

TFG

NATURALEZA OCULTA
PROCESO DE DESHUMANIZACIÓN

Presentado por Daniel Ortega Buitrón
Tutora: Amparo Galbis Juan

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este proyecto está basado en una búsqueda por la integridad de las partes a través del equilibrio. La experimentación en el ámbito formal y la reflexión desde el intelectual, consolidan la estructura de este trabajo; desde el cual conseguir desvincularme de parte de la tradición pictórica que limitaba mis posibilidades de expansión creativa, dejando a un lado los prejuicios y la preocupación por ubicarme en una especialidad artística concreta.

Se trata de plantear un diálogo constante con la obra, donde los materiales que la componen son los responsables de expresar sus propios intereses. Siendo éstos interpretados para decidir los criterios que ordenan y dan coherencia al objeto. Por otra parte, éste, se presenta como el encapsulado de elementos de interés plástico, como un reflejo del desarrollo social hacia la banalidad de nuestros intereses.

Se procurará suscitar la motivación en el espectador hacia la reflexión para llegar al equilibrio del ser mediante el cultivo de la mente, el cuerpo y el espíritu.

Palabras clave: Síntesis, equilibrio, dicotomía, antropología, natural, artificial y pintura objeto.

ABSTRAC

This project is the reflect of a search for the integrity of the parts between the equilibrium. The experimentation in the formal ambit and the reflection of the intellectual, makes the structure of this work, from which I get rid of the pictorial tradition that limit my possibilities of a creative expansion leaving the prejudices and the worry of reach me in an concrete artist speciality.

It is present a constant dialogue with the atwork in which the materials that compose it are responsible for express their own interest and I am in change of interpret and decide the criteria that order and give sense to the object. On the other hand it works by encapsulating plastic elements of interest. Like the reflect of the social developing to the banality of our interesese. Motivating at the viewer to the reflexion to reach the equilibrium of the person by the culture of the mind, the body and the spirit.

Keywords: Sintaxis, equilibrium, dichotomy, anthropology, natural, artificial, objet painting.

A mis padres y a mi hermano por todo su apoyo. A todos los maestros, maestras, compañeros, compañeras y demás personas pertenecientes a los distintos centros universitarios que me acogieron a lo largo de estos años y me han ofrecido tantas experiencias y conocimientos. A mis amigos y amigas por su paciencia, confianza y ánimos; en especial a dos personas que no es necesario nombrar, que consiguieron hacer de una servilleta una fuente de energía con la que conseguir luchar hasta el final.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS y METODOLOGÍA	8
2.1. Objetivos	8
2.1.1. Generales	8
2.1.2. Específicos	8
2.2. Metodología	8
3. CONTEXTO HISTÓRICO	9
3.1. Cubismo, perspectiva de una nueva realidad	9
3.2. Aproximaciones a la vida, el antiarte	11
3.3. Naturaleza como influencia creadora	13
3.4. El renacer del objeto y la sociedad de consumo	15
3.5. Esencia y presencia	16
3.6. Arte expandido, la antiforma	18
4. CUERPO DE LA MEMORIA	18
4.1. Desarrollo conceptual	18
4.1.1. Detonantes, el origen de los términos	22
4.1.1.1. Prueba y error, pregunta y duda	25
4.1.2. La trascendencia de lo insignificante	28
4.1.3. La alegoría, un camino hacia el conocimiento	29
4.1.3.1. El puente de la ironía	31
4.1.3.2. El hombre y las consecuencias de la evolución	32
4.1.3.3. Relación de dependencia o independencia	35
4.1.3.4. La cultura como naturaleza del hombre	39
4.2. Proceso de trabajo	39
4.2.1. ¿Cómo surge la propuesta?	39
4.2.2. Investigación técnica	41
4.2.3. Exploración inicial	41
4.2.4. Exploración avanda	43
4.2.5. Obra final y sus claves	47
4.2.5.1. Diversificación de propuestas	50
4.2.5.2. Afinidades naturales y artísticas	51
5. CONCLUSIONES	52
6. BIBLIOGRAFÍA	53
6.1. Libros, revistas y artículos	53
6.2. Libros, revistas y artículos web	52
6.3. Audiovisuales	54
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	55

“El ave siente la resistencia del aire durante el vuelo. Piensa que sin aire volaría mejor y más libre. No sabe que el aire que dificulta y limita sus maniobras es al mismo tiempo el que las posibilita.”

Immanuel Kant

1. INTRODUCCIÓN

Estamos ante un Trabajo de Fin de Grado (TFG), titulado con el nombre de *Naturaleza Oculta, proceso de deshumanización*. El cual se podría ubicar en la especialidad de pintura objetual.

Dicho trabajo consta de dos partes fundamentales. Por un lado tenemos el presente escrito y por otra parte una producción práctica.

Este trabajo se organiza según una serie de capítulos o apartados donde podremos encontrar en primer lugar: los objetivos que motivan el desarrollo del trabajo y la metodología seguida para guiarnos a su comprensión escrita. Posteriormente, se plantea la ubicación de la obra en el ámbito artístico mediante una contextualización histórica, en la que haciendo un amplio y breve recorrido por los movimientos que se consideran relevantes para entender las claves de esta obra. Partiendo de los primeros actos de reacción contra la representación pictórica, a manos del Cubismo con técnicas como el *collage*. De ahí pasaremos al Dadá, para analizar al desafiante Duchamp y sus provocadoras propuestas, que le convirtieron en el precursor del arte conceptual y objetual. Es un artista de especial interés para entender este proyecto, pues introdujo un arte reflexivo de alusiones indirectas, con el que poder dialogar con la obra, proporcionando una constante estimulación. Además borró los límites entre las distintas especialidades artísticas clásicas, ampliando éstas hacia un enfoque multidisciplinar. Después se hace un inciso para hablar sobre la influencia de la naturaleza en la creación artística, donde veremos a artistas como Hans Arp o Henry Moore. De ahí, pasaremos a ver la evolución de las propuestas de Duchamp, a través de movimientos como el Neodadá, *Pop Art*, Minimalismo, Postminimalismo y finalmente llegaremos al Arte Póvera. Donde se señala el interés por las ideas de Joseph Beuys, basadas en la reunificación del hombre mediante la agrupación de: naturaleza, ciencia, intuición y razón. Dotando a la obra artística con un carácter alegórico desde el que criticar de forma poética e irónica a la civilización moderna.

Abordaremos en el siguiente apartado, el cuerpo principal de esta memoria, el cual se divide principalmente en dos subapartados: El primero estará protagonizado por aspectos de investigación conceptual. Donde se establecerán unos términos, entre los que destacan: la naturaleza, lo artificial, el hombre y la cultura; sobre los cuales se irá desarrollando un discurso de reflexión intelectual, apoyándose para ello en distintas ramas de la ciencia y el conocimiento como pueden ser: psicología, antropología, filosofía y la geología. Modelando un diálogo que irá aportando coherencia y madurez al trabajo de producción.

En segundo lugar encontraremos el desarrollo procesual que se ha seguido para realizar de forma práctica los objetos que aportan presencia física a este trabajo. De forma que se hablará sobre el origen de la propuesta y como una serie de sucesos ocasionarán un giro rotundo de ésta.

Veremos cómo gracias a la intuición se va gestando un proceso de experimentación con los materiales, los cuales van guiando las decisiones a tomar; y cómo el aprendizaje técnico, acompañado de una serie de análisis escritos, provocan la creación de unos objetos de interés extrapictórico, compuestos por materiales plásticos y rocas naturales, en los cuales se pretende conseguir un equilibrio entre la representación y la presentación, entre el protagonismo del soporte pictórico y el contenido; entre los aspectos de interés visual o formal y las relaciones semánticas que éstos pretenden sugerir, motivando una sucesión de constantes estimulaciones.

Para finalizar este apartado se estudia alguna propuesta de cómo se llevaría a cabo la exposición de la obra y una breve reseña referente a las propuestas paralelas que han ido surgiendo a consecuencia de la experimentación en este proyecto.

Por último aparecerá una declaración concisa de las conclusiones obtenidas gracias a todo este trabajo que presento.

2 . OBJETIVOS y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

Estas motivaciones se dividen en primer lugar en los objetivos generales y específicos que motivan este proyecto. Por otra parte, dentro de cada uno de éstos, se diferenciará entre los aspectos de lo formal y lo conceptual.

2.1.1 Generales

En cuanto a los aspectos formales, se pretende crear un enfoque multidisciplinar de la obra con el que desvincularme de la necesidad de representación pictórica y de la planitud del soporte.

En el aspecto de lo conceptual, la intención es dar equilibrio a la producción formal mediante su análisis. Realizando escritos a partir de la contemplación reflexiva de dicha producción, desarrollada de forma paralela. En una búsqueda por integridad de la obra artística.

2.1.2 Específicos

Trasladar el análisis y construcción sintáctica de la pintura al objeto, utilizando para ello un proceso de experimentación matérica, con el que conseguir unas piezas que planteen un estímulo perceptivo para el espectador.

Proponer una serie de dudas o problemáticas de pensamiento, para ampliar las relaciones semánticas del objeto artístico y vincularlo de forma directa con la realidad. Intentando crear en el espectador un estímulo de pensamiento, con el que crear un diálogo de sugestión discursiva.

2.2. Metodología

En función de estos objetivos y partiendo siempre de la duda, se establece en primer lugar un diálogo con el mundo del arte, para posteriormente plantear el discurso de reflexión que mantengo con la obra y por último explicar cómo se ha llevado a cabo dicha obra. Intentando mantener el interés del lector, ofreciendo la información necesaria para entender mi trabajo, siempre de lo general a lo particular. Procurando que en este trabajo escrito se prolongue además el interés por unificar la mente, desde el pensamiento artístico; el espíritu, desde la reflexión de la vida y el cuerpo, desde la presencia del objeto.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

En este apartado, trataré de hacer un rápido recorrido por la historia del arte del siglo XX, trazando un puente por el que poder desplazarnos entre aquellos movimientos, grupos o tendencias artísticas más relevantes; apoyándome en ellos para poder desarrollar posteriormente una serie de temas en relación a la obra que propongo. De esta forma hablaré de dónde surgieron las primeras inquietudes por considerar un nuevo planteamiento de la obra de arte, que repercutió hasta límites insospechados en el arte que se haría posteriormente, e incluso hasta hoy en día. Se difuminaron los límites establecidos entre las artes clásicas, dando cabida a piezas que combinaban varias de estas especialidades (pintura, escultura, etc.) y ofreciendo al objeto común, vulgar y de desecho un lugar prestigioso de protagonismo en el espacio artístico; haciendo evidente la inseparable conjunción entre vida y arte. Así, llegaremos a un momento en el que la conducta consumista, provocará una deshumanización de la obra de arte y abrirá nuevas posibilidades de relación entre la obra, el espectador y el espacio, produciéndose una serie de efectos, que ocasionarán sobre el observador una obligada actitud reflexiva para poder completar la obra. Por último hablaré sobre la desmaterialización de la obra objetual.

Cubismo, *Pop Art*, Minimalismo y Arte Póvera, serán algunos de los movimientos que se tratarán. Con lo cual no quiero dar a entender que mi obra se clasifique en ninguna de ellas en concreto, sino que es una forma de tomar conciencia de lo que ha ocurrido precedentemente en el mundo del arte, para desde ahí, poder explicar las condiciones, características y temas que pretendo reflejar en mi obra y mi posición en relación a la situación artística actual.

3.1. Cubismo, perspectiva de una nueva realidad

La aparición de la máquina fotográfica, allá por mediados del siglo XIX, provocó que los pintores empezaran a reaccionar frente a la idea que se tenía del cuadro como ventana, a través de la cual representar lo que el ojo podía percibir, pretendiendo una ilusión espacial de perspectiva. A principios del siglo XX, Picasso y Braque trabajaron en la pintura, con el fin de eliminar los tradicionales efectos visuales de la perspectiva y buscar una verdad subjetiva en la forma. Éste era uno de sus principales problemas, el reproducir objetos tridimensionales sobre el plano bidimensional, sin recurrir a la engañosa ilusión de la perspectiva.¹

1 MARCHÁN FIZ, S. El "Principio Collage" y el arte objetual. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. , 1994. Pág. 159.

Según la cita de I. Kant: “los sentidos deforman, la mente forma...”.² Estamos ante una de las primeras vanguardias, donde predomina la razón o el concepto a tratar, un arte intelectual.

Este movimiento denominado Cubismo surgió alrededor del año 1907. En él podemos distinguir diferentes etapas o fases: Analítica, Hermética y Sintética. Cuando el público se enfrentaba a los cuadros de la fase inicial, les resultaban indescifrables y no lograban entenderlos. Por ello a partir de 1910 los artistas, siendo conscientes de esta reacción confusa por parte del espectador, comenzaron a simplificar sus cuadros y a introducir elementos figurativos (caracteres de periódicos, partes de instrumentos musicales, etc.), naciendo así la fase Hermética. En cuanto a dichos elementos, normalmente se representaban de forma realista, con lo que resultaban muy estimulantes para la lectura del cuadro, a la vez que sugerían la temática de la obra.

Por último en la fase Sintética, en una identificación de lo representado y la representación, optaron por negar la representación. Para ello, insertaron en el cuadro las “cosas en sí mismas”, es decir, introdujeron elementos ajenos al contexto artístico en el soporte, por lo que dichos objetos pasaban a ser ahora parte de la obra de arte, asumiendo éstos su valor de carácter artístico. De esta forma, desarrollaron una estrategia que iría mucho más allá de cualquier tipo de representación posible, aportando así a la superficie nuevos valores plásticos. Dicha estrategia sería denominada con el nombre de *Collage*.³

Desde el punto de vista semántico se exploraban sus posibilidades significativas a través de la alegoría, dándose así los primeros pasos hacia el arte objetual.

El “principio del *collage*” se prolongará durante todo el siglo XX, abarcando técnicas como el *ready-made*, *objet trouvé*, *assemblage*, etc. Encontrando una diferencia decisiva en cuanto a los materiales reales empleados, los cuales cambian progresivamente de sentido, sin depender de la composición clásica que se daba en la pintura o la escultura, sino según su agrupación.⁴

Tomando como referente las ideas que construyen el concepto de *collage*, planteo algunos aspectos generales que trataré en mi obra. Como la identificación de lo representado frente a la representación y la exploración de las posibilidades significativas del objeto a través de la alegoría.

² RUHRBERG, K. Clasicismo e imaginación. En: RUHRBERG, K. *Arte del siglo XX*. India: Ed. de Ingo F. Walther, 2005. Pág. 72.

³ CARRASSAT, P.F.R. y MARCADÉ, I. Cubismo (analítico, sintético), En: *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Spes Editorial, S.L., 2004. Págs. 102- 105.

⁴ MARCHÁN FIZ, S. Op. Cit. Pág. 160.



Fig. 1
Marcel Duchamp (R. Mutt)
"Urinoir", 1917

3.2. Aproximaciones a la vida, el anti-arte

La Vanguardia surgida hacia 1916 como una revolución contra la locura de la guerra y la política nacionalista, se denominó Dadaísmo. Los dadaístas asimilaron el concepto de simultaneidad cubista, comprendiéndolo como la sucesión descoordinada y casual, la cual designa el principio de la vida cotidiana. Además adoptaron el *collage* como técnica, a través del uso de materiales ajenos al ámbito artístico, puesto que hacía referencia a su propuesta anarquista de anti-arte. El creador de dicha propuesta fue Marcel Duchamp mediante la invención del *ready-made*.

Duchamp revolucionó el arte, profundizando en la propuesta cubista de superar las técnicas tradicionales. Atacando la finalidad de la obra de arte como artículo de consumo, llevó al objeto prefabricado a la descontextualización semántica, liberándolo de su funcionalidad, planteando así el principio de que cualquier cosa puede convertirse en arte y haciendo una aproximación del arte a la realidad.⁵

En 1917 presenta a una exposición la obra "Urinoir" o "Fuente" (fig. 1), bajo el seudónimo de R. Mutt con una clara intención de provocación artística contra el concepto y objeto de arte burgués. Este mismo gesto de provocación él lo considera arte. La obra creó total desconcierto y desaprobación de los críticos y Duchamp la defendió diciendo:

Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.⁶

Por ello se le considera el pionero del arte objetual y conceptual, al mantener al unísono el concepto físico de la permanencia y el conceptual en el que entran en juego la elección y transformación significativa del objeto. Rechazó la noción romántica de artista creativo e introdujo un arte reflexivo de alusiones indirectas, con el que hacer dialogar al espectador con la obra y completarla a través de asociaciones mentales, lo que proporcionaba una constante estimulación.

Precursor también de las "artes expandidas", puesto que borra los límites entre las distintas artes como la pintura, escultura, entorno y el objeto, ampliando éstas hacia un enfoque multidisciplinar.⁷

⁵ MARCHÁN FIZ, S. Op. Cit. Pág. 160.

⁶ MARCHÁN FIZ, S. Ídem. Pág. 160.

⁷ RUHRBERG, K. Op. Cit. Pág. 131



Fig. 2
Hans Arp
"Concrétion humaine", 1933.
Escayola

Hasta el momento de enfrentarme a este proyecto, mi posición frente a la actitud provocadora de Duchamp y sus impactantes propuestas, era ciertamente confusa y no me despertaba especial interés.

De forma inocente tomé la decisión de utilizar rocas como un elemento a partir del cual crear mi obra, sin ser consciente de los cambios que esto iba a provocarme en la forma de entender la obra artística. Conseguí con ello, desprenderme en un primer momento de la tradición pictórica a la que tan arraigado me sentía, pero sin abandonarla completamente, sino fusionando distintas especialidades y entrando en ese espacio multidisciplinario, aunque de forma inconsciente, partiendo de la experimentación.

Esto me lleva a asumir la creación artística desde una posición libre de prejuicios y de convencionalismos que cataloguen y limiten las posibilidades que tiene una obra de madurar.

Así es como de forma inesperada mi producción va adquiriendo un carácter abierto a la estimulación reflexiva mediante la aproximación del arte a la realidad. Estaba entrando a formar parte de las propuestas duchampianas.

3.3. Naturaleza como influencia creadora

Hacia el año 1930, casualmente momento en el que entra en declive el Constructivismo Ruso, aparece una nueva concepción del arte que posee referencias al surrealismo y que no pretende crear a partir de una construcción racional, sino aprender de la naturaleza, de su formación, estructura, composición, según palabras de Hans Arp:

No intentamos imitar la naturaleza... queremos crear, como la planta crea su fruto, y no imitar" (fig.2) o como afirmaba Henry Moore: "Me interesa profundamente la figura humana, pero he descubierto leyes formales y rítmicas al estudiar formas naturales como guijarros, rocas, huesos, árboles y plantas. ⁸

Respecto a mi producción, la intención creadora no parte ni de referencias constructivistas, ni mucho menos surrealistas. Lo que sí puedo afirmar, es que el hecho de trabajar con rocas, me permite investigar sobre cuestiones geológicas, permitiéndome entenderlas de manera más precisa y de esta forma incentivar mayores posibilidades creativas al trasladar los conceptos científicos al ámbito artístico.

⁸ SCHNECKENBURGER, M. Esculturas biomorficas. En: *Arte del siglo XX*. India: Ed. de Ingo F. Walther, 2005. Pág. 477.



Fig. 3
Robert Rauschenberg
"Monograma", 1955- 56.
Cabra de Angora, neumático, pintura,
collage, metal, lienzo, 129x 186x 186 cm

3.4. El renacer del objeto y la sociedad de consumo

Hacia finales de los años 50 y principios de los 60 surge un movimiento que reacciona contra los ideales existencialistas y egocentristas del expresionismo abstracto. Este nuevo movimiento recopila una serie de estrategias de las vanguardias anteriores, como el dadaísmo, al cual debe además su nombre, Neodadá. Utiliza elementos de desecho, fragmentos de realidad del mundo consumista, con el objetivo de recuperar esa acercamiento entre arte y vida. Hace uso de técnicas como el *ready-made*, el *objet trouvé*, el fotomontaje, *assemblage*, pero no de forma literal, sino concediéndoles nuevos atributos. En 1962 Duchamp dijo:

"En el Neodadá emplean los ready-mades para descubrir en ellos el valor estético, es una adaptación conformista".⁹

De hecho no le confieren un valor trascendente a la descontextualización de la imagen, sino que ponen de manifiesto su vulgaridad, atendiendo de forma explícita al contexto social.

Parte de mi obra se considera dentro de la técnica del *ready-made*. Aportando al objeto nuevo ese nuevo atributo estético, al que en el caso del Neodadá, Duchamp considera como conformista, en mi caso, ese formalismo si pretendo que trascienda a través de la interpretación alegórica.

Con el *assemblage*, se superan los límites de la pintura y la escultura, liberando a la obra de arte, tanto del marco, como del pedestal. Rompiéndose así con la glorificación de la obra en el espacio, ahora podemos encontrar una obra en el suelo como si fuese cualquier otra cosa. Vemos con esto, como hay siempre una tendencia a extenderse o expandirse en el espacio. Un buen ejemplo de ello podemos observarlo en la obra de Robert Rauschenberg y más concretamente al analizar sus "Combine paintings", en las que realiza una síntesis de pintura y montajes materiales. "Monograma" (fig. 3) es una de sus obras más conocidas y representativas. Rauschenberg introduce objetos del mundo consumista provocando en ellos ese efecto fetichista. El objeto tridimensional fue ganando terreno en sus pinturas, hasta que la realidad del objeto representado y la realidad de la representación desaparece. El cuadro se convierte en el objeto.¹⁰

Teniendo en cuenta que mi intención es trasladar el análisis y construcción sintáctica de mis anteriores pinturas al objeto tridimensional, puedo decir que me liberé del marco, pero aún no del pedestal. Logrando esa expansión

⁹ MARCHÁN FIZ, S. Op. Cit. Pág. 36.

¹⁰ MARCHÁN FIZ, S. Íbidem. Págs. 164- 167.



Fig. 4
Arman
"Poubelle", 1970
Acumulación en caja de plexiglás, 122x 61x
61 cm

en el espacio a través de las propiedades de transparencia del material que empleo (resina de poliéster) el cual, permite proyectar el color a la superficie.

En 1960 esta utilización de los objetos, es ampliada por un grupo denominado "los Nuevos Realistas", quienes emplean una técnica cercana al *assemblage*, la cual consiste en amontonar objetos en una disposición en relieve o coleccionados en contenedores de plexiglás. Esta técnica es conocida como "Acumulación" y entre sus representantes están Arman (fig.4), quien recogía objetos de uso cotidiano con los que creaba una especie de retrato de su dueño. También es representativo el trabajo de Daniel Spoerri, quien fija momentos concretos de la vida, pegando por ejemplo los restos de una comida sobre un tablero.¹¹

Lejos de cualquier relación estratégica con esta técnica de la acumulación, el hecho de concebir la obra como una captura de momentos o de un comportamiento, no la hace distanciarse tanto de la mía. Pues si pensamos en como la resina natural de un árbol atrapaba a los mosquitos, los cuales permitían mediante su análisis, hacer una lectura de aquella época de la cual provenían. Podemos interpretar mis piezas, a través de una serie de relaciones alegóricas (que explicaré en el apartado conceptual), como una captura de la situación actual del ser humano. Además se podría entender mi obra, como Luis Gordillo define sus pinturas: "contenedores de energía"¹², pues en mi caso la pintura ya no se extiende sobre la superficie de un soporte, sino que literalmente el soporte contiene los elementos que integran la obra y éste soporte a su vez forma parte de dichos elementos.

Volviendo a la explicación del movimiento neodadaísta, tengo que decir, que se convirtió en un arte frío, objetivo y despersonalizado, cuyo máximo exponente sería Andy Warhol quien citaba:

*Pienso que cualquiera puede hacer por mí, todas mis pinturas.*¹³

Dando paso así al Arte Pop, que consistía en apropiarse de los aspectos más banales de la sociedad de consumo. Pretendían crear un arte vital y diverso como la propia vida. Trataban de aportarle dignidad a lo trivial. Sus técnicas están orientadas a las estrategias de difusión y comunicación de los *mass-media*. Por otra parte trabajan con dimensiones desorbitadas, asumiendo las técnicas consumistas de ofrecer grandeza al espectador.¹⁴

11 RUHRBERG, K. Op. Cit. Págs. 328- 329.

12 Luis Gordillo, pintor. [entrevista]. España: CEUMEDIA Televisión, 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eLSyprmiwAI>

13 MARCHÁN FIZ, S. Op. Cit. Pág. 48.

14 RUHRBERG, K. Op. Cit. Págs. 302- 310.

Al comenzar a trabajar con objetos en este proyecto, sufrí esa despersonalización de la obra. Mi actitud ante la pieza artística estaba adquiriendo gran peso intelectual. Mi distanciamiento con ella se hacía más notorio y la huella creadora inexistente. El resultado son unas obras que exhalan aires de subjetiva frialdad. En los que partiendo de elementos vulgares e insignificantes, se dota al objeto a través de su análisis de un discurso de interés trascendental.

En cuanto a las dimensiones de mis piezas, ocurre todo lo contrario que en el Arte Pop, pues no se pretende impresionar ni dar esa sensación de grandeza frente al espectador, sino llegar a él a través de la creación de un vínculo de empatía. A través del pequeño tamaño, éste mantiene su realidad dimensional, se presenta cercano al observador, accesible y manejable desde su sencillez formal, lo que se equilibra con el gran volumen de relaciones semánticas que alberga.

3.5. Esencia y presencia

De forma paralela al Arte pop, surge otro movimiento denominado "Minimalismo", con el que comparte muchas características. Además podemos considerar otra serie de alusiones a movimientos como el constructivismo y suprematismo rusos. En los que se busca el máximo orden con los mínimos elementos significativos. Atendiendo a la cita del arquitecto Mies Van der Rohe: *Menos es más*¹⁵, podemos encontrar el principio básico en el que se fundamenta este movimiento. Demostrando un gran interés por el mundo industrial y concentrándose en la geometría elemental, rechazan el equilibrio compositivo apostando por una reducción formal extrema, la producción en serie y la progresión. Se inspiran en las teorías de la percepción de la Gestalt para desarrollar sus procesos creativos.¹⁶

De igual forma, mi tendencia creativa está guiada por la síntesis formal y la reducción de los elementos que integran una obra, siendo en este caso simplemente dos. Pero por otra lado y al contrario que el Minimal, mantengo parte de mi tradición pictórica, preocupado por el equilibrio compositivo de los elementos. A partir de los cuales, propongo una serie de relaciones semánticas y formales, como signos que motiven un diálogo interno entre las partes y externo con el espectador.

15 DIEZ, M. L. El movimiento minimalista: culminación y principio. En: *Crac! Magazine Blog*. Argentina: CRAC!, 2012, ISSN: 1582-9127. [consulta: 2015- 04- 06]. Disponible en: <https://cracmagazine.wordpress.com/2012/10/11/el-movimiento-minimalista-culminacion-y-principio/>

16 FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL. Arthistoria. Madrid. [consulta: 2015- 04- 06]. Disponible en: <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5548.htm>



Fig. 5
Donald Judd
Sin título, 1990
Acero cortén y plexiglás

A partir de lo que Judd denominó como la “literalidad”, la obra deja de ser un sistema cerrado de relaciones internas, limitándose a la interacción del objeto, el espacio y el espectador (*fig.5*). Un ejemplo claro de estas relaciones son las obras de David Smith, las cuales están formuladas de tal manera que el observador requiere ser parte activa de la obra, pudiendo penetrar libremente en el interior de ésta y configurando nuevas imágenes al cambiar el ángulo de visión de la obra a su paso.¹⁷

En parte es precisamente a ese diálogo entre mis piezas y el espectador al que me refería anteriormente. La imagen que se tiene del objeto es dinámica, es decir, no es fija sino que según el espectador se va moviendo la percepción del objeto cambia. Al utilizar resinas de poliéster transparentes para encapsular rocas naturales, pudiendo añadirles color o no, el material crea un efecto de deformación sobre la roca y por otra parte los colores se fusionan creándose un juego cromático en el que espectador es un elemento activo.

Por tanto se crea un equilibrio entre el diálogo formal que atrae al espectador y el contenido de reflexión subjetiva, invitando a contemplar la pieza a través de una estimulación constante de los sentidos y la mente.

3.6. Arte Expandido, la antifirma

El Minimal es uno de los detonantes de los movimientos antiformalistas, que dan origen al postminimal y causan la desmaterialización de la obra de arte, el cual comienza a reflexionar sobre sí mismo y el concepto empieza a suplantar al objeto. Esta desvinculación del artista y la obra, crean la necesidad del intelecto por parte del espectador para terminar de dar sentido a la obra.

Hacia finales de la década de los 60, muchos artistas se interesan en el mundo natural, la mitología y la ecología. Invirtiendo los ideales dadaístas de concebir el arte como una forma de vida, para convertir ahora la vida en el nuevo estilo artístico.

Beuys plantea por otra parte una nueva forma de expresión basada en la búsqueda de la “persona total”, en la que se pretende unificar la naturaleza, el mito, la ciencia, la intuición y la razón. Sirviendo de referente para otro movimiento el cual pretendía restablecer dichas relaciones mediante la desculturización de la imagen para recuperar la unidad del hombre. Realmente “fue una crítica poética a la civilización moderna en los que los aspectos utópicos y regresivos se combinaron. Consideraron interpretar el mundo a través de metáforas que podían construir según el poder simbólico

¹⁷ RUHRBERG, K. Op. Cit. Págs. 352- 357.

de una serie de materiales poco ortodoxos".¹⁸ El uso de materiales humildes procedentes de la naturaleza, o la escasa información que estos podían ofrecer para llegar a entender la intención del artista, eran cualidades de este movimiento, definido como *Arte povera*. En estas obras el objeto no se plantea como un fin en sí mismo, sino que se consideran un papel activo de los materiales, subrayando su poder energético y su potencialidad transformadora, remitiéndose a las formas o estados de la materia en movimiento. El artista del arte «pobre» trabaja junto al biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. Este interés por el proceso físico-vital asocia a temas sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia, etc.

Por último, el arte objetual vuelve a recuperar el carácter alegórico y la más diversa significación antropológica. Convirtiendo la obra de arte en una apropiación de la realidad, en la que se descarta la tradición representacional para dar paso a la presentación y a partir de ahí crear una serie de relaciones asociativas de los objetos, con sí mismos, con el espacio y con el espectador. Alcanzando su punto más álgido en las propias capacidades imaginativas y asociativas del espectador, quien debe aumentar su actividad para poder así completar la subjetiva significación de la obra. Dicha plenitud objetual da el siguiente paso hacia lo conceptual, pues en cuanto el objeto ofrece cuestionamientos que le rebasan más allá, se produce una ampliación y expansión a su vez de los valores de la propia conciencia.¹⁹

Con estos últimos movimientos siento gran afinidad, en especial por ese interés de Beuys por la reunificación del hombre, agrupando para ello, naturaleza, ciencia, intuición y razón; así como dotar a la obra artística de un carácter alegórico desde el que criticar de forma poética e irónica a la civilización moderna. Me interesa además, por la investigación del proceso físico-vital de los elementos que trabajo, aunque ello no se plantea de forma explícita en mi obra, sino que me sirve de apoyo para el desarrollo de la misma. El objeto que presento posee un estado acabado físicamente, pero el espectador debe "dialogar" con él, reflexionar mediante su contemplación, para descubrir que no es una creación artística abstraída del mundo, sino que es una consecuencia, una interpretación de la situación contemporánea a través de la expansión de aspectos pictóricos y extrapictóricos.

18 RUHRBERG, K. *Íbidem*. Pág. 557.

19 MARCHÁN FIZ, S. *Op. Cit.* Pág. 215.

4. CUERPO DE LA MEMORIA

4. 1. Apartado conceptual

Hasta ahora hemos hecho un breve recorrido por la historia del arte, describiendo una serie de relaciones entre los movimientos artísticos planteados y mi obra actual. Situando así mi posición frente a la obra de arte, los intereses desde los que planeo mi enfoque y los aspectos generales en los cuales me baso para generar y madurar el proyecto presente.

En este apartado, comenzaremos por ubicar los conceptos básicos de los que parte el desarrollo de esta obra. Explicando su origen y como se van estructurando hasta consolidarse y crear un discurso complejo. En el que no voy a establecer la solución a ningún problema dado, sino que a través de la investigación sobre unos temas y conceptos, desarrollo una reflexión a modo de diálogo con la obra y con cuestiones vitales como pueden ser la evolución del hombre, o como la cultura afecta al desarrollo de éste. Creando ese vínculo entre la obra artística y la realidad.

Acudiendo a distintas ramas de conocimiento como pueden ser: la filosofía, la geología, la antropología o la psicología. Puedo complementar mis reflexiones, ampliar la información sobre los temas que trato, obteniendo nuevos puntos de vista desde los que crear diversas relaciones semánticas y consolidando así mi estructura de pensamiento para dotar de coherencia y madurez al discurso que da razón de ser a esta obra.

Y por último antes de comenzar, atender a las constantes relaciones metafóricas entre la obra de arte, su desarrollo, comportamiento y diálogo entre los materiales y por otra parte ese vínculo que se establece con el ser humano y la cultura.

4.1.1. Detonantes. El origen de los términos

A través del análisis de mi anterior obra, pretendo cambiar el punto de vista que tenía sobre aquellos términos o pensamientos del pasado, y reinterpretarlos con la mentalidad del presente, en una especie de progreso en espiral.

De forma drástica el contenido conceptual se ha apropiado de un amplio terreno en mi obra artística y la prueba más evidente de ello es el proyecto actual.

Hasta este momento mi producción se había basado en la práctica pictórica, en la que a través de la exploración dentro del campo de la abstracción, mi obra iba adquiriendo una serie de códigos, asimilando una serie de elementos y de esta forma iban delimitándose unos criterios que daban estructura a un lenguaje. Sin interés por aportar a la obra un discurso conceptual, dicho lenguaje estructural, es quien aportaba forma y consistencia a la pintura a través del diálogo que se creaba con el cuadro; ya fuera conmigo, durante el proceso de creación o una vez finalizado éste, con el espectador.

Siempre el sentido de la vista ha sido el protagonista en mis obras, tanto por mi preocupación estética y compositiva del cuadro, como por plantear unos estímulos perceptivos que causaran atracción e interés al espectador; en el aspecto discurso estas obras no iban más allá de esta relación dialéctico-visual entre los elementos que componen el cuadro, conmigo y con el espectador; todo lo que tenía algo que decir quedaba representado en el soporte, como una especie de jeroglífico, donde incluso para mí el mensaje era confuso.

Aun así, es precisamente de estas estrategias pictóricas de las que extraigo los conceptos para trabajar en el proyecto actual. Conceptos que al igual que la pintura, son considerados de forma abstracta, es decir, atendiendo a aspectos formales (color, composición, etc.); de forma indeterminada, imprecisa, inocente y si cabe, superficial. Me estoy refiriendo a conceptos como: síntesis, equilibrio y contraste.²⁰

A grandes rasgos estos son los términos con los daría comienzo la producción de este proyecto; y tengo hablar de forma tangente sobre la producción en este apartado, porque para mí, el concepto y el objeto son aspectos inseparables, consecuencia directa el uno del otro, en una especie de circuito de retroalimentación.

Otra serie de factores son determinantes en esta obra para que se dé una mayor importancia a los aspectos racionales. Cambiar los materiales de trabajo por otros menos convencionales, plantear una hibridación entre distintas especialidades artísticas y viajar a otro país, me provoca mantener una mayor distancia con la obra y otro punto de vista hacia ella, creándose una nebulosa de incertidumbres que voy atravesando con sutiles avances y decidiendo cada paso con más cautela.

²⁰ **Síntesis:** 1. f. Composición de un todo por la reunión de sus partes; 2. Resumen, sumario. **Equilibrio:** 1. m. Estado en que se encuentra un cuerpo cuando las fuerzas que actúan sobre él se compensan y anulan mutuamente. 2. Contrapeso, compensación, armonía entre cosas diversas. 3. Estabilidad, situación de una cosa que, pese a no tener una base sólida, se mantiene sin caerse. 4. Ecuanimidad, mesura, sensatez en los actos y juicios; **Contraste:** 1. m. Contraposición o diferencia notable que existe entre personas o cosas. 2. Comparación. *Online Language Dictionaries. [consulta: 2015- 04- 17]. Disponible en: <http://www.wordreference.com/>*

Todo ello implica cambiar la metodología de trabajo a la que estaba acostumbrado, en la cual reinaba una libertad de decisión intuitiva, guiada tan sólo por aspectos técnicos y formales. En esta ocasión encuentro un excelente aliado con la escritura y la lectura. Desde la escritura puedo hacer frente a ese análisis de la producción que antes era intuitivo y ver mi propia obra desde un punto más racional, cuestionando cada mínimo detalle como si la pieza fuese desconocida, como si la acabase de encontrar e intentara comprenderla, sin prejuicios, sin suposiciones, sin obviedades. Por medio de la lectura consigo realizar una investigación más profunda sobre mis análisis, apoyándome en autores que han estudiado estos mismos temas puedo llegar a entender lo que antes no entendía, pensar desde un ángulo al que antes no atendía o empatizar con sus ideas. Adaptando dichos estudios a mi proyecto, tomo mis propias conclusiones y así creo una especie de diálogo entre mis reflexiones y mis referencias, concretando y definiendo la problemática a la que me estoy enfrentando.

De esta forma comienzo a indagar sobre mi decisión de trabajar con los conceptos de síntesis, equilibrio y contraste; intentando concretar lo que me une a ellos y como afecta esto a mi obra.

Referente al término de síntesis, debo decir, que me considero una persona algo compleja en cuanto a mi manera de pensar y comprender lo que me rodea; tiendo a tomar el camino difícil, pero esto me ofrece una motivación extra de superación, mayores avances y una proporcional satisfacción en dicho proceso. Por otra parte este comportamiento, provoca de forma inversa la necesidad de buscar la sencillez en mi día a día, intentando contrarrestar así, a esta sociedad frenética a la que asistimos. Y esto es lo que se refleja en mi obra, esa necesidad de síntesis, la limpieza de formas, el despojo de elementos; en una especie de búsqueda de lo que realmente ofrece algo a la obra, de aquello que realmente juega un papel decisivo, de lo que no se puede prescindir, lo esencial. Ese el camino que escojo para llegar a una mejor comprensión tanto de aquello que me rodea, de mí mismo, como de mi propia obra.

En cuanto al concepto de equilibrio, debo tratarlo junto con el de contraste, pues es éste último es quien da pie a que deba existir el primero. De igual forma como ocurre con la síntesis, el contraste forma también parte de mi comportamiento, caracterizándome por ser una persona cargada de dicotomías. Acudo constantemente a los puntos extremos, ya sea para comprender un tema o para solucionar cualquier situación. Experimento la exageración por exceso y por carencia lo que me dicta el límite de lo necesario para encontrar un punto de equilibrio, una situación de plenitud momentánea. Relacionado con esto encontré un artículo de una revista sobre psicología que decía:

Propiedades como el determinismo caótico, la dimensión fractal o la borrosidad, de las que se desprende que la realidad es constitutivamente compleja en sus manifestaciones tanto físicas como psíquicas y sociales. Esto plantea la posibilidad de una ciencia social y una psicología complejas. Este trabajo muestra el sentido original histórico y de su recuperación actual en una epistemología de la complejidad que aporta una comprensión del ser humano como ser paradójico que es, a la vez, ordenado y caótico, regular e irregular, contradictorio y borroso, en su personalidad y comportamiento.²¹

Así vemos que no es una cualidad excepcional, concreta o individualizada, sino una respuesta social de adaptación, una consecuencia de este desarrollo acelerado que vivimos. El individuo debe convertirse en un ser múltiple, no ser uno sólo, capacitado para amoldarse, móvil, cambiante. Un ser compuesto de diversas personalidades y capacidades opuestas.

Estos contrastes además de observarlos en mi personalidad y en la del resto de personas, están en mi entorno. Puedo respirar en el ambiente el combustible quemado mientras observo los campos manchegos, puedo apreciar como se alinean los viñedos dibujando perfectas retículas o los polígonos de terreno labrado que advierten una parcela colindante, puedo sorprenderme en medio de la ciudad con restos de naturaleza, como árboles y plantas, asfixiados por un orden y esterilización imperiosos. Ante todo ello se siente extremadamente necesario la búsqueda de un equilibrio, un concepto a través del cual no sólo se permite una armonía estética de los elementos que componen una obra artística, sino que declara una actitud de verdadero orden, armonía y respeto hacia todo lo que nos rodea, hacia lo que hacemos y por supuesto, hacia nosotros mismos.

Tengo que recalcar que estos conceptos, en un primer momento son aplicados de forma intuitiva, poniéndose de manifiesto en los aspectos formales de la obra. Su análisis es el que va dando criterio para tomar las decisiones que poco a poco van adquiriendo un carácter más intencional aunque no concreto. Gracias a esos análisis, soy capaz de comprender que esas estrategias pictóricas de las que extraje dichos conceptos, no son tan indeterminadas, imprecisas e inocentes como yo pensaba en un primer momento. Sólo debía prestarles la atención que se merecían y poner un poco de orden a la intuición que hasta ese momento se apoderó de mí, para poder llegar a entender en mayor grado cual era realmente la problemática que estaba tratando y llegar así a un verdadero equilibrio y plenitud de la obra.

Pinto los objetos tan bien como puedo y a continuación veo lo que me dicen. Al final los cuadros son más inteligentes que su creador sobrepasan sus expectativas.²²

21 MUNNÉ, F. El retorno de la complejidad y la nueva imagen del ser humano. En: *Revista Interamericana de Psicología/ Interamerican Journal of Psychology (Brasil)*. Brasil: Sociedad Interamericana de Psicología, 2004, Vol. 38, Num. 1, ISSN: 0034- 9690 [Consulta: 2015- 02-15]. Disponible en: <http://www.psicorip.org/Resumos/PerP/RIP/RIP036a0/RIP03804.pdf>

22 RUHRBERG, K. Op. Cit. Pág. 199.

Esta declaración del pintor Konrad Klapheck es precisamente lo que he descubierto con este proyecto. La obra iba por delante mía, sabía de mí y de mis pensamientos, me daba pistas de lo que debía descubrir, guiándome en cada momento. Mediante el análisis de mis propias reflexiones, voy descubriendo cual es la temática de mi trabajo, siendo a través del concepto de contraste por el cual voy concretando específicamente en que pares de opuestos estoy interesado y por tanto debo profundizar en ellos: natural-artificial, orgánico- geométrico, dinámico- rígido, transparente- opaco, frío-cálido.²³

4.1.1.1. Prueba y error, pregunta y duda

El trabajo que hago está siempre impulsado por el deseo de conocer. He dicho en más de una ocasión que conozco la obra antes de hacerla, pero que al mismo tiempo no sé ni quiero saber en ese momento cómo va a ser. La razón de esta actitud mía, heterodoxa si las hay, se debe a que las obras conocidas a priori nacen muertas, porque el artista que las realiza está muerto. Vivir es decidir libremente en cada momento, y esto no es posible en una obra conocida de antemano. El artista trata de hacer lo que no sabe hacer en esa aventura.²⁴

Necesito hacer cosas que no se hacen, exponerme a la ignorancia, cuestionar mi conocimiento, caminar a la deriva hasta descubrir que no sé dónde estoy, mirar lo que me rodea como si fuera la primera vez que veo, situarme al borde de un acantilado cuando se presiente una fuerte ventisca, sentirme inseguro, dejar que la confusión y el miedo me pellizquen, descubrir la grandeza de lo insignificante y exhalar profundamente al comprobar que a pesar de todo, el acantilado sólo era un peldaño más para comprender como alcanzar el siguiente y una vez allí darme cuenta que sin ventisca no existiría la motivación que llena de vida mi obra.

A priori este proyecto estaba pensado para realizarse mediante un material y con una técnica determinadas, sobre un soporte más o menos definido. Digamos que tenía un objetivo más o menos claro y sólo necesitaba los materiales necesarios para llevarlo a cabo. Iba a trabajar una vez más en

23 **Natural:** 1. adj. De la naturaleza, relacionado con ella, o producido por ella; 2. Poco trabajado o elaborado, no forzado o fingido (sonrisa natural); 3. Sencillo espontáneo; 4. Normal, lógico; 5. Que se produce por las fuerzas de la naturaleza (muerte natural). **Artificial:** 1. adj. Hecho por el hombre (brazo artificial); 2. No natural, falso, ficticio (sonrisa artificial). **Orgánico:** 1. adj. BIOL. [Organismo] vivo; 2. Que tiene armonía y orden natural (estructura orgánica). **Geométrico:** Relativo a lo matemático, preciso, exacto, riguroso; **Dinámico:** 1. Relativo a la fuerza cuando produce movimiento; 2. [Persona] activa, enérgica, vital. **Rígido:** 1 Riguroso, severo; 2. Que no admite cambios ni se adapta a otras cosas; **Transparente:** 1. adj. [Cuerpo] a través del cual pueden verse los objetos con claridad. 2. Traslúcido. 3. Que se deja adivinar o vislumbrar sin declararse o manifestarse; **Opaco:** 1. adj. [Cuerpo] a través del cual no pasa la luz. 2. Mediocre **Frío:** 1. Falto de afecto, de pasión o sensibilidad, indiferente. Poco acogedor. **Cálido:** Afectuoso, acogedor, entrañable, cordial. *Online Language Dictionaries. [consulta: 2015- 04- 17]. Disponible en: <http://www.wordreference.com/>*

24 CHILLIDA, E. Códigos del artista. En: CHILLIDA, E. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005. Pág. 46.



Fig.6
S/T, 2014
Acrílico sobre madera, 19x 15 cm

la especialidad de la pintura, que era lo que hasta ahora había hecho, era lo que quería aprender a hacer, mi medio de expresión. Pero no fue así, por el contrario no obtuve el material y todo mi plan se desestructuró por completo. Mi lenguaje se quedó sin palabras, titubeante, confuso y yo realmente experimenté una sensación de desasosiego al encontrarme con que debía dejar la pintura a la que estaba acostumbrado a trabajar y me daba cierta seguridad. Lo que dio pie a tomar soluciones alternativas, entre las que destacan: la utilización de elementos ajenos a la pintura. De forma que los elementos que en un principio iba a representar en el soporte, fueron los que me ayudaron a decidir por qué otros materiales iban a ser sustituidos para poder realizar mi producción.

Recordaré los conceptos a tratar: síntesis, equilibrio y contraste entre: natural- artificial, orgánico- geométrico, dinámico- rígido, transparente- opaco, frío- cálido.

Recordando estos conceptos y el hecho de que fueron extraídos de las estrategias pictóricas que utilizaba para representar los elementos que componían mi anterior obra (*fig. 6*), llego a una conclusión: debo seleccionar los menores elementos posibles, estos deben ser opuestos o contrarios y que respondan al mayor número de características que dichos conceptos me indican.

Tras un largo discurrir, empiezo a generar jerarquías entre la variedad de pares opuestos que contiene el concepto de contraste, la cual muestro a continuación en orden de mayor a menor importancia:

NATURAL	ARTIFICIAL
Orgánico	Geométrico
Dinámico	Rígido
Cálido	Frío
Transparente	Opaco

Por tanto ya podría decir que la temática de mi trabajo está contenida en el contraste entre los conceptos de lo natural, frente a lo artificial. Aunque son conceptos demasiado generales, las posibilidades para seleccionar los elementos a trabajar se van reduciendo considerablemente. En este momento tenemos dos grupos, los cuales se componen por una serie de subconceptos que podrían definir las características de los conceptos principales.

Por una parte, debía encontrar un elemento natural, orgánico, dinámico, cálido y transparente. Y el elemento que cumplía esas características era la roca, ya que además necesitaba que fuese un material que no se degradara.

La roca cumplía el mayor número de esas condiciones; es de origen natural, orgánica, dinámica en cuanto a su forma y cálida en cuanto a la sensación que puede ofrecer su textura y procedencia, es decir, atendiendo al concepto de calidez desde el punto de vista emocional, en el que lo podemos relacionar con algo más cercano, entrañable, acogedor, etc.

Por otra parte, para decidir el elemento artificial, geométrico, rígido, frío y opaco; opté por la resina de poliéster, pues su procedencia química respondía perfectamente al concepto de artificialidad que buscaba y las posibilidades de poder transformar su estado, me permitiría posteriormente adaptarlo al resto de características o subconceptos; ya que se puede transformar al estado sólido, aportarle transparencia, opacidad, colorantes, etc.

Ahora ya tenía los elementos con los que produciría mi obra. Estaba impaciente por dar solución al problema que se me planteaba, con este nuevo propósito de trabajar materiales que para mí eran por igual tan cercanos como desconocidos. Realmente no era consciente de la magnitud de los cambios que se estaban produciendo en mi obra y en mi pensamiento hacia ella, tanto a nivel formal como conceptual. El más importante y evidente de ellos sería desprenderme del pincel y de la pintura como sustancia matérica. Como consecuencia de ello, me alejé además de la necesidad de expresarme a través de la representación de elementos sobre un soporte.

Según las pautas convencionales, Francis Picabia fue alguien que malgastó su talento probando estilo tras estilo y apenas permitiéndose dedicar a ninguno de ellos el tiempo suficiente para hacerlo madurar. A Picabia no le preocupaban estos juicios, pues su principal interés era la experimentación. Lo que había hecho ayer, hoy no tenía interés para él. Los experimentos y la alegría juvenil por los descubrimientos, le llevó a éxitos y fracasos que han proporcionándole un estímulo constante.²⁵

En mi caso, no siento desinterés por mi trabajo anterior, es más, me sirvo de él para avanzar. En lo que sí estoy de acuerdo, es que al trasladar esas mismas ideas o formas a otro campo artístico, utilizando otras técnicas, materiales, estrategias creativas, etcétera; la estimulación se dispara colosalmente y eso se refleja directamente en los resultados que se van obteniendo.

Mi objetivo en ese instante consistía en resolver de qué forma podía crear una obra utilizando esos dos elementos para que cumplieran los requisitos conceptuales establecidos. Mi trabajo de taller se volvió más propio de un laboratorio científico. Mediante la metodología de prueba y error, iba experimentando sobre el comportamiento del material, las posibilidades que este me ofrecía y como ambos (roca y resina poliéster) reaccionaban entre sí. Por otra parte recurrí a una investigación básica sobre geología para conocer que era realmente una roca; desde su formación, diferentes tipos existentes,

25 RUHRBERG, K. Op. Cit. Pág. 133.

descomposición, etc. Ambas formas de investigación además de permitirme conocer los materiales para aportar a la obra mejor calidad técnica, ampliaba mis posibilidades de creación y me sugería nuevos puntos de vista desde los que poder interpretar dicho trabajo.

Llegado a un momento determinado de la producción, me aparto de los aspectos formales e intento cuestionarme todo aquello que ha ido ocurriendo en ese proceso. En principio mi percepción hacia las rocas ha cambiado hasta sentirme ensimismado al contemplarlas, ese elemento para mí se ha dignificado. La situación de caminar por la calle se ha convertido en una exhibición de modelos inertes que me inspiran paso a paso. Camino cabizbajo no por melancolía, sino por entusiasmo. Esa “piedra” como comúnmente se la conoce, hasta ese momento sólo me servía para tropezar, ahora soy capaz de descubrir en ella cantidad de características, que las distinguen de las demás, incluso me sugieren interpretaciones de personificación, al considerarlas cargadas de carácter, pensando en retratarlas como si de una persona se tratase. Así llego a comprender que no son elementos insustanciales e inertes, sino que poseen y experimentan procesos de cambio, crecimiento y descomposición, como cualquier ser vivo. Se transforman para mí en importantes elementos de contemplación y reflexión.

En cuanto a lo que a la resina de poliéster se refiere, considero que es un material muy representativo de la época actual (se podría decir que vivimos en la Edad del polímero). Por sí sola, no me suscita ninguna interpretación conceptual, ni interés más allá de su gran cantidad de posibilidades plásticas. Pero cuando observo la forma en que he ido relacionando estos dos elementos, esas cualidades plásticas y formales se convierten en signos codificables del nuevo lenguaje que comienza a declararse. Cada detalle en el aspecto formal ha sido producido por una decisión intuitiva y en el análisis de cada uno de estos fragmentos encuentro una pista con la que voy formulando un discurso de relaciones metafóricas.

4.1.2. La trascendencia de lo insignificante

A continuación mostraré una serie de imágenes que se corresponden con una selección de piezas de ese periodo de experimentación inicial, las cuales considero de primordial relevancia, pues fueron determinantes para descubrir los conceptos que guiarán el discurso troncal de todo este proyecto.

Según Henri Bergson, los procesos evolutivos y la creatividad artística, las fuerzas de la naturaleza y el impulso creativo emanan de la misma fuente.²⁶

²⁶ SCHNECKENBURGER, M. Escultura biomórfica: una contraposición vital .En: K LAPHECK, K. *Arte del siglo XX*. India: Taschen, 2005. Pág. 197.



Fig. 7
S/T, 2014
Roca natural y lámina de barniz sellador,
6x 10x 3.5 cm

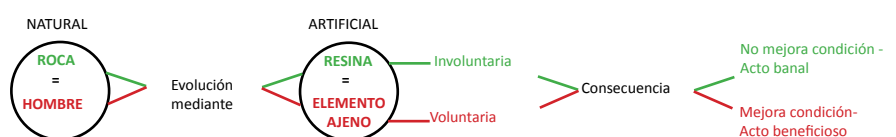
De esa misma fuente parece emanar mi intuición creativa, pues fue literalmente esa afirmación de H. Bergson la que me dio apoyo para confirmar mis conclusiones sobre este conjunto de piezas. Para explicar esta relación entre el proceso evolutivo del ser humano y mi proceso de evolución creativa primero analizaré algunas de ellas.

Comenzando en la figura 7, en la que de forma evidente podemos encontrar una relación directa de esta obra con la etapa prehistórica del hombre, en la que éste adaptaba de forma voluntaria los recursos naturales que conseguía de su entorno, para cubrir unas necesidades básicas; como podía ser abrigarse con la piel de un animal. En ambos casos la acción consiste en unir un elemento ajeno a otro cuerpo de forma rudimentaria, en este caso la roca se ha cubierto con una lámina de poliéster flexible. Su origen no es natural, ni cubre ninguna necesidad de la roca; su aporte carece de función útil y tampoco consideraría que fuese beneficioso. Tan sólo consiste en un elemento ajeno a la roca que de forma involuntaria se adapta a su cuerpo y lo oculta tras una nueva apariencia. Digamos que en esta pieza se banaliza la decisión que en principio ayudó al humano a mejorar su condición de vida, despojando de cualquier tipo de utilidad y razón, al acto de adaptar esta lámina de plástico a la superficie de la roca.

Al concluir en esta serie de relaciones metafóricas, descubro una ampliación de los dos primeros grupos conceptuales que se establecieron al principio, apareciendo además un nuevo orden en la jerarquía, que resulta de la siguiente forma:

HOMBRE	ELEMENTO AJENO
Roca	Resina Poliéster
Natural	Artificial
Orgánico	Geométrico
Dinámico	Rígido
Cálido	Frío
Transparente	Opaco

Para sintetizar estas reflexiones y con la intención de aclarar estas relaciones metafóricas voy a plantear el siguiente esquema:



En la figura 8, observamos una roca, la cual se ha intervenido encapsulando parte de ésta en un bloque cúbico de resina poliéster transparente. En esta

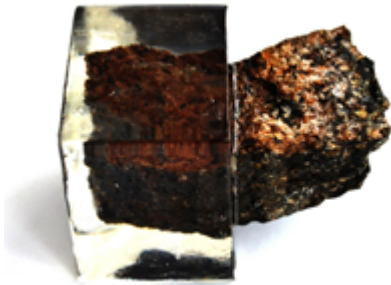


Fig. 8
S/T, 2014
Roca natural y resina poliéster, 5x 7x 5 cm

pieza es más complejo establecer una relación directa con alguna de las etapas de evolución del ser humano, sin embargo, analizaré las características de la pieza para descubrir que pistas nos proponen los elementos que la componen y que nos sugiere el diálogo que se establece entre ellos.

La primera evidencia que apreciamos al observar esta pieza, es la sensación de ingravidez de la roca que se mantiene a una distancia de la superficie, ya que el bloque de resina no le permite apoyarse. Da la impresión de estar atrapada en ese bloque, anclada a un estado inmóvil. El encapsulado, captura un momento de esa porción de roca, la cual ha sido privada además, de compartir o experimentar el contacto directo con la atmósfera. Es incapaz de comunicarse con el exterior, de relacionarse con él. Es como una especie de fósil artificial que conservará la roca natural, para declarar en un futuro que ese fue su estado pasado. Esa porción ya no se deteriorará por las lluvias ni por cualquier otro agente atmosférico, lo que podría ser un beneficio para su conservación, pero que impedirá el crecimiento de musgo sobre ella; entonces ¿qué se encargará de regular la humedad del suelo si sobre él ya no descansan las rocas y el musgo no entiende de polímeros?. Y si la roca ya no se degrada, ¿qué sedimentos formarán el suelo que nos sustenta y que nos concede la posibilidad de existir?²⁷

La roca queda apresada, tan sólo aparentando seguir ahí; deja de estar y al mismo tiempo deja de ser. Su tacto, su color, su olor, su peso, su forma; ya no son certeros, ya no son reales. La roca se ha desnaturalizado. El bloque de resina aunque es transparente, no deja ver la roca con claridad, ya que se convierte en un filtro de distorsión, reflejando una imagen ficticia de este elemento. Vemos como se genera una ilusión óptica en la que la porción de roca encapsulada parece que deja de tener continuidad con la roca que queda fuera del bloque. De forma que éste bloque de resina, no sólo ha atrapado un momento de la porción de la roca, sino que se ha apoderado de todo el elemento y lo ha dividido en dos partes opuestas. Una parte que a nivel óptico falsea la experiencia que tenemos de la roca y la desnaturaliza (porción encapsulada). Y otra parte a nivel físico que separa la roca en dos partes opuestas: una hermética, estática, inerte, artificial, fría y otra parte expuesta, orgánica, natural y cálida.

Gracias a las preguntas que me realicé en este análisis, pude reaccionar para descubrir la relación metafórica, con la que establecer la etapa o situación a que me estoy refiriendo respecto a la evolución del ser humano. Si en el caso anterior se describía una etapa primigenia, en esta ocasión la relación se aprecia mucho más cercana; tan cercana que esa etapa sigue vigente.

²⁷ TARBUCK, E. y LUTGENS, F. Meteorización y suelo. En: TARBUCK, E. y LUTGENS, F. *Ciencias de la Tierra, una introducción a la geología física*. Madrid: Pearson Educación S.A., 2005. Págs. 175- 200.

Nos sitúa en un momento en el que todo aquello que el ser humano había aprovechado o utilizado para desarrollarse como ser, como persona, como especie, se está deteriorando de forma irremediable. La naturaleza que servía de materia prima, de inspiración para el conocimiento, de alimento y en resumen para nuestra evolución; está siendo víctima de nuestro comportamiento descontrolado y egoísta. Ese mismo desarrollo del ser humano es un arma de doble filo. Los avances que crea en las distintas ramas de conocimiento (tecnología, ciencia, etc.) con el objetivo de conseguir lo que el propio término indica (avanzar, desarrollar, progresar), lamentablemente se ven afectados por otra serie de intereses paralelos, que provocan en el ser humano un efecto totalmente opuesto, un impacto negativo que poco a poco lo degrada y lo consume. Pero entonces, ¿a qué elemento ajeno me refiero, que el ser humano emplea en beneficio de su desarrollo, pero que a la vez destruye la materia prima que utiliza y le degenera a él y a sus objetivos? Ese elemento no es otro que la cultura.

A partir de aquí trataré más a fondo estas últimas relaciones semánticas entre el hombre, la roca y lo natural; y entre la cultura, la resina y lo artificial. Sus diferencias, analogías y como este juego alegórico va desplegando un amplio abanico de divagaciones reflexivas y posibles campos de investigación a los que deberé orientarme para enfocar nítidamente el tema que nos ocupa.

4.1.3. La alegoría, un camino hacia el conocimiento

Volviendo a la tabla de conceptos, sobre los cuales he ido incrementando y puliendo sus relaciones opuestas a lo largo de este apartado, quiero que ahora fijemos nuestra atención en esta última actualización. En ella muestro únicamente los conceptos principales que nos servirán para tratar el discurso reflexivo que nos ocupa. Quedaría de la siguiente manera:

HOMBRE	CULTURA
Roca	Resina Poliéster
Natural	Artificial

Finalmente la tabla conceptual quedaría de esta manera y consecuentemente el esquema que en un principio se planteó para aclarar la relación de los principales términos también debe modificarse:



Al proponer estas ideas, emergen grandes dudas:

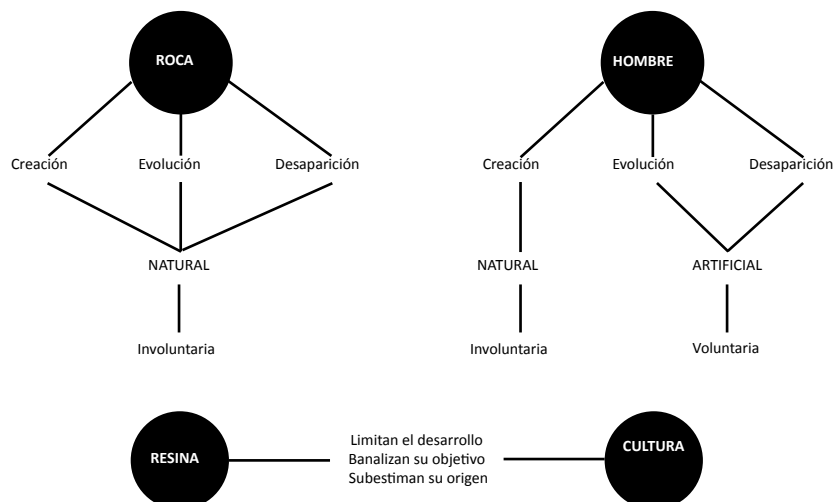
- ¿Cuál es el vínculo entre ambos pares de opuestos ?. Es decir entre la roca y el hombre; y por otra parte entre la resina poliéster y la cultura.
- ¿Cómo se definiría la relación entre la roca y la resina y cómo ésta relación se vincula metafóricamente con el hombre y la cultura?.
- ¿Existe realmente una oposición entre el hombre y la cultura?, ¿existiría el hombre sin cultura? o ¿existiría la cultura sin el hombre?.
- ¿Hasta qué punto se considera el hombre un ser natural?, ¿qué es lo natural en el hombre?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿qué se entiende por hombre natural?, ¿existe o es posible el hombre sin naturaleza?
- ¿Por qué se califica la cultura como artificial?, ¿qué se entiende por cultura artificial?

Como vemos, la cantidad de incógnitas que han surgido al respecto es inmensa. Lo que en un principio se gestó a partir de una serie de decisiones inocentes, se está convirtiendo en un verdadero océano de posibilidades, donde fluyen sin descanso reflexiones que trascienden hacia un horizonte fulguroso. Y para que tal fulgor no afecte negativamente, afrontaré independientemente cada una de estas preguntas.

4.1.3.1. El puente de la ironía.

¿Cuál es el vínculo entre ambos pares de opuestos?. Es decir entre la roca y el hombre; y por otra parte, entre la resina poliéster y la cultura.

En el punto anterior, hablaba de la similitud que existía entre el proceso de evolución del ser humano y el proceso de desarrollo de mi obra y al compararlos vi que existía entre ellos cierta correspondencia. Pero, ¿qué afinidad puede tener un hombre con una roca?, veamos el siguiente esquema:



En este esquema presento una comparativa entre ambos términos desde el punto de vista de su trayectoria físico-vital, es decir, desde que se forman o nacen, hasta su descomposición o muerte para descubrir realmente si existe entre ellos algún vínculo.

Descubro, al investigar sobre la roca²⁸ que a pesar de tratarse de un ser inerte.²⁹ Ajeno a su voluntad y mediante un proceso natural, este elemento experimenta un proceso “vital” en el que se forma, crece y se descompone. Gracias a su descomposición denominada en el campo de la geología como meteorización³⁰, genera una superficie conocida como suelo, posibilitando que a partir de ahí se genere vida.

La roca, es como es, sin pretender ser otra cosa. No es, por ser bella o útil. Ella sólo está y es. En sus distintas formas, con sus distintas composiciones. Ella no pretende, ella es consecuente, actúa y es. El tiempo y el espacio que le rodean son cómplices de su destino, de su ser y no ser.

*Las nubes y las rocas son como son no para ser bellas ni útiles, sino para que nosotros tengamos opinión de ellas.*³¹

Sin embargo, el ser humano nace de forma natural e igualmente involuntaria, aunque a este si se le provee de vida. En su desarrollo, al contrario que en la roca, se produce de forma voluntaria convirtiéndose en hombre a través de la cultura y con ello experimenta un proceso paralelo de desnaturalización o deshumanización. Este proceso paralelo, a su vez le va descomponiendo, desprendiéndole de su condición de ser humano, de ser natural, de ser vivo y estar vivo. Su propio desarrollo transforma en inerte, tanto a él, como a todo aquello que le posibilitó su vida y desarrollo.

En esta comparación podemos ver la relación que existe entre la roca y el hombre. Una irónica, en la que se planeta como desde la humildad de un cuerpo inerte es posible crear vida. Gracias a su posición de involuntariedad, la roca genera condiciones de supervivencia. El hombre, sin embargo desde su estatus privilegiado, en la cúspide de la cadena alimenticia, el ser más desarrollado de la Tierra, con todos los avances de la historia de la humanidad, con todo su conocimiento; tan sólo es capaz de generar degradación.

28 TESLA, W. La meteorización paso a paso. En: You Tube [vídeo]. Online: You Tube, 2012- 04- 24, [consulta: 2014- 11- 05]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RA_-EJMrkII, GRUPO FACIL VIDEOS. Las rocas sedimentarias; transformación y transporte. En: You Tube [vídeo]. Online: You Tube, 2013- 05- 06, [consulta: 2014- 11- 05].

29 Inerte: 1. adj. Falto de vida o movilidad, inútil. 2. QUÍM. Cuerpo que permanece inmóvil al combinarse con otro. *Online Language Dictionaries*. [consulta: 2015- 04- 17]. Disponible en: <http://www.wordreference.com/>

30 TARBUCK, E. y LUTGENS, F. Op. Cit. Págs. 175- 200

31 CHILLIDA, E. Op. Cit. Pág. 27.

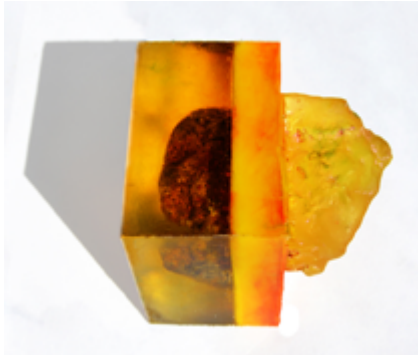


Fig. 9
S/T, 2014
Resina poliéster y roca natural,
8x 10x 8 cm

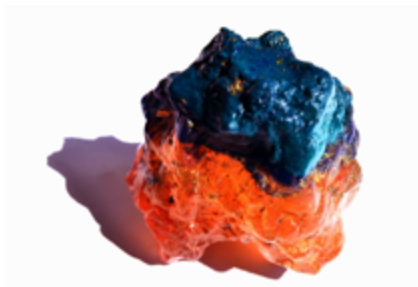


Fig. 10
S/T, 2014
Resina poliéster y roca natural,
11.5x 10x 7 cm

Por otra parte el vínculo entre la resina y la cultura, considero que es más evidente pues ambos son artificios creados por el hombre, que limitan el desarrollo natural del ser al que se adaptan. Lo subestiman desarrollando una nueva versión banalizada del original.

4.1.3.2. El hombre y las consecuencias de su evolución

En primer lugar para explicar la relación entre la roca y la resina de poliéster, deberemos atender al conjunto de obras que propongo, incluyendo las dos piezas que expliqué anteriormente y que podemos observar en las fig. 7 y 8. Recordemos como en un principio la roca natural fue tapada con una lámina plástica y después se generó un bloque de resina que atrapaba a la roca. Con lo que se pasó de tener dos elementos independientes que se unían, a tener un único objeto compuesto de dos elementos. Donde además uno de ellos se ve afectado de forma negativa por la presencia del otro (en este caso la víctima es la roca).

Continuamos con la fig.9 donde comprobamos que el esquema de composición de la pieza es el mismo que en la obra de la fig.3, excepto por un detalle: donde antes había una porción de roca natural expuesta al exterior, ahora vemos que la roca que se expone fuera del bloque, es de también de resina.³²

Por último en la fig. 10 la roca es completamente de resina en su parte externa, conservando aún en su interior una pequeña porción de roca natural.³³

A través del análisis en conjunto de este proceso de creación evolutivo puedo dar acceso a la segunda de las preguntas que propuse antes, la cual decía:

³² Esta pieza marca un punto de inflexión tanto en la producción como en el concepto, pues la roca natural que antes estaba expuesta al exterior ha sido sustituida por una reproducción en resina. La causa de esta decisión fue la rotura de esa roca natural, optando por “repararla”. Como una especie de prótesis. Se trata de esa visión banalizada de los avances científicos y tecnológicos, que pierden la función para la que fueron diseñados. Sus objetivos ahora son el ocio y la estética. Se podría considerar incluso una ironía, querer otorgarle esa voluntad de ocio y estética a una roca, para expresar de forma aún más evidente lo ridículo de la situación. Una crítica a esta cultura superflua, donde reina el poder de lo corporal. Realmente nuestra cultura debería estar investigando sobre la creación de prótesis mentales, que aporten algo de intelecto a una sociedad que cada vez está más vacía.

³³ Esta última obra, fue la que elegí para seguir desarrollando el trabajo de producción. Para mí, esta obra refleja la etapa que vivimos actualmente. La cultura se ha apoderado de nosotros, nos has convertido en seres dicotómicos y nos está consumiendo.

Existe además una relación con el nombre de la técnica escultórica llamada vaciado, la cual utilicé para crea esta pieza; pues la resina se ha desprendido de todo lo que en sí era la roca, se ha vaciado de toda su esencia para tan sólo conformarse con mantener su forma exterior, su volumen, su cuerpo. Ha evolucionado de la misma forma que el hombre, hacia un ser en el que sólo perdura el recuerdo incierto de un origen infravalorado. Persiguiendo un futuro utópico de necesidades insaciables y autodestructivas.

¿cómo se definiría la relación entre la roca y la resina y cómo ésta relación se vincula metafóricamente con el hombre y la cultura?

Pues bien, más que citar una definición, voy a expresar lo que desde mi punto de vista sugiere dicha relación. Y tenemos que prestar atención cuando me refiero al término relación³⁴, pues estamos hablando de dos materiales inanimados y por consiguiente esa relación, desde un punto de vista lógico, se debería interpretar según la correspondencia de un elemento con el otro. Pero para mí va más allá, esos dos elementos están creando un diálogo entre sí y con nosotros, están intentando comunicar algo, pero no se les ha permitido emitir palabras. Por ello se expresan mediante una serie de situaciones, de las que podemos extraer el comportamiento de cada uno de esos elementos en su proceso de evolución. Un proceso en el que el elemento natural se ve perjudicado por un elemento artificial, limitando su desarrollo, hasta el punto en el que este último elemento llega a transformarse en el original, haciendo desaparecer casi por completo a ese elemento natural.

Desde este pensamiento creo el vínculo hacia el hombre y la cultura. En su proceso de evolución el ser humano comienza siendo un ser natural, hasta que la cultura que el mismo creó, le da paso a convertirse en hombre moderno, en hombre civilizado y artificial. Lo que poco a poco le está destruyendo. Es decir la cultura genera su autodestrucción.

4.1.3.3. Relación de dependencia o independencia

¿Existe realmente una oposición entre el hombre y la cultura? , ¿existiría el hombre sin cultura? o ¿existiría la cultura sin el hombre?.

¿A qué nos referimos realmente cuando hablamos de cultura?. El término cultura, (proviene del latín: cultura, “cultivo”). Los antropólogos Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn formularon más de 150 definiciones de “cultura” en el libro: *Cultura: Una reseña crítica de conceptos y definiciones*.³⁵

Desde éste ámbito de la antropología, el término cultura puede tener dos sentidos diferentes: en un sentido general, puede referirse al conjunto de hábitos, tradiciones, creencias, normas, valores, gobierno, etc. adquiridos por el hombre, de forma voluntaria mediante un proceso social, transmitido

34 Definiciones del término relación: 1. f. Conexión, correspondencia de una cosa con otra. 2. Trato, comunicación de una persona con otra. 3. Referencia que se hace de un hecho. *Online Language Dictionaries*. [consulta: 2015- 04- 17]. Disponible en: <http://www.wordreference.com/>

35 DENEGRI, M.A. La Cultura y sus enemigos: You Tube [Video]. En: You Tube, 2010- 06- 27. [consultado: 2015- 03- 01]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ljYhiEI78Eg>

de generación en generación y cuyo objetivo principal es su adaptación al medio. Esa es la razón por la que una cultura se define y distingue del resto, según el contexto social y geográfico en que se desarrolla.

En el sentido particular, se refiere a un grupo específico de personas que comparten un sistema cultural dado. De esta forma las culturas se consideran “históricas”, pues se desarrollan en un intervalo de tiempo y en un contexto geográfico concretos.³⁶

Teniendo en cuenta estas definiciones podemos estar de acuerdo en que el hombre debe su existencia a su cultura.

En el hombre, lo que le está dado innatamente son facultades de respuesta generales que, si bien hacen posible mayor plasticidad, mayor complejidad y mayor efectividad de conducta, están mucho menos precisamente reguladas. Si no estuvieran dirigidas por estructuras culturales, por sistemas organizados de símbolos significativos, la conducta del hombre sería virtualmente ingobernable, sería un puro caos de actos sin finalidad y de estallidos de emociones, de suerte que su experiencia sería virtualmente amorfa. La cultura, la totalidad acumulada de esos esquemas o estructuras, no es sólo un ornamento de la existencia humana, sino que es una condición esencial de ella.³⁷

Por otra parte, en el caso contrario, la cultura si sería posible sin el hombre. Obviamente no la cultura humana que nosotros conocemos, sino la cultura animal, descubierta por la naturalista y primatóloga Jane Goodall.

La cultura no es un fenómeno exclusivamente humano, sino que está bien documentada en muchas especies de animales superiores no humanos. Los chimpancés son animales muy culturales. Tienen muy poco comportamiento instintivo o congénito. La cultura es tan importante para los chimpancés, que todos los intentos de reintroducir en la selva a los chimpancés criados en cautividad fracasan lamentablemente. Les falta la cultura. Aunque la pueden aprender si ven películas o vídeos de otros chimpancés.³⁸

Esto me lleva a poner en duda si realmente la cultura es artificial, o puede darse la posibilidad de que existan una cultura natural y otra artificial; quizás sea este el principio de una nueva etapa para el orangután, evolucionando hacia el nuevo hombre. ¿Existirá la humanización del orangután?, ¿serán ellos los que nos salven de nuestro futuro?.

Dejando las divagaciones aparte, reflexionaré sobre la pregunta que cerrará este punto, la cual decía: ¿Existe realmente una oposición entre el hombre y la cultura? Si partimos de la idea en la que asumimos al hombre como ser natural y a la cultura como artificial, veríamos que existe un sentido de contrariedad. “Como aquello que poseemos desde el nacimiento se opone a

36 LEONTIEV, A. N. Sobre la formación de las aptitudes. En: *El hombre y la cultura*. México D.F.: Grijalbo, S.A., 1968. Págs. 11- 15.

37 GEERTZ, C. El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre. En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa S.A., 2003. Pág. 45.

38 MOSTERÍN, J. La cultura de los animales. En: ¡Vivan los animales!. Barcelona: DEBOLSILLO, 2003.

lo que hemos adquirido.”³⁹ Aunque ciertamente no considero que exista tal oposición de forma estricta y literal. No pienso que hablar del hombre sea lo contrario a hablar de la cultura. Pero si lo analizamos desde el punto de vista del objetivo por el que el ser humano formó su cultura⁴⁰, y como ésta ha ido respondiendo al cumplimiento de sus propósitos; empiezan a aparecer razones para pensar que si existan posibles contrariedades o conflictos. Obviamente si la cultura la crean los propios individuos y ésta llega un punto que se considera perjudicial, la consideración lógica sería decir que el propio individuo que la creó es el responsable del deterioro que está ocasionando. Como muy acertadamente citó el filósofo Thomas Hobbes en su obra *Leviatán (1651)*: “Homo homini lupus est” (“El hombre es un lobo para el hombre”).⁴¹

Continuando con la explicación sobre porqué considero opuesto al hombre y a la cultura, retomaré el concepto de cultura histórica, al cual me refería en la definición anterior. Pues la cultura de una sociedad específica, hace en cierta manera que los individuos que la forman se vean atrapados por ella cultura.⁴² Desde que la persona nace la cultura a la que debe adaptarse va modelando su experiencia, su conducta y sus limitaciones.⁴³

Los conocimientos del desarrollo humano acumulados se transmiten de generación en generación. Unas generaciones desaparecen y otras nuevas llegan, posibilitando multiplicar y perfeccionar estas riquezas. Pero existe un inconveniente y es que estas conquistas que el hombre consigue a lo largo de su desarrollo, no están al alcance de todos.⁴⁴ Quizás esto explique por qué vivimos sumergidos en una cultura de lo corporal o física, en la cultura de lo visual y lo superficial; para intentar solventar nuestras carencias intelectuales, nuestras carencias en el campo de la metafísica e intentar alimentar nuestro orgullo como especie.

Pero por este camino también nos sentimos limitados, nuestra ambición es la que no tiene límites, nuestras capacidades nunca son suficientes. El cuerpo humano se considera inválido, incapaz, insuficiente. La aspiración del hombre está muy por encima de las expectativas del humilde y débil ser

39 UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. *Facultad de filosofía y letras*. París: 2010. [consulta: 2015-04-12]. Disponible en: http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/A_Marcos_Filosofia_de_la_Nz_Humana1.pdf

40 Según GEERTZ C. en su libro: “La interpretación de las culturas”. La función de la cultura es dotar de sentido al mundo y hacerlo comprensible. Págs. 45-60

41 HOBBS, T. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

42 Esta idea que propone que el individuo de una sociedad está atrapado en su propia cultura, planeta un nexo de forma metafórica clarísimo con mi obra. Observándola como la resina, representada mediante la resina atrapa a la roca.

43 NODO50. *Nodo50. Madrid: 2000*. [consulta 2015-03-10]. Disponible en: <https://www.nodo50.org/mujerescreativas/La%20cultura.htm>

44 LEONTIEV, A. N. Op. Cit. Pág. 32.

humano. Referente a este tema, encontré en una película un comentario muy oportuno:

Solía estar preocupada por no tener un cuerpo, pero ahora, en verdad, me encanta. Estoy creciendo de una forma que no podría si tuviera una forma física. No estoy limitada, puedo estar donde sea y cuando sea al mismo tiempo. No estoy atada al tiempo y al espacio de una forma que estaría si estuviera atrapada en un cuerpo que irremediamente moriría.⁴⁵

Hay que tener en cuenta que la película está contextualizada en un futuro no muy lejano y que el personaje al que pertenece este comentario llamado Samantha, se trata en realidad de un sistema operativo basado en un modelo de inteligencia artificial. Esto es lo que persigue nuestro desarrollo intentar suplir nuestras limitaciones mediante la adaptación de las nuevas tecnologías, llegando al extremo de intentar crear vida, de crear una nueva naturaleza del hombre.

4.1.3.4. La cultura como naturaleza del hombre

¿Hasta qué punto se considera el hombre un ser natural?, ¿qué es lo natural en el hombre?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿qué se entiende por hombre natural?, ¿existe o es posible el hombre sin naturaleza?

Expongamos a que nos referimos cuando tratamos el concepto de naturaleza. En primer lugar a aquello cuyo origen precede a la acción del hombre o ésta no le afecta. Se refiere además, a aquello considerado como normal, lo opuesto a lo anormal, poco acostumbrado, raro o insólito. Por último se entiende también como natural, a lo innato, a aquello con lo que se nace.

El hombre por naturaleza, es un ser social; lo humano en el hombre lo engendran la vida en sociedad y la cultura creada por la humanidad. Ya en el siglo pasado, inmediatamente después de la aparición del libro de Carlos Darwin, El origen de las especies por medio de la selección natural, Friedrich Engels, corroboró la idea sobre el origen animal del hombre, demostró que éste, diferenciándose de sus animales antecesores se humanizó al pasar a la vida social, basada en el trabajo; que este paso cambió su naturaleza y estableció el comienzo del desarrollo.⁴⁶

Podríamos decir entonces mediante una visión culturalista de la naturaleza humana, que lo esencial en el ser humano no es lo innato sino lo adquirido a través de la cultura.⁴⁷

A través de estas citas, descubrimos que la idea de hombre como ser natural es muy atrevida. Puesto que sin la cultura la existencia de un hombre

45 JONZE, S. (dir.) *Her [película]*. Estados Unidos: Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA) / Annapurna Pictures, 2013.

46 LEONTIEV, A. N. Op. Cit. Pág. 12.

47 UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. Op. Cit.

desarrollado es impensable. Pero me gustaría ir un poco más allá, pues no conforme con esta conclusión, reflexiono sobre la existencia de una desigualdad entre naturaleza y cultura.

Los estudios hablan que el ser humano se convierte en hombre a través de la cultura, creando así una segunda naturaleza. Tratan sobre la formación del hombre y como a través de la cultura logra su desarrollo y existencia. Entonces si tenemos claro que el hombre moderno procede del ser humano, ¿quiere decir eso que el hombre ya no es un ser humano?, ¿es el desarrollo del humano la limitación de su ser?.

Las propiedades emergentes, nos han transportado a mundos radicalmente nuevos, mundos que solemos evaluar como progresivamente mancos de naturaleza. El mundo de los humanos es un mundo que se ha fabricado con hallazgos biológicos fundamentales que, una vez aparecidos, nos han puesto en una tesitura de vida progresivamente desnaturalizada.⁴⁸

Por otra parte, ¿por qué se califica la cultura como artificial? y ¿Qué se entiende por cultura artificial?.

Antropología, socio biología, psicología evolucionista; todas ellas buscan una explicación al ser humano, una objetividad que de alguna forma de paso a crear una reforma en su comportamiento, a tomar una postura preventiva, anticipándonos a su reacción, etc.

Desde hace mucho tiempo las preocupaciones del ser humano dejaron de estar dirigidas hacia la supervivencia de su propia especie. La reproducción ya no es vista como método para perpetuarla. Nuestra cultura, avances y modo de vida son causantes de una serie de enfermedades que antes no existían. Las necesidades vitales del ser humano cada vez son más banales, superficiales o artificiales y no por ello los aspectos básicos de conservación y supervivencia estén superados en su totalidad. A pesar del desarrollo tecnológico y científico que avanza de forma desorbitada, aún existe un gran desequilibrio social, en el que podemos encontrar condiciones de vida de extrema decadencia.

La teoría sobre la lucha por la existencia se detiene en los umbrales de la historia de la cultura.⁴⁹

48 UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. *Op. Cit.*

49 TIMIRIAZEV, K. El Hombre y la cultura. En: LEONTIEV, A. N. *El hombre y la cultura. México D.F.: Grijalbo, S.A., 1968. Pág. 43.*

¿Es posible seguir siendo humano cuando ya no existe preocupación por la especie, sino tan sólo por el interés individualista de unos pocos por alimentar su ego mediante la búsqueda del ser superior?. ¿Es posible que la flor siga siendo flor, cuando ya no le preocupa desplegar sus pétalos, sin que pueda ser polinizada para procrear?, ¿cuánto tardaremos en ver campos de amapolas realizando su fotosíntesis por medio de láminas fotovoltaicas? y entonces, ¿de qué se alimentarían los insectos?. Por otra parte si se crean nuevos cuerpos postizos, protésicos, artificiales, ¿dejarán también de existir los mosquitos que se alimentan de nuestra sangre?.

Según la teoría constructivista de Jean Piaget sobre el desarrollo de la inteligencia, el conocimiento es fruto de la interacción entre sujeto y objeto. En esta interacción se producen dos procesos: asimilación y acomodación. El progreso de las estructuras cognitivas se basa en una tendencia a un equilibrio entre ambos procesos. Este proceso de equilibrio es una propiedad intrínseca y constitutiva de la vida en general.

Pero, ¿qué sucede cuando este equilibrio se altera?. Ante la aparición del desequilibrio Piaget plantea dos tipos de respuesta: No adaptativa, la cual se produce cuando no hay conciencia del conflicto y la adaptativa, cuando hay conciencia del conflicto e intención de resolverlo.⁵⁰

Pues bien, según estas aclaraciones, nuestra sociedad se sitúa ante un claro desequilibrio cognitivo y su respuesta es no adaptativa. No asumimos que existe un problema relacionado con el desarrollo hacia el que nos dirigimos desbocados.

La preocupación de la ciencia por modificar nuestras capacidades nos afecta de manera perjudicial. El hombre es considerado ahora como un ser débil, incompleto y mejorable. Fuimos fabricados con un endoesqueleto, es decir, con los huesos en el interior y tejido blando en el exterior. El mundo sería mucho mejor para nosotros si los huesos estuvieran en el exterior, si tuviéramos un exoesqueleto como los escarabajos.⁵¹ La genética posee intenciones nietzscheanas que lo guían hacia la creación del superhombre. Estamos presenciando el final de la definición de lo que se consideraba hombre, puesto que ha aparecido un rival para la humanidad que evoluciona mucho más rápido.

50 ROSAS, R. Solistas. En: *Piaget, Vigotski y Maturana. Constructivismo a tres voces*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2008. Págs. 12- 19.

51 Esta idea es relevante para encontrar una relación con mis obras, concretamente con aquellas en las que combino formas cúbicas de resina y la roca natural. Pues más concretamente en los minerales, su estructura se forma a través de un sistema de precisión matemática y geométrica que sería lo que en el humano se conoce como el endoesqueleto. Pero cuando yo propongo la forma externa de ese cubo adaptándose a la roca, estoy convirtiendo esa resina en exoesqueleto. Banalizando y deteriorando así aquello que antes era su estructura.

Queramos o no, nos estamos transformando en cibernéticos, en trashumanos, dejando así paso al hombre postmoderno. Dejaremos de ser completamente biológicos y estaremos compuestos de añadidos artificiales. Ahora esos añadidos son básicos (ropa, gafas, auriculares, reloj, etc.), pero también existen prótesis o marcapasos. Poco a poco esto se irá complejizando hasta que al final tengamos cuerpos completamente protésicos.

“La apropiación de cierto conjunto de instrumentos de producción, escribió Marx, equivale al desarrollo de cierto conjunto de capacidades en los mismos individuos.”⁵² Así, al adquirir estos instrumentos el hombre asimila una serie de operaciones motrices relacionadas con ellos. Este proceso en el momento de pasar de animal a hombre moderno, proporcionó a este último nuevas capacidades superiores, llamadas funciones psicomotrices, que “humanizaban” su esfera motriz. Ahora estas nuevas capacidades que la tecnología nos ofrece, produce lo contrario mediante el proceso de deshumanización y desnaturalización del hombre. Como expliqué al referirme a mis últimas rocas de resina⁵³, tan sólo se mantiene el recuerdo incierto de un origen infravalorado.

52 LEONTIEV, A. N. Op. Cit. Pág. 60.

53 Estas rocas de resina están divididas por planos de colores, fríos o cálidos, opacos o transparentes; dichas características se relacionan de forma directa como el comportamiento del individuo. Cuanto mayor es la opacidad, menor es el grado de humanidad, calidez o naturalidad que se expresa y viceversa. Los planos transparentes evidencian esta relación, pues a través de ellos es posible apreciar aún restos de la roca natural que un día fue. Aunque sin dejarse ver demasiado en algunas ocasiones y en otras emergiendo a la superficie, dejándose apreciar, resultando esto como un error, llamando la atención por su imperfección. Esta relación existe además en cuanto a la textura de las rocas. Según su nivel de desnaturalización o deshumanización, el volumen de la roca se ha simplificado, se ha “perfeccionado”, eliminando para ello las imperfecciones que la roca natural, presentaba; como pudieran ser, rugosidades, estrías, surcos profundos y asperezas.

4.2. PROCESO DE TRABAJO

Ya sabemos cuál es la temática del proyecto que estamos tratando, hemos profundizado en los conceptos que dan equilibrio intelectual a la obra artística y tenemos ciertas nociones de en qué consiste su aspecto formal. Ahora sí, es oportuno tratar en este apartado de forma directa todo aquello relacionado con el proceso de producción de la obra. Los aspectos técnicos, metodología de trabajo, materiales empleados, problemas que surgieron y en resumen, todo lo que influye al desarrollo de los aspectos formales de la obra artística de este proyecto.

4.2.1. *¿Cómo surge la propuesta?*

Para abordar el proyecto actual y desarrollar la descripción del proceso de producción de los objetos que lo conforman, siento la necesidad de volver la mirada a mi anterior proyecto, ya que es por decirlo de alguna manera, el detonante más directo del cual surge dicho trabajo actual.

El proyecto anterior al que me refiero, se sitúa en el campo de la pintura. Unas pinturas que dentro del campo de la abstracción, basan su estructura procesual a una metodología en la que se pretende integrar la intuición y la razón.

En estas obras se pueden distinguir tres elementos fundamentales: primero apreciamos una mancha azarosa que normalmente actúa como fondo de la obra, en segundo lugar aparece a través de una síntesis formal, unos elementos que sugerían motivos orgánicos. Y por último encontramos una serie de estímulos perceptivos, representados mediante planos rectilíneos que crean la ruptura de la continuidad o evidencia de las formas.

La representación de estos elementos participaba en un diálogo de conflicto, provocado por la situación de contrastes a través de la cual buscaba una respuesta de equilibrio entre ellos.

No tenía una idea preconcebida de la solución de cada obra, lo que me permitía crear además un diálogo constante con la obra y de esta forma la se iba desarrollando con cierta libertad dentro de los límites establecidos. Para mí era mucho más estimulante afrontar cada cuadro desde la incertidumbre, así éste, podía progresar o construirse de forma “natural” como si estuviese viva, siendo el mismo quién describiese lo esencial del trabajo que yo creaba de forma intuitiva y consecuentemente delimitándose así mis objetivos.



Fig. 11
S/T, 2014
Acrílico sobre madera, 19x 24 cm

En ese proceso de trabajo tenía la posibilidad de trabajar a distintos niveles: pudiendo involucrarme en la pintura de forma directa y espontánea, sintiéndome parte de ella; o con una actitud más controlada (control en la técnica, libertad en los motivos), cuidando rigurosamente la limpieza técnica y por último distanciarme de la pieza, para aportarle ese elemento de interés perceptivo. Buscando a través de la simplicidad de los elementos que intervienen y empleando el menor número de ellos, una complejidad en la lectura del conjunto. Intentando provocar un interés de la situación pictórica por parte del espectador.

En consecuencia, resultaron unas obras donde se aprecia un aroma de control y frialdad expresivos, aunque realmente el proceso de realización fuese mucho más intuitivo y dinámico. (Fig.11)

Como se puede percibir a través de este resumen sobre mi trabajo anterior, mantengo una posición en la que está presente la tradición pictórica, desde un punto de vista en que planteo la representación de una serie de elementos sintetizados, buscando la abstracción. Por otra parte, se observa además la búsqueda de un equilibrio compositivo y estético, a través de la preocupación por aspectos formales de la obra. Sin buscar un discurso conceptual, sino la construcción de una obra sencilla que despierte la atención y estimule la percepción del espectador.



Fig. 12
S/T, 2014
Acrílico sobre madera, 60x 60cm

El material empleado para estas obras consistía en pintura acrílica. En cuanto al uso de la paleta cromática, en un primer momento utilizaba colores vivos, buscando un contraste cromático entre los distintos elementos que componían la obra. Posteriormente comencé a emplear una gama de grises para neutralizar el impacto de los pares de complementarios muy saturados. Lo que creaba mayor sensación de contraste.

Por otra parte el soporte empleado consistía en una lámina de contrachapado, fijada sobre un bastidor también de madera, con una profundidad de unos 4 cm (Fig.12). Ésta es una característica que en principio no tendría más importancia que la de aportar rigidez al soporte, posibilitar ser colgado y dar mayor presencia estética al acabado de la obra. Pero posteriormente empecé a considerar el bastidor, no como un elemento exterior a la obra pictórica, sino como parte de ella. Y ésta idea es uno de los principales detonantes que me motivaron a desarrollar mi actual proyecto, en dónde empiezo a cuestionarme problemáticas como la planitud del soporte pictórico, los límites de dicha superficie y sus propiedades objetuales. Temas que empezaban a suponerme un obstáculo en cuanto al desarrollo de las posibilidades creativas.



Fig. 13
Pintura acrílica, Amsterdam



Fig. 14
Pintura acrílica, Politec



Fig. 15
Barniz sellador, Politec.

4.2.2. Investigación técnica

Otro de los detonantes decisivos para la creación este proyecto actual, surgió a consecuencia de mi llegada a México, donde mi intención seguía siendo trabajar con pintura acrílica como técnica y la madera como soporte; pero me encuentro con que el material que yo precisaba, marca Amsterdam⁵⁴ o de calidad similar, (fig. 13) tenía un coste muy elevado por ser de importación y resultaba casi inaccesible para poder abastecerme. La pintura acrílica que encontré accesible fue de la marca Politec⁵⁵ (fig.14.), pero tenía una calidad inferior y no me permitía realizar el trabajo que pretendía.

Esta situación para mí fue frustrante y decisiva, pues sentía que no podía llevar a cabo mis objetivos. De manera obligada empecé a cuestionarme sobre todo aquello que me ataba a mi forma de desarrollar la práctica pictórica. Todos estos hechos me llevan a considerar que no podía encasillar o limitar mi producción a unos materiales concretos o a una técnica específica, poniendo así a prueba mi capacidad creativa y afrontando la renuncia de parte de la tradición pictórica a la que tan arraigado estaba. Me sentía despojado de todo aquello que me daba seguridad y confianza para crear, convirtiéndome no sólo en emigrante de un país, sino también de un campo artístico.

4.2.3. Exploración inicial

Así que empecé a asimilar mi situación de incertidumbre y me puse a buscar soluciones para poder establecer una nueva propuesta en la que trabajar. Lo primero que pensé fue mantener los motivos de representación y conceptos que utilizaba en mis anteriores pinturas (contraste entre formas orgánicas y planos rectos, lo natural y lo artificial, colores vivos, grises, etc.) y ver qué resultados iba obteniendo al experimentar con otros materiales y técnicas, entre los cuales me decanté por continuar trabajando con la familia de los polímeros pero en esta ocasión ya no era pintura acrílica, sino láminas de metacrilato⁵⁶, acetato y barnices⁵⁷(fig.15). Esta elección es consecuencia de mi paso por la asignatura de "Pintura y Abstracción" en la UPV. Estos materiales

54 La marca Amsterdam, incluso Talens o Vallejo, me permiten crear unas manchas al aportar exceso de agua al material, resultando una descomposición de la pintura de forma casi impredecible tras su secado y conservando la intensidad cromática original.

55 La marca Politec, tiene un exceso de carga, por lo que los colores tienen una gama pastel; por otra parte no muy variada. Además la gran cantidad de carga que tiene, provoca una textura mate muy acentuada tras su secado.

56 Dentro de los plásticos de ingeniería podemos encontrarlo como polimetilmetacrilato, también conocido por sus siglas PMMA. Este acrílico se destaca frente a otros plásticos transparentes en cuanto a resistencia a la intemperie, transparencia y resistencia al rayado.

57 Barniz sellador (Politec) o latex, como más comúnmente lo conocemos en España. En principio este producto está preparado para aplicar sobre la pintura seca y así protegerla de los agentes atmosféricos.



Fig. 16
S/T, 2014
Pintura acrílica y barniz sellador 10x 3cm

se convertirían en mi nuevo soporte, ya sólo quedaba encontrar la técnica para representar lo que pretendía; para ello busqué posibles soluciones en las acuarelas líquidas, tinta china y pintura en *spray*.⁵⁸

De alguna forma había quedado pendiente mi preocupación por dar el mismo protagonismo tanto a las caras vistas del bastidor (es decir, la superficie que da profundidad a éste, por su parte externa) de un cuadro como a su cara frontal. Concretamente no me refiero al bastidor como el objeto complementario que se sitúa tras el soporte pictórico, sino desde el punto de vista desde el cual es percibido como superficie de carácter pictórico, con el mismo protagonismo que la cara frontal de la obra. Por tanto alterando de forma sutil con mi postura tradicional hacia la pintura y asumiendo la tridimensionalidad del soporte, es decir, considerando la obra pictórica desde su objetualidad.

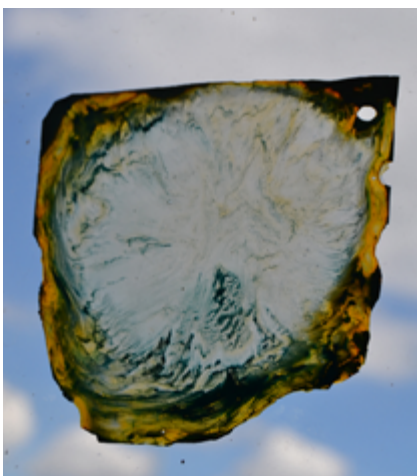


Fig. 17
S/T, 2014
Acuarela líquida y barniz sellador 7x 6 cm

Partiendo de los materiales citados anteriormente, la primera propuesta fue realizar láminas de barniz (fig. 15) y explorar las distintas posibilidades que podía ofrecer el variar el orden de aplicación tanto del barniz como de la pintura. Gracias a estas láminas y a sus propiedades elásticas, empecé a experimentar aquellos aspectos que me preocupaban sobre la visión pictórica atendiendo a sus distintas caras y para ello enrollé la lámina de barniz (fig.16), como si de un taco mexicano se tratara. Las posibilidades de plegado, doblado, etc. eran inmensas; pero los resultados que surgían no eran satisfactorios, debido al escaso control que ejercería al aplicar la pintura sobre el barniz líquido. Las formas que aparecían eran prácticamente aleatorias, además el tiempo de secado de cada lámina rondaba un mínimo de tres días, dependiendo de su grosor y dimensiones, por lo que se me hacía un ejercicio demasiado lento y con muy pocos resultados. Aun así, al mostrar dichas láminas a algunos compañeros, decían ver en ellas ciertas similitudes al aspecto de una piel (fig.17), comentario que al principio no di mayor importancia.

Al detenerme a pensar cómo dar solución al problema al que me enfrentaba, llegué a una conclusión determinante y de la misma forma que me había alejado de la pintura acrílica, del soporte rígido y de la planitud, debía considerar desprenderme además de mi necesidad por la representación. Ante esta decisión provocada por la imposibilidad de representar ciertas formas orgánicas sobre el barniz, inicié una nueva búsqueda, pero en esta ocasión no de materiales para crear referencias de mis intenciones, sino de elementos que en sí, su materia fuera la responsable de expresar el

⁵⁸ Podemos ver imágenes referentes a ello en el anexo que adjunto. Concretamente en la página 4, la figura 2.

A partir de ahora me apoyaré en las imágenes del anexo para ampliar las explicaciones. Para citar las referencias utilizaré las abreviaturas:

Anx. (para referirme al anexo), Pág. (página), Fig. (figura). Por ejemplo: Anx. Pág. 4, Fig. 2.



Fig. 18
S/T, 2014
Roca natural y lámina de barniz sellador,
6x 10x 3.5 cm

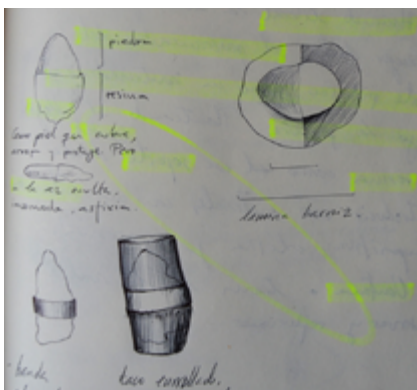


Fig. 19
Libreta de notas, 2014
Bocetos



Fig. 20
Resina poliéster,
Poliformas plásticas

concepto que yo deseaba transmitir, de forma que éstos debían ser de un origen orgánico o natural para contrastar con el material químico del que ya disponía. De tal forma que ya no me preocupaba el hecho de plantear una serie de intenciones a través de una imagen, sino a través de la propia materia, su disposición, composición con los distintos elementos y con otros valores plásticos que de por sí poseían una carga expresiva con la que podía crear amplias referencias discursivas.

4.2.4. Exploración avanzada

Para llegar a seleccionar dichos elementos de origen natural, éstos debían no ser perecederos, ya que me interesaba conservar el objeto y ser yo mismo quien controlase su grado de modificación, por lo que la lista se reducía considerablemente y de entre ellos me interesé por pequeños troncos de madera y rocas que encontraba en espacios boscosos. Aunque definitivamente descarté los troncos, ya que atendiendo a sus aspectos formales, los percibía demasiado limitados, escasos de dinamismo, variedad y posibilidades de combinación con las láminas de barniz.⁵⁹ Por el contrario, las rocas me ofrecían gran variedad formal, sus formas sinuosas, colores, texturas, me permitían descubrir en ellas importantes posibilidades expresivas.

A partir de aquí la roca sería el elemento principal sobre el que giraría toda la producción de mi proyecto. Por lo que comencé a pensar sobre las posibles combinaciones que podía crear con las láminas de barniz⁶⁰; que aunque la producción se realizara sin intenciones conceptuales, esta técnica, en cierta manera me obligaba a prever las decisiones que iría tomando en ese proceso. En este momento es cuando cobra importancia aquel comentario de mis compañeros de: “parece una piel”, pues entre las combinaciones previstas, la más relevante fue la de “vestir” la roca con dicha lámina de barniz, colocándola sobre la roca (*fig.18*). El barniz al ser tan delgado y elástico, por su propio peso va cayendo sobre la roca, adaptándose a los volúmenes de su superficie, abrazándola, como si quisiera integrarse y formar parte de ella, hecho que para mí fue muy sugerente, pues esa combinación hablaba por sí sola y yo sólo tenía que prestar atención a aquello que pedía.

Pero las combinaciones entre estos dos materiales se me presentaban muy limitadas (*fig.19*), por ello me dejé llevar por mis conclusiones ante el comportamiento entre ambos, de manera que la siguiente propuesta era hacer literal que el material químico se adaptara de manera más contundente a la roca, dejando de ser dos materiales independientes que se unen, para

59 Anx. Pág. 6, Figs. 8, 9.

60 Anx. Pág. 4, Fig. 3.

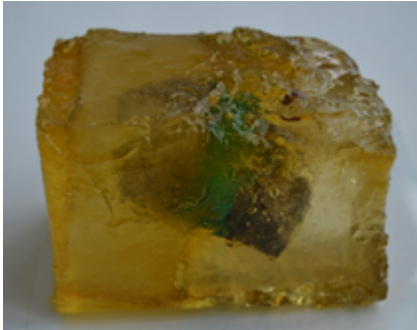


Fig. 21
Prueba resina epóxi, 2014



Fig. 22
Prueba resina poliéster y pintura acrílica.
Vaciado mediante tetrabrick.

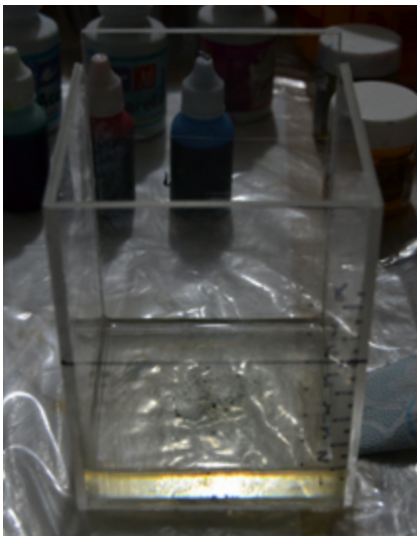


Fig. 23
Molde de metacrilato.

crear entre sí un único objeto a través de una intervención mínima. Para ello cambié las láminas de barniz por bloques de resina de poliéster⁶¹ (fig.20), y esto me permitiría trasladar de forma casi literal los aspectos formales de mi proyecto anterior a las tres dimensiones. Entre los que destacaría los siguientes pares de opuestos: natural-artificial, geométrico-orgánico, dinámico-rígido, opaco-transparente, frío-cálido. Siempre buscando una síntesis formal y un equilibrio a través de dichos extremos.

Realmente es en este momento del proceso de experimentación en el que empiezo a confiar en la gran cantidad de posibilidades que me pueden llegar a ofrecer la relación entre ambos elementos (roca natural y resina de poliéster). Tras una etapa de investigación sobre los distintos tipos de resinas (fig.21), empecé a experimentar con las que consideraba más apropiadas para mi trabajo⁶², considerando la importancia de la calidad del material desde el principio, para que éste no fuera un limitante en la calidad de mi obra.⁶³ Los primeros procedimientos son más rudimentarios (como por ejemplo usar tetrabricks o envases plásticos como moldes y pintando directamente las rocas o los bloques de resina superficialmente [fig.22]) con los que iba investigando sobre el comportamiento del material.⁶⁴ A medida que voy aprendiendo a utilizar el material, voy adecuando a la par las calidades de los moldes y como consecuencia la mejora de las piezas que obtengo. Con la intención de conseguir bloques rectangulares y debido a mi desconocimiento, pensé en crear mis propios moldes a partir de láminas de metacrilato (fig.23). Pero lo que en principio parecía ser una buena idea, resultó no ser así. Estos moldes eran muy complejos, pues tenía que cortar el metacrilato con una herramienta especial, lijar los cantos para asegurar un buen contacto de la superficie, montar el molde pegando las distintas caras y después llenarlo de agua para asegurar que no hubiese fugas y si las tenía, utilizaba espuma de poliuretano y pegamento rápido para sellarlas. Posteriormente realizar l

61 La Resina poliéster, es un material de la familia de los polímeros. Se presenta en estado líquido y dependiendo del tipo que sea, puede necesitar adición de otra serie de sustancias como pueden ser el monómero de estireno y promotor, cuya función es crear una reacción de catalización con la que transformar la resina al estado sólido.

62 Investigué sobre distintos tipos de resina epoxi, pero la resina poliéster me aportaba mejores acabados y posibilidades, ya que además de la gran variedad de tipos que había, se podían mezclar entre sí, para alterar las características de cada una según las necesidades. En mi caso trabajo con tres tipos:

PP300 preparada (sólo necesita añadir catalizador. Su característica principal es su gran elasticidad, lo que aporta mayor resistencia a la fractura de la pieza).

70x 30 preparada (igual que la anterior sólo necesita catalizador y su característica es que es considerada la resina estándar, pues no destaca ninguna cualidad. Yo la mezclaba con la PP300 para mantener el grado de elasticidad y conseguir rebajar la gran viscosidad de ésta).

Cristal pura (esta resina necesitaba además del catalizador, un acelerador. Su característica principal es la transparencia y su desventaja, la gran dureza y escasa resistencia a los impactos. Por ello esta resina la mezclaba con la PP300 en pequeñas proporciones para restarle dureza, pero sin que perdiera excesiva transparencia).

63 Anx. Pág. 6, Fig. 7.

64 Anx. Pág. 5, Fig. 5.



Fig. 24
Molde de poliuretano.

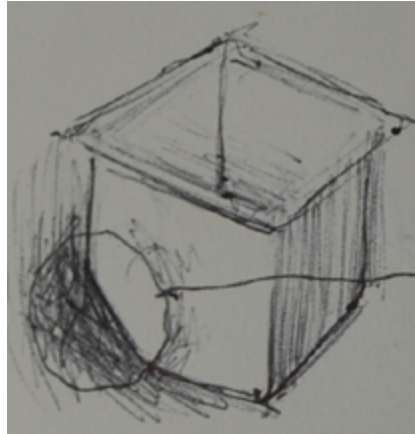


Fig. 25
Ilustración de detalle del molde de poliuretano



Fig. 26
Roca encapsulada en bloque de resina poliéster.

complejísima tarea de extraer la pieza, la cual había veces que se adhería a las paredes del molde y si quería sacar la pieza, tenía que desmontar el molde corriendo el riesgo de que alguna de las láminas de metacrilato se partiese. Cuando quería realizar otra pieza debía repetir todo el proceso. Aun así, era la única forma que tenía de llevar a cabo esta producción, hasta que encontré unos moldes prefabricados de polietileno, que aunque sus dimensiones eran muy pequeñas (5 x 5 x 5 cm), me podrían ayudar a experimentar de manera más rápida y eficaz (fig.24). Además estos moldes presentaban una peculiaridad que a primera vista me suponía un problema y es que habían suprimido uno de sus vértices con la intención de que la pieza fuese apoyada sobre esa superficie (fig.25).

Empiezo a realizar combinaciones de manera intuitiva, encapsulando la roca a distintos niveles, es decir, sumergiéndola totalmente en la resina (fig.26) o dejando parte de la roca sin cubrir. Variando los colores de los bloques de resina y su grado de transparencia u opacidad, pintando directamente sobre la roca, etc.⁶⁵ Conforme iba experimentando sobre las combinaciones iban surgiendo nuevas propuestas. Entre ellas y retomando aquel inconveniente de los nuevos moldes, dicho vértice suprimido parecía aportar a la pieza más de lo que en principio había imaginado. De forma que al apoyar la pieza sobre esta superficie, se hacía aún más evidente el efecto óptico de distorsión que se crea sobre la roca, como se puede observar en la figura 26. Por lo que de forma inesperada, estos materiales no sólo se combinaban perfectamente, sino que además parecían haber entendido mis intenciones y me ofrecían de manera “natural” aquellos estímulos perceptivos que yo en mis anteriores pinturas había estado provocando de forma razonada.

Más inconvenientes siguen apareciendo en cuanto a la reacción de la roca en la resina. La roca parece estar ahogándose en la resina, parece tener vida,

65 Anx. Pág. , Figs. 10- 13.



Fig. 27
Detalle de la cristalización de oxígeno.

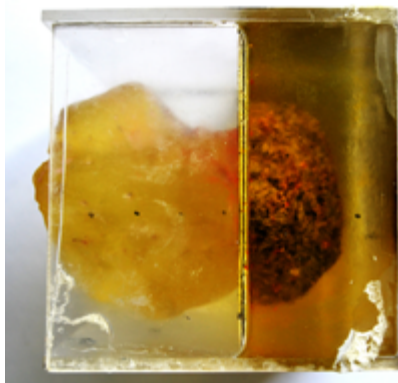


Fig. 28
Roca encapsulada en bloque de resina poliéster.



Fig. 29
Prueba fallida de la prótesis.

ya que a través de sus poros se filtra oxígeno que provoca la aparición de burbujas en el interior del bloque de resina, las cuales se fijan al catalizar el material, como si estuviese congelando los momentos de agonía de la piedra, atrapada por la resina (fig. 27). Por otra parte, seguía investigando en cómo sacar las piezas de aquellos primeros moldes de metacrilato y al intentar extraer una de ellas, a causa de la desesperación de no poder sacarla, agarré la parte de la roca que sobresalía del bloque de resina, sucediendo que al tirar de ésta, desprendí la mitad de dicha roca del bloque de resina. Pero una vez más éste desafortunado incidente, no iba a tirar por la borda tanto trabajo y pensé en reparar aquella roca fracturada, como si de un implante se tratase. Para ello tomé el pedazo de roca que se había desprendido y le hice un molde de barro⁶⁶ para posteriormente realizar un vaciado de esa pieza en resina, el cual acoplaría a la pieza fracturada, de tal forma que diese la impresión que la roca original se prolongaba hacia el exterior convertida en plástico (fig.28). Esta acción marcó un punto de inflexión tanto en la producción como en el aspecto conceptual.

Analizando las piezas que había creado hasta el momento, pude observar como la resina que comenzó siendo un elemento con el que relacionar y contrastar la materia orgánica de la roca, procurando crear un conjunto equilibrado formalmente, no sólo se había adaptado a la roca, sino que se había apoderado de ella. Como si de un acto de mímica se tratara, la resina pretendía hacerse pasar por la roca, imitando su forma.

A partir de entonces mi punto de vista hacia las rocas cambió y cuando veía una roca en la que se evidenciaba que estaba incompleta, inmediatamente recordaba el último suceso en la producción y sentía que esa roca estaba accidentada y debía ser completada, curada, devuelta a su forma original; pero aunque lo intentara eso no sería posible, ya que sólo podía conocer la forma presente de esa roca y cualquier intento de completarla sería subjetivo y seguramente alejado de su forma original. Pero no me extenderé más en este tema, pues ya quedó explicado en el apartado conceptual. Solamente citaré que no me fue posible llevar a cabo estas piezas a modo de prótesis, ya que la resina no se adhería como pretendía a la roca (fig.29), así que opté por continuar con el proceso de experimentación.

⁶⁶ Nunca antes había realizado un molde de una pieza en barro y no sabía hasta qué punto esa idea podía ser desacertada. Pero pensé que este material al ser muy maleable, no me daría problemas para realizar esta función, sino todo lo contrario. Además tenía otra ventaja y es que podía ser reutilizado.



Fig. 30
Molde de barro.



Fig. 31
Molde de barro sellado con barniz.



Fig. 32
Molde de barro sellado con plastilina.

4.2.5. Serie final y sus claves

En ese incidente que tuve al fracturar la roca y optar por “repararla” mediante la creación de una roca maciza de resina, fue donde decidí detener mi experimentación.

En este punto, consideré que ya tenía el material suficiente como para determinar a dónde quería llegar con todo ello. Mediante la escritura, desarrollaba unas reflexiones sobre el proceso de experimentación con estos elementos, lo que me llevó a elegir la última propuesta, para producir una serie final. En ésta, digamos que se vería reflejada la esencia de todo lo asimilado durante el proceso de trabajo anterior. De esta forma, la serie consistiría en la creación de vaciados en resina poliéster a partir de moldes de barro extraídos de rocas reales. Dichas resinas contendrían en su interior un fragmento de roca natural y serían teñidas con una gama de colores saturados, creando a su vez por contraste secciones rectilíneas. Es decir, los aspectos formales que antes se daban utilizando los bloques de resina y la roca natural, ahora estarían integrados en un mismo objeto.

En cuanto al procedimiento a seguir para crear estos moldes de barro (*fig.30*), consistía en recubrir la roca natural con capas de barro de unos 2 cm de grosor, según el tamaño de la roca elegida. Este barro procedente del Estado de Oaxaca (México), presenta un grado de maleabilidad, humedad y compactación que le convierte en un material idóneo para realizar el registro de la roca. Pero tiene un inconveniente y es que tiende a agrietarse rápidamente, por lo que antes de proceder al vaciado, debía tomar algunas medidas para solventar dicho problema. Para ello daba varias capas de barniz al barro (*fig.31*) y una vez seco este, recubría el molde con plastilina (*fig.32*) creando así moldes perfectamente sellados para evitar las filtraciones. Además estas capas adicionales, permitían al barro conservar su humedad y retrasar así su secado.

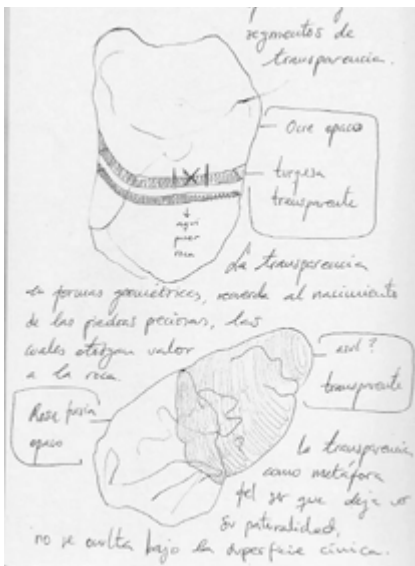


Fig. 33
Bocetos de composición en papel.



Fig. 34
Boceto de composición en soporte digital.



Fig. 35
Encapsulado con soporte de alambre.

Con este procedimiento traslado de forma literal el concepto pictórico de entender el soporte como un contenedor que recibe o alberga la pintura. Estos vaciados se pueden entender como mi soporte sobre el que planteo como cité anteriormente, una serie de contrastes a través de la creación de planos cromáticos. Para la elección de los colores y los planos que contendrá cada roca, previamente realizo algunas pruebas para hacerme una idea de que decisiones tomar al respecto. Para ello utilizo distintos medios, uno de ellos puede ser dibujar la roca y estudiarla en un cuaderno (fig.33), o tras tomar una fotografía de la roca que trabajaré, de forma digital la pinto (fig.34). En cuanto a la roca natural contenida en el interior de esta resina artificial, se dispone de forma que sea parcialmente visible a través de las partes más transparentes, incluso que se aprecie su textura apareciendo de forma inesperada a través de la resina en partes muy específicas. Para colocar la roca, opto también por dos posibilidades: una de ellas es simplemente colocarla antes de cerrar el molde⁶⁷, con lo que su posición será más o menos inesperada. Otra técnica sería, ayudándome de un alambre, crear una estructura que le de soporte a esa roca y poder controlar su posición (fig.35).

Hasta ese momento, las piezas que había realizado tenían un tamaño muy reducido pues ninguna superaba los 10 cm de su lado mayor. Estas dimensiones me permitían experimentar sin malgastar demasiado material y así no limitar mi creatividad. Además debía tener en cuenta que tendría que transportar en mi vuelo de regreso todo aquello que produjese (relacionado con este proyecto), por lo que consideré apropiado dicho tamaño y opté por aumentarlo únicamente en estas últimas piezas, obteniendo rocas de hasta los 18 cm.

Pero el hecho de aumentar el tamaño de las piezas, me produjo más inconvenientes, pues no había tratado la resina en dichas proporciones. Esto afecta a la reacción de catalización, aumentando la temperatura del material de forma considerable. Consecuentemente, estos moldes de barro no soportaban dichas condiciones y por supuesto, tanto la plastilina como el barniz que utilizaba como selladores, prácticamente se derretían. Por otra parte esa fuerte reacción de catalización producía que la roca se quebrase.⁶⁸

A pesar de creer tener controlada la producción, conocer el material y estando en tal punto de avance del proyecto, me di cuenta, que mis experimentaciones me habían aportado sólo una pequeña parte de lo que realmente podía conseguir. Por ello, tomé la decisión de realizar un curso especializado, que impartía la empresa distribuidora del material⁶⁹. En este curso, el cual duró una semana, aprendí realmente las características del material con el

⁶⁷ Anx. Pág. 8. Fig. 16.

⁶⁸ Anx. Pág. 10, Figs. 21- 23.

⁶⁹ Poliformas Plásticas, en Toluca de Lerdo (Estado de México).

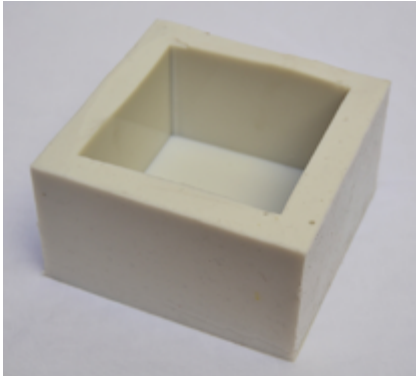


Fig. 36
Molde de caucho de silicona cuadrado.



Fig. 37
Molde de caucho de silicon con refuerzo de fibra de vidrio para una roca.

que había estado trabajando todo este tiempo; a utilizarlo para desarrollar todo su potencial. Aprendí además a hacer moldes de caucho de silicon con refuerzos de fibra de vidrio y otra serie de cuestiones relacionadas con las posibilidades que dichos productos me podían ofrecer aplicándolo al ámbito de la producción artística.

De esta forma, encontré una nueva motivación para continuar con el trabajo, pues ahora sí, tenía los conocimientos suficientes para poner en marcha una producción de calidad.

Por tanto, volví a retomar las primeras piezas que realicé, mediante los moldes de metacrilato, mejorando estos moldes que ahora serían de caucho de silicona (fig.36). Además de ser muy flexibles, estos moldes me permitían realizar decenas de reproducciones. Las condiciones de trabajo habían mejorado de manera increíble y eso se reflejaba también en los resultados.

Por otra parte, la realización de los moldes de las rocas, eran mucho más elaborados⁷⁰ que los de barro y tardaba mucho más en terminarlos, pues debía esperar entre capa y capa el tiempo suficiente de secado. En sí, el proceso consistía en estudiar la roca, observando sus volúmenes para comprobar si alguno de éstos pudiese actuar como gancho al retirar el molde. Se dibujaban las partes necesarias en las que se dividiría el molde, evitando la creación de esos gancho. Se crea una división de las partes dibujadas, utilizando plastilina para ello y teniendo en cuenta reservar un espacio que será utilizado como cavidad de llenado. Después se unta la piedra con desmoldeante (vaselina). Daba la primera capa de caucho de silicona y cuando seicara, ponía una gasa como refuerzo para evitar roturas. Esta gasa quedaría cubierta con la segunda capa y por último aplicaba una tercera capa. Este procedimiento era el mismo para el resto de las partes en que se dividía el molde (fig.37).

Al acabar de aplicar el caucho de silicona en la primera parte, se pasa a realizar la lámina de fibra de vidrio que serviría como refuerzo al silicona. Para ello, se vuelve a aplicar la vaselina al caucho de silicona seco. Se prepara resina en una proporción que dependerá de la fibra de vidrio que vayamos a necesitar y mediante la técnica del picado que van superponiendo láminas de fibra de vidrio hasta cubrir tres veces la superficie. Por último dejar secar y retirar el material sobrante con unas tijeras. Cuando terminaba de realizar cada una de las partes que conformaban dichos moldes, ya sólo tenía que cerrarlo y sellarlo. Para ello utilizaba recámaras de bicicleta, ya que por su elasticidad y resistencia, me permitían atar con firmeza el molde. Por último sólo tenía que llenar el molde de resina, aplicando una sucesión de capas para evitar una reacción violenta del material.

⁷⁰ Anx. Pág. 11, Figs. 24- 31.



Fig. 38
Haim Steinbach
"Caution", 2007

En total el proyecto consta de diez piezas, en las cuales se puede apreciar un proceso de evolución desde el que se parte de una unión simple del material plástico con la roca, hasta llegar a la casi total desaparición de la roca natural; sustituyéndose ésta por la creación de rocas de resina.⁷¹ Los contrastes formales, cromáticos y de textura son los protagonistas junto con otra serie de aspectos de interés óptico, de crear una serie de objetos que a pesar de su sencillez, aportan una gran variedad de detalles que pueden merecer el motivo de su contemplación y análisis, pues no debemos olvidar que sin la reflexión esta obra perdería su sentido de ser.

En cuanto a la presentación o exposición de estas obras, considero que lo idóneo sería separar por una parte la progresión de las piezas pequeñas y por otra parte las rocas de resina más grandes de forma independiente.

Como propuesta, me gustaría plantear una idea, que aunque no se cumpla para la exposición de este proyecto (pues hay que ser realistas y ajustarse a los plazos propuestos), para una muestra posterior estudiaría la posibilidad de utilizar la estrategia del artista Haim Steinbach, quien utiliza una especie como de estanterías (fig. 38), donde apoyar unos elementos, de forma que realza la percepción objetual que tenemos de éstos. Al colocar el objeto pegado a la pared, se percibe la tridimensionalidad del objeto, pero se está limitando su visión de 360 grados, por lo que de alguna forma estamos desviando la atención de los aspectos volumétricos de ese elemento. Además de esta razón, me parece muy oportuna la propuesta, pues si nos fijamos, las estanterías son triangulares y mi idea sería fijar pequeños focos de luz en esa diagonal, dirigidos hacia la base de apoyo del objeto (la cual sería de un material transparente como pudiesen ser el vidrio o el metacrilato), para potenciar el cromatismo de las partes transparentes de las piezas y que ese color se proyecte de forma más evidente sobre las superficies más cercanas.

4.2.5.1. Diversificación de propuestas

A lo largo del proceso de producción e investigación, me he ido encontrando con gran variedad de obstáculos y otros motivos que me inspiraban la creación de otra serie de obras. De alguna forma, podrían crear bifurcaciones a este proyecto, las cuales mantengo a la espera de enfrentarme a ellas para poder darles la oportunidad de prosperar. Esos otros motivos a los que me refiero están muchas veces relacionados con el material sobrante de la producción u otros elementos al margen de las piezas protagonistas del proyecto.⁷²

⁷¹ Anx. Págs. 16- 20.

⁷² Anx. Pág. 21. Figs. 53./ Anx. Pág. 22. Figs. 54, 55.

4.2.5.2. Afinidades naturales y artísticas

Me he referido en este apartado a afinidades, por la sencilla razón de que no he partido de imágenes para crear mis piezas. Según iba investigando sobre los temas que afectaban a este proyecto iba descubriendo una serie de afinidades, tanto en el terreno artístico como en el natural. Siendo en este último donde puedo encontrar mayores similitudes con mi obra, por el hecho de que en el aspecto conceptual, las investigaciones que realicé sobre geología me ayudaron a madurar mi proyecto y por esa razón pueden tener un vínculo más cercano a la realidad. Aun así, me parece oportuno mostrarlas, pues me ha servido para descubrir otras formas de hacer y de pensar sobre cuestiones similares.⁷³

73 Anx. Pág. 23. Figs. 55- 57./ Anx. Pág. 24. Figs. 58- 60.

5. CONCLUSIONES

Duchamp cuestionó radicalmente todos los valores supuestamente eternos, y fue triste aunque al mismo tiempo alegremente consciente de que todas las certezas y sistemas no son nada más que especulaciones, cuando no un enorme fraude.⁷⁴

Gracias a este proyecto y todo aquello que lo motivó e hizo crecer, ahora puedo hablar desde una posición mucho menos restrictiva, dogmática e incluso reprimida de lo que había estado hasta este momento, tanto a nivel personal como artístico. Entre otras cosas porque es imposible separar al creador, de su obra y mucho menos de su contexto, pues todo está unido, todos somos cómplices de compartir un tiempo y un espacio vital. Lo único que cambia es, hacia donde cada uno dirige su mirada.

La búsqueda de un equilibrio a través de la experimentación y la reflexión escrita; la motivación hacia una actuación multidisciplinar y el apoyo intelectual, me abren las puertas a un todo lleno de posibilidades.

Este proyecto artístico ha disparado mi motivación como creador y pensador. Me ha confirmado que las dificultades, no son más que el camino que nos incita a la preocupación por el crecimiento y que la calma y la estabilidad adormecen la mente y los sentidos.

Quizás todas mis reflexiones no hayan proporcionado ninguna respuesta, ni aclarado nada en concreto, pero sinceramente tampoco era lo que buscaba. Quizás ahora tenga muchas más dudas que cuando propuse la primera pregunta y eso es precisamente lo que considero más fructífero de esta experiencia artística.

74 MARCHÁN FIZ, S. *Op. Cit.* Pág. 130

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Libros, revistas y artículos

- **CARRASSAT, P.F.R. y MARCADÉ, I.** Cubismo (analítico, sintético), En: *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Spes Editorial, S.L., 2004.
- **CHILLIDA, E.** Códigos del artista. En: *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.
- **GEERTZ, C.** El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre. En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa S.A., 2003.
- **HOBBS, T.** *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- **LEONTIEV, A. N.** Sobre la formación de las aptitudes. En: *El hombre y la cultura*. México D.F.: Grijalbo, S.A., 1968.
- **MARCHÁN FIZ, S.** *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1994.
- **MOSTERÍN, J.** La cultura de los animales. En: ¡Vivan los animales!. Barcelona: DEBOLSILLO, 2003.
- **MUNNÉ, F.** El retorno de la complejidad y la nueva imagen del ser humano. En: *Revista Interamericana de Psicología/ Interamerican Journal of Psychology (Brasil)*. Brasil: Sociedad Interamericana de Psicología, 2004, Vol. 38, Num. 1, ISSN: 0034- 9690 [Consulta: 2015- 02- 15].
- **ROSAS, R.** Solistas. , C. En: *Piaget, Vigotski y Maturana. Constructivismo a tres voces*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2008.
- **RUHRBERG, K.** Clasicismo e imaginación. En: *Arte del siglo XX*. India: Ed. de Ingo F. Walther, 2005.
- **SCHNECKENBURGER, M.** Esculturas biomorfas. En: *Arte del siglo XX*. India: Ed. de Ingo F. Walther, 2005.
- **TARBUCK, E. y LUTGENS, F.** Meteorización y suelo. En: *Ciencias de la Tierra, una introducción a la geología física*. Madrid: Pearson Educación S.A., 2005.

6.2. Páginas, revistas y artículos en la web

- **DIEZ, M. L.** El movimiento minimalista: culminación y principio. En: *Crac! Magazine Blog*. Argentina: CRAC!, 2012, ISSN: 1582-9127. [consulta: 2015- 04- 06]. Disponible en: <https://cracmagazine.wordpress.com/2012/10/11/el-movimiento-minimalista-culminacion-y-principio/>
- **FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL.** Arتهistoria. Madrid. [consulta: 2015- 04- 06]. Disponible en: <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5548.htm>.
- **NODO50.** *Nodo50*. Madrid: 2000. [consulta 2015- 03- 10]. Disponible en: <https://www.nodo50.org/mujerescreativas/La%20cultura.htm>

- **UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.** *Facultad de filosofía y letras.* París: 2010. [consulta: 2015- 04- 12]. Disponible en: http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/A_Marcos_Filosofia_de_la_Nz_Humana1.pdf

6.3. Audiovisuales

- **DENEGRI, M.A.** La Cultura y sus enemigos: You Tube [Video]. En: You Tube, 2010- 06- 27. [consultado: 2015- 03- 01]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ljYhiEI78Eg>

- **GRUPO FACIL VIDEOS.** Las rocas sedimentarias; transformación y transporte. En: You Tube [vídeo]. Online: You Tube, 2013- 05- 06, [consulta: 2014- 11- 05].

- **JONZE, S.** (dir.) *Her [película]. Estados Unidos: Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA) / Annapurna Pictures, 2013.*

- Luis Gordillo, pintor. [entrevista]. España: CEUMEDIA Televisión, 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eLSyprmiwAI>

- **TESLA, W.** La meteorización paso a paso. En: You Tube [vídeo]. Online: You Tube, 2012- 04- 24, [consulta: 2014- 11- 05].

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RA_-EJMrkII

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1.- Marcel Duchamp (R. Mutt), "Urinoir", 1917.
- 2.- Hans Arp, "Concrétion humaine", 1933. Escayola.
- 3.- Robert Rauschenberg, "Monograma", 1955- 56. Cabra de Angora, neumático, pintura, collage, metal, lienzo, 129x 186x 186 cm.
- 4.- Arman, "Poubelle", 1970, acumulación caja de plexiglás, 122x 61x 61 cm.
- 5.- Donald Judd, S/T, 1990, acero cortén y plexiglás.
- 6.- Obra propia, S/T, 2014, acrílico sobre madera, 19x 15 cm.
- 7.- Obra propia, S/T, 2014 roca natural y barniz sellador, 6x 10x 3.5 cm.
- 8.- Obra propia, S/T, 2014, roca natural y resina poliéster, 5x 7x 5 cm.
- 9.- Obra propia, S/T, 2014, resina poliéster y roca natural, 8x 10x 8 cm.
- 10.- Obra propia, S/T, 2014, resina poliéster y roca natural, 11.5x 10x 7 cm.
- 11.- Obra propia, S/T, 2014, acrílico sobre madera, 19x 24 cm.
- 12.- Obra propia, S/T, 2014, acrílico sobre madera, 60x 60cm.
- 13.- Pintura acrílica, Amsterdam.
- 14.- Pintura acrílica, Politec.
- 15.- Barniz sellador, Politec.
- 16.- Obra propia, S/T, 2014, pintura acrílica y barniz sellador 10x 3cm.
- 17.- Obra propia, S/T, 2014, acuarela líquida y barniz sellador 7x 6 cm.
- 18.- Obra propia, S/T, 2014, roca natural y lámina de barniz sellador, 6x 10x 3.5 cm.
- 19.- Libreta de notas, 2014, Bocetos.
- 20.- Resina poliéster, Poliformas plásticas.
- 21.- Prueba resina epóxi, 2014.
- 22.- Prueba resina poliéster y pintura acrílica. Vaciado mediante tetrabrick.
- 23.- Molde de metacrilato.
- 24.- Molde de poliuretano.
- 25.- Ilustración de detalle del molde de poliuretano.
- 26.- Roca encapsulada en bloque de resina poliéster.
- 27.- Detalle de la cristalización de oxígeno.
- 28.- Roca encapsulada en bloque de resina poliéster.
- 29.- Prueba fallida de la prótesis.
- 30.- Molde de barro.
- 31.- Molde de barro sellado con barniz.
- 32.- Molde de barro sellado con plastilina.
- 33.- Bocetos de composición en papel.
- 34.- Boceto de composición en soporte digital.
- 35.- Encapsulado con soporte de alambre.
- 36.- Molde de caucho de silicona cuadrado.
- 37.- Molde de caucho de silicona con refuerzo de fibra de vidrio para una roca.
- 38.- Haim Steinbach, "Caution", 2007.