen de estos dos creadores mis mayores referentes en cuanto a la lírica del color se trata. Mientras que mis piezas son mucho más pequeñas, pretendo crear esos pequeños universos que ellos crean, en pequeño formato, cada uno con sus propias historias.

Sus lienzos están completamente vacíos y por ello, no pueden estar más llenos. Ya que en la nada, todo cabe.

(Fig. 36) ROTHKO: S/T: *Fuchsia and Orange*, 1953

(Fig. 37) ALBERS: *Homage to the Square: Full*, 1962

⁵¹ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, p. 58.

6. Más allá de la información dada; un intento de autorrecuperación

A continuación, una explicación guiada a través de *Más allá de la información dada*, el proyecto práctico en el que se revuelve este Trabajo de Final de Grado. He decidido dividir este camino en tres partes: primero, una puesta en situación para entender por qué comenzó el interés por empezar un proyecto como este, después, una breve descripción de las partes del plan seguido para su realización y, por último, una exposición del resultado final.

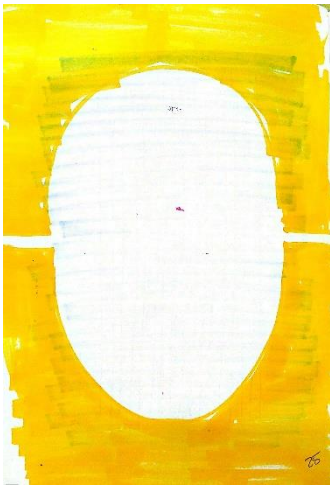
6.1. NO CREAS TODO LO QUE PIENSAS; EN BUSCA DEL ENTUSIASMO PERDIDO

La pasión, como el deseo, como la fe para quien la tiene, moviliza. El desamparo que provoca perderlas es inquietante. Durante toda esta memoria he hecho énfasis en la dolencia mental y cómo la práctica artística puede ser, y ha sido en muchos casos, incluido el mío, suficiente promesa a la que agarrarse y subir a flote. *Más allá de la información dada* es, sin embargo, un paso *más allá* de esta noción; es una prueba de crecimiento postraumático⁵². Hay un momento, una vez aceptado y/o superado el trauma, en el que el sujeto decide a qué fuerza va a entregar el control de su conducta. Este momento, en el que uno es por fin consciente de su situación, es el idóneo para provocar un cambio. Este trabajo surgió de la necesidad de encontrar un proyecto que sirviese como: zona segura donde el ruido externo se disipara, instrumento para entender mi estado a través de una conversación forzada y ejercicio para recuperar, desesperadamente, el entusiasmo por crear.

La pulsión creadora punza y arrastra, así que sabía que, si necesitaba enfrentarme a mi falta de motivación generalizada, un proyecto artístico que supusiese mi compromiso diario y total devoción era el camino a seguir. Tenemos que crear en nuestra vida un espacio mental que respete la subjetividad, potencie la libertad y la expresión y honre los mundos que crean lo que somos. *Toda creación debería aspirar no solo a tocar o empañar mínimamente conciencia y sensibilidad, sino a fragmentar ese mar congelado que llevamos dentro*⁵³.

⁵² ACERO, P. *Crecimiento postraumático y construcción de sentido en la adversidad*. 2012. Cuadernos de Crisis, Nº11, vol. 2.

⁵³ Kafka en carta a Oskar Pollak (1904), citado por Remedios Zafra en *El entusiasmo*, p. 14.



6.2. UN CONTRATO DE TRES PARTES

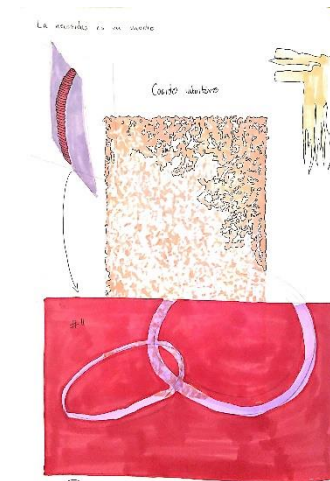
Como ya he mencionado con anterioridad, este proyecto comenzó casi por accidente. Mientras buscaba sobre qué tema giraría entorno mi Trabajo Final de Grado, realizaba bocetos abstractos y llenos de color guiados por la intuición como forma de sentir algún tipo de utilidad y control. Tras varios *¿por qué no?* y unas cuantas asociaciones hipotéticas para comprobar el hecho de que sí, podía respaldar lo que iba a hacer con teoría, era necesario crear un plan.

Este proyecto se ha realizado siguiendo una programación de tres fases.

La primera; la principal motivación residía en demostrar que era capaz, nuevamente, de controlar mi conducta. Esto requería compromiso, por lo que acordé conmigo misma lo siguiente: durante un periodo de tiempo de, al menos, tres meses – acabaron siendo alrededor de cuatro – , dedicaría una pequeña fracción de mi día a realizar un *garabato* en una libreta. Estos bocetos, que más adelante cumplirían otra función más, servirían como ejercicio práctico donde aflojar las preocupaciones y liberar la imaginación en momentos de algún tipo de tensión emocional – he ahí que haya días donde exista más de un boceto y a la vez, y sin embargo, jornadas completamente vacías. Todo ha sido guiado por la necesidad de la situación –.



La segunda; la parte práctica estaba, por ahora, resuelta. Falta, sin embargo, desarrollar un discurso teórico que la apoyase. A la vez que rellenaba hojas de cuadernos de bocetos, debía investigar teorías relacionadas con la misma visión sentimental en la que yo me encontraba trabajando. Para más claridad era necesario abordar esta parte desde diferentes ángulos: ámbito médico, teoría artística y prácticas filosóficas y espirituales. Para transformar, primero es necesario comprender, así que crear un enlace entre el comportamiento psíquico, la aplicación terapéutica que puede tener el arte y alcanzar en este apartado. La porción teórica de este proyecto es la verdaderamente importante para mí. El crear un trabajo práctico que la complementase era eso, un simple complemento, una excusa. El interés por este tipo de ideas no nació de la práctica del bocetaje, todo lo contrario, la porción pragmática derivó de un conocimiento previo de que este tipo de ejercicios funcionan, sanan y encarrilan.



(Fig. 38, 39, 40) CASTILLA: S/T
(Bocetos de *Más allá de la información dada*), 2018

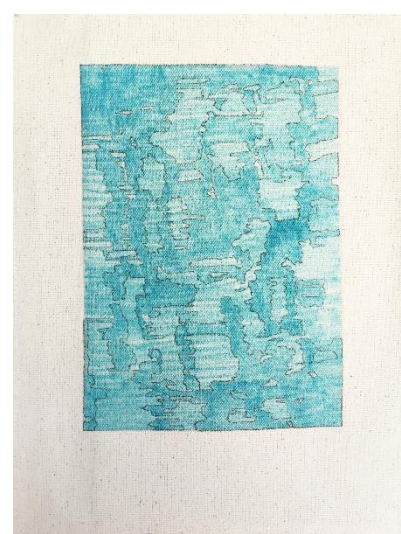
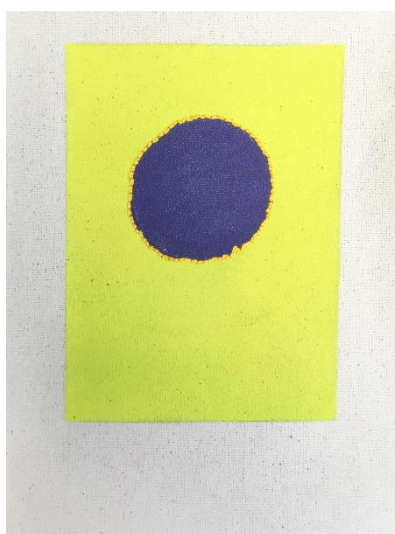
La tercera; finalmente vi necesario incitar una transformación más, específicamente en los esbozos que había estado haciendo. Abogando por la intimidad como lo hago, decidí que este proyecto debía de incluir algún tipo de práctica textil. Para dar el viaje por finalizado, debía de transformar todos los croquis en piezas en loneta. Puede que parezca trabajo de más, pero esta fase permitiría el mantenimiento obligado de una última conversación, conversación entre pintura, tacto y mi *yo* pasado. Esta fase es la que examinaremos a continuación.

6.3. OBRA FINAL. INTRA E INTER.

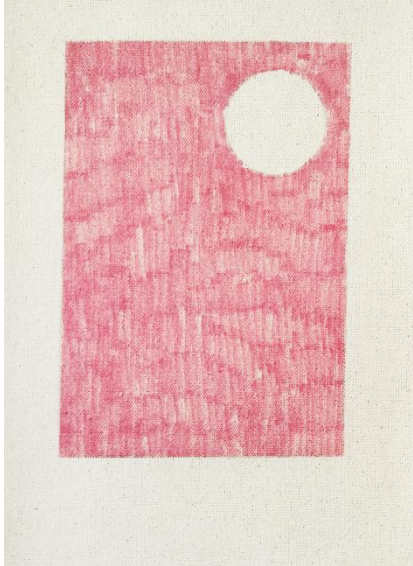
Más allá de la información dada ha resultado ser dos cosas:

Archivo de obras abstractas; la serie está compuesta por 115 piezas. Todas tienen las mismas medidas: 22 x 30 cm. La razón por la cual decidí dejar una especie de *passepartout* es, honestamente, desconocida. Lo podríamos acatar a mi gusto por la serialidad, las formas cuadradas y que en un principio pretendía fechar cada obra sobre la loneta, por lo que iba a necesitar un espacio limpio para ello. También he de reconocer que las medidas de *Lo espiritual en el arte* (Kandinsky, 1912) en correlación con las medidas de las lonetas, brindaba en mí cierta paz por su armonía, así que la edición de Paidós de este pequeño tomo tiene parte de culpa. Todo el proceso ha sido un viaje hacia la satisfacción visual y que todas las piezas tuvieran ese factor en común era solo un paso más para alcanzar ese estado.

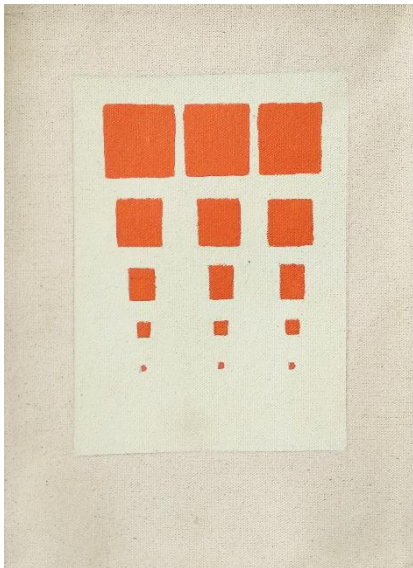
(Fig. 41, 42) CASTILLA: *Más allá de la información dada*, 2019



A partir de una loneta de algodón, cruda, sin ningún tipo de tratamiento de imprimación y una urdimbre bastante gruesa, varios retales fueron cortados. Después los repunté para transformarlos en las medidas mencionadas, así como para prevenir el inevitable deshilachado que se da al tratar con una tela con la trama tan evidente. Colocado en relación con los márgenes, el volumen de Kandinsky lo coloqué anecdóticamente para trazar un parámetro, pero acabo siendo mi plantilla final, la cual usaría en todas las piezas. Buscando un borde lo más limpio posible, salvaguadé todo lo que conforma el supuesto *passepartout* con cinta de carroceros. Esto en cuanto a la parte más técnica.



Todas las piezas están vivas. Esto se debe a que, al crearlas, era lo que se buscaba: provocar movimiento usando los colores y las formas. No me interesa realizar un estudio sobre qué tonos o imágenes he usado en relación a mis estados de ánimo. No le doy importancia a *saber* si he tendido a derramar amarillos cuando estaba ansiosa, o círculos si sentía felicidad. Un catálogo de qué colores tiendo a usar cuando experimento qué sensación me es irrelevante. El vínculo entre colores e intuición, sin embargo, no lo es. Lo importante no es por qué, sino el hecho de que *ha pasado*.

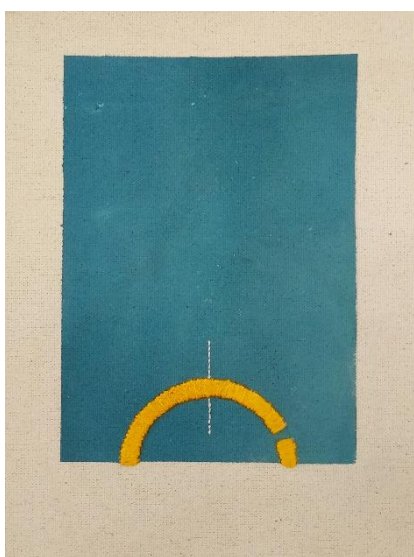
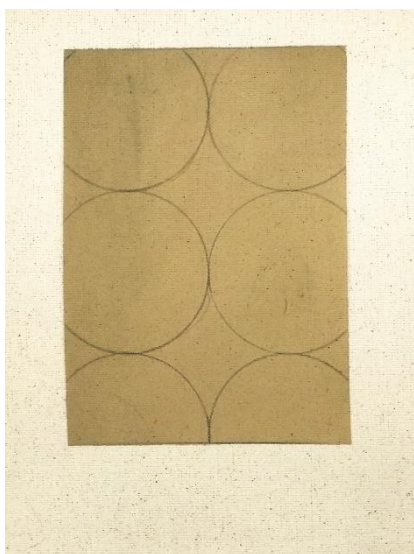


(Fig. 43, 44) CASTILLA: *Más allá de la información dada*, 2019

(Fig. 45) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019



Los colores tienen una tremenda fuerza sobre nuestros sentidos, me gustaría llamarlo *efecto espiritual*. En esta serie destacan los contrastes. No es lo mismo saber si uso un color cuando estoy entusiasmada, a que un color me entusiasme. Por ello que he huido lo máximo posible de los degradados – todo lo que uno puede huir cuando hace algo intuitivamente - . Sé que el amarillo es tremendamente activo; que puede mover las energías de uno ya sea llenándolo de vitalidad o provocándole ansia. Y el azul, nada toca más profundamente el alma que el azul



(Fig. 46, 47) CASTILLA: *Más allá de la información dada*, 2019

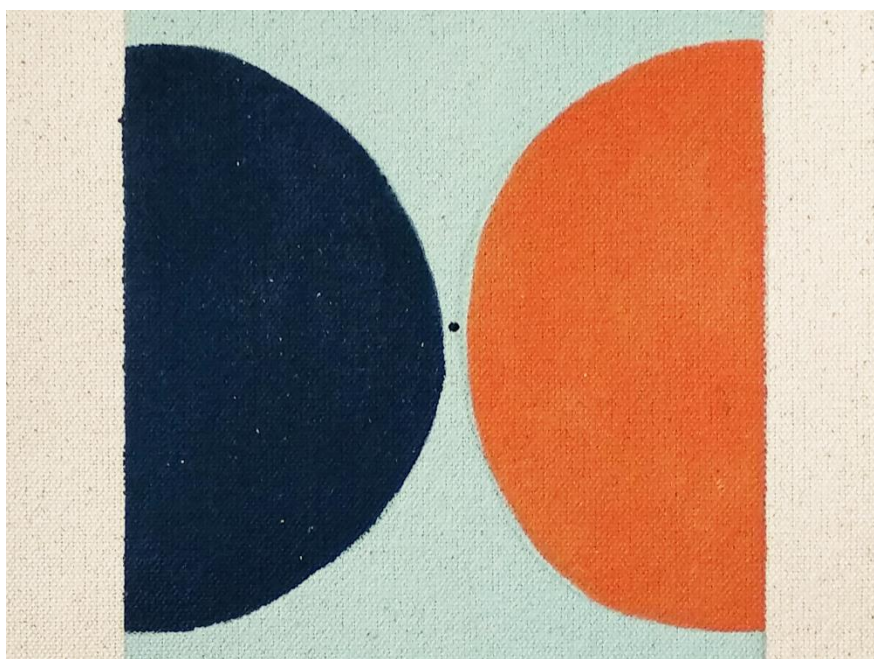
(Fig. 48) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019

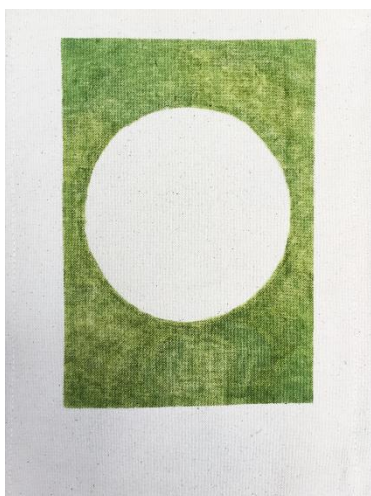
ultramar. Por ello que difuminar unos colores con otros me parecía, rompería con la potencia que un color, por sí solo, tiene.

Se ha usado, en su mayoría, pintura acrílica. Tanto para las obras finales como para los bocetos. Así como gouache y acuarela, grafito y rotulador. Ha sido una producción rápida; puede que en sí el proyecto haya tardado meses en crearse, pero el imaginario de cada pieza individual era rápido y así necesitaban sus materiales serlo. Se utilizó, también, transferencias a base de resina acrílica, buscando simular otro tipo de efecto efectuando capas finas, veladas y brillantes.

La mayoría de las obras poseen algún tipo de bordado. Sin razón más allá que el azar para escoger cuales sí y cuales no. Las piezas, vivas, tienen necesidades y como entidades, cada una demanda caprichos que sus hermanas, por una razón u otra, no. Siempre con hilo de algodón, de diferentes grosores, he bordado motivos aleatorios. Algunos aplastados con calor, otros alborotados para crear más volumen, las piezas invitan a ser sentidas.

Se ha buscado incitar a la curiosidad, así como añadir ese elemento de más que atrae y rememora todo aquello acogedor, íntimo y personal. Como lo es el acto de coser o incluso, el sentir lo cosido con la yema de los dedos. Detalles más allá de la pintura, dotan a las piezas de una característica más que investigar al observarlas, así como una meditación extra al crearlas.





En cuanto a la tela, siempre se ha tendido a dejar al descubierto sus propiedades. No se puede expresar con suficiente claridad cuán importante ha sido dejar al descubierto parte de la loneta. Toda acción que ha tomado parte en este proyecto práctico es una continua metáfora que gira entorno al mismo punto gravitacional: la intimidad. Y la intimidad es imperfecta, cruda y desnuda. Y eso está bien, son propiedades de las que, más allá que enmascarar, se ha procurado sacar partido, mostrándolas sin filtros estéticos, usando sus características a favor del discurso. Por ello que el tacto ha participado tanto en la producción. Las lonetas no solo se han colgado y han sido pintadas en un soporte. Se han doblado, manoseado, arrugado, planchado, estirado. Han sido estudiadas y sentidas, cada centímetro de ellas. Y mientras uno conozca su obra, sin miedo a lo que pueda revelarse, se conocerá a sí mismo con una claridad cristalina.



(Fig. 49, 50) CASTILLA: *Más allá de la información dada*, 2019

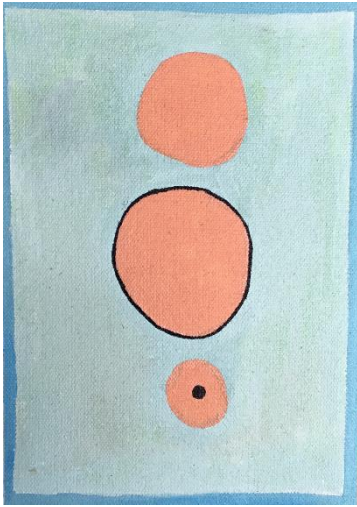
(Fig. 51) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019

Una conversación; he mencionado que las obras, en sí, no tienen ningún valor. Me refiero a que, aunque sin duda es un producto y como este puede ser mostrado a un público y en este intercambio alguna validez se puede dar, su verdadero valor ha residido en el propio proceso de creación. Aun así, espero, en ellas alguien pueda encontrar, como yo he encontrado, *algo que puede alimentar el espíritu si se le presta suficiente atención*⁵⁴.

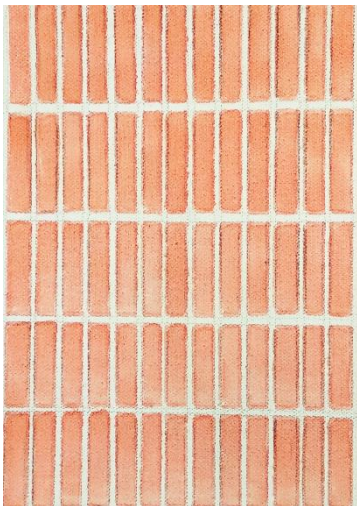
En varias ocasiones dudé si valía la pena y el esfuerzo transformar los bocetos en piezas finales. Un archivo gráfico era una fuente igual de lícita. Tras finalizar el proyecto y verlo como una unidad, creo que continuar con ello fue la mejor decisión que tomé.

Más allá de la información dada ha sido, *más allá* de una serie pictórica, un ejercicio de autoconocimiento. Por fuera, es fácil pasar por

⁵⁴ SMITH, R. *Art review: tiny objects, grandiose statements*. 24/10/97, p. 35. The New York Times.

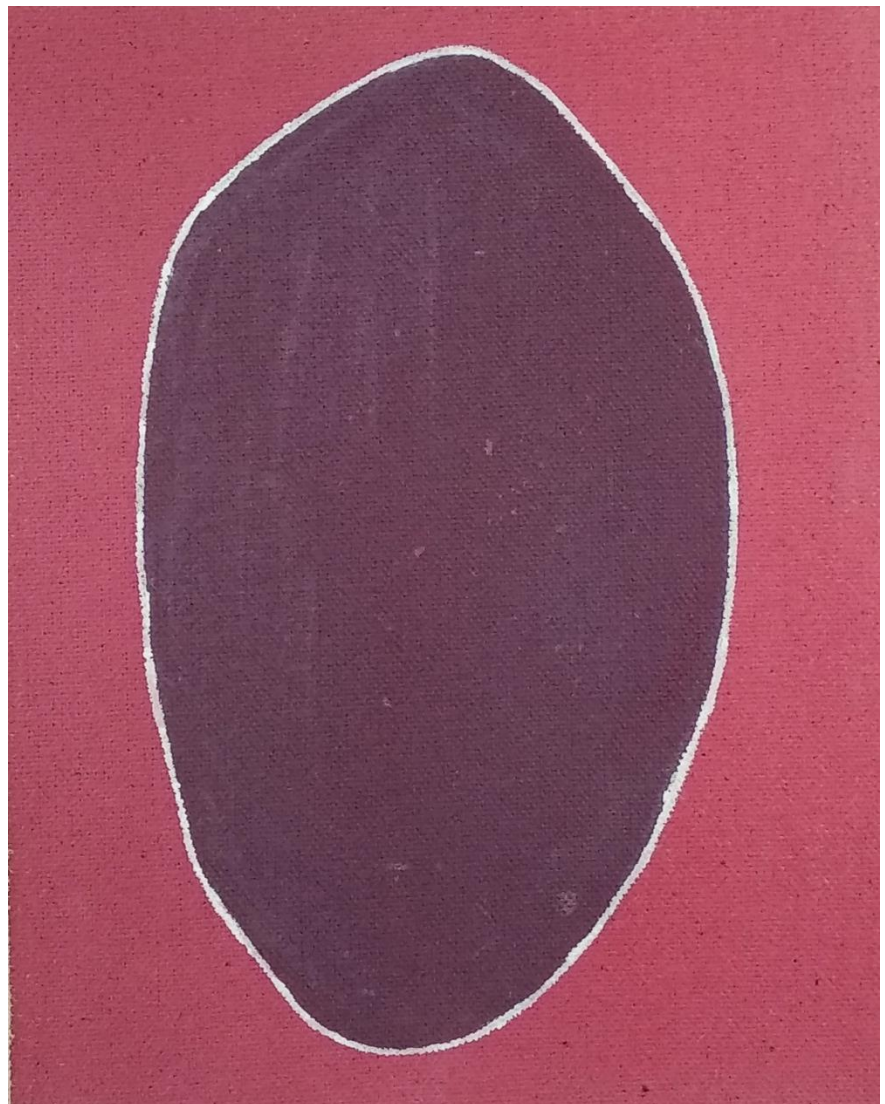


alto cuán importante su creación ha llegado a ser para mí. Durante meses, especialmente aquellos en los que creaba las lonetas, me he visto obligada a enfrentarme cara a cara a aquello que más temo: yo. La primera fase, los bocetos, estaba basada en dejar libre toda tensión y encontrar en la actividad creadora un espacio sereno, ligero, lo más semejante a la Gravedad 0 en el planeta. La final, el *pintado*, ha sido todo lo contrario: una confrontación. Por cada pieza me he visto (auto)obligada a mantener un diálogo conmigo misma; una y otra vez, día tras día. En un entorno sin distracciones, uno tiene que refugiarse en sí mismo, centrando su atención a un solo punto – o actividad - y así, mediante esta práctica, retomar la sensación de control y utilidad, como ya hemos mencionado en el Punto 4 de esta memoria.



(Fig. 52, 53) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019

(Fig. 54) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019



7. CONCLUSIONES

He de comenzar este apartado dejando algo claro: este proyecto ha cumplido su objetivo. *Más allá de la información dada* ha sido todo un giro hacia el interior. Decidí, hace ya más de un año, que ahora que tenía acceso a una linterna, podía volver a ese lugar tan oscuro donde de vez en cuando veraneo y ver cómo es en realidad bajo la luz de *algo*.

La principal razón por la que comenzó este proyecto fue la necesidad; la necesidad de entender para luego transformar y volver a encontrar placer e inspiración en mi mente y no miedo, fatalidad y falta de entusiasmo.

Soy consciente, y es evidente tras la lectura de esta memoria, cuan de lado puede llegar a quedar la parte práctica de este trabajo en comparación al peso que le he dado a la aproximación teórica. Sin embargo, sabía desde un principio que iba a ser así. Las piezas, aunque importantes sin duda, no han sido más que una puesta en práctica de la base de este proyecto. El archivo pictórico de *MAID* ha sido mi interpretación de toda la filosofía que hemos discutido en estas páginas.

El enunciado “*Aquí estoy*” tiene un poder estremecedor. La realización de este proyecto ha sido y es, una vez finalizado, un recordatorio de que he estado, estoy y puedo estar. La única forma de restablecer la coherencia tras un suceso que rompe lo cotidiano (entendido), es a través de las historias, relatos o narraciones que nos permiten conferir intencionalidad y explicaciones y este TFG no es nada más que eso, una historia.

Este trabajo ha supuesto, en varias ocasiones, un gran puñetazo en la boca del estómago. Su producción me ha enderezado y disciplinado en formas más que necesitadas. Pero esta autoexigencia nunca ha dejado de ser desde la maternidad más absoluta, arropadora y necesaria.

Bajo una visión general, creo que las obras, a pesar de ser un gran número, han recibido un trato especial individualizado y aunque, con total franqueza, tienen poco valor, su verdadera utilidad era servir de ejercicio retrospectivo y archivador y eso lo han cumplido con creces. El apartado teórico ha rebasado sobradamente lo que planeaba que fuera. Todas las secciones se han ido hilando solas como un gran tapiz destinado a tener sentido. Espero haber narrado las ideas de tal forma que fuesen entendidas, tanto las premisas, como mi pasión por el tema. Ha nacido una línea de investigación que pretendo continuar sin duda alguna.

Todos deberíamos describir nuestros deseos, pensamientos pasajeros y la creencia en alguna belleza con franqueza íntima, sin temor. Deberíamos organizar nuestra vida siguiendo una necesidad, incluso los momentos más insignificantes y anodinos. El creador debería de estremecerse por dentro si le preguntasen si moriría si le prohibieran crear. Tras este viaje sé que yo lo haría. Pero también sé que *estoy*. Y estaré. Hay *un par* de lonetas que lo prueban.



(Fig. 55) CASTILLA: *Más allá de la información dada* (Detalle), 2019

8. BIBLIOGRAFÍA

- COMTE-SPONVILLE, A. (2001) *La felicidad, desesperadamente*. Barcelona: Paidós.
- FEYERABEND, P. K. y TERPSTRA, B. (2000) *La conquista de la abundancia: la abstracción frente a la riqueza del ser*. Barcelona: Paidós.
- FISCHER, E. (1985) *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.
- FRANKL, V. (1997) *Ante el vacío existencial: hacia una humanización de la psicoterapia*. Barcelona: Herder.
- FRANKL, V. (1946) *El hombre en busca del sentido*. Barcelona: Herder Editorial.
- GAU PUDELKO, S. y UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (2003) *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- GOLDING, J. (2004) *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévích, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: México: Fondo de Cultura Económica.
- GRAU BERNARDO, C. (2007) *Pintando el tiempo*. Valencia: Editorial UPV.
- HELLER, E. (2004) *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (2006) *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Gràfiques Vimar.
- HOPTMAN, L. TATEHATA, A., KUTERMANN, U. (2000) *Yayoi Kusama*. Nueva York: Phaidon Press.
- HUNG, S. y MAGLIARO, J. (2007) *By hand: the use of craft in contemporary art*. New York: Princeton Architectural Press.
- JARNE, A. y TALARN, A. (2015) *Manual de la Psicopatología Clínica*. Barcelona: Herder.
- KANDINSKY, W. (1912) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- LANCETA, T. y MUSEO DE TERUEL (2000) *Teresa Lanceta: tejida abstracción : [Exposición] Centre de documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 5 de octubre de 2000 - 10 de enero de 2001, Caja de Ahorros del Mediterráneo de Elche, 18 de enero - 18 de febrero de 2001, Museo de Teruel, 6 de abril - 13 de mayo de 2001*. Teruel.
- LÓPEZ MONDEJAR, L. (2009) *El factor Munchausen : psicoanálisis y creatividad*. Murcia: Cendeac.
- MARINA, J.A. (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- MARTIN, A. y MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1993) *Agnes Martin : [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 de noviembre de 1993-24 de enero de 1994*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MAYORGA, F. (2016) *El ateísmo sagrado. Hacia una espiritualidad laica*. Barcelona: Editorial Kairós.
- NIETZSCHE, F. (1972) *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets.
- NÉRET, G. y MALEVICH, K.S. (2003) *Kasimir Malevich, 1878-1935 : y el suprematismo*. Alemania: Taschen.
- PINEDA SANSONE, B. (2017) *El principito y los ideales*. Madrid: Verbum.
- RILKE, R.M. (1982) *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.
- ROTHKO, M. y LÓPEZ-REMIRO, M. (2007) *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- SCOTT, M.D. y POWERS, W.G. (1985) *La comunicación interpersonal como necesidad*. Madrid: Narcea.
- SIEGEL, DANIEL J. (2017) *Viaje al centro de la mente*. Barcelona: Paidós.
- STEINER, G. (2001) *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- THORNTON, S. (2000) *La resolución infantil de problemas*. España: Ediciones Morata S.L.
- YVARS, J.F. (2000) *Al tiempo del arte : notas de crítica*. Valencia: Albatros.
- ZAFRA, R. (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ZEGHER, C. (2005) *3x an Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma Af Klint, Emma Kunz and Agnes Martin*. EE.UU: Yale University Press.

HEMEROGRAFÍA / RECURSOS DIGITALES

- AA.VV. (2019) *Depression, mania and self-reported creativity in bipolar disorder*. ScienceDirect. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0165178119302823>>
- AA.VV. (2015) *'What We Make, Is What We Feel': Agnes Martin on Her Meditative Practice, in 1976*. ARTNews.<www.artnews.com/2015/07/31/what-we-make-is-what-we-feel-agnes-martin-on-her-meditative-practice-in-1976/>
- ARTISHOCK. (2019) *Los dibujos visionarios de Emma Kunz*. Artishock Revista. <<https://artishockrevista.com/2019/04/25/los-dibujos-visionarios-de-emma-kunz/>>
- BIRKIN, JANE. (2015) *Art, Work, and Archives: Performativity and the Techniques of Production*. Archive Journal. <<https://www.archivejournal.net/essays/art-work-and-archives/>>
- BRIGHT, RICHARD. (2015) *Tantric Song*. INTERALIA MAGAZINE <<https://www.interaliomag.org/blog/tantric-song/>>
- BRITTON, STEPHANIE. (2007) *The Obsessive Compulsive Worker*. ARTlink. <<https://www.artlink.com.au/articles/3027/the-obsessive-compulsive-worker/>>
- BROOKS, KATHERINE. (2016) *Tantric Paintings And The World of Outsider Art in India*. HuffPost Online. <https://www.huffpost.com/entry/tantric-paintings-outsider-art-india_n_569e47d3e4b00f3e9862d05c>
- BROWN, SASS. (2019) *Waving into a new age: how the world's oldest surviving craft gets a fresh spin*. Lifestyle Magazine. <<https://www.thenational.ae/lifestyle/fashion/weaving-into-a-new-age-how-the-world-s-oldest-surviving-craft-gets-a-fresh-spin-1.882849>>

- BUDDS, DIANA. (2016) *The Delightfully Obsessive Collections Of Modern Artists*. FastCompany. <<https://www.fastcompany.com/3062176/the-delightfully-obsessive-collections-of-modern-artists> >
- CABRINETY, OLGA. (2014) *El Péndulo de Emma Kunz*. Olga Totumrevolutum Blog. < <http://olga-totumrevolutum.blogspot.com/2014/11/el-pendolo-de-emma-kunz.html> >
- CASTELLO, FEDE. (2018) *Ellsworth Kelly, el arte de convertir los colores en estilo de vida*. NegroWhite. <<http://negrowhite.net/ellsworth-kelly-el-arte-de-convertir-los-colores-en-estilo-de-vida/>>
- CASTRO, CAROLINA. (2015) *On Kawara: La ilusión de decirlo todo*. Artishock. <<https://artishockrevista.com/2015/05/04/on-kawara-la-ilusion-decirlo-29-771-dias/> >
- CHRISTIE, CAROLINE. (2019) *Why everyone is rediscovering the spiritual illustrations of Emma Kunz*. Document Journal. <<https://www.documentjournal.com/2019/04/why-everyone-is-rediscovering-the-spiritual-illustrations-of-emma-kunz/>>
- COSTELLO, CHRISTINA. (2013) *Louise Bourgeois: A flashback of something that never existed*. Inside/Out MoMA <https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/ >
- CURRIE, NICK. (2014) *Minimalism as Pathos*. MOUSSE MAGAZINE Nº 45. < <http://moussomagazine.it/nick-currie-minimalism-2014/> >
- DEWAN, SHAILA. (2007) *Handmade Alabama Quilts Find Fame and Controversy*. The New York Times. <<https://www.nytimes.com/2007/07/29/us/29quilt.html?oref=slogin> >
- FIORE, JULIA. (2019) *These artist are changing our expectations of what tapestry can be*. Artsy. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-artists-weaving-new-tapestry-traditions> >
- FOL, CARINE. (?) *Repetition: More than Obsession*. RAWVISION. Nº 60. <<https://rawvision.com/articles/repetition-more-obsession> >
- G. DEVÍS, ÁLVARO. (2020) *El art brut murió y ahora es más necesario que nunca*. CulturPlaza. <<https://valenciaplaza.com/el-art-brut-murio-y-ahora-es-mas-necesario-que-nunca> >
- GALLARDO, ELENA. (2011) 24. *Estética de la recepción*. Peripoietikes. <<https://peripoietikes.wordpress.com/2011/12/07/24-estetica-de-la-recepcion/> >
- GALLARDO, ELENA. (2011) 25. *Otras corrientes centradas en el lector: Umberto Eco*. Peripoietikes. <<https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/obra-abierta> >
- GARCÍA, EUGENIA. (2018) *Arte táctil para los que no pueden ver*. El Comercio <<https://www.elcomercio.es/gijon/arte-tactil-pueden-20181108002757-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F> >
- GOMBRICH, ERNST. (2005) *The Story of Art*. The Gombrich Archive. <<https://web.archive.org/web/20081006212330/http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=68> >
- GOSSETT, SARA. (2012) *Emma Kunz: Healing Vision, Sacred Geometry*. Golden Haze Blog <<http://goldenhaze.blogspot.com/2012/01/emma-kunz-healing-visions-sacred.html>>
- GOTTHARDT, ALEXA. (2019) *Anni Albers on How to Be and Artist*. Artsy. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anni-albers-artist> >
- GOTTHARDT, ALEXA. (2019) *The women weavers of the bauhaus have inspired generations fo textile artists*. Artsy. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-weavers-bauhaus-inspired-generations-textile-artists> >
- GUILAR, MOISES. (2009) *Las ideas de Bruner; de la revolución cognitiva a la revolución cultura*. Educece. Vol. 13 Nº 44. <<http://ve.scielo.org/pdf/edu/v13n44/art28.pdf> >
- HARRISON, HELEN A. (1982) *Art; Mysteries of Tantrism*. The New York Times. < <https://www.nytimes.com/1982/11/07/nyregion/art-mysteries-of-tantrism.html> >
- HEYMAN, STEPHEN. (2011) *17th-Century Modernism?*. TMAGAZINE de The New York Times. <<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/11/01/17th-century-modernism/?searchResultPosition=1> >
- J. INGWERSEN, HARRISON. (2010) *Creativity construct and its links to alexithymia and depression*. ScienceDirect. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0924933810707379> >
- KAPLAN, HOWARD. (2007) *Different Strokes: Helen Frankenthaler*. Smithsonian American Art Museum (SAAM). <<https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2007/26/1135/different-strokes-helen-frankenthaler>>
- KAUL, KARAN. (2017) *Rare Tantric Art From 17th Century Rajasthan*. Homegrown. < <https://homegrown.co.in/article/58490/images-of-tantric-art-from-17th-century-raiasthan-discovered-by-a-french-poet> >
- KELTNER, DACHER. (2010) *Hands On Research: The Science of Touch*. Greater Good Berkeley. < https://greatergood.berkeley.edu/article/item/hands_on_research >
- KYAGA, SIMON. (2020) *Encyclopedia of Creativity, SUICIDE*. ScienceDirect. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780128093245237334> >
- LEEMING, ROB. (2012) *Tantra Song*. PORT. <<https://www.port-magazine.com/art-photography/tantra-song/> >
- MUÑOZ, PAMELA. (2014) *On Kawara: el arte de conceptualizar el tiempo*. CulturaColectiva. <<https://culturacolectiva.com/arte/on-kawara-el-arte-de-conceptualizar-el-tiempo> >
- NEWMAN, AMY. (2004) *Louise Bourgeois Builds a Book From the Fabric of Life*. The New York Times. <<https://www.nytimes.com/2004/10/17/arts/design/louise-bourgeois-builds-a-book-from-the-fabric-of-life.html> >
- O'NEILL-BUTLER, LAUREN. (2012) *"An Egoless Practice": Tantric Art*. The Paris Review. <<https://www.theparisreview.org/blog/2012/04/03/an-egoless-practice-tantric-art/> >

- PIGHI, PIERINA. (2019) *Por que seguimos sin descifrar por completo los quipus, los misteriosos sistemas de registro de los Incas en Perú*. BBC News Mundo. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-50075542>>
- POPOVA, MARIA. (2011) *Tantric Painting From Rajasthan: Anstract 17th-Century Indian Art*. The Atlantic. <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/12/tantric-painting-from-rajasthan-abstract-17th-century-indian-art/249682/>>
- RAWLES, BRUCE. (2012) *Sacred Geometry Introductory Tutorial*. GeometryCode. <<https://www.geometrycode.com/sacred-geometry/>>
- RHODES, COLIN. (2013) *Outsider Art*. Britannica Enciclopedia. <<https://www.britannica.com/art/outsider-art>>
- SCHWARTZ, ALLAN. (?) *The Importance of Touch*. GracePoint Wellness. <<https://www.gracepointwellness.org/1434-positive-psychology/article/54518-the-importance-of-touch>>
- SMITH, ROBERTA. (1997) *Art Review; Tiny Objects, Grandiose Statements*. The New York Times. Sección E, p. 35. <<https://www.nytimes.com/1997/10/24/arts/art-review-tiny-objects-grandiose-statements.html>>
- STEFANSSON, KARI. (2015) *Polygenic risk scores for schizophrenia and bipolar disorder predict creativity*. Nature Magazine. <<https://www.nature.com/articles/nn.4040>>
- THACKARA, TESS. (2017) *Yves Klein's Legacy Is About Much More Than Blue*. Artsy. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue>>
- THACKARA, TESS. (2020) *The Pattern and Decoration Movement Challenged the Machismo of Modernism*. Artsy. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pattern-decoration-movement-challenged-machismo-modernism>>
- TORAL, ANA. (2016) *El uso del color. Variaciones en los tejidos en Anni Albers*. Revista Expresión Gráfica Arquitectónica, Nº 27. <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/4746/5757>>
- W. THRASHER, STEVEN. (2014) *Gee's Bend quilts brings African American folk art to the Met*. The Guardian. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/10/gees-bend-african-american-art-met>>
- WATERS, SERA. (2012) *Repetitive crafting: the shared aesthetic of time in Australian contemporary art*. craft+desing Enquiry. Nº 4. <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.684.1777&rep=rep1&type=pdf>>

FILMOGRAFÍA

- *Burke on: The Sublime*. (2016) The School of Life. https://www.youtube.com/watch?v=BvzG_p_sdOQ
- *Yayoi Kusama- Obsessed with polka dots*. (2012). Tate. <https://www.youtube.com/watch?v=rZR3nsileA&t=358s>
- *Las Tejedoras* (2018). Andy Doxel. https://www.youtube.com/watch?v=5yI0d_9yQ1E&t=1273s
- *Hilma af Klint* (2018). Guggenheim Museum. https://www.youtube.com/watch?v=CHdud9km7bQ&feature=emb_title

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1: Sonia Castilla: S/T, 2016. (Archivo personal)
- Fig. 2: Sonia Castilla: S/T, 2016. (Archivo personal)
- Fig. 3: Anónimo: S/T, S. XVII. (.theatlantic.com)
- Fig. 4: Anónimo: S/T, S. XVII. (.theatlantic.com)
- Fig. 5: Anónimo: S/T, S. XVII. (.homegrown.co.in)
- Fig. 6: Anónimo: S/T, S. XVII. (.homegrown.co.in)
- Fig. 7: Anónimo: S/T, S. XVII. (.collections.lacma.org)
- Fig. 8: Anónimo: S/T, S. XVII. (.tmagazine.blogs.nytimes.com)
- Fig. 9: Acharya Vyakul: *Cinco chackras superpuestas*, 1989. (.wildfoundation.org)
- Fig. 10: Bill Traylor: *Red, Blue, Black and Brown Construction*, 1939-1942. (.christies.com)
- Fig. 11: Kazimir Malévich: *Cuadrado negro*, 2015. (.lawebdelacultura.com)
- Fig. 12: Thomas Struth: *Rothko Chapel (1954)*, 2007. (.christies.com)
- Fig. 13: Agnes Martin: *The islands*, 1961. (.wikiart.org)
- Fig. 14: ANÓNIMO: S/T, Impero Inca (1438-1533). (.dkfindout.com)
- Fig. 15: Marli Ehrman: *Fabric no. 13308*, 1940. (moma.org)
- Fig. 16: Anni Albers: S/T, 1941. (.entreestudiantes.com)
- Fig. 17: Emma Lee Pettway Campbell: *Lazy Gals*, 1965. (.theguardian.com)
- Fig. 18: Joyce Kozloff: *Striped Cathedral*, 1977. (.artsy.net)
- Fig. 19: Yayoi Kusama: *Red n°2 (Detalle)*, 1960. (.artnet.com)
- Fig. 20: Agnes Martin: S/T (Detalle), 1960. (.moma.org)
- Fig. 21: Navarro Vives: *Kinetic composition (Detalle)*, 1974. (.archivenv.org)
- Fig. 22: Hanne Wadden: S/T, 1972. (wsimag.com)
- Fig. 23: On Kawara: *1966, 1966*. (ludion.be)
- Fig. 24: Louise Bourgeois: *Ode a l'oublic*, 2002. (.moma.org)
- Fig. 25: Ana Esteve Llorens: *Correspondence (Detalle)*, 2018. (.anaestevelllorens.com)
- Fig. 26: Emily Barletta: S/T, 2011. (.trendland.com)
- Fig. 27: Teresa Lanceta: *Cuadros en la palma (Detalle)*, 2016. (.mercatflors.cat)
- Fig. 28: Hilma af Klint: *Pleiade n°4*, 1908. (.fr.wikipedia.org)
- Fig. 29: Hilma af Klint: *Serie 2, n° 3 The Christian Religion*, 1920. (.the-drawing-center.tumblr.com)

- Fig. 30: Hilma af Klint: *Nº 17 SUW/UW*, 1915. (.indiecolors.com)
 Fig. 31: Emma Kunz: *S/T, S/F*. (.masdearte.com)
 Fig. 32: Agnes Martin: *Buds* (Detalle), 1959. (.ttamayo.com)
 Fig. 33: Yves Klein: *IKB 191*, 1962. (moussemagazine.it)
 Fig. 34: Helen Frankenthaler: *Small's Paradise*, 1954. (.eyelevel.si.edu)
 Fig. 35: Ellsworth Kelly: *Yellow over Dark blue*, 1964. (.tate.org.uk)
 Fig. 36: Mark Rothko: *Fuchsia and Orange*, 1953. (.shop.nga.gov)
 Fig. 37: Josef Albers: *Homage to the Square: Full*, 1962. (.artsy.net)
 Fig. 38: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Boceto), 2019. (Archivo personal)
 Fig. 39: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Boceto), 2019. (Archivo personal)
 Fig. 40: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 41: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 42: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 43: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 44: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 45: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 46: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 47: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 48: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 49: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 50: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada*, 2019. (Archivo personal)
 Fig. 51: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 52: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 53: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 54: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)
 Fig. 55: Sonia Castilla: *Más allá de la información dada* (Detalle) 2019. (Archivo personal)