



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

EL DISCURSO VACÍO. LA PROFUNDIDAD DE LA
FORMA ORGÁNICA Y EL DIBUJO.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Andrés Cánovas, Irene

Tutor/a: Rodríguez León, Alejandro

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este trabajo muestra un proyecto de investigación; relata entre sus líneas un proyecto y un medio de autoconocimiento. El inicio de este proceso, se podría decir que se halla hace años atrás, sin embargo, su formalización es lo que vamos a encontrar entre estas páginas.

Este proyecto trata de una investigación y análisis de las formas orgánicas nacidas desde un movimiento mecánico y natural que parte de la recopilación inconsciente de elementos y formas de cierto interés del alrededor en el que vivimos.

En la representación de estas, encontramos como protagonista a los materiales más clásicos, el grafito y la tinta, los cuales, aplicamos su uso con técnicas y soportes tradicionales y posteriormente, hallamos una aplicación dentro de otras disciplinas artísticas y soportes. El dibujo y la investigación de como esta disciplina se ha desarrollado en este proyecto y su función en la academia artística es de especial relevancia para el entendimiento de estas formas.

La abstracción con la que se caracterizan estas formas orgánicas anhelan un movimiento ligero y a la vez enrevesado que es con lo que se dota la dinámica por la que se ha encaminado este estudio.

PALABRAS CLAVES

Entrevesado - Movimiento - Mecanizado -
Majestuosidad - Organicidad

SUMMARY

This work shows a research project; it relates between its lines a project and a means of self-knowledge. The beginning of this process could be said to be years ago, however, its formalization is what we are going to find in these pages.

This project is an investigation and analysis of the organic forms born from a mechanical and natural movement that starts from the unconscious compilation of elements and forms of certain interest of the environment in which we live.

In the representation of these, we find as protagonist the most classic materials, graphite and ink, which, we apply their use with traditional techniques and supports and later, we find an application within other artistic disciplines and supports. The drawing and the investigation of how this discipline has developed in this project and its function in the artistic academy is of special relevance for the understanding of these forms.

The abstraction with which these organic forms are characterized yearn for a light and at the same time convoluted movement, which is the dynamic with which this study is endowed.

KEY WORDS

Intertwined - Movement - Mechanised -
Majestic- Organicity

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, a mi padre y a mi hermana por brindarme esta oportunidad y por haber creado un entorno donde el arte era una opción y un valor.

A mi abuela Reme por haber creído en una pequeña artista y haber colgado en sus paredes mis primeros, y bastante malos, cuadros.

A mis compañeros y compañeras artistas de la facultad de Valencia, que han sido mi mayor fuente de aprendizaje.

A Nuria, que está dentro de esas cerámicas y de muchos dibujitos que nacieron en ASFA.

A Irene, mi mayor confidente, por tener fe en mí, apoyarme y ayudarme.

A Atenas, la ciudad donde todo este proyecto nació y se formó.

Y por último, a mí misma, por crear lo que nunca pensé que podía llegar a alcanzar.

“Desde la carne de nuestras madres nos llegan sueños y memorias de los Dioses.”

(O. Spare, A. y Frederick Carter, F, 1972)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1 OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS	8
2.1.1 <i>Objetivos generales</i>	8
2.1.2 <i>Objetivos específicos</i>	8
2.2 METODOLOGÍA	9
3. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA	11
3.1 LOS INICIOS, LOS MÁRGENES	11
3.2 LA CONTINUACIÓN, LA LÍNEA TRANSFORMADA A LO ORGÁNICO	12
3.3 ¿QUÉ ES LO QUE ESCONDE MI SUBCONSCIENTE?	13
3.4 ¿Y POR QUÉ ESTAS FORMAS?	14
3.4.1 <i>Lo maternal</i>	14
4. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	17
4.1 REFERENTES, INFLUENCIAS	17
4.1.1 <i>Sandra Cinto</i>	17
4.1.2 <i>Juan Carlos Bracho</i>	17
4.1.3 <i>David Reed</i>	19
4.1.4 <i>El Perro Andaluz</i>	19
4.1.5 <i>Cy Twombly</i>	20
4.1.6 <i>Henri Michaux</i>	21
4.2 EL DIBUJO, MEDIO PRINCIPAL Y LO DERIVADO	22
4.3 EL DISCURSO VACÍO	26
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	28
5.1 ESTRUCTURA	28
5.2 LOS CÍRCULOS	35
5.3 LAS CERÁMICAS	36
5.4.1 <i>La blanca, las líneas rojas, la gris y la azul.</i>	36
5.4 CREAR DESDE LA CASUALIDAD	39
5.4.1 <i>Las telas del mono</i>	39
5.4.2 <i>Los conejos</i>	41
5.5 LOS CÍRCULOS DE LA LOCURA	42
6. CONCLUSIONES	45

7. ANEXO	47
7.1 Exposición individual. DISCURSO VACÍO.	47
7.2 ODS	51
8. BIBLIOGRAFÍA	53
9. ÍNDICE DE FIGURAS	55

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo opta por diferentes vertientes artísticas, vemos como se muestra una evolución de la forma orgánica y el material. La intencionalidad del proyecto se muestra como un entendimiento de las siluetas generadas y el descubrimiento de cómo ha nacido.

Este proyecto tiene como finalidad mostrar que el *discurso vacío*, es un discurso con fundamento, peso e intencionalidad.

Se podría decir que el inicio de esta serie de obras, no tiene un comienzo en concreto, pero sí un punto de partida. Un proceso que ha convergido de un mecanismo autónomo y de repetición continua como medio de evasión, sin pretender gobernar sobre el mecanismo y absorbiendo el margen de error y de la imprecisión, como parte de la evolución. Un proceso que ha surgido desde la más pura inocencia.

Pero realmente, la pregunta que más importa, o al menos es la que más se reitera en mi cabeza continuamente es, ¿por qué? ¿qué es lo que esconden estas formas?, estas preguntas siempre andan en constante agitación y a las que en este proyecto responde.

Sobre todo, en mis comienzos, a cada pieza que elaboraba, intentaba buscar en cada fragmento de la obra, a cada mínimo detalle, ese significado trascendental, todo tenía que tener una lógica, y mi único medio de sosiego eran formas entremezcladas, en las que me sumergía en ellas cuando no encontraba la paz en las otras piezas que elaboraba, y sin percatarme, de nuevo, estas me estaban dando la llave. Poco a poco, todo ha ido cogiendo su forma, amontonando todas esas ideas y formas sin lógica aparente, veía mi persona reflejada, todo había convergido desde un profundo y natural dialecto conmigo misma.

La palabra que transmite los pensamientos de los hombres, es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirva al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que por medio del arte, solo le transmite sus sentimientos y emociones. (Tolstoy, L., 1898) ¹.

1. Tolstoy, L. (2008). ¿Qué es el arte? (Traducido por R. Pevear & L. Volokhonsky). Penguin Classics. (Obra original publicada en 1898).

Realmente no se pueden encontrar muchas respuestas, ya que solo hay una, el *discurso vacío*, el que se expondrá más adelante.

Aunque esto lleve a un largo proceso de reconciliación con las piezas y autoconocimiento personal, al menos, lo que sí que sé, es lo que ocurre mientras me encuentro en pleno proceso de elaboración, un medio de desahogo y disfrute.

“El deseo de averiguar “qué quiere decir una pintura”, la necesidad de sacar algo en claro, sesga y empobrece el recorrido, lo pervierte con la codicia del botín de los significados.” (Saborit, J., 2005) ².

Este tipo de planteamientos continuos, de buscar siempre esa respuesta que resuelva toda la pregunta y que, por esta, el entorno y yo misma nos flagelemos al no encontrar presa en los significados, por esta ausencia de contestación, ese silencio que proporcionan estas piezas y ese mecanismo automático y a su vez, volátil, es lo que me alivia.

Estos “garabatos” sin sentido, realmente nacen de una conciencia propia. Todo lo que vemos, lo transformamos en un cristal del cual nos queremos ver reflejados y esta obra es la representación de ese cristal.

El soporte y el material de elaboración, el grafito, el carboncillo y la tinta se transforman en los protagonistas fundamentales de cada una de las piezas, en el comienzo de la elaboración de las primeras, vemos como el papel es el único intermediario para estos instrumentos, los material más comunes y tradicionales.

Conforme la obra ha ido avanzando, mi necesidad de investigar y ver como el material con el trabajo se podría relacionar en otros espacios va creciendo y como la forma orgánica iba evolucionando naturalmente, consiguió transformarse en medio de observación. Esa inquietud de experimentación es con la que finalmente consigo encontrar un espacio donde el grafito, el carboncillo y la tinta se convierten en el intérprete principal de la obra.

La forma en la cual, la iconografía de este proyecto coge su propio peso, su propia personalidad, su propio movimiento, sin duda alguna, genera un intercambio de identidad asombroso y constante.

2. Saborit, J. (2005). Lo que la pintura da. Universidad Politécnica de Valencia.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

El *discurso vacío* va a proceder a tener un desglose para la comprensión de ese deshabitado espacio de palabras, para ello, podemos dividir sus objetivos en generales y en específicos.

2.1.1 *Objetivos generales*

- Distinguir las formas nacidas al puro azar, estudiar y clasificar, llegando a tener una composición armoniosa.
- Estudiar teóricamente el discurso, el texto de artista. Explorar el vacío, los significados perdidos, la no interpretación y la no intencionalidad.
- Estudiar el dibujo automático, del subconsciente y el porque de las formas.
- Ubicar la situación actual del dibujo en la práctica artística y en las instituciones.

2.1.2 *Objetivos específicos*

- Adecuar las figuras; escoger, transformar y acondicionar, para que estas construyan una identidad dentro del dibujo.
- Estudiar teóricamente los dibujos creados desde la inercia e inocencia, formas automáticas generadas sin ningún tipo de objetivo, ¿por qué?.
- Investigar la forma como protagonista tanto de la pieza como del discurso. Estudiar otros *discursos vacíos*, investigar en el espectador, cómo se ha encontrado respecto a un vacío de respuestas.
- Investigación sobre el dibujo.

2.2 METODOLOGÍA

El comienzo de este trabajo ha sido crucial para su evolución y punto final. A diferencia de otros proyectos, podríamos apuntar que el origen de este nace desde la infancia, la ingenuidad e inconsciencia, estos son los primeros factores a valorar.

El mecanismo autónomo de repetición es lo que principalmente se marcaba como primordial en los comienzos. Las formas orgánicas protagonistas de las piezas, son el resultado paulativo de unos primeros grafismos singularizados por líneas rectas y amontonadas. Pero lo cautivador de estas es el origen inimitable por lo que se señala este trabajo.

Lo que podríamos marcar como primer paso dentro de la metodología de trabajo, es una señalización a todos esos pequeños garabatos dibujados en pequeñas esquinas de libros, libretas, hojas sueltas que poco a poco fueron comiéndose las páginas hasta formalizarse creando su identidad propia. La continuación, ha seguido el curso de los acontecimientos, gradual y pausadamente, todas esas pequeñas líneas fueron adoptando una organicidad natural con la adquisición de nuevos elementos y conocimientos, los grafismos fueron convergiendo en una serie de figuras aleatorias sin orden alguno, se entremezclaban entre sí, se superponían unas a otras etc pero todas nacidas desde el nido de la más pura inconsciencia desde un principio.

Teniendo toda esta información, podríamos esquematizar la metodología de producción artística en dos grupos; los bocetos y su posterior trabajo (organización, selección, adecuación y valoración estética) sin duda alguna, se categorizaría como el proceso más reiterado de todo el desarrollo y por otro lado, la formalización, la parte más teórica, el paso más crucial y contundente de toda la metodología de trabajo. Una vez esta inicial antología finaliza, comienza la puesta en escena del tratamiento de la obra.

Este proceso de producción es uno de los más complejos con los que he trabajado. Debido a su *discurso vacío*, no hay un punto emocional que trabajar, por lo que la evocación y percepción se convierten en el paraje principal donde empuñar el curso de la obra. La composición se convierte en la cabeza de trabajo, la disposición de cada figura toma mayor relevancia, el agrupamiento de las formas consta de un estudio tanto teórico como práctico que se irá desarrollando conforme la obra va cogiendo forma, que gracias al uso de referentes y bibliografía ha sido posible.

Seguidamente, el uso de los materiales toma el relevo, según la composición. El material escogido por preferencia, el grafito, el carboncillo y tinta, este es crucial debido a la estructura de las piezas, aunque se hallan otros

materiales y procedimientos.

Los claros-oscuros muestran la personalidad y el temperamento de la obra. Por lo que podríamos decir, que la elaboración de la obra, el detenimiento y tiempo que implica, es uno de los factores primordiales de la metodología.

3. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

Vamos a proceder a una explicación de los cuatro apartados más relevantes dentro de lo que ha sido el proceso de producción de las obras que por consecuencia, va ligado a la investigación teórica que se ha dado.

Para el comienzo de la contextualización de todas las obras a ver, sin duda alguna, hay que volver a los inicios que han sido tan determinantes y tan mencionados ya; lo automático, lo repetitivo, el garabato, la inercia y el subconsciente.

3.1 LOS INICIOS; LOS MÁRGENES

El primer abismo que se encuentra dentro de esta evolución fueron unos grafismos surgidos de la pura inercia en estados de inapetente o desgano. Donde tu mente entra en trase y te envuelve en una pasividad y apatía que, en mi caso, se transformaba en una representación dentro de los papeles.

“Verdaderamente, la tentación estaba en otra parte. Mi presencia física en esos bancos de las aulas o en esas mesas de laboratorio distaba mucho de implicar una presencia mental análoga.” (Breton, A., 1924) ³.

Los márgenes se convirtieron en el germen que hizo brotar lo demás; unas pequeñas líneas que se separaban paralelamente, representado un punto fijo del alrededor o simplemente, generando formas geométricas y volúmenes. Estas fueron tomando más protagonismo según las iba apreciando hasta que un día tomé la decisión de trasladar unos márgenes a un espacio donde no hubiera nada más que las envolviera, donde el intérprete principal fueran ellas.

Tomé como proceso el mismo, un punto fijo donde representar, alterando de una manera bastante visible la realidad, pero sin ninguna idea previa, ni ninguna intencionalidad, generando así, con la mezcla de las líneas paralelas y la tinta los volúmenes.

Todos estos volúmenes y la afloración de estas formas que se generaban no tenían una planificación previa, ni se buscaba un resultado específico, simplemente se iba generando un resultado según la imagen que se escogía; ya fuera un rincón de una esquina o una forma que había visualizado en la pared, provocando así que los volúmenes generados fueran aleatorios sin planificación intentando llegar a una aproximación no muy cercana ni con una intencionalidad estética “bonita”. Se podría resumir como que el principal objetivo era simplemente averiguar qué imágenes podía generar esta aglomeración de líneas y diferentes tonalidades.



Figura 1. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. 21 x 29,7 cm. Tinta s/ papel.

3. Breton, Andre. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Editorial Viso, 2002, pp. 6.



Figura 2. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. 21 x 29,7cm Tinta s/ papel.

Pero ¿qué ocurrió realmente dentro de todo este proceso? Este medio de creación realmente lo podemos vincular de una manera bastante directa con el automatismo surrealista. André Breton, en el *Manifiesto Surrealista* dice que “el surrealismo es un automatismo psíquico puro, por el cual se intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación estética o moral.” (Breton, A. 1924)⁴. Como podemos observar, aunque mi obra visualmente se aleje por completo del movimiento surrealista, la parte de creación y elaboración sigue los pasos del automatismo psíquico que se hace uso dentro del surrealismo.

Este dibujo automático se caracteriza como un medio de expresar el subconsciente; cuando estaba en proceso de elaboración de estas líneas, el margen de error se agregaba con el hacer, nunca se denominó como algo negativo, porque nunca existió ningún tipo de valoración formal, formaba parte y tomaba una relevancia de la misma magnitud que la elaboración de las tantas líneas, por lo que estos dibujos llevados a cabo se liberaron por completo del raciocinio, siendo controlados por el subconsciente.

Buscaron generar un tipo de imágenes completamente inéditas y nuevas, sin relación alguna a lo establecido, alejándose así de la relación del arte y la pieza ligada a lo cultural y social de lo contemporáneo, suprimiendo así los pensamientos conscientes generando imágenes al azar.

3.2 LA CONTINUACIÓN; LA LÍNEA TRANSFORMADA A LO ORGÁNICO

Realmente no hubo nunca una intencionalidad detrás de estos dibujos automáticos de un autoconocimiento y exploración de la psique o el subconsciente, siempre se desarrolló de una manera inocua e imparcial, no hubo un más allá donde querer indagar fuera del campo de lo estético y atractivo. Sin embargo, conforme diversas obras fueron surgiendo y materializándose, las líneas fueron transformándose de una manera bastante sagaz en formas orgánicas, pero siempre natas desde el mismo origen, lo automático.

Cuando estas configuraciones fueron proyectándose de una manera mucho más recurrente dentro de las hojas con total libertad de albedrío, me empecé a dar cuenta de que lo que estaba concibiendo tenía una analogía muy directa con la fisonomía del mundo biológico; todas esas figuras que podías apreciar, las cuales habían nacido desde lo más automático, tenían una semejanza, un nexo en común. Desde ese momento, se formó la construcción de la idea formal de este proyecto.



Figura 3. André Masson. *Automatic Drawing*. 1924. Tinta s/ papel. 20,6 x 23,5 cm. Localizado en MoMa (Nueva York, USA).

4. Breton, Andre. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Editorial Viso, 2002, pp. 6.

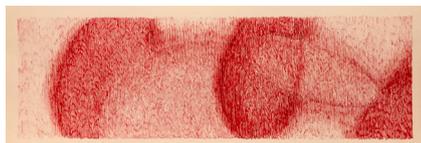


Figura 4. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. Tinta s/ papel.

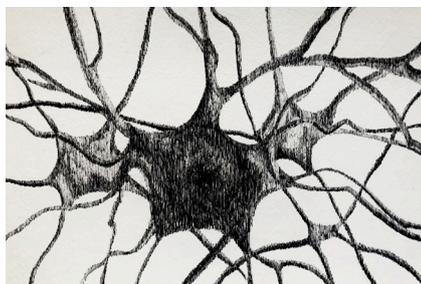


Figura 5. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. Tinta s/ papel.



Figura 6. André Masson. *The sun in the forest*. 1959. Litografía. 20,6 x 23,5 cm. Localizado en MoMa (Nueva York, USA).

Al digerir la idea del proyecto, abarcaba diversas cuestiones teóricas; ¿qué puedes decir con este proyecto?, son dibujos automáticos, pero ¿qué hay detrás de ellos?, ¿por qué? Todas estas cuestiones realmente tenían una fácil respuesta si alegabas a lo que abarca el dibujo automático, pero el hecho de hallar esta respuesta me llevaba a las mismas preguntas; ¿qué es lo que esconde mi subconsciente para realizar estas formas? ¿estoy contenta con no tener una respuesta clara y no tener un discurso formal?

3.3 ¿QUÉ ES LO QUE ESCONDE MI SUBCONSCIENTE PARA REALIZAR ESTAS FORMAS?

Para la averiguación de qué se halla tras mis dibujos, tendríamos que hacer una inmersión de lo que transcurre tras el dibujo automático, de lo que transcurre tras el subconsciente, de la psique. Lo que se relata tras este movimiento es una liberación del consciente, este no implica que todo lo desarrollado sea a través del subconsciente ya que los movimientos impulsivos del cuerpo, las dolencias en las manos, brazos etc pueden generar una barda a la representación directa de lo inconsciente.

“Mis imágenes automáticas implican un proceso de dos veces de actividad consciente e inconsciente.” (Breton, A. 2002) ⁵.

Como se relata en el libro de *Dibujo Automático* de Austin O. Spare y Frederick Carter, “el entendimiento objetivo debe ser atacado por el artista y para corregir el rigor de la visión, se necesita del subconsciente.” (O. Spare, A. y Frederick Carter, F, 1972) ⁶.

André Bretón pone en acierto el hecho de que cualquier dibujo realizado de una manera involuntaria ya se ha generado fuera del uso de la razón y la consciencia, sin embargo, en *Dibujo Automático* presentan, a mi gusto, un modo mucho más pragmático de la realidad, de la complejidad y de liberarse de la actividad consciente. Se expresa la idea de que un germen nace y de esas formas generadas se puede adiestrar para obtener algún potencial de esta.

Los mecanismos mentales utilizados son aquellos que son comunes en los sueños, que crean percepciones rápidas de relaciones inesperadas, como la astucia y los síntomas psico-neuróticos. Entonces, parece que la no conciencia es una condición esencial, y como en todo lo que es inspiración, el producto de la involución, no de la invención. (O. Spare, A. y Frederick Carter, F, 1972) ⁷.

5. Breton, Andre. 2002. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Editorial Viso.
6 y 7. Spare, A. O., & Carter, F. (1972). *The Book of Automatic Drawing*. London, UK: Fulgur Press.

3.4 ¿Y POR QUÉ ESTAS FORMAS?

Como se ha relatado anteriormente, todos los dibujos que se han ido generando parten del puro inconsciente, de la liberación del consciente, entonces llegamos al punto de por qué se han ido generando estas formas orgánicas, de qué manera se ha podido llegar aquí.

Cuando fui realizando las distintas piezas, me di cuenta de que siempre generaba formas que eran bastante similares entre sí, todas anhelaban a lo biológico, la naturaleza y eso me llevo a plantearme el poder encontrar el porque.

3.4.1 LO MATERNAL

La huella sensorial que los olores dejan en nuestra memoria durante los primeros años de vida puede tener impacto en nuestra vida adulta, afectando nuestra capacidad de tomar decisiones y otros comportamientos sociales. De hecho, ciertos estímulos olfativos pueden incluso contribuir a trastornos del neurodesarrollo.

Diversos estudios muestran la importancia del olor maternal a edades muy tempranas ya que estos olores tienen una especial relevancia a la hora de generar mapas sensoriales y circuitos neuronales, afectando así a percepción y comportamiento en edades adultas.

Existen investigaciones de la Universidad de Fukui en Japón dirigidas por el profesor asociado Hirofumi Nishizumi que sugieren que durante los primeros cinco años de vida, la memoria y el sentido del olfato están estrechamente relacionados. Cuando un aroma llega a nuestra nariz, una señal es enviada al bulbo olfatorio, una estructura ubicada cerca de nuestros ojos. Desde allí, comienza un proceso que llevará la señal a dos canales específicos. Primero, la señal llega a la corteza olfatoria primaria, donde se identifica y clasifica el olor. Posteriormente, la señal olfatoria viaja hacia la amígdala, una área asociada a las emociones, y luego al hipocampo, responsable de nuestra memoria.

La exposición a la información ambiental durante un período crítico temprano en la vida es importante para formar mapas sensoriales y circuitos neuronales en el cerebro. En los mamíferos, se sabe que la exposición temprana a los insumos ambientales, como en el caso de la impronta, afecta la percepción y el comportamiento social más adelante en la vida. La impronta visual ha sido ampliamente estudiada, pero el funcionamiento neurológico de la impronta basada en el olor u “olfatoria” sigue siendo un misterio. (Niu, B., Scott, A. D., Sengupta, S., Bailey, M. H., Batra, P., Ning, J. & Ding, L., 2021) ⁸.

8. Niu, B., Scott, A. D., Sengupta, S., Bailey, M. H., Batra, P., Ning, J. & Ding, L.

Las investigaciones realizadas por la Universidad de Fuiki revelaron que el sistema límbico controla las emociones y, en gran medida, la memoria. Esto explica por qué reaccionamos emocionalmente a los olores y por qué, por ejemplo, el aroma a canela de las galletas recién horneadas o la cera de los crayones pueden evocar recuerdos en nuestra mente de manera involuntaria. En otras palabras, el sentido del olfato es el menos intelectual de nuestros sentidos. Si bien confiamos en la información que recibimos a través de la vista y el oído porque es procesada en los hemisferios cerebrales, los olores se dirigen directamente a la parte más primitiva del cerebro para estimular las emociones.

Mi madre siempre se ha dedicado al campo de la salud, desde pequeña siempre he mamado el olor a hospital, el olor a guante de látex, todos los bolígrafos, gomas y estuches que las empresas farmacéuticas regalaban como medio de promoción esparcidos por los rincones de mi casa, el armario lleno de medicamentos, agujas, sueros, como si todo el material del hospital se albergara en mi casa, las mesas llenas de libros de anatomía, biología y medicina, el escuchar todos los distintos diagnósticos que un médico puede ofrecer a una simple gripe enseñando fotos de lo que podría llegar a ser.

La casa, es el hogar donde uno crece y donde se forma, el hogar es donde se albergan esos recuerdos. En mi casa nunca hubo el aroma a canela de las galletas recién horneadas, hubo el olor a hospital que provenía de la ropa que mi madre se quitaba al llegar del trabajo, a los guantes de látex de cuando me hacía las exploraciones, se podría decir que esas eran mis galletas recién horneadas, ya que, a día de hoy, es el olor que más me traslada a casa; cada vez que paso por la puerta de un hospital es el olor a casa, es el olor a los abrazos de mi madre.

Por ello, es de muy fácil deducción que tras los estudios mencionados de que el olfato está relacionado con la memoria, de la impronta sensorial que dejan los olores captados en la infancia marcan en la vida adulta, hacen una clara respuesta a estas formas. Estas formas no son una representación pareja de la anatomía, de la biología o de alguna enfermedad, son visiones distorsionadas con una gran influencia biológica que proviene de ese olor maternal.



Figura 7. Irene Andrés Cánovas. 2022. *El fruto*. 41,2 x 38cm. Grafito sobre papel.



Figura 8. Sandra Cinto. *Horizonte construido*. 2009. Esfero de tinta indeleble sobre papel adherido. Dimensiones variables. Espacio Cultural de la Embajada de Brasil en Buenos Aires, Argentina.

4. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

4.1 INFLUENCIAS

A continuación, voy a hacer una mención a diferentes artistas y obras que me han servido de inspiración para poder conformar el proyecto y que se han convertido en una fuente de inspiración y ayuda durante todo el proceso de producción e investigación.

4.1.1 SANDRA CINTO

Podríamos recalcar el trabajo de la artista brasileña de Sandra Cinto, una artista enfocada en el dibujo y la pintura, como una de las referentes de las ha formado parte este trabajo, esta artista produce, sobre todo, haciendo uso del espacio como un medio más y aunque su obra esté cargada de compromisos sociales donde la artista invita a que nos detengamos a reflexionar sobre la vida contemporánea, mi obra bebe más bien de la gestualidad y la técnica, mayoritariamente en los comienzos de mi proyecto.



Figura 9. Sandra Cinto. *Sin título*. 2018. Permanente y acrílico sobre canvas. 99.7 x 597 cm. Localizado en Galería Tanya Bonakdar Gallery.

La obra de Sandra se singulariza principalmente por su carácter tan lento, detallista y minucioso, sus formas a pesar de ser totalmente conscientes y planificadas se dotan de un carácter muy orgánico y de mucho movimiento, el uso que hace de la tinta es crucial y una fuente por completo de referencia a todos los grafismos iniciales de los que se engloban este proyecto. Por lo que, sin duda alguna, aunque el discurso y la forma de pre-producción sea dispar a la mía, Sandra ha sido una artista la cual ha estado muy presente gracias a su gran influencia a través de su dominio de sutileza y gestualidad.

4.1.2 JUAN CARLOS BRACHO

Sin duda alguna podríamos decir que Juan Carlos Bracho, es la influencia principal de este proyecto ya que tanto su discurso, como su producción, muestra grandes similitudes con mi trabajo.

El trabajo de este artista sobre todo relata el dibujo como un espacio conceptual generador de ideas. Podemos observar como a primera vista su trabajo se podría calificar como puramente estético pero sin embargo, indagando en su obra podemos ver como abunda la gestualidad de sus trazos, la mecanización y repetición. Su obra se sustenta en el dibujo, relata que sus cuadernos son como sus bitácoras, todos los residuos que sus piezas elaboran se almacenan, muestra gran interés por las diferentes fases y las recopila brindándoles el protagonismo de su ciclo para que finalmente se pudiera dar su final.



Figura 10. Juan Carlos Bracho. *Revelación nº 19. Fotografía digital*. 150 x 237 cm. 2010. Localizado Dossier Juan Carlos Bracho de Galerías Ángeles Baños.

Lo no visible juega un papel principal en su obra, su detallismo hace que tengas que aproximarte a la obra muy cerca, para poder desdibujar



Figura 11. Juan Carlos Bracho. *Geometría para EC*. 2014. Litografía. 252 x 178.5 cm. Localizado Galería Taller del Prado.

todas las líneas que desde la lejanía han sido entremezcladas. El error es una de las principales ejecutantes de su obra, transforma el error como una fuente de lenguaje gracias a sus procesos automatizados.

Juan, ha sido una gran fuente de inspiración, las dos fases más generales por las que este proyecto ha pasado, muestran un gran peso e influencia suya; podríamos relatar su gestualidad y técnica que se relaciona bastante al primer período donde los grafismos se convierten en protagonistas, donde esas líneas eran tan pequeñas y minuciosas que se podían perder a una corta lejanía del papel. Y a su vez con las formas orgánicas a las que Juan juega, las encadenaríamos más a la segunda fase de este proyecto y la principal; aunque su proyecto no trate la forma orgánica como principal intérprete, las figuras juegan un papel primordial en la composición y junto a la técnica de sus líneas y grafismo confecciona un juego de equitativa relevancia a la hora de la muestra de la pieza final.



Figura 12. Juan Carlos Bracho. *Sin título*. 2020. No hay datos de técnica. Dimensiones variables. Localizado en la Sala Alcalá 31 (Madrid, España). Exposición: *La arquitectura y yo*.

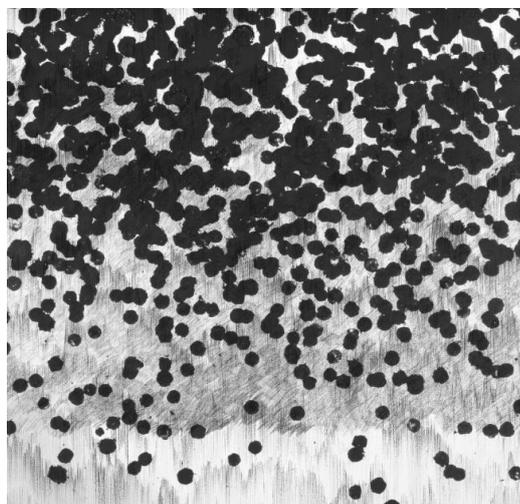


Figura 13. Juan Carlos Bracho. *Sin título*. 2020. No hay datos de técnica. No hay datos de dimensiones. Localizado en la Sala Alcalá 31 (Madrid, España). Exposición: *La arquitectura y yo*.



Figura 14. David Reed. *Painting #650*. 2003–13/2014–15/2015–16. Pintura alquídica sobre poliéster. 88.9 x 214.63 cm. Localizado en Peter Blum Gallery. (New York, USA)

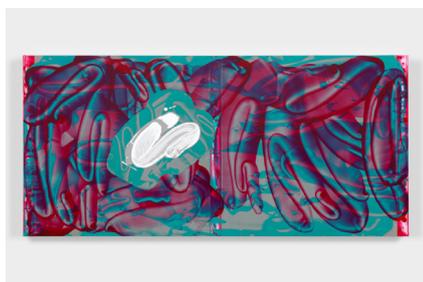


Figura 15. David Reed. *Painting #698*. 2015–2018. Cortesía del artista y Häusler Contemporary Münche, Zürich.

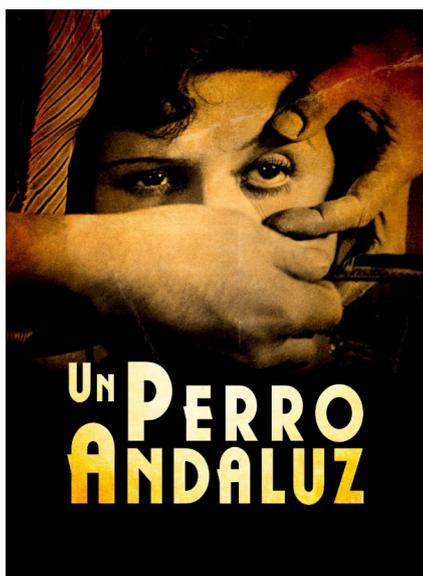


Figura 16. *Un perro andaluz*. (1929). [Cartel de la película]. Recuperado de <https://cajacanarias.com/agenda/filmoteca-febrero22-un-perro-andaluz-y-la-edad-de-oro/>

4.1.3 DAVID REED

Con bastante agilidad y a la vez dificultad podemos ver una correlación de la obra de David Reed y las obras a mostrar de mi proyecto. El proceso artístico con el que trabaja este artista se trata de una investigación de la mecanización total en los procesos pictóricos, un punto de bastante significación y similitud en la forma de trabajo que este proyecto plantea y la suya.

Su técnica, elaboración y producción se aleja por completo de estas piezas y aunque estas cobran bastante protagonismo, ya que el uso de pintura alquídica y la resina que tiene debe ser cocida a 140º, muestra como el proceso de producción toma las riendas en sus obras. Pero lo que vengo a mencionar de David Reed, más que su producción es las formas que consigue elaborar gracias a las propiedades de esta pintura y cómo el uso que hace de ellas genera siempre estas formas orgánicas y entremezcladas. El origen de estas formas también se aleja por completo al mío, ya que Reed crea imágenes a través de la fotografía de cine, televisión y medios transformándolas en imágenes abstractas.

Ni su producción, ni su discurso se acerca al relatado por mí, pero lo que me interesa de este artista es el camino tomado de elaboración y sobre todo del medio a llegar que son tan antagónicos y a la vez se encuentran similitudes en ellos, ya que las formas que genera se podrían relatar a mis figuras, y el hecho de que su obra encontrando tantas desemejanzas y consiga hallar una fuente de aprendizaje y un medio de observación y anhelación en las formas que consigue construir.

4.1.4 EL PERRO ANDALUZ

Un Chien Andalou (El perro andaluz) es una película surrealista francesa de 1929 dirigida por Luis Buñuel y escrita en colaboración con Salvador Dalí. La película es considerada una de las obras más influyentes del cine surrealista y ha sido objeto de controversia y de numerosos análisis y estudios.

La trama de la película es en gran medida un sueño que sigue una secuencia de imágenes surrealistas y desconcertantes. La película comienza con la icónica escena de un hombre que afila una navaja y corta el ojo de una mujer, una imagen que se ha convertido en un símbolo del cine surrealista. A lo largo de la película, los personajes y los objetos parecen tener poco o ningún sentido, y el ritmo es rápido e inesperado.

La película fue hecha con un presupuesto muy bajo y se rodó en solo dos semanas. Buñuel y Dalí estaban interesados en explorar el subconsciente y el poder del cine para transmitir emociones y sensaciones en lugar de seguir una narrativa convencional.

La película fue recibida inicialmente con críticas mixtas, pero ha ganado un lugar en la historia del cine como una de las películas más influyentes y emblemáticas del movimiento surrealista. Su impacto se ha visto

reflejado en muchos otros cineastas y artistas que han tomado inspiración de su estilo visual y narrativo no convencional.

El perro andaluz es una película que tiene una relación importante con el concepto de automatismo. Como hemos mencionado anteriormente, el automatismo implica la eliminación deliberada de la razón y la lógica en la creación artística, lo que permite al artista acceder a la parte subconsciente de su mente y expresar libremente sus pensamientos y emociones.



Figura 17. Cy Twombly. Sin título. Acrílico sobre papel. Entre 1984 y 2002.

Buñuel y Dalí utilizaron el automatismo para crear una película que desafía la lógica y la narrativa convencional. La película presenta imágenes y secuencias que no tienen un significado claro o evidente, lo que hace que el espectador se sienta desconcertado y confundido.

Además, la película es un ejemplo de cine surrealista, que se basa en gran medida en la técnica del automatismo para crear imágenes y narrativas que no siguen las convenciones del cine tradicional.

En resumen, *Un Chien Andalou* tiene una relación importante con el automatismo porque utiliza esta técnica para crear una película que desafía la lógica y la razón, y permite al espectador acceder a una experiencia más profunda y subconsciente.

4.1.5 CY TWOMBLY

Encontramos en Cy Twombly diferentes puntos de similitudes con los cuales hemos podido identificar dentro de la forma de elaboración de nuestras obras. Aunque este artista trabaje en su mayoría en el campo de la pintura, su forma de tratarla y elaborarla es lo que vamos a sobresaltar.

Sus obras se identifican a que incorpora la escritura dentro de ellas, unas grafías que dotan de mucha frescura, energías y a su vez, torpes, en las que podemos identificar un estilo gestual y automatista, ya que estas parecen creadas desde la gestualidad pura sin miedo al error, recordando así, en cierta manera al garabato, a un estilo de tipografía creada desde la rapidez y la inercia.



Figura 18. Cy Twombly. Parte de la serie *Baco*. 325,1 x 494 cm. Acrílico sobre lienzo. 2008.

El blanco es otro de los puntos de especial similitud, en la mayoría de sus piezas vemos como el blanco siempre es el protagonista de sus piezas, haciendo así que se resalte el resto de tonalidades utilizadas. Se dice que el calificaba al blanco como “el estado clásico del intelecto, el espacio romántico del recuerdo”, utilizaba estos fondos para poder adherir signos pocos visibles o emborronados.

“El placer de lo que sucede” sin duda alguna es uno de los puntos de mayor relevancia de la obra de Twombly de los que podemos beber.



Figura 19. Henri Michaux. *Sin título*. 1981. Colección particular. Archives Henri Michaux, VEGAP, Bilbao, 2018.

4.1.6 MICHAUX

Henri Michaux fue un reconocido poeta, escritor y artista visual de origen belga-francés. Si bien es más conocido por su obra literaria, también realizó una contribución significativa al campo del dibujo donde más nos interesa indagar.

Michaux exploró el dibujo como una forma de expresión artística única y personal. Su etapa en relación al dibujo comenzó a través de su viaje a Japón, marcando así que la mayoría de sus obras que más nos interesan estuvieran gobernadas por la tinta y el papel. Su enfoque se caracterizó por una experimentación constante y una búsqueda de nuevas formas de representación. Utilizó una variedad de técnicas, desde el trazo rápido y espontáneo hasta la meticulosa y detallada elaboración de patrones, maneras de ejecución en las que vemos una relación clara y directa con nuestras obras, como ya los mencionados patrones de repetición, en los cuales finalmente acaba creando una sensación de movimiento y energía constante haciendo que parezca que se transforma en el papel.

Además, Michaux exploró la relación entre el dibujo y la escritura, fusionando palabras y formas visuales en sus obras. Utilizó el dibujo como una forma de expresión complementaria a su escritura poética, creando un diálogo entre ambos medios artísticos.

“A mi también, un día, tarde, adulto, me dan ganas de dibujar, de participar en el mundo a través de las líneas.” (Michaux, H., 1996)⁹.

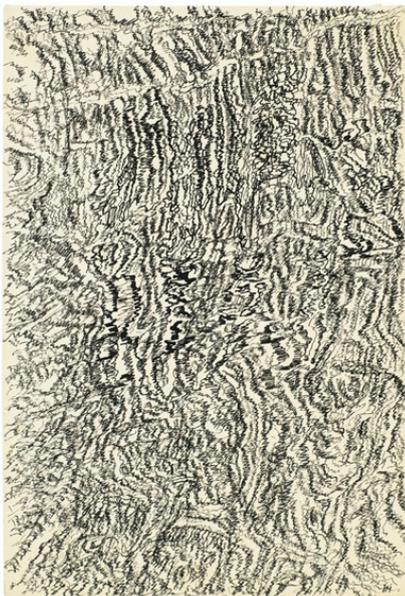


Figura 20. Henri Michaux. *Sin título*. 1958. Grafito sobre papel.



Figura 21. Henri Michaux. *Sin título*. 1961. Tinta sobre papel. Localizado en el Tate Modern.

9. Michaux, Henri. (1996). *Emergencias - Resurgencias*. UNAM, Mexico.

4.2 EL DIBUJO, MEDIO PRINCIPAL DE PRODUCCIÓN Y LO DERIVADO

Dibujar no buscar remitir a la instantaneidad de la verdad si no al decir esencialista de un instante que se articula desde lo mínimo e irrelevante. Lo afirmado en cada papel no es, pues más que un rastro, una sombra que se sabe desnuda, pero que en su despojamiento se reconoce como plena. (Pérez, D., 2011)¹⁰.

Inicialmente, no sabía por dónde coger todo lo que estaba sucediendo, todo lo que había transcurrido anteriormente en mis procesos creativos, habían sido proyectos que escondían detrás una investigación ya fuera social, histórica etc y de repente me vi envuelta en un mar de dudas del cual, no entendía que respuestas dar; mis dibujos eran puro disfrute y pura estética elegida en base a composición y los claros – oscuros, en su mayoría.

La mano debe ser suficientemente rápida para que el pensamiento consciente no pueda intervenir y dirigir el gesto. Porque el gesto debe ser totalmente libre, sin apriorismos ni espíritu crítico alguno. Sólo actúa la mano convirtiéndose, en ala. Cuando llega la imagen, la tomo sin rechazarla. Tengo la impresión de que surge mientras mi mano corre por el papel, pero no la veo mientras el dibujo no está acabado. Si detuviera el trazado antes de que pareciera la imagen, no sería más que un garabato. (Breton, A., 2002)¹¹.

Según la RAE la definición de dibujo es:

1. m. Arte de dibujar.
2. m. Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta.
3. m. Delineación o imagen dibujada.
4. m. En los encajes, bordados, tejidos, etc., figura y disposición de las labores que los adornan.
5. m. Conjunto de hendiduras de la banda de rodadura de un neumático.¹².

10. Breton, Andre. 2002. Manifiestos del surrealismo. Madrid: Editorial Viso.

11. PÉREZ, David. 2011. Menos es más (un apunte al margen sobre el coleccionismo y el dibujo). En Paperprivats. Colección Tomás Ruiz. Valencia, UPV – DKV. Pag 15 – 27.

12. • Real Academia Española. (s. f.). Dibujo. Diccionario de la lengua española

Giorgio Vasari, menciona el dibujo como el padre de todas las bellas artes. Quise tomar a este padre como medio de producción principal. El dibujo es una forma de expresión visual que ha sido utilizada por los seres humanos desde tiempos prehistóricos para comunicar ideas, emociones y representar el mundo que les rodea, el dibujo es la primera forma de expresión albergada de la historia y la primera forma de lenguaje con la que cada ser humano se comunica, aprende las formas y expresa con los colores.

A lo largo de la historia, el dibujo ha evolucionado y se ha desarrollado en diferentes culturas y épocas, desde los primeros grabados en cuevas de la Edad de Piedra hasta las obras de arte contemporáneas digitales.

En la Antigüedad, el dibujo fue una parte importante de la cultura egipcia y griega, utilizándose para representar a los dioses, la vida cotidiana y los relatos mitológicos. Durante la Edad Media, los manuscritos ilustrados y los vitrales fueron importantes formas de arte que utilizaron el dibujo.

En el Renacimiento, el dibujo se convirtió en una herramienta fundamental para los artistas, que utilizaban la perspectiva y el estudio del cuerpo humano para crear obras de arte realistas. Con el surgimiento de los movimientos artísticos modernos en el siglo XIX, el dibujo se volvió más experimental y se utilizó para expresar nuevas ideas y emociones.

Después de esta introducción, bastante académica aunque innegable, tristemente, se ve representada como el dibujo se ha ido instaurando en los ámbitos académicos y artísticos sin ningún tipo de evolución práctica. Ahora nos preguntamos si la necesidad de dibujar no será una respuesta ontológica ¿Dónde estamos? Sin duda, por el momento estamos vivos, sin embargo, cada día siempre que nos es posible, tenemos que hacer algo para hacer más real esta afirmación. (Berger. J. 2005.)¹³. Siempre he notado bastante decadencia en la enseñanza del dibujo, con una mirada bastante reacia y fuera de lo experimental, siempre enfocado en las bases a ser un instrumento del que hacer uso para realizar de una manera correcta las composiciones enfocadas a otras materias artísticas. Entre mis años como alumna, podría relatar una escasez bastante tangible en la poca docencia en cómo tratar el dibujo como una disciplina artística sin tener que ser un medio para llegar a otro punto, la falta de experimentación y medios respecto al dibujo en años troncales y tan relevantes en la instrucción dada, muestra como el dibujo, a mí entender, se ha ido desvalorizando hasta convertirse en un simple medio. Podría relatar innumerables ocasiones en las que me han preguntado qué tipo de obra realizaba y contestaba “dibujos” y me encontraba una respuesta de “ah, pero... ¿lo pintas después?” a lo que con una cara de bastante resignación contesto “no, hago dibujos”. “Por supuesto, el dibujo, en cierto sentido, habla de lo que no se expresa con palabras, y ese silencio es una parte importante de nuestra experiencia: la imaginación, las emociones, incluso a veces experiencias intelectuales.”¹⁴.

13. Berger, J. 2011. *Sobre el Dibujo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

14. Berger, J. 2005. *Langosta y tres peces*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

“El dibujo dice cosas que las palabras no pueden y las palabras dicen cosas que el dibujo no puede.” (Berger, J. 2011.)¹⁵. Por supuesto valoro otros medios de producción, otras formas de indagación, sobretodo en la era en la que nos encontramos donde lo digital se ha convertido en una práctica más, donde el arte de acción ha cogido un peso fundamental en la escena actual, donde la escenografía y la instalación es tan primordial como el sol para la tierra y aunque justamente estemos hablando de la práctica, posiblemente más antigua, justamente en su aplicación, sea actualmente, la que menos relevancia en indagación y puesta en escena tiene, justamente a la enseñanza con la que el ser humano se desarrolla, con la que uno desde sus inicios crea narrativas gráficas de su alrededor, con el inicio de la imaginación.

“En la enseñanza del dibujo es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar.” (Bergel, J. 2011)¹⁶.

Sin embargo, cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a: la belleza, la forma, la verdad, la posición social, el genio, el gusto, la civilización etcétera. Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. El mundo tal cual es, algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia.) Salidas de una verdad referida al presente, estas hipótesis oscurecen el pasado. Lo mistifican en lugar de aclararlo. El pasado nunca esté ahí, esperando que lo descubran, que lo reconozcan como es. La historia constituye siempre la relación entre un presente y su pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación del pasado. El pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar. La mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida. Las obras de arte resultan entonces innecesariamente remotas. Y el pasado nos ofrece entonces menos conclusiones a completar con la acción. (...) En último término, el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. Y así es inevitable la mistificación. (Bergel, J. 2011) .

Quizás todo provenga de esa mistificación del pasado, se puede ver claramente como en todo espacio museístico y académico se muestra una total relevancia a las obras de arte del pasado tomando el relevo a las actuales, haciendo así que otros medios de representación tan gráficos y obviamente tan presentes durante toda la historia como el dibujo se alejen de ese primer plano. Volviendo a lo mencionado, el dibujo tendría que tomar su especial relevancia ya que es una práctica artística que siempre ha estado totalmente consolidada, pero las estructuras privilegiadas decidieron anotar según sus preferencias y gustos lo que claramente que se consideraba más relevante de los últimos siglos, en las cuales no se encuentra ninguna.

15, 16 y 17. Berger, J. 2011. *Sobre el Dibujo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

gran pieza de arte (occidentalmente hablando). Las “grandes mentes” del pasado y las actuales, decidieron y deciden evidenciar que la pintura toma una relevancia al dibujo, tomando como prueba la distribución de los museos, cuando revisas listas interminables de las obras de dibujo, y todo dibujo relevante se muestra como anexo de las obras pictóricas de los artistas, como “estudios” o bocetos.

Si ya la enseñanza artística a nivel histórica y referencial es pésima, en cursos como primaria, educación secundaria y bachiller debido a su poca actualización, falta de atención, estudio, apreciación y consideración ya no por los artistas emergentes si no por al menos los artistas de este último siglo, hace que la muestra artística a la sociedad actual quede totalmente desactualizada y con una base referencial pésima históricamente del arte.

“Dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva es un proceso recíproco, no es solo medir y disponer en el papel, sino que también es recibir.” (Bergel, J. 2011) ¹⁸.

18. Berger, J. 2011. *Sobre el Dibujo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

4.3 EL DISCURSO VACÍO

Sin duda alguna, para la conceptualización del discurso vacío hemos tenido que hacer una indagación de los procesos artísticos por el que un artista pasa, en concreto, mi individuo.

El arte y el artista no se desarrollan en un vacío cultural. Lo mismo tiene valor para el talento y la identidad del yo en general. En el campo de fuerzas del individuo y el medio cultural, pueden presentarse las realizaciones artísticas convincentes tanto formalmente como en su contenido de expresión no solo de la persona, sino de las necesidades estéticas y espirituales de una época, de una generación o de un grupo de personas específico. (Neumann, 1992) ¹⁹.

Esta cita del libro *Mitos del artista* de Eckhard Neumann, afronta y expone diversos problemas con el que el artista se encuentra; trata diversos puntos de reflexión como es el artista como símbolo, el comienzo la autonomía del conocimiento, los mitos del artista y sus funciones, la identidad como una estafa socialmente válida.

“(...) El arte satisface funciones de respuesta como espejo, protesta, anticipación, utopía etc.” (Neumann, 1992) ²⁰.

Al indagar entre los estudios que Neumann ha hecho, he podido realizar una reflexión en base a la experiencia de producción y aceptación de este proyecto. El *Discurso vacío* no trata únicamente de un estudio y una realización de obras sin lógica como medio de fabricación abusiva en la necesidad de generar contenido como artista, parte más allá, parte de la necesidad de creación para la averiguación de una identidad totalmente desconocida.

Al comenzar los estudios en las instituciones académicas, desde un primer momento se trata los temas de los discursos de y cómo artistas, de la conceptualización de tu obra, de hallar tu identidad como artista, amarrarla y no soltarla, configurar tu persona en cada trabajo. Puedo decir que realicé muchos trabajos sin tener ni idea de nada, escribí sin saber que identidad adoptaba, sin saber si era merecedora de este lugar dentro de las academias, de si valía o no, de si realmente todo el mundo navegaba como yo y simplemente fingían entender. Las obras me pedían una identidad que yo no les podía proporcionar en ningún momento.

Hubo momentos de hacer por hacer, que disfruté lo que no en lo que hice por inventar para entregar y aparentar.

¿El disfrutar de algo que no sabes que es, es justo?

19 y 20. Neumann, Eckhard. 1992. *Mitos de artista. Estudio psicológico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos D.L. Pp, 185.

“El menosprecio por lo subjetivo y su derivada orientación del individuo hacia un dominante pragmatismo social es solo la inversión del craso subjetivismo, con el que se excluye una intercambiable actividad fructífera.” (Neumann, 1992) ²¹.

Opino que sí.

Como Neumann relata en *Mitos del artista*, el arte y el artista no se desarrollan en un vacío cultural, por lo tanto, muy a pesar, aunque todo este proyecto desarrollado se titule *Discurso Vacío*, y que todas las piezas que se encuentran dentro de él partan de lo más ingenuo, absurdo y vacío, que únicamente, se pueda basar en lo estético y en lo funcional compositivamente, no existe ese desierto de exculpaciones que estoy relatando como discurso formal de mi obra.

Pude encontrar diferentes verdades sobre mi obra, únicamente haciendo frente a ellas. Aunque todas partan del subconsciente, el subconsciente ya tiene una identidad creada en base a las estructuras sociales, vivencias y medios culturales, entonces calificar estas obras como “automatismo psíquico puro”, en el cual, nos referimos a la expresión del pensamiento sin ningún control de la razón, sin preocupaciones estéticas o morales. En otras palabras, se trata de la manifestación directa y sin filtro del pensamiento en su funcionamiento real, como André Breton trata en *Manifiestos del Surrealismo*, a mí parecer no tiene lógica alguna. No estoy echando por borda lo que Breton dice, estoy hablando de que el subconsciente ya forma parte del individuo, y si el individuo se conforma gracias a sus estructuras sociales y culturales, su subconsciente también las adquiere, si posee de individualidad propia o no, quizás es algo que se pueda relatar en los estudios de Freud del esquema mental a partir de las tres instancias denominadas Ello, Yo y el Superyó, pero eso no es lo que hemos venido a desarrollar aquí.

“El artista se ha retraído como el neurótico ante la insatisfactoria realidad, pero de forma diferente al neurótico comprende el retraimiento como para encontrarse y volver a poner los pies en el suelo de la realidad.” (Freud, 1925; G.W., XIV, 90) ²².

21. Neumann, Eckhard. 1992. *Mitos de artista. Estudio psicológico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos D.L. Pp, 260.

22. Freud. (1925). *Selbstdarstellung*. G.W., XIV, 90. Cita sacada de **Neumann, Eckhard.** *Mitos de artista. Estudio psicológico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos D.L. 1992.

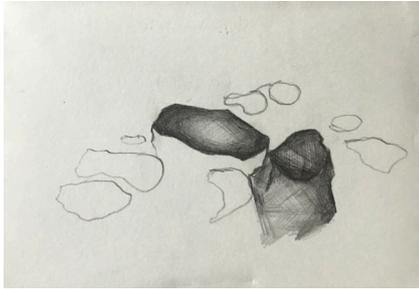


Figura 22. Irene Andrés Cánovas.
Dibujos del sketchbook. 2022/2023.
Grafito sobre papel.

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 ESTRUCTURA

Las primeras obras consolidadas surgieron de esos bocetos perdidos entre hojas sueltas, *sketchbooks* etc. Inicialmente, encontramos como todos estos dibujos han partido de una adecuación de esos garabatos; el proceso por el que ha confluído fue la visualización de esos dibujos automáticos, entre todas esas formas, se procedió a la selección de formas de vital interés, formas llamativas, formas excéntricas, formas que en resumen me llamaran un especial interés de alguna forma paradójica. Durante esta selección pasé a limpio los iconos aislándolos individualmente para su posterior formación.

Este punto es de especial relevancia, ya que aquí se conforma primeramente el curso de la obra, emana visualmente a lo que finalmente, se va a concluir. La primera obra que se presenta, son estos estiramientos, de grafito sobre papel con los que fui creando de la inercia en una hoja, les vi un especial interés, separé particularmente y posteriormente amontané dando una sensación de que todos provenían de un nacimiento en común.

Los entrelazados, es como he decidido clasificar a este grupo de piezas, realmente varias de ellas han sido concebidas en espacios de tiempo bastante distantes, pero podría llegar a decir que posiblemente sea visualmente el conjunto de piezas que mejor funcionan entre sí ya que todas han nacido de un mismo dibujo, pero han sido las más modificadas al proceder a la extracción individual y adecuación.

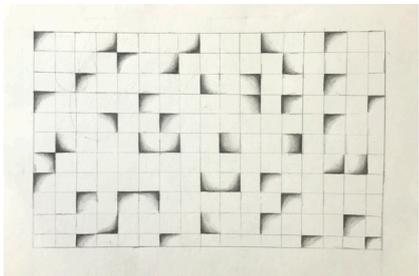


Figura 23. Irene Andrés Cánovas.
Dibujos del sketchbook. 2022/2023.
Grafito sobre papel.

Inicialmente se comenzó con estos lazos a grafito sobre papel con una gran abundancia de volúmenes jugando junto la sensación de profundidad creada. Este dibujo tuvo sobre mí una gran captación ya que me encontraba en el proceso inicial de toda esta producción, entonces decidí tomar este dibujo y trasladarlo a la estampación con el método de xilografía; traduje el dibujo a la plancha de linóleo, derivándolo de una manera mucho más elemental e ingenua, hice los volúmenes de manera aleatoria únicamente fijándome en las partes de mayor relevancia del dibujo original. De este proceso hice diferentes variaciones, en diferentes tamaños, con variados grosores y claros – oscuros.



Figura 24. Irene Andrés Cánovas.
Prueba experimental. 2023. Acrílico sobre loneta.

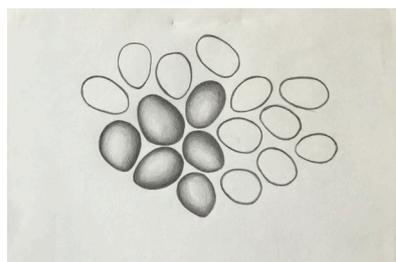


Figura 25. Irene Andrés Cánovas.
Dibujos del sketchbook. 2022/2023.
Grafito sobre papel.

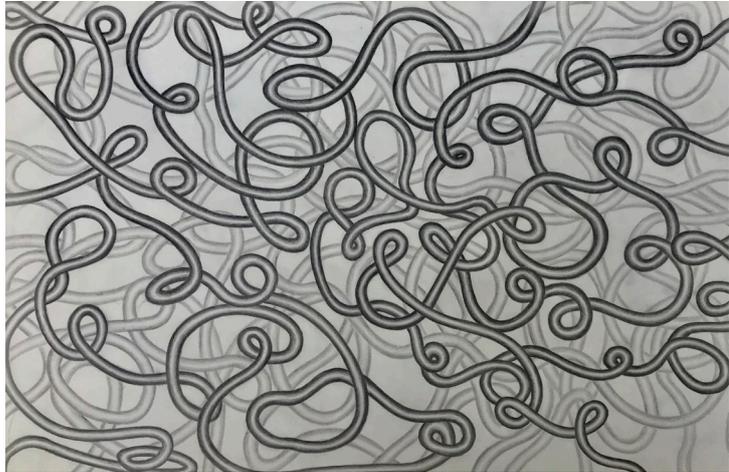


Figura 26. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 23,7 x 35 cm.

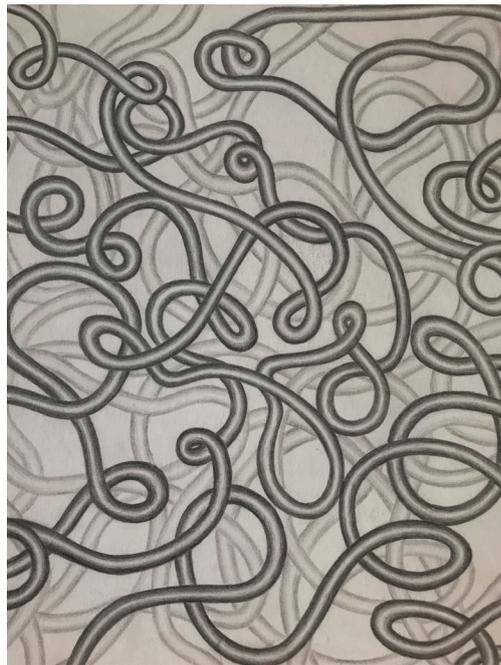


Figura 27. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 23,7 x 35 cm.



Figura 28. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 12,7 x 61 cm.



Figura 30. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Las hojillas*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 50 x 18 cm.

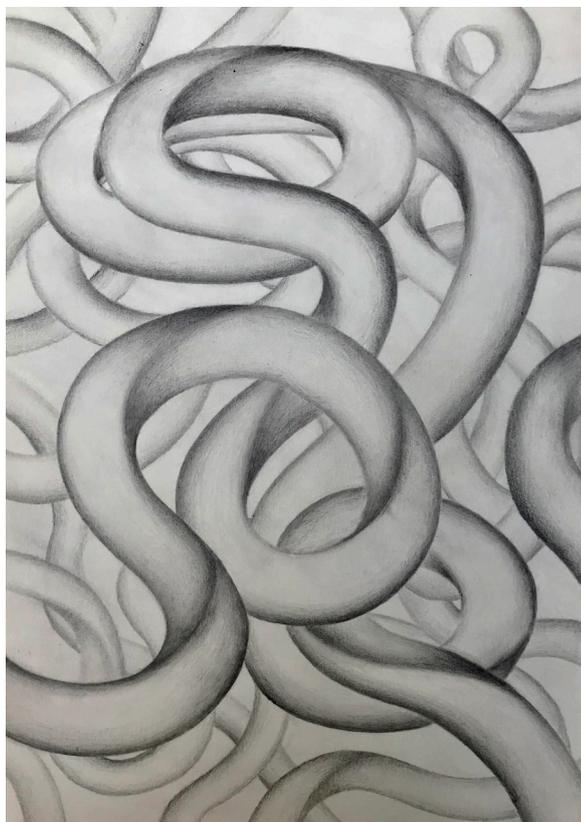


Figura 29. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 24,6 x 17,7 cm.



Figura 31. Irene Andrés Cánovas. *Las hojillas*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 50 x 18 cm.

Continuando con la xilografía decidí hacer mediante el método de plancha perdida, una serie de figuras orgánicas, aludiendo engranajes que se están conectados con una gama de grises de 4 tonalidades, como referencia tomé el dibujo de *El fruto* (figura 7, página 16), el primero de todos, adaptando esa sensación de colectividad y nacimiento en común.

Posteriormente, en la línea de los entrelazados, dibujé una única figura, a la que podría considerar "la hija" de las anteriores ya que esta fue nacida en conjunto de todas las anteriores mostradas, es una aglomeración muy compacta de estas cuerdas de gran grosura, muestra una síntesis realizada a grafito sobre papel que posteriormente fue escaneada e intervenida digitalmente dando diversos resultados.



Figura 32. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Xilografía sobre papel. Tamaño total: 35 x 25cm, de la estampa: 22 x 16 cm.

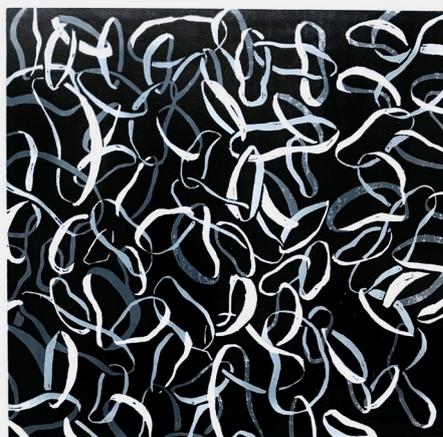


Figura 33. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Xilografía, técnica plancha perdida sobre papel. Tamaño total: 36,5 x 35cm, de la estampa: 30 x 30 cm.

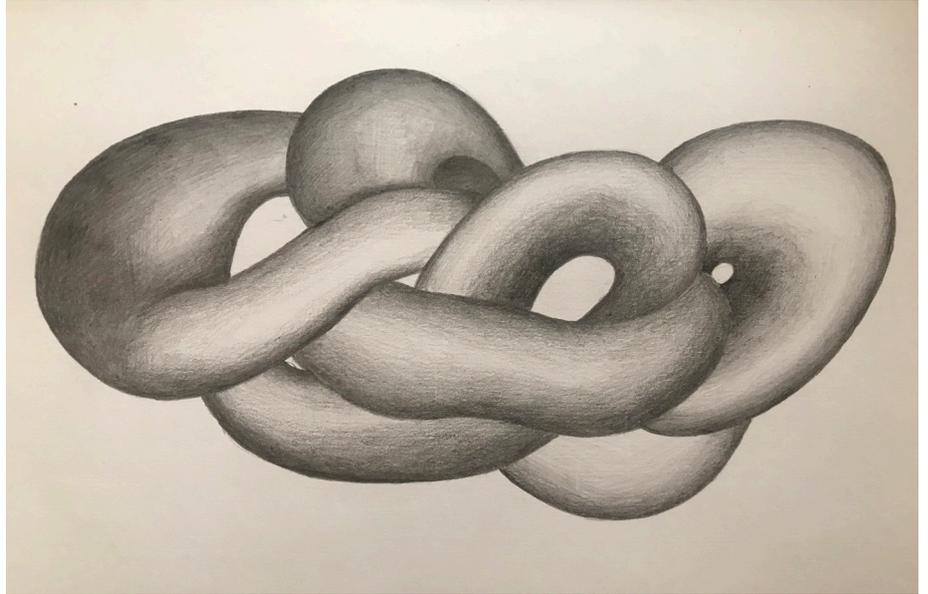


Figura 34. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 14,8 x 21 cm.

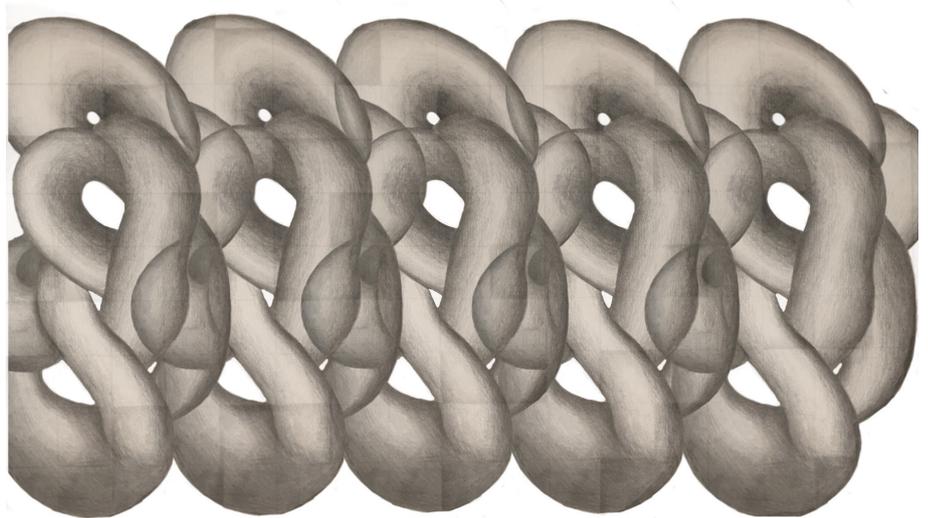


Figura 35. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2023. Grafito sobre papel, posterior intervención digital e impresión sobre cartón pluma. Dimensiones: 29,7 x 42 cm.

Continuando, volvimos a trabajar la xilografía. En este caso hicimos una tirada de una plancha de linóleo y nos quedamos finalmente con 3. Una realizada en tela que se quedó tal cual después de estampar, y otras dos sobre papel, una que salió bien respecto a tinta y otra que salió con falta de tinta en la esquina superior izquierda. Decidí coger estas dos últimas para intervenirlas, en la que tenía la tinta correctamente, con grafito creé unos volúmenes y en la otra estampa, en la parte con escasa tinta volví a hacer unos volúmenes, dejando el resto sin ningún tipo de intervención.



Figura 37. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Con margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 36 x 35,5 cm.

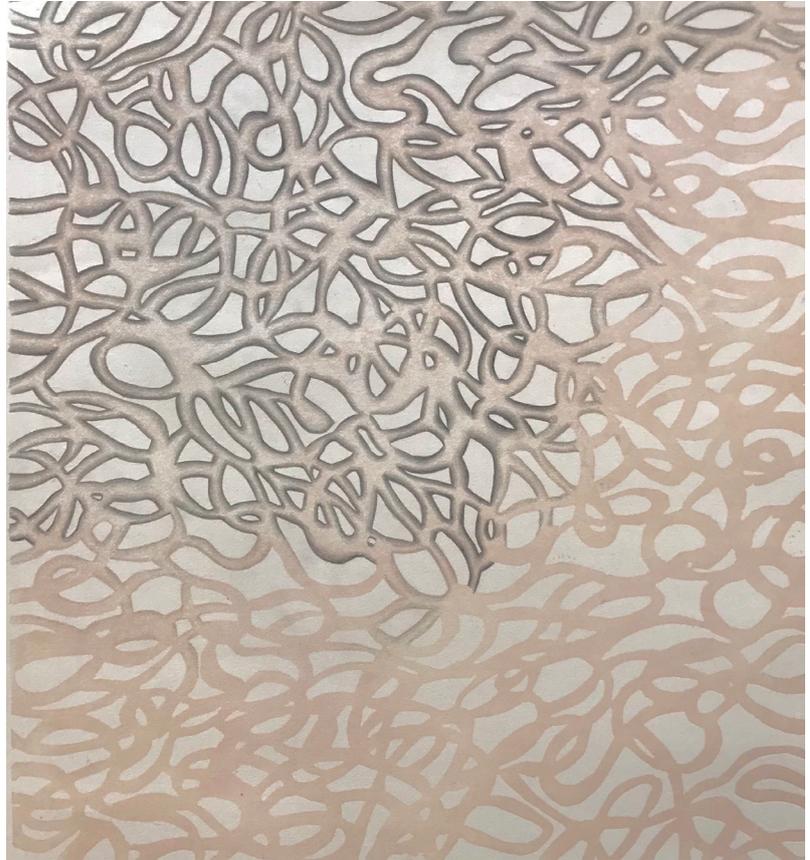


Figura 36. Irene Andrés Cánovas. *Con margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 36 x 35,5 cm.

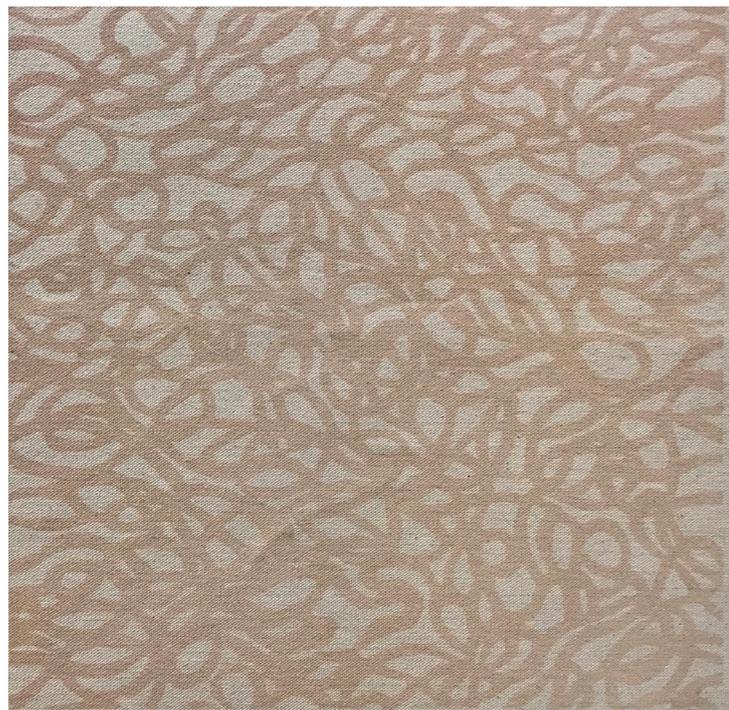


Figura 38. Irene Andrés Cánovas. *El margen de amor*. 2023. Xilografía sobre tela. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.

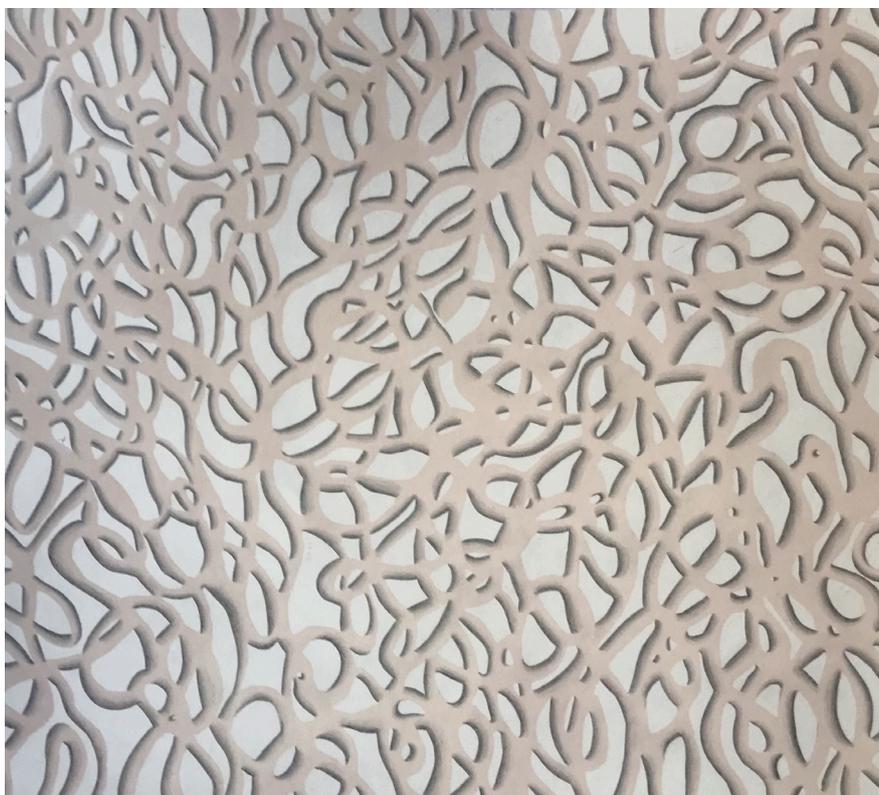


Figura 39. Irene Andrés Cánovas. *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.



Figura 40. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.



Figura 41. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.

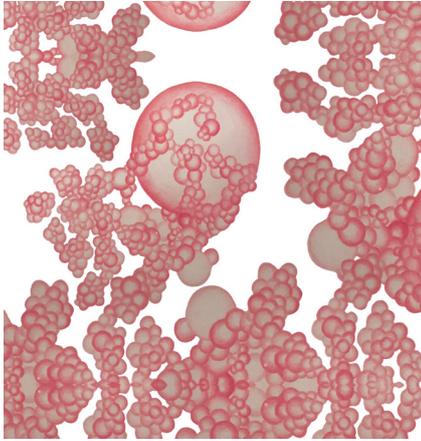


Figura 42. Irene Andrés Cánovas. *Ala, parece....* 2023. Dibujo sobre papel, posterior intervención digital e impresión sobre cartón pluma. Dimensiones: 20 x 20 cm.

5.2 LOS CÍRCULOS

Cuando terminé la última obra mencionada, comencé una serie de amontonamientos de círculos que convergían unos de otros a modo de experimentación sin ningún de intención, ni organización. Todos estos convergieron en una masa sin ningún comienzo ni fin; como en uno de los anteriores, cogí el método de la intervención digital, escaneé el dibujo realizado con grafito rojo sobre papel, edité la fotografía y posteriormente hice un collage juntando diferentes fragmentos del dibujo conformando así, la obra final.

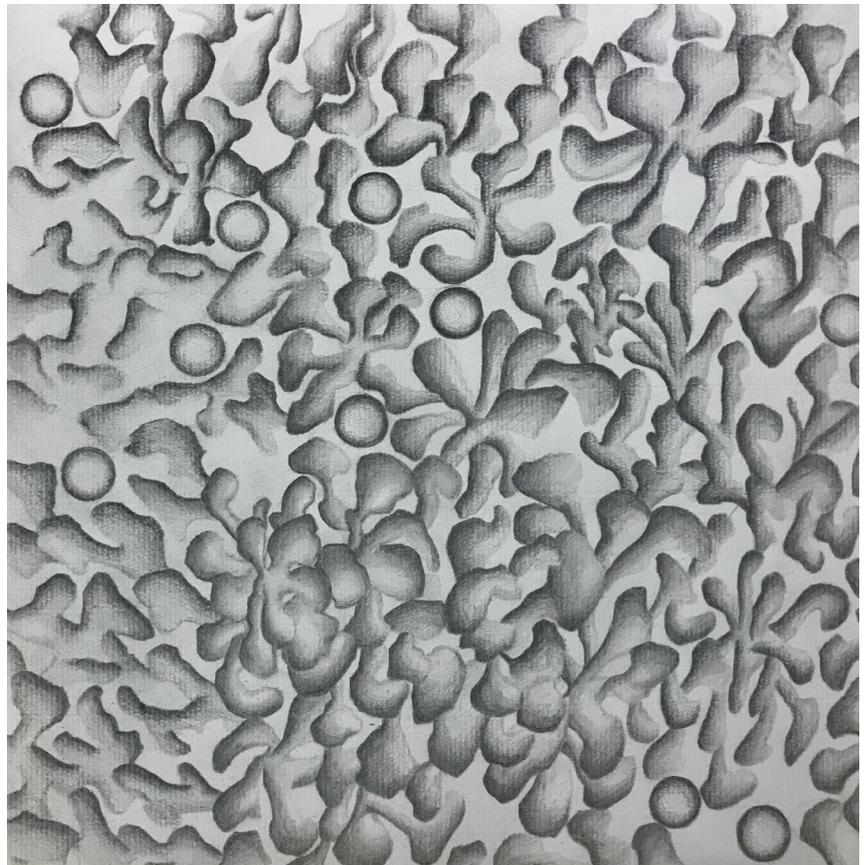


Figura 43. Irene Andrés Cánovas. *Sin título.* 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 20 x 20 cm.

5.3 LAS CERÁMICAS

Como reiteradamente se ha mencionado anteriormente, el dibujo automático se podría definir como el principal movimiento con en el que este proyecto se identifica, por ello quise trasladar este método de trabajo en algunas piezas para ver cómo se podían llegar a desenvolver.

Elaboré 4 piezas de cerámica surgidas totalmente desde el amasijo inocente e inconsciente de poder tener, elaborar y descubrir de otra manera el material, fui masajeando y haciendo hoyos aleatorios.

5.3.1 LA BLANCA, LAS LÍNEAS ROJAS, LA GRIS Y LA AZUL

Primeramente, se elaboró la pieza blanca, se fue moldeando hasta que decidí empezar a quitar secciones de barro hasta que conseguí hallar con la forma en la que los restantes de la pieza se pudieran conectar entre sí y llegar a que todos tuvieron una unión entre sí.

Seguidamente, se utilizó el mismo método que la anterior, se fueron despojando diferentes trozos pero más reducidos en cuanto a tamaño, con las cavidades que quedaron las cuales eran de forma circular, se fueron ahormando para que tuvieran un acabado más limpio.

Posteriormente, llegó la gris, la forma de trabajo en esta la contraria, en vez de despojarse de trozos, fui añadiendo poco a poco, pequeñas bolas a la masa que ya tenía con unas cuentas hendiduras, fui añadiéndolas hasta que tomé la decisión de ir creándolas más pequeñas según avanzaba. El posicionamiento de éstas era totalmente aleatorio, únicamente tenía como pauta, que ya tenía una cierta cantidad colocada, en que zonas estéticamente quedaba mejor un abundamiento de estas y en cuáles no.

Por último, la azul, no tuvo ningún despojamiento, ni ninguna anexión, se engendró a base de amoldamientos que realicé con los dedos. Si uno se detiene al visionamiento detenido de estos o simplemente intenta encajar alguno de los dedos con las cavidades, se podrá percatar de que toman la forma de los dedos.



Figura 44. Irene Andrés Cánovas. *La blanca*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 11 x 10,7 x 13,4 cm.

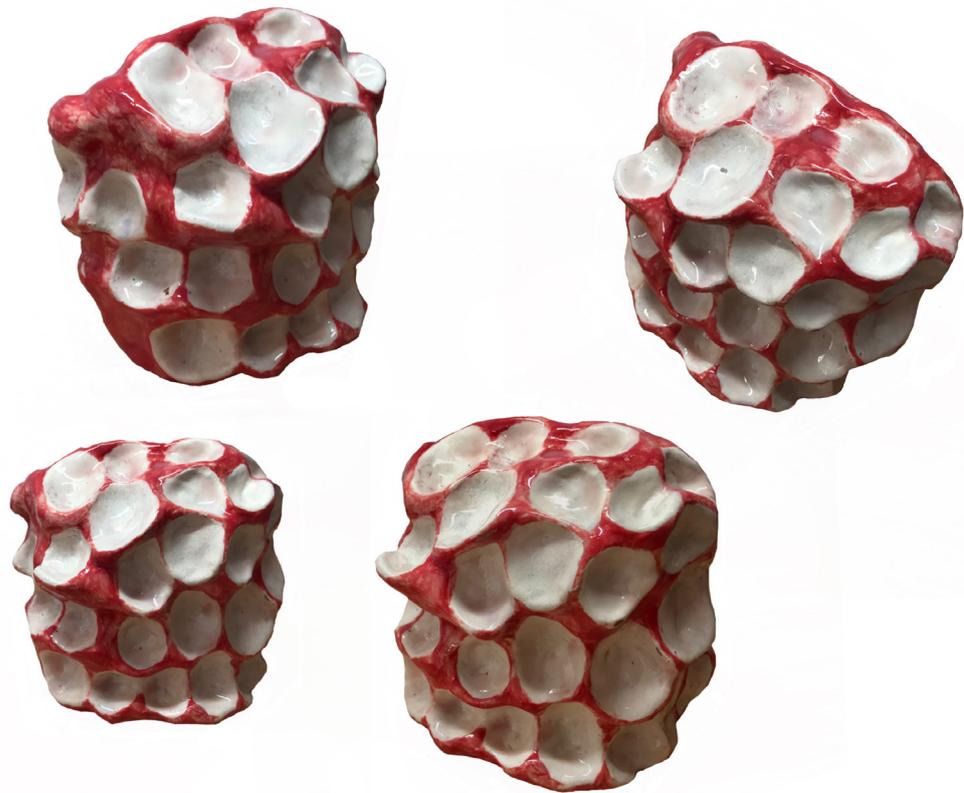


Figura 45. Irene Andrés Cánovas. *La roja y la blanca*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 12 x 11 x 8 cm.



Figura 46. Irene Andrés Cánovas. *La gris*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 11,7 x 9,8 x 11,2 cm.



Figura 47. Irene Andrés Cánovas. *La azul*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 24,8 x 15,4 x 8,3 cm.

5.4 CREAR DESDE LA CASUALIDAD

5.4.1 LAS TELAS DEL MONO

Seguidamente realicé dos dibujos a grafito cogiendo como referencia diferentes soportes o visualizaciones. Tenía un mono de vestir, el cual, veía que se creaba una textura interesante y también el cómo su tela se arrugaba con bastante facilidad, quise probar como se vería la tela completamente aplastada y sometida a la presión y donde quedaría la cremallera visualmente. Hice dicha “aplastación” sobre un DM y lo adherí mediante papel celo, colocando la tela aleatoriamente según la iba pegando mediante el fixo, creando así, texturas y diferentes posicionamientos del mono generando por consecuencia diferentes claros - oscuros inevitables e inmovibles. Cogí el fragmento de tela más interesante y lo representé mediante el grafito.

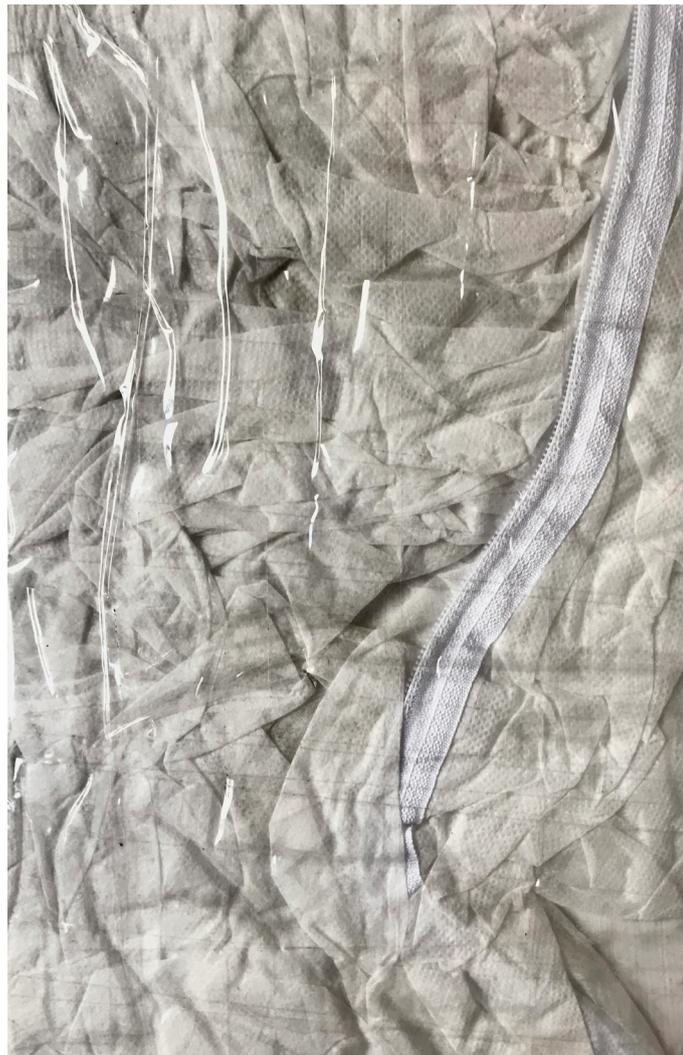


Figura 48. Irene Andrés Cánovas. *Las telas originales del mono*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 27,5 x 17,5 cm.

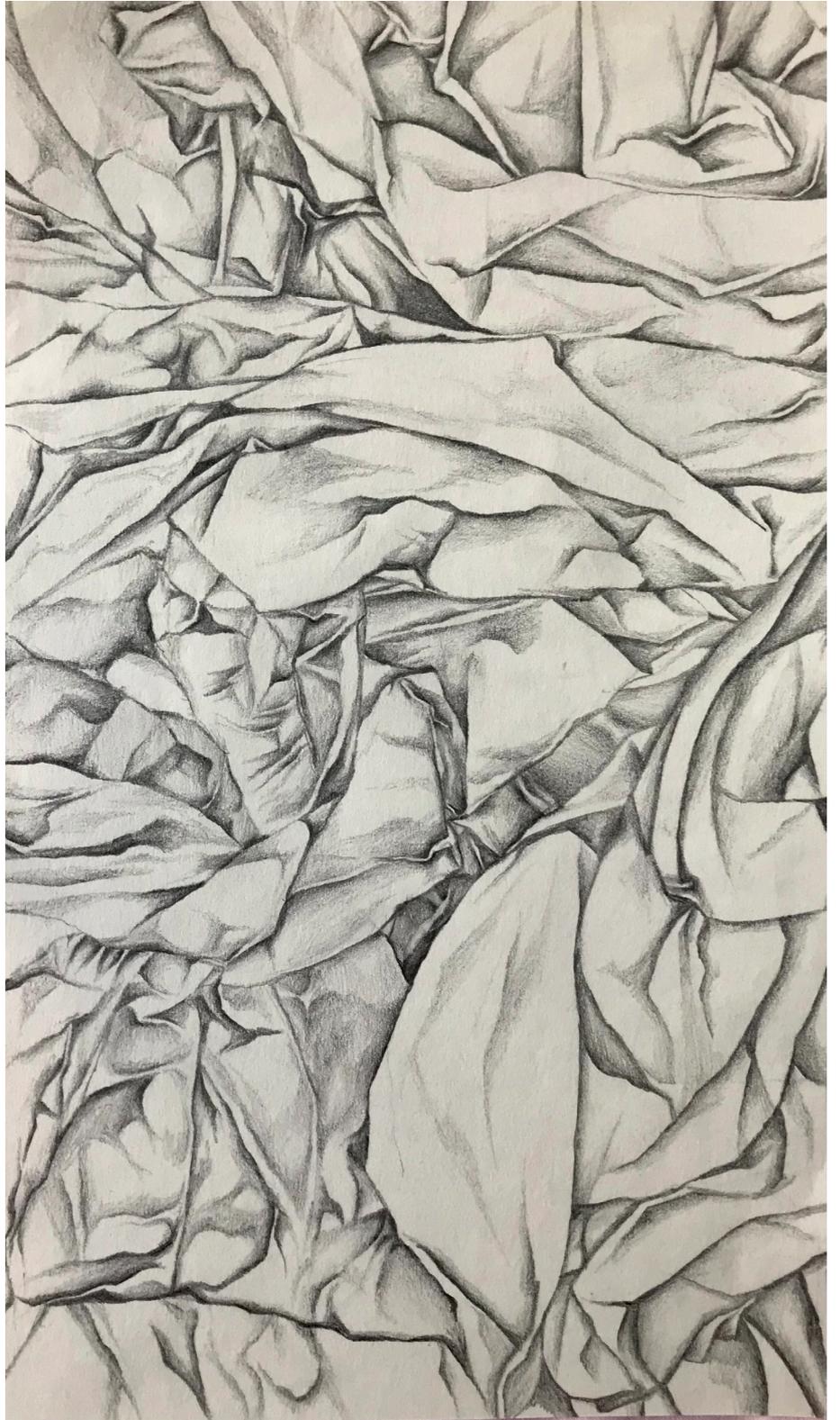


Figura 49. Irene Andrés Cánovas. *Las telas del mono*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 27,5 x 17,5 cm.

5.4.2 LOS CONEJOS

Continué con este medio de representación, hallando el siguiente por pura casualidad. Me encontraba en casa de mis padres, y rebuscando entre las cosas de aseo, empecé a sacar estuches llenos de pinzas y horquillas del pelo bastante relatables a niños estéticamente hablando, y en varias de ellas, se encontraban diferentes representaciones de conejillos. Días posteriores, me encontraba dibujando esos bocetillos que ya he mencionado anteriormente y comencé a realizar formas aleatorias, que tenían un aspecto distinto a las anteriores y mirándolas, vi como unos conejillos revoloteando y corriendo. Decidí optar por lo contrario que había hecho antes. Aplicar difuminados en el alrededor de las figuras protagonistas, en vez de en ellas.

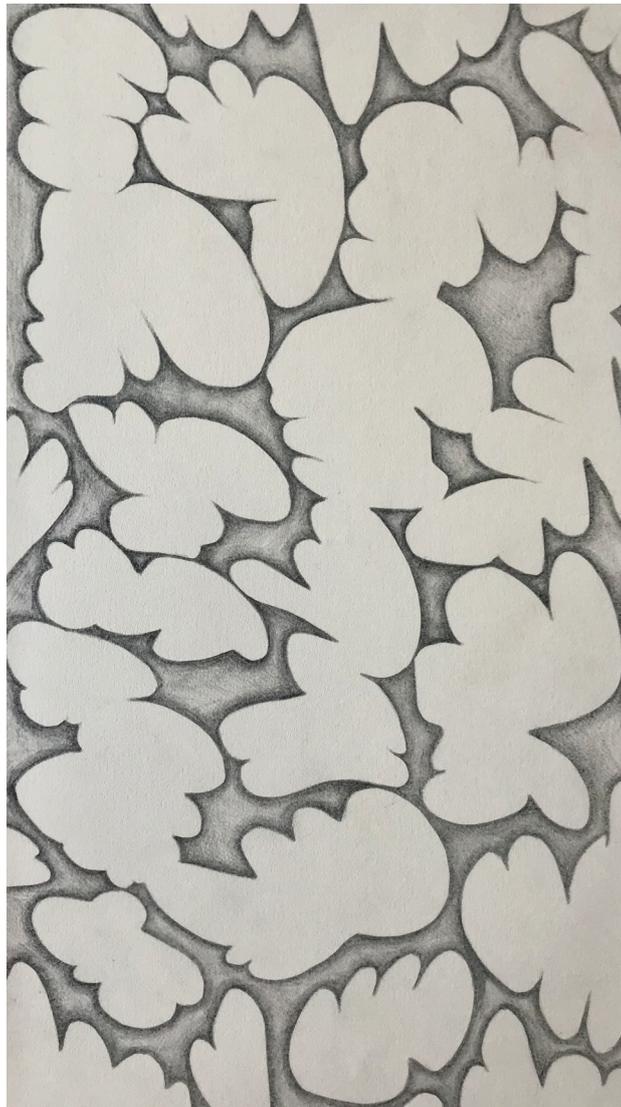


Figura 50. Irene Andrés Cánovas. *Los conejillos*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 29 x 18 cm.

5.5 EL CÍRCULO DE LA LOCURA

Cuando el proceso de producción ya se había dado, pude asistir a la exposición de *La Piedra de la Locura* de Lucia Mir en la Sala Campoamor organizado por Orbis Vacui y comisariado por Clara Blasco y Doe McAndrew. El trabajo de esta artista se caracteriza por indagar en espacios desconocidos y espacios no transitados, como iconografía se enfoca en la piedra de la locura la cual la relata como su punto de partida.

El icono de la piedra de la locura actuará como punto de partida para el desarrollo de toda la narrativa del conjunto de obras. Esta se refiere a un concepto imaginario o mítico que se utilizaba en el medievo para referirse a una piedra alojada en el cerebro causante de la locura de aquel que la poseía. (Mir, L., 2023) ²³.

Opta por el uso de esta piedra y la aísla, tomándola como protagonista y descontextualizándola de su significación. El uso que Lucia Mir emplea, utilizando elementos que flotan en el aire, bautizándolos con el nombre de *masa* a esos iconos variables que utiliza en sus cuadros, formas orgánicas que van sufriendo cambios en su fisionomía. En este punto, podemos ver que aunque visualmente y su alegato difiera de lo presentado, el uso de esas *masas* representadas como dichas piedras de locura a mí entendimiento, hizo que me surgiera una pregunta, ¿cuál sería mi piedra de la locura?, podría decir que mi piedra de la locura no existe, no hay una respuesta contundente pero la forma más repetida y variada fisionómicamente, es el círculo.

Que el círculo se halle modificado y literal en todas sus formas, hizo que fuera la respuesta, y por ello tomé como referencia para esta serie de 2 piezas, el uso que hace Lucía de las figuras dentro del espacio. Tomé el círculo como la masa a la que ella hace alusión y la dejé flotando, sin duda alguna podemos ver referencias claras y directas al cuadro de Figura 23: Lucía Mir. *Supermasa esférica en suspensión. 120 x 90cm. Óleo sobre tabla*. Elegí el carboncillo para poder elaborar una grisalla primeramente y poder introducir la figura flotante, gracias al material y a su uso pudimos llegar a obtener resultado de desvanecimiento y de incorporar los elementos con los fondos junto una atmósfera oscura, como si de luces apagadas se tratasen y únicamente al cerrar levemente los ojos pudiéramos llegar a distinguir los iconos.

23. Mir Perales, L. (2023). *La piedra de la locura: proyecto expositivo pintura y obra gráfica* [Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València.

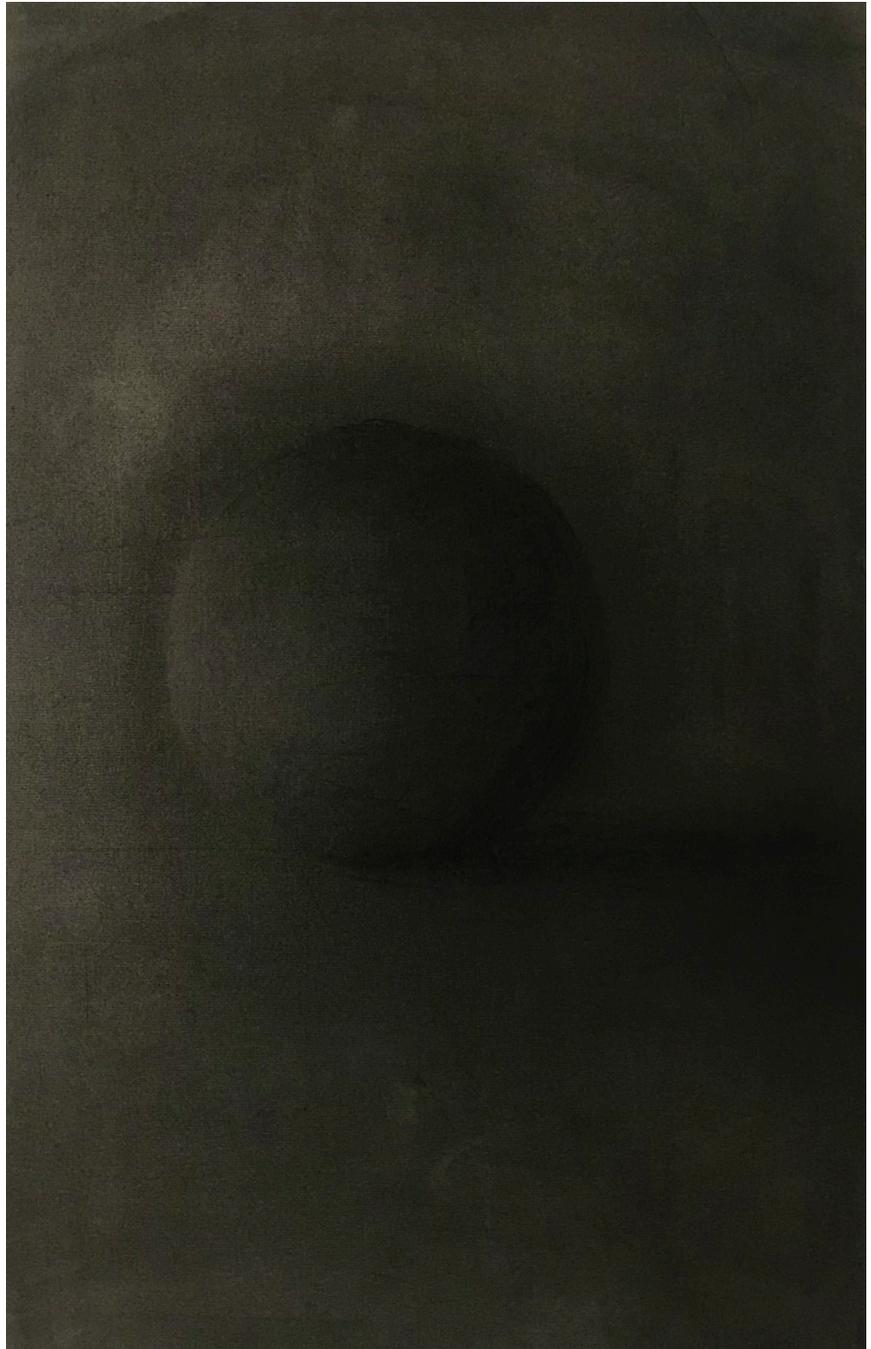


Figura 51. Irene Andrés Cánovas. *Las formas de la locura I.* 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 72,5 x 44,5 cm.

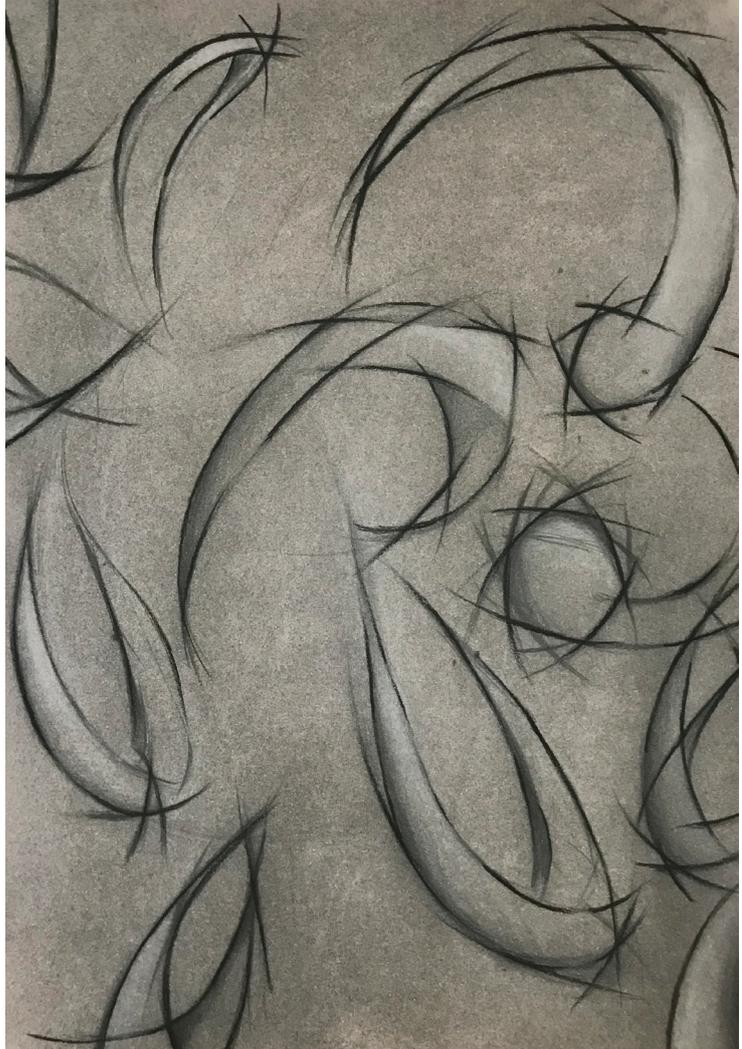


Figura 52. Irene Andrés Cánovas. *Las formas de la locura II*. 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 40 x 24 cm.



Figura 53. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Las formas de la locura II*. 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 40 x 24 cm.

6. CONCLUSIONES

Este proyecto sin duda alguna trata diversas cuestiones, una evolución con un final de identificación como artista con el proyecto realizado, un análisis y crítica a la forma de enseñanza de las instituciones artísticas, una indagación a la forma de ver el dibujo y una inmersión a lo que estos dibujos dicen de mí.

Podría relatar que el proceso de producción artística ha sido complicado, que me he encontrado con diversas problemáticas que finalmente he podido solucionar, pero realmente no sería honesta para concluir este trabajo. Complicaciones he tenido, pero la primordial siempre es la identidad del artista, cómo este puede llegar a encontrar un proyecto, una línea artística (por supuesto con cambios y flujos en el futuro) donde uno se vea representado y cómodo con lo que tiene delante. Sin duda alguna, las academias artísticas son complicadas, tienen problemáticas como ya se han relatado en este proyecto, pero el mayor terror de cualquier artista, es no poder verse reflejado y feliz con la producción y sus piezas, y esa ha sido mi problemática. Todos los años de enseñanza he ido navegando por un sinfín de diferentes prácticas en las que he podido tocar de todo sin llegar a profundizar en nada, he podido ver como muchos de mis compañeros parecían que las obras que realizaban ya fueran una ramificación de ellos mismos, he sentido que quizás no era merecedora del lugar en el que estaba o que realmente quizás no estaba hecha para ser artista, he creado mil obras que siempre he querido esconder en el fondo de mi armario para que nadie viese y notase que lo que había creado no era fruto de mi felicidad, y por ello, este trabajo, todas las obras que he presentado, han sido el resultado de todos esos años de búsqueda, es la familia de esas pinturas, esas esculturas, esos dibujos que he querido esconder y tapar durante años, pero que sin ellas, jamás podrían haber nacido las que presento hoy en este proyecto.

He tenido diferentes pensamientos, “quizás el dibujo se queda corto”, “quizás no sea lo suficientemente grandioso un lápiz sobre un papel”, pero sí que lo es. No hay ninguna regla, ningún mandamiento sobre lo que es una grandiosa obra de arte y la que no lo es. Lo único demostrable es la menosvaloración del dibujo en la academia y el mundo artístico y por ello, he decidido continuar y concluir con este proyecto tomando como protagonista el dibujo, como práctica principal.

La conclusión más existente de toda esta línea de trabajo sin duda alguna es la exploración y la convergencia del interior resuelto de una artis-

ta que se ve reflejada y localizada en el interior de sus piezas junto a lo que siempre le hizo feliz desde pequeña, un lápiz entre sus dedos y un papel sobre la mesa.

“Lo valioso de un artista reside en el conjunto de ideas, de sentimientos y de ejemplos (o de malos ejemplos para algunos que consigue comunicar.” (Tápies, A., 1971) ²⁴.

24. Tápies, Antoni. (1975). *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, S.A. Barcelona, España.

7. ANEXO

7.1 EXPOSICIÓN INDIVIDUAL. DISCURSO VACÍO.

Quise elaborar un exposición respecto a todo el proyecto elaborado y desarrollado en las páginas anteriores. Se realizó en la sala expositiva de *El Bac. Espai d'art, política i cultura popular* en Valencia (Valencia). La inauguración tuvo lugar el 1 de junio y clausuró el 12 de junio.

La disposición por la que se optó en la muestra de las piezas tuvo dos factores fundamentales: el primero es el momento de realización y lo que ello conllevaba debido al proceso de producción y el segundo, la estética y el espacio. Hay 4 divisiones claras de la exposición, la pared derecha, la pared central, la pared izquierda y la pared de la entrada que se situaría como la pared posterior.

La pared central que es la que primero se visualiza al entrar, se calificaría como la síntesis de todas las obras, se encuentran dos piezas. La instalación de *La cadena* que es la repetición de una de las formas de una de las piezas que constituye una especie de portal; estas dos piezas se constituyeron durante la mitad - final de este proyecto y conforman sin duda alguna una gran síntesis de todo el proceso. Continuando, en la pared derecha se encuentran diversas piezas con distintas técnicas fuera de la principal que es el dibujo a grafito que se comprenderían como los primeras obras de este trabajo que tiene un carácter más experimental, con otro tipo de técnicas, con esto se nota que la personalidad y la identidad de estas obras no están tan conformada debido a que fueron las que primeramente fueron generando la identidad de este proyecto y dieron pie al resto. La pared izquierda, sin duda alguna, es la que alberga las piezas más fundamentales y de mayor carga estética y de identidad de todas, estas son las principales protagonistas de este proyecto ya que son las piezas que se crearon gracias a todo el proceso experiencial que las otras habían dejado. Y por último, encontramos la pared final que se encuentran las piezas fuera del papel como son las cerámicas y el espejo con diferentes formas orgánicas representadas mediante tinta. En una de las paredes también se colocó unos cuantos bocetos para mostrarlos.

Sin duda, la elección del montaje no fue una tarea complicada, ya que la producción artística de este proyecto ha estado dividida en diversas fases y momentos y todas las piezas tienen una gran apariencia estéticamente similar en las que se puede diferenciar claramente cada momento de elaboración.

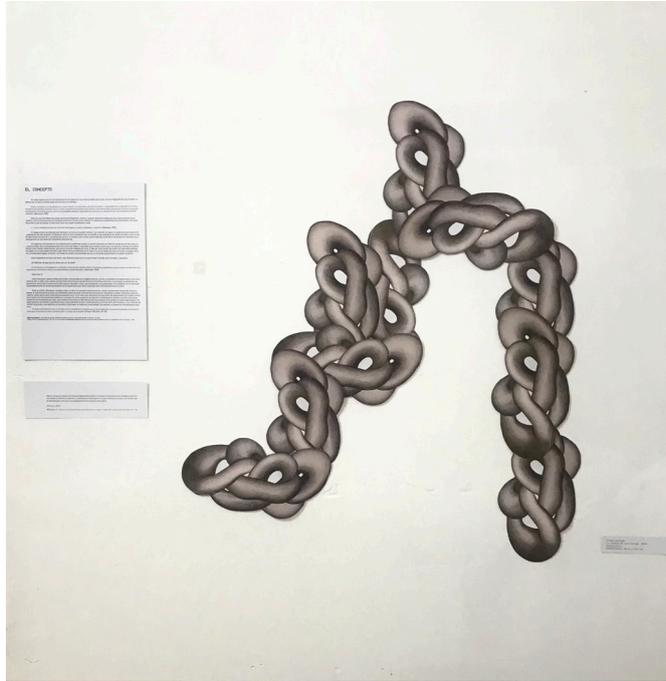


Figura 54. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.



Figura 55. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.



Figura 56. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.



Figura 57. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.



Figura 58. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.

**ANEXO I.
RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE
DE LA AGENDA 2030**

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

A continuación voy a proceder a desarrollar los distintos ODS que mi proyecto cumple.

1. ODS Altos:

- *ODS 4, Educación de calidad:* Según se relata en el apartado 4.2 *EL DIBUJO, MEDIO PRINCIPAL DE PRODUCCIÓN Y LOS DERIVADOS* se muestra una problemática a nivel de estudios y aprendizaje por parte de medio de las instituciones artísticas y de cómo este proyecto trata las desigualdades y falta de recursos en el ámbito del dibujo.

- *ODS 10, Reducción de las desigualdades:* Repitiendo el apartado anterior 4.2 *EL DIBUJO, MEDIO PRINCIPAL DE PRODUCCIÓN Y LOS DERIVADOS* y como he mencionado anteriormente, el dibujo se enfrenta a una falta de atención y desarrollo, lo que crea que esta práctica artística sufra una desigualdad ante otras, por lo que las personas que quieran desarrollarse en esta, sufran complicaciones de evolución y exploración.

- *ODS 12, Producción y consumo responsables:* Aunque este proyecto no conlleve la utilización de medios más responsables como sería papel reciclado etc. No ha habido prácticamente compra de nuevos utensilios, todas las herramientas utilizadas, quitando la cerámica provenían de almacenamiento que tenía en mi casa de años anteriores, como el grafito, papeles “sucios” para realizar los bocetos, sobrantes de papeles de mayor calidad para las obras finales.

- *ODS 16 Y 17, Paz, justicia e instituciones sólidas y Alianzas para lograr objetivos:* Sin duda alguna, mediante los dos últimos ODS mencionados me gustaría que se alcanzara una institución sólida y una alianza para lograr objetivos nuevos donde en en las academias de arte hubiera una focalización a todas las prácticas artísticas, sin un rango de relevancia de unas sobre otras.

2. ODS Medio y Bajo:

- *ODS 8, Trabajo decente y crecimiento económico (medio):* Aunque el principal objetivo de transmisión no sea ese, por consecuencia, mediante una mejor enseñanza y una igualdad en las prácticas artísticas dentro de las instituciones, se conseguiría un mayor desarrollo y por consecuencia, más posibilidades de obtención de un mejor puesto de trabajo.

- *ODS 9, Industria, innovación e infraestructuras (bajo):* Aunque solo se cumpla innovación, como ya hemos repetido, la innovación tanto académica es fundamental como en el apartado 4.2 se ha desarrollado.

8. BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS:

- **Bravo, M.** (2019, 26 de noviembre). *Juan Carlos Bracho: el dibujo no es efímero, simplemente se deja ver*. ABC Cultural. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-carlos-bracho-dibujo-no-efimero-simplemente-deja-verse-201911260700_noticia.html
- **Sin autor.** (2019, 21 de octubre). *¿Por qué hay olores que te trasladan a tu niñez? Todo tiene un porqué*. COPE. https://www.cope.es/actualidad/sociedad/todo-tiene-un-porque/noticias/por-que-hay-olores-que-trasladan-ninez-20191021_531440
- **Piacente, P.J.** (2015, 25 de septiembre). *Los olores de la infancia marcan la vida adulta*. Levante-EMV. Recuperado de <https://tendencias21.levante-emv.com/los-olores-de-la-infancia-marcan-la-vida-adulta.html>
- **Reed, D.** (2019). *David Reed y el cine (capa 1: la obra)* [Página web]. Bombas Gens Centre d'Art. Recuperado de <https://www.bombasgens.com/es/actividades/david-reed-y-el-cine-capa-1-la-obra/>

DEFINICIONES RAE:

- Real Academia Española. (s. f.). *Dibujo*. Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/dibujo>.

ESTUDIOS:

- **Mir Perales, P.** (2023). *La piedra de la locura: proyecto expositivo pintura y obra gráfica* [Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/192591/Mir%20-%20LA%20PIEDRA%20DE%20LA%20LOCURA%20PROYECTO%20EXPOSITIVO%20PINTURA%20Y%20OBRA%20GRAFICA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- **Niu, B., Scott, A. D., Sengupta, S., Bailey, M. H., Batra, P., Ning, J. & Ding, L.** (2021). *Simultaneous profiling of DNA accessibility and methylation to probe functional elements in mammalian genomes*. eLife, 10, e65078. Recuperado de <https://doi.org/10.7554/eLife.65078>
- **Stoddart, D. M.** (1990). *Cultura y natura del olor humano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

LIBROS:

- **Berger, J.** 2011. *Sobre el Dibujo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- **Berger, J.** 2005. *Langosta y tres peces*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- **Breton, Andre.** 1976. *El surrealismo: punto de vista y manifestaciones*. Barral Editores.
- **Breton, Andre.** 2002. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Editorial Viso.
- **Michaux, Henri.** 1996. *Emergencias - Resurgencias*. UNAM, Mexico.
- **Neumann, Eckhard.** 1992. *Mitos de artista. Estudio psicológico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos D.L.
- **Pérez, David.** 2011. *Menos es más (un apunte al margen sobre el coleccionismo y el dibujo)*. En Paperprivats. Colección Tomás Ruiz. Valencia, UPV – DKV.
- **Tápies, Antoni.** 1975. *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, S.A. Barcelona, España.
- **Tolstoy, L.** 2008. *¿Qué es el arte? (What is art?)* (Traducido por R. Pevear & L. Volokhonsky). Penguin Classics. (Obra original publicada en 1898).
- **Saborit, J.** 2005. *Lo que la pintura da*. Universidad Politécnica de Valencia.
- **Spare, A. O., & Carter, F.** 1972. *The Book of Automatic Drawing*. London, UK: Fulgur Press.

PELÍCULA:

- **Buñuel, L. (Director), & Dalí, S. (Guionista).** 1929. *Un perro andaluz* [Película]. RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>

9. ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Irene Andrés Cánovas. Sin título. 2021. 21 x 29,7 cm.
- Figura 2. Irene Andrés Cánovas. Sin título. 2021. 21 x 29,7 cm.
- Figura 3. André Masson. *Automatic Drawing*. 1924. Tinta s/ papel. 20,6 x 23,5 cm. Localizado en MoMa (Nueva York, USA).
- Figura 4. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. Tinta s/ papel.
- Figura 5. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2021. Tinta s/ papel.
- Figura 6. André Masson. *The sun in the forest*. 1959. Litografía. 20,6 x 23,5 cm. Localizado en MoMa (Nueva York, USA).
- Figura 7. Sandra Cinto. *Horizonte construido*. 2009. Esfero de tinta indeleble sobre papel adherido. Dimensiones variables. Espacio Cultural de la Embajada de Brasil en Buenos Aires, Argentina. Foto: Ralf Hettler. Cortesía: Casa Triángulo.
- Figura 8. Irene Andrés Cánovas. *El fruto*. 2022. 41,2 x 38cm. Grafito sobre papel.
- Figura 9. Sandra Cinto. *Sin título*. 2018. Permanente y acrílico sobre canvas. 99.7 x 597 cm. Localizado en Galería Tanya Bonakdar Gallery.
- Figura 10. Juan Carlos Bracho. *Revelación nº 19. Fotografía digital*. 150 x 237 cm. 2010. Localizado Dossier Juan Carlos Bracho de Galerías Ángeles Baños.
- Figura 11. Juan Carlos Bracho. *Geometría para EC*. 2014. Litografía. 252 x 178.5 cm. Localizado Galería Taller del Prado.
- Figura 12. Juan Carlos Bracho. *Sin título*. 2020. No hay datos de la técnica. Dimensiones variables. Localizado en la Sala Alcalá 31 (Madrid, España). Exposición: *La arquitectura y yo*.
- Figura 13. Juan Carlos Bracho. *Sin título*. 2020. No hay datos de la técnica. No hay datos dimensiones. Localizado en la Sala Alcalá 31 (Madrid, España). Exposición: *La arquitectura y yo*.
- Figura 14. David Reed. *Painting #650*. 2003–13/2014–15/2015–16. Pintura alquídica sobre poliéster. 88.9 x 214.63 cm. Localizado en Peter Blum Gallery. (New York, USA)
- Figura 15. David Reed. *Painting #698*. 2015–2018. Cortesía del artista y Häusler Contemporary Münche, Zürich.
- Figura 16. *Un perro andaluz*. (1929). [Cartel de la película]. Recuperado de <https://cajacanarias.com/agenda/filmoteca-febrero22-un-perro-andaluz-y-la-edad-de-oro/>
- Figura 17. Cy Twombly. *Sin título*. Acrílico sobre papel. Entre 1984 y 2002.
- Figura 18. Cy Twombly. Parte de la serie *Baco*. 325,1 x 494 cm. Acrílico sobre lienzo. 2008.
- Figura 19. Henri Michaux. *Sin título*. 1981. Colección particular. Archives Henri Michaux, VEGAP, Bilbao, 2018.
- Figura 20. Henri Michaux. *Sin título*. 1958. Grafito sobre papel.
- Figura 21. Henri Michaux. *Sin título*. 1961. Tinta sobre papel. Localizado en el Tate Modern.
- Figura 22. Irene Andrés Cánovas. *Dibujos del sketchbook*. 2022/2023. Grafito sobre papel.

- Figura 23. Irene Andrés Cánovas. *Dibujos del sketchbook*. 2022/2023. Grafito sobre papel.
- Figura 26. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 23,7 x 35 cm.
- Figura 27. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 23,7 x 35 cm.
- Figura 28. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 12,7 x 61 cm.
- Figura 29. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Grafito sobre papel. Dimensiones: 24,6 x 17,7 cm.
- Figura 30. Irene Andrés Cánovas. *Las hojillas*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 50 x 18 cm.
- Figura 31. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Las hojillas*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 50 x 18 cm.
- Figura 32. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Xilografía sobre papel. Tamaño total: 35 x 25 cm, de la estampa: 22 x 16 cm.
- Figura 33. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2022. Xilografía, técnica plancha perdida sobre papel. Tamaño total: 36,5 x 35 cm, de la estampa: 30 x 30 cm.
- Figura 34. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2023. Grafito sobre papel. Dimensiones: 14,8 x 21 cm.
- Figura 35. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2023. Grafito sobre papel, posterior intervención digital e impresión sobre cartón pluma. Dimensiones: 29,7 x 42 cm.
- Figura 36. Irene Andrés Cánovas. *Con margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 36 x 35,5 cm.
- Figura 37. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Con margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 36 x 35,5 cm.
- Figura 38. Irene Andrés Cánovas. *El margen de amor*. 2023. Xilografía sobre tela. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.
- Figura 39. Irene Andrés Cánovas. *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.
- Figura 40. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.
- Figura 41. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Sin margen de amor*. 2023. Xilografía sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 39 cm.
- Figura 42. Irene Andrés Cánovas. *Ala, parece....* 2023. Dibujo sobre papel, posterior intervención digital e impresión sobre cartón pluma. Dimensiones: 20 x 20 cm.
- Figura 43. Irene Andrés Cánovas. *Sin título*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 20 x 20 cm.
- Figura 44. Irene Andrés Cánovas. *La blanca*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 11 x 10,7 x 13,4 cm.
- Figura 45. Irene Andrés Cánovas. *La roja y la blanca*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 12 x 11 x 8 cm.
- Figura 46. Irene Andrés Cánovas. *La gris*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 11,7 x 9,8 x 11,2 cm.
- Figura 47. Irene Andrés Cánovas. *La azul*. 2022. Cerámica. Dimensiones: 24,8 x 15,4 x 8,3 cm.

- Figura 48. Irene Andrés Cánovas. *Las telas originales del mono*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 27,5 x 17,5 cm.
- Figura 49. Irene Andrés Cánovas. *Las telas del mono*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 27,5 x 17,5 cm.
- Figura 50. Irene Andrés Cánovas. *Los conejillos*. 2023. Grafito sobre papel 210 gr. Dimensiones: 29 x 18 cm.
- Figura 51. Irene Andrés Cánovas. *Las formas de la locura I*. 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 72,5 x 44,5 cm.
- Figura 52. Irene Andrés Cánovas. *Las formas de la locura II*. 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 40 x 24 cm.
- Figura 53. Irene Andrés Cánovas. Fragmento de *Las formas de la locura II*. 2023. Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 40 x 24 cm.
- Figura 54. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.
- Figura 55. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.
- Figura 56. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.
- Figura 57. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.
- Figura 58. Irene Andrés Cánovas. Fotografía de la exposición *Discurso Vacío*. 2023.