

LO V I S I B L E L O I N V I S I B L E

Lo visible lo invisible.

Autora:

Isabel Gómez Mondragón.

Tutor:

Bartolomé Ferrando Colom.

Trabajo Final de Máster en Producción Artística.

Facultat de Belles Arts.

Universitat Politècnica de València.

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Valencia, septiembre de 2015.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



A Sergio, maestro y compañero,
gracias en todos los idiomas.

Í N D I C E

■ Introducción al TFM	06
■ Resumen y palabras clave	06
■ Introducción al proyecto	08
■ Objetivos	12
■ Metodología	12
■ Justificación	13
■ Desarrollo	14
■ Estrategias creativas	14
■ Estructura conceptual	20
■ Idea	21
■ Lenguaje	30
■ Plástica y pintura	38
■ Las obras	50
■ Cuadernos de citas y reflexiones	50
■ Intervenciones en el espacio público	55
■ Conclusiones	83
■ Fuentes referenciales	85
■ Índice de imágenes	88

l o v i s i b l e l o i n v i s i b l e

I N T R O D U C C I Ó N

A L T F M

R e s u m e n

Palabras clave:

Pintura, presente, cambio.

Este Trabajo Final de Máster presenta el proyecto *Lo visible lo invisible*, un recorrido por la producción artística personal como forma de vida. La obra presentada consiste en intervenciones públicas y libretas personales en las que se recopilan citas y reflexiones, tanto ajenas como propias. El lenguaje es usado como instrumento de cambio y, sobre todo, como diálogo interior que se vincula al mundo, produciendo referencias poéticas, significados que abren a inesperados pensamientos. Este diálogo se fundamenta en la reflexión e implicación emocional con la imagen y el lenguaje (entendiendo el texto como imagen), siendo la pintura, en un sentido amplio y expandido, el modo de entender la realidad y construir el imaginario.

En definitiva, se analizan tres pilares fundamentales en este proyecto, que giran alrededor de un centro: la particular actitud de la artista hacia el cambio interior como idea (1), el múltiple sentido poético del lenguaje (2) y la mentalidad pictórica para construir imaginarios plásticos (3).

A b s t r a c t

Keywords:

Painting, present, transformation.

Itinerary through the personal artistic production as a way of living. The present work consists in public artistic interventions and personal notebooks, where other people's and one's own quotes and thoughts are gathered. Language as a tool of change and, above all, as an inner dialogue connected to the world, producing poetic references, meanings that open to unexpected thoughts. This dialogue is based on the reflection and emotional involvement with both image and language, being the painting, in the broadest sense, and the consideration of the text as an image, the way of understanding reality and forming the imaginary.

In short, three pillars in this project, which turn around the particular attitude of the artist to change as idea (1), the multiple poetical sense of language (2) and pictorial mentality to build plastic imaginary (3).

Introducción al proyecto

*Quiero cambiar el mundo y no me asusto al decirlo.*¹

Alfredo Jaar.

Lo visible lo invisible es un proyecto que abarca un trabajo artístico personal con el lenguaje, en dos modos de actuación y resolución plásticas. Hasta la fecha y comprendido en el periodo de matriculación a este TFM, presentamos nueve intervenciones en el espacio público, con sus diferencias formales y conceptuales; y dieciocho libretas en las que se toman citas, reflexiones personales y fragmentos de conversaciones escuchadas. Pese a su diversidad formal, ambas aproximaciones tienen en común tres conceptos fundamentales que parten en todo momento de una actitud personal (la de la autora), y entre los que existe una interdependencia y una estrecha interrelación. El resultado es la expresión plástica inédita de diversos mensajes de autoafirmación y reflexión personal que dan visibilidad a esa parte intrínseca del ser humano que brilla en forma de amor hacia la vida.

El primer concepto fundamental, por su carácter motivador, es la idea de cambio. Un cambio que gire el foco de nuestra atención del miedo (al fracaso, al otro/a, al futuro, etc.) y la desconfianza (en la vida, el otro/a) hacia la valentía y la autorresponsabilidad. Sin embargo, dada la complejidad a la que este mundo se ve sometido, las estrategias de cambio y progreso pueden encontrar dificultades, e incluso pueden ser malentendidas, ya que a menudo encontramos intentos por acallar represivamente determinadas voces o formas de expresión con el pretexto de una mejor “estética”. En este sentido tuvo gran importancia ver tantos espacios blanqueados con el objetivo de tapar cualquier mensaje, durante un viaje por China.

¹ GARCÍA-HUIDOBRO, S. (2012). “Alfredo Jaar: “Quiero cambiar el mundo””. En *La tercera*. Santiago de Chile. P.76. (En sección: Cultura).



Imagen 1: Pared blanqueada. Pekín. 2007.

Se puede pensar que cambiar el mundo es cambiar lo ajeno: pretender cambiar el mundo exterior es como querer peinar nuestro reflejo mientras nos miramos en el espejo. Esto ocurre porque estamos acostumbrados a proyectar sobre los demás la responsabilidad de nuestro propio bienestar o malestar (la pareja, el gobierno, el trabajo, etc.), entonces surgen la frustración y el desencanto y aparecen las diferentes formas de *krisis* (del griego: cambio), todas efectos provocados por esta especie de auto sabotaje, que es el olvido de la propia responsabilidad consciente. Por esto, retomando el diálogo interior referido, la actitud de la artista toma un protagonismo crucial como motor para el cambio propio a través de la práctica artística. Así, los mensajes e ideas que contiene este proyecto están dirigidos primeramente a una misma. Lejos de tener un carácter de *artista educador*, tal como proponía el crítico de arte Donald Kuspit, se podría decir que este proyecto está impregnado de una actitud de *artista aprendiz*. No obstante, se considera que aquello que sirve a una misma puede servir a más personas. De aquí el carácter público de las intervenciones.

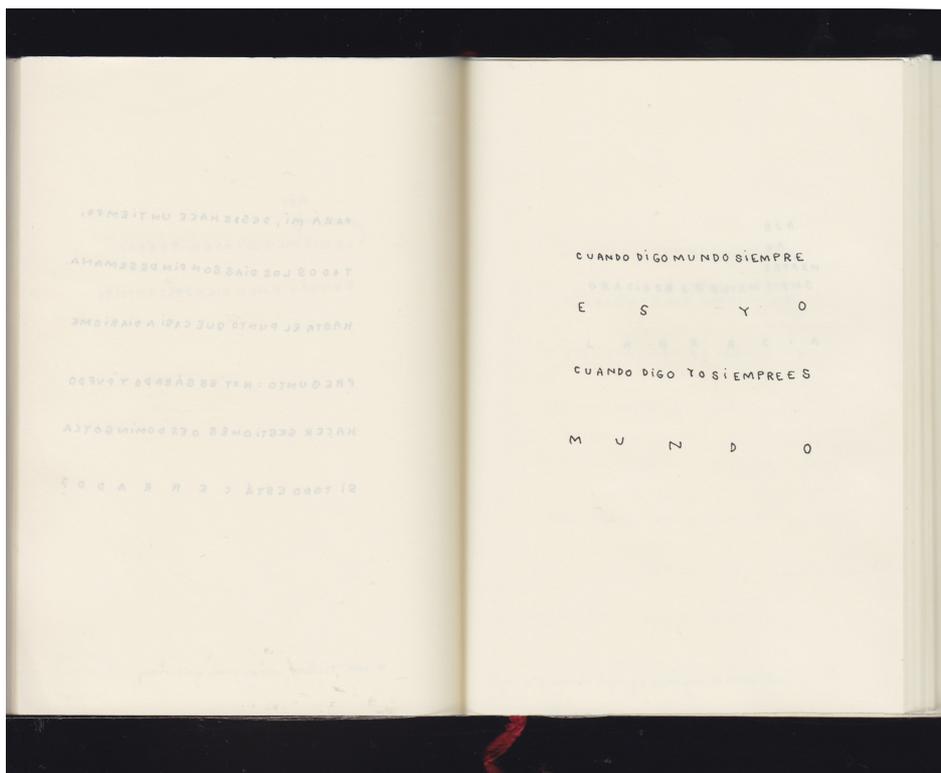


Imagen 2: Reflexión extraída de cuaderno.

El segundo pilar del proyecto es el uso del lenguaje como herramienta para el cambio. Además de, por un amor a las palabras, a su etimología y connotaciones, así como una actitud abierta a la escucha que refuerza la experiencia del *ahora* (momento presente), se elige trabajar con el lenguaje por ser el modo más directo hallado para transmitir la idea que motiva el proyecto desde la posición de artista plástica.

El último concepto fundamental en este proyecto será precisamente el de plástica. Partiendo del lenguaje, ésta será la manera de sintetizar lo más creativamente posible el proceso subyacente de *decir-pintar*. Por ello se trata la concepción de pintura que rige estas obras, entendidas en base a un *pensamiento pictórico*, así como el carácter háptico de las intervenciones. De modo que entraremos en las dos vías plásticas principales por las que experimentar *Lo visible lo invisible*: lo universal como experiencia pictórico-visual y lo íntimo como experiencia pictórico-táctil que invita al acercamiento.

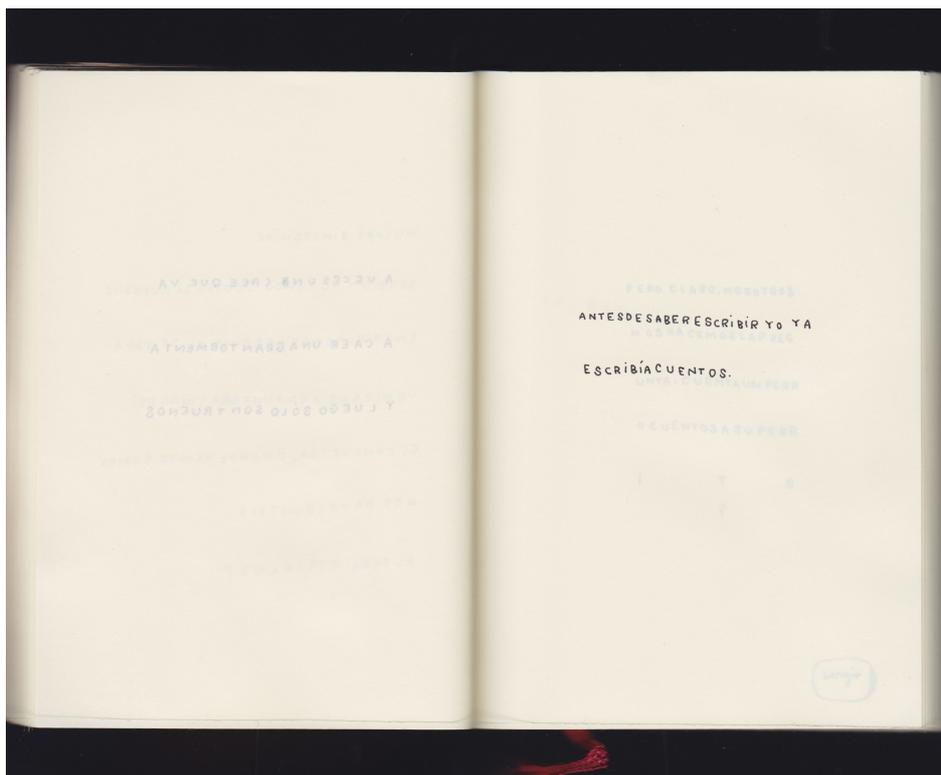


Imagen 3: Reflexión extraída de cuaderno.

Se busca favorecer, en definitiva, lo que podríamos denominar *bienestar creativo*. Pues bien cierto es que, si de algún modo podemos esperar algo de los artistas, es porque se tiene carencia o deseo por una mayor y mejor experiencia creativa. Aquí el arte plástico es una forma útil para inclinar la balanza interna a nuestro favor, a la vez que sirve de plataforma de difusión para lanzar estos mensajes al mundo. Para ello se construye un imaginario iconológicamente distinto al de los medios de comunicación, publicidad y otros agentes que crean mensajes fomentando el miedo y la desconfianza. Un imaginario que hable de amor, fuerza, valentía, y que transmita nuevos valores de un modo íntimo y universal.

Finalmente se analizan las obras realizadas hasta el momento en base a estos tres aspectos: idea, lenguaje y plástica. Además de, durante la redacción de este proyecto, incluir a modo de síntesis y ejemplo, las citas o reflexiones provenientes de los cuadernos que se consideren oportunas en cada momento, intercalando así ciertos aspectos de la producción con su explicación más

académica. De este modo, el Trabajo Final de Máster servirá de guía para un futuro proyecto consistente en un libro que recopile y muestre tanto partes seleccionadas de las libretas como intervenciones.

O b j e t i v o s

- Contribuir, desde la creación artística, al cambio paradigmático de la conciencia propia.
- Utilizar esta tesis de investigación como vehículo transformador de la lógica cotidiana y artística, así como la del público vinculado a las mismas.
- Indagar en las posibilidades plásticas de la pintura como forma de expresión y pensamiento.
- Investigar la plástica del lenguaje.

M e t o d o l o g í a

Se comienza por la investigación de referentes en la teoría del arte y la filosofía, y se estudian artistas plásticos que hayan tenido en consideración el tema que tratamos, utilizando fuentes bibliográficas, videográficas y fotográficas. Las aportaciones de los autores y autoras estudiadas apoyan el análisis de la producción artística propia.

Siendo el cambio la idea central en este proyecto, se investiga directamente a través de la recopilación de citas propias y ajenas (anónimas y personales), y a través de las intervenciones con texto en el espacio público, así como la documentación pertinente. Esta metodología de la práctica artística personal está estrechamente vinculada a un modo de vivir la vida creativamente.

Justificación

La conciencia artística, tal como la entendemos, está estrechamente ligada a la experiencia en el espacio y el momento presente. Teniendo esto en cuenta, el trabajo realizado, teoría y práctica, pretende contribuir a un cambio de conciencia, propiciando una apertura atenta y fluida que considere el espacio, el momento presente y la infinidad de posibilidades como claves para la plenitud creativa. Con esto se favorece cierta actitud subversiva desde lo insignificante y lo cotidiano.

DESARROLLO

Estrategias creativas

Lo visible lo invisible es un proyecto profundamente insertado en la cotidianidad de la autora y, a su vez, pretende formar parte de la vida ordinaria de cualquier persona que lo encuentre. Se inserta en el modo de vivir y de ver el mundo y es, a fin de cuentas, un reflejo de aquello que se es, se sabe y se quiere aprender, recordar o reforzar. Por eso el proyecto presentado es inseparable de la actitud de la autora ya que, como dijo el artista Gil Jijón en referencia a este modo de entender la creación propia: “la obra eres tú”. Por ello este proyecto se aborda desde la conjunción arte-vida, atendiendo al momento presente desde su práctica.

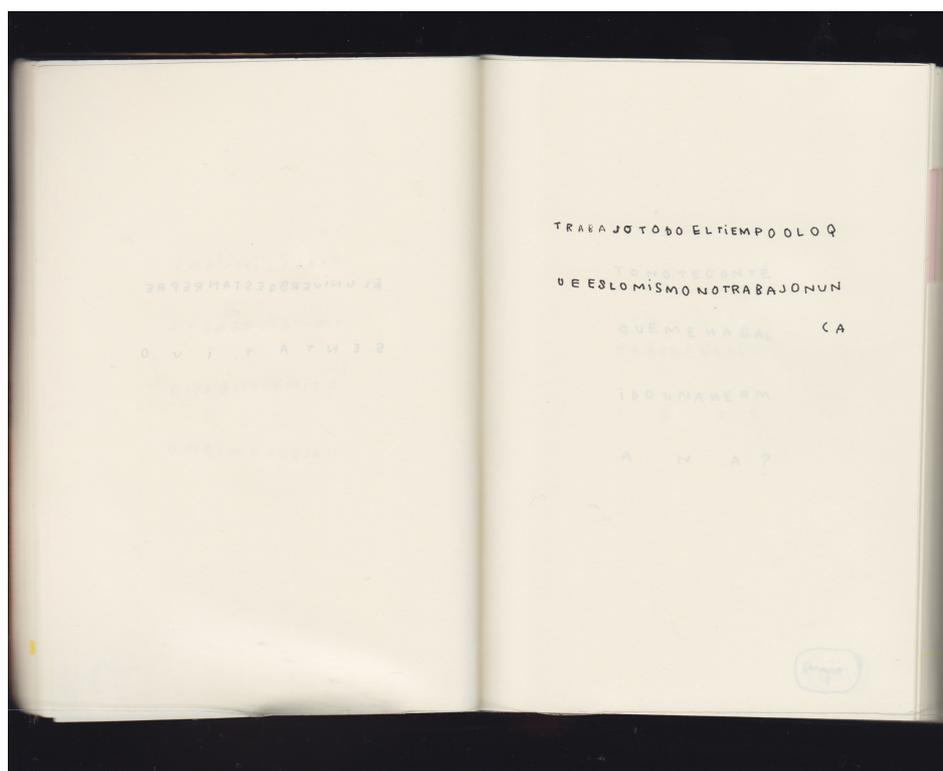


Imagen 4: Reflexión extraída de cuaderno.

El primer trabajo donde apreciamos esto es en las dieciocho libretas presentadas, en las que cualquier frase es susceptible de ser escrita, independientemente de quién la diga, cuándo, cómo o por qué. Es decir, se practica una escucha atenta, sin juicio, con apertura y se trabaja la intuición. Apuntamos brevemente su recorrido: se empezó a escribir en libretas o cualquier soporte que se tuviera a mano, frases escuchadas, sin dar más información al respecto que el nombre de quien la pronuncia, en caso de conocerse. Esto es, sacando de contexto y convirtiendo lo dicho en una conversación en elemento aislado y con sentido (poético, abierto). Sin mayor perspectiva que la de recapitular, subrayar o recordar cosas que, de otro modo, caerían en el olvido. Ya en sus principios la literalidad respecto a lo escuchado era de suma importancia. Pero lo cierto es que no se convirtió en proyecto artístico hasta que una amiga preguntó si lo era. Y a partir de ese momento fue, conscientemente, un proyecto que empezó hace tres años y que, con timidez, ha ido depurando su forma y tomando un carácter más íntimo y sincero, más sutil y abierto. Pocas cosas se escriben o se piensan para ser escritas fuera de estas libretas, y pocas cosas se guardan de la mirada del otro/a, con lo que ello implica de sinceridad en lo que se hace y de relación con la cotidianidad y la intimidad. Esta transformación tanto formal como de contenido se puede apreciar al observar las primeras libretas, en las que el bolígrafo utilizado era menos tenido en cuenta, su tamaño como objeto y su aspecto era más accesorio y variable, y el contenido de las citas tenía un carácter más espontáneo, más banal y más compulsivo. Ello en comparación con las más recientes, en las que las conversaciones escuchadas conviven con las conversaciones internas, pensamientos y sentimientos, y en las que se pone más atención a la resolución formal, al tipo de libreta y de bolígrafo, siendo a veces esa exigencia estricta una limitación que se acaba por trascender o que termina por cambiar de forma. Por ello cada estrategia creativa se convierte, en muchos casos, en punto de partida para la reflexión y el autoconocimiento.

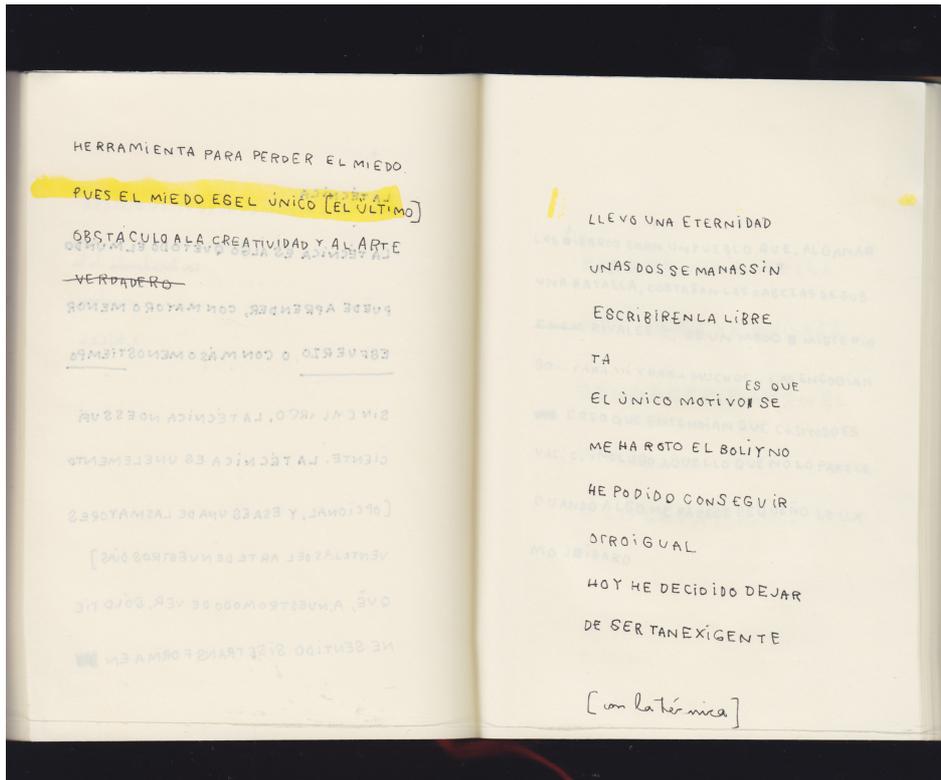


Imagen 5: Reflexión extraída de cuaderno.

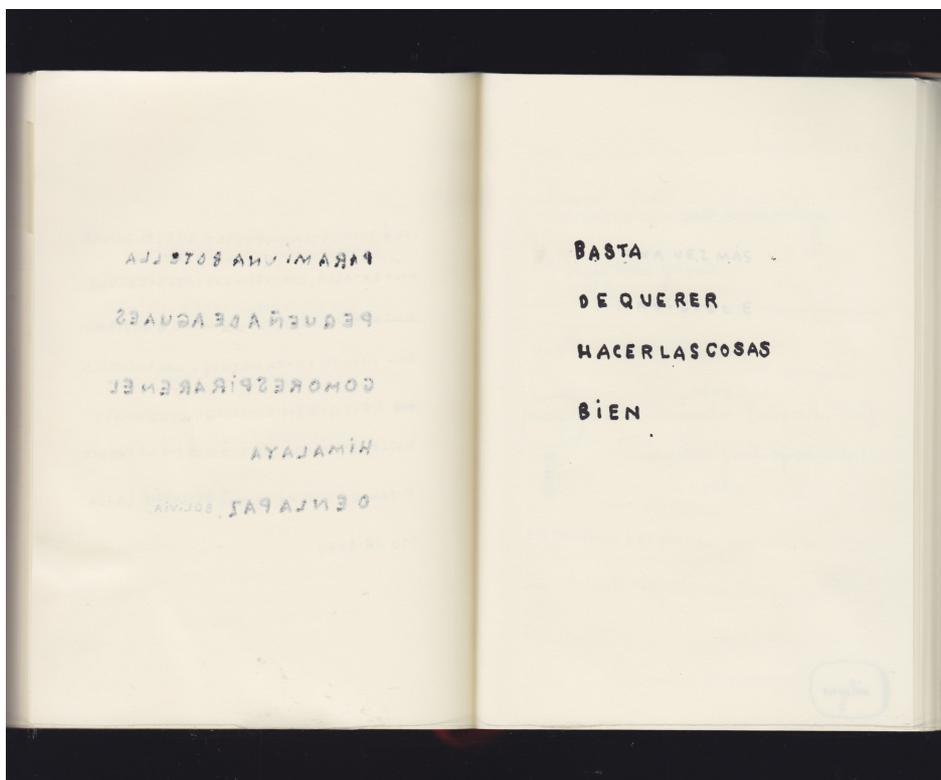


Imagen 6: Reflexión extraída de cuaderno.

En segundo lugar y de un modo similar, las intervenciones en el espacio público arrancan con el proyecto de *TOT ANIRÀ BÉ*, que también ha ido cobrando forma con el tiempo: hace aproximadamente ocho años se empezó a utilizar a modo de pensamiento y frase recurrente en conversaciones, hace seis tomó la forma definitiva: escrita en Dymo y pegada por las paredes de distintas ciudades y países, siempre en catalán, siempre en lugares inesperados y periféricos y, por último, hace dos años tomó la forma de proyecto, al decidir que serían dos mil, que se pegarían en lugares situados fuera de la franja común de la mirada y que se regalarían cuando se considerase oportuno.

Sin embargo, el resto de intervenciones en el espacio público presentadas aquí derivan de los precedentes que siguen: con frecuencia, se escribían frases, mayoritariamente propias, pero también algunas de canciones o textos ajenos que, a nuestro modo de ver, contienen y explican la idea y la intención de la que hemos estado hablando. Esto se hacía con rotulador de pintura acrílica de distintos colores y grosores, procurando guardar una coherencia entre lo que se decía y el color, el tamaño de la punta y la ubicación con respecto al resto de elementos de la imagen (la pared y el entorno). El carácter personal, íntimo y sincero se ve también en este punto del proceso que, sin embargo, estaba profundamente marcado por aspectos que después desaparecieron, como es el caso del color verde, amarillo y azul. Así, esta referencia explícita a la pintura ha ido haciéndose transparente, cada vez más sutil.

Respecto a estas intervenciones en el espacio público, nos gustaría apuntar dos cosas por su repercusión en el proyecto que aquí presentamos. La primera es que, de igual modo que sucedió con las citas en los cuadernos y con el *TOT ANIRÀ BÉ*, no nacieron con la intención de ser un proyecto artístico, sino que, más bien, respondían a un impulso casi irrefrenable de intervenir en aquello que se veía y vivía, con un entusiasmo y una pulsión que de algún modo se expresan en estas palabras de Vladímir Mayakovski, poeta y dramaturgo, vinculado al futurismo ruso, en las que se ve el ímpetu vanguardista: “Que la libertad de expresión de la personalidad creadora se escriba sobre las

esquinas de los edificios, sobre las vallas, sobre los techos, sobre las calles de nuestras ciudades y de nuestros pueblos, sobre la cubierta de los coches, sobre los vagones, sobre los tranvías, sobre los trajes de todos los ciudadanos. Que sean las calles un triunfo del arte para todos... las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas”². Y la segunda cosa a tener en cuenta es el modo, un poco abrupto, de terminar con este modo de intervención debido a conflictos surgidos en la facultad de Bellas Artes con respecto al trabajo de ese periodo, por considerarse invasivo y poco respetuoso. Lo cierto a día de hoy es que aquellos conflictos que, por otro lado, fueron excesivos a nuestro modo de entender, surtieron un efecto multiplicador y enriquecedor. Pues, siendo ya imposible intervenir del modo en que se hacía hasta el momento y sintiendo la misma necesidad de transformación, tanto interior como de aquello que está en nuestra mano, fue necesario revisar la actitud y la forma, para hacer lo que queríamos hacer de una manera nueva, más respetuosa y más transparente.



Imagen 7: Intervención con rotulador acrílico verde. Universidad Politécnica de Valencia. 2013.

² Citado en: PERNIOLA, M. (2014). “Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico”. en *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Almería, (2004,1,179-197).

Surge así la intervención con vinilo de corte autoadhesivo, con un carácter más meditado, sutil y respetuoso con respecto a quienes puedan preferir otro modo de habitar el espacio, pues este nuevo modo de intervenir es efímero y removible si así se desea. En esta fase y gracias a las críticas, surgen intervenciones con el carácter de *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*, realizada con vinilo de corte autoadhesivo transparente sobre cristal. Es este un nuevo aspecto que enriquece profundamente el trabajo en un nivel plástico, puesto que ahora el hecho de ver o no ver pasa a ser decisión del observador/a. Así, las intervenciones se convierten en sorpresas, en encuentros inesperados, siendo lo inesperado y lo inadvertido dos aspectos que consideramos de gran *interés*³ y que están profundamente presentes en la vida. En esta misma línea encontramos intervenciones como *SOL*, pegada en el suelo, confundiéndose con éste muchas veces. Del mismo modo, la intervención *UN ÁRBOL*, con tipografía de golpe sobre madera, siendo casi invisible, no deja de estar presente. O la intervención *LUZ*, que se crea al retirar con una llave la pintura de una ventana blanqueada que mantiene a oscuras una habitación, llegando a pasar incluso por un error del propio blanqueado. Este adelanto sobre algunas de las piezas que presentaremos muestra el carácter *invisible* de parte de nuestra producción, en tanto que tienden a camuflarse poéticamente con el entorno, en forma y contenido. Sin embargo, también presentaremos obra de carácter más *visible*. Tal es el caso de *VIVAN LOS NIÑOS* y *ترحيب* [*MARHABAN*: bienvenidos, bienvenidas, bienvenido, bienvenida], que lejos de esconderse, se muestran abiertamente en lugares de fácil acceso y buscan potenciar el contacto directo y claro.

³ Según el diccionario etimológico de Joan Corominas, el término *interés* proviene del latín *interesse*, derivado a su vez de *esse* 'ser' con *inter-* 'entre'. Por lo tanto, defendemos el interés como aquellas cualidades que permiten una comunicación 'de ser a ser'.

COROMINAS, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos. P.338.

E s t r u c t u r a c o n c e p t u a l

En las páginas siguientes realizaremos un análisis más exhaustivo de los tres pilares que sustentan el proyecto y que ya hemos citado anteriormente: la idea o motivación que hace posible y coherente este proyecto, el uso del lenguaje para expresar esta idea del modo más eficaz y la expresión plástica de la idea, que se vincula estrechamente a la concepción que tenemos de pintura. Queremos apuntar que el hecho de elegir este orden para presentar el proyecto: idea, lenguaje, plástica, no significa que en el proceso creativo las cosas sucedan necesariamente así, ya que en la creación de una idea siempre se contemplan estos tres aspectos por igual y el orden en que aparecen puede ser simultáneo. Esto es, la idea llega en forma plástica, con las palabras exactas y con la idea que la sustenta, o bien lineal; en este caso, el orden es variable, a veces aparece primero la idea, después se busca la resolución formal y finalmente se escogen las palabras, o bien la idea llega en forma de frase y después se busca la forma plástica, o la resolución formal surge primero e invita a buscar una frase que la acompañe con su idea específica, u otras combinaciones posibles entre estos tres aspectos. El orden aquí presentado, por tanto, no se corresponde rigurosamente con la estrategia conceptual, sino que es uno de los muchos posibles.

I D E A

La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esa es la gran función de todo arte significativo.

Juhani Pallasmaa.⁴

Lo visible lo invisible es un proyecto artístico con texto que se sustenta y se alimenta de la idea de cambio, un cambio que, lejos de pretender modificar el exterior (aunque se considere deseable que esto suceda), se centra en un cambio de paradigma interior. Pues creemos que el verdadero cambio se sitúa ahí, dentro de cada persona. Esto es: el mundo cambia cuando se cambia la manera de ver el mundo. Una idea de cambio que, posiblemente, nos resulta “demasiado” sencilla.

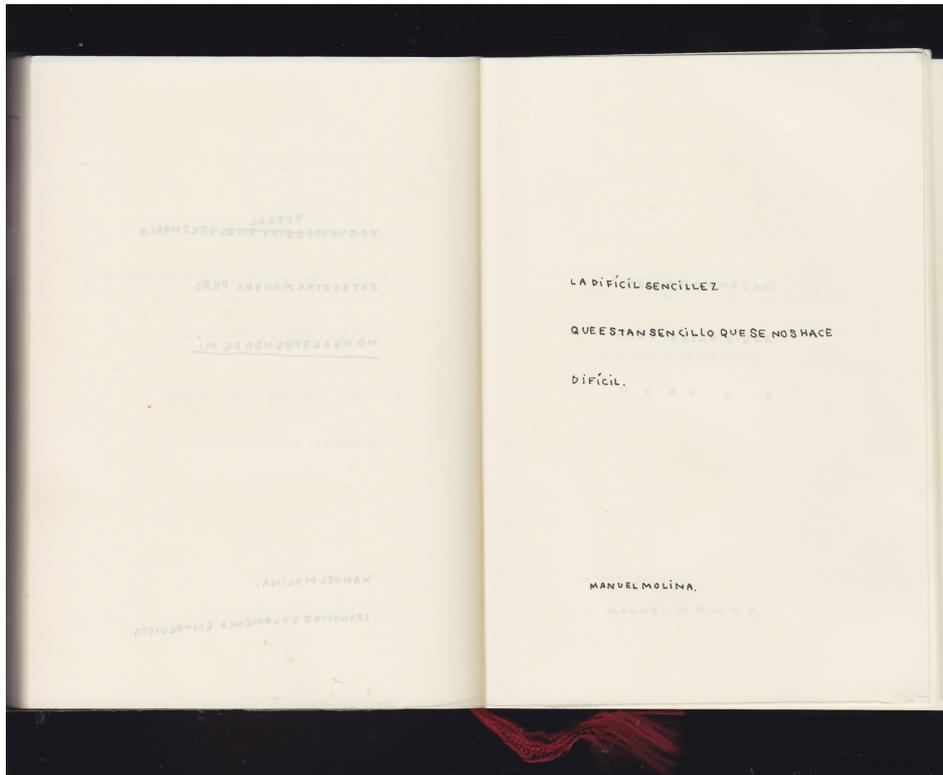


Imagen 8: Cita extraída de cuaderno.

⁴ PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. P.11.

Se defiende esta idea como *arma* para dinamitar aquello que pueda oprimir y anclar a un modo de vivir y a un mundo que no nos permite sentirnos libres. Un arma que no es más que la autorresponsabilidad de aquello que sentimos, pensamos y hacemos, y que, a nuestro modo de entender, es la clave para esa libertad. Se trata de tomar consciencia de nuestra constante toma de decisiones, conscientes e inconscientes. A cada instante decidimos si interpretamos lo que vemos, sentimos y/o sucede, desde el amor o desde el miedo. El filósofo italiano Antonio Negri lo explica con estas palabras: “No hay remisión de la responsabilidad: cada uno de nosotros es responsable de su singularidad, de su presente, de la intensidad de la vida, de la juventud y la vejez que pone en juego. Y es el único medio de evitar la muerte: es preciso aferrar el tiempo, mantenerlo, llenarlo de responsabilidad. Cada vez que perdemos esto a causa de la rutina, el cansancio, la depresión o el furor, perdemos el sentido “ético” de la vida. La eternidad es eso: nuestra responsabilidad frente al presente en cada momento, en cada instante.”⁵

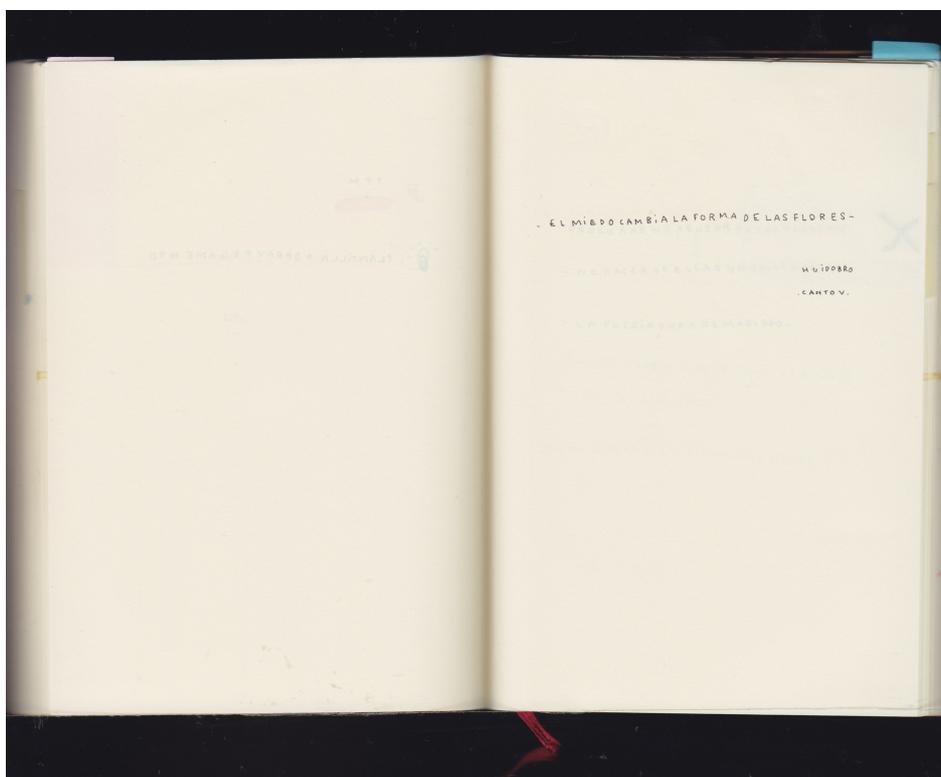


Imagen 9: Cita extraída de cuaderno.

⁵ NEGRI, A. (1998). *El exilio*. Barcelona: El viejo Topo. P.42.

En este sentido y, como también se apuntó anteriormente, lejos de tomar la postura que Donald Kuspit en su texto *Un Buen Artista: más allá del Artista de Vanguardia* denomina *artista educador*⁶ -un artista que critica el mundo exterior sin vincularlo en modo alguno al mundo interior, sin responsabilizarse en absoluto-, las obras presentadas están más cerca de un concepto (que inventamos, partiendo de la idea de Kuspit) de *artista aprendiz*. Esto es, no creemos en absoluto haber encontrado y aplicado el método infalible que libere para siempre de las presiones externas e internas en el ejercicio creativo, pues se hace necesario un estado de *alerta* con respecto a la falta de autorresponsabilidad para con los propios pensamientos y acciones. Queremos decir que no nos consideramos especialistas en este asunto, sino más bien, aprendices. Por ello mismo se utiliza el lenguaje y la producción artística a modo de *guía-recordatorio* y, en cierto sentido, para aportar estas ideas hechas forma a todas aquellas personas que quieran participar de este modo de cambiar el mundo desde la interioridad.

Volvamos sobre el texto de Kuspit para apoyar la visión de la vida propuesta en este trabajo. En *El Buen Artista* dice: “El intento por volver el sufrimiento el contexto significativo de la vida traiciona las múltiples posibilidades vitales, incluyendo la posibilidad de una felicidad realista”⁷. En este sentido la intención de *Lo visible lo invisible* es, precisamente, mostrar esa posibilidad de “felicidad realista” y, además, recalcar que la llave para acceder a ella se encuentra dentro de cada cual. Así, este proyecto pretende convertirse en una plataforma que, desde la plástica y valiéndose del lenguaje, impulse una manera de vivir y de relacionarse –en primer lugar con uno/a mismo/a- que contempla y propone la posibilidad de un nuevo modo de vivir y, por consiguiente, un mundo distinto.

En relación a la idea de este proyecto, la noción de cambio en la tradición oriental surge como un referente de interés frente a su versión occidental. Ante

⁶ KUSPIT, D. “Un Buen Artista: más allá del Artista de Vanguardia” en *Lugar a dudas* [en línea]. 2008 Disponible en: <<http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla3.pdf>> [Consulta: 3 junio 2015].

⁷ *Ibíd.*

la noción occidental de *acontecimiento*, que supone un punto de inflexión o rotura tras el cual las cosas son de otra manera, oriente propone la noción de *transformación*, mucho más vinculada a la observación de los procesos sutiles de la naturaleza y de la vida misma (no ves crecer a un árbol). Para el filósofo francés François Jullien, esta transformación “se integra desintegrándose; se deja asimilar al mismo tiempo que va deshaciendo lo que la asimila. Por eso es por lo que es silenciosa: porque no suscita resistencia contra ella, porque no provoca chillidos, no provoca ningún rechazo, no se la oye progresar.”⁸ En este sentido, las transformaciones son *invisibles*, suceden continuamente, sustentan la vida. Este modo de entender el cambio existe en *Lo visible lo invisible* en un plano formal, pues, lejos de ser intervenciones con carácter de *acontecimiento*, esto es, visibles a simple vista, impactantes, rotundas, *espectaculares*, tienen un aspecto formalmente tímido, silencioso, *insípido*⁹. Aspectos tradicionalmente relacionados con oriente y su tradición filosófica y que, a nuestro modo de ver, son fundamentales para propiciar, desde nuestra creación artística, tanto una mayor atención al momento presente, como una consideración del espacio en su globalidad, aspectos sobre los que volveremos más adelante.

Así, este trabajo se inserta en un modo de entender la producción artística estrechamente relacionada con la cotidianeidad y con la vida y que, lejos de pretender convertirse en espectáculo, propone modos de resistencia alternativos; esto es, sin utilizar los mecanismos del poder institucionalizado, sin convertirse en propaganda, ni luchar por un puesto relevante en la hegemonía de la mirada. Este trabajo pretende no ser impositivo sin que ello signifique ser mudo. En este sentido, nos consideramos parte de, en palabras

⁸ JULLIEN, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Bellaterra. P.50.

⁹ El concepto de lo *insípido* también ha sido extensamente elaborado por las tradiciones orientales, concretamente la taoísta, entendiendo lo *insípido*, sin sabor determinado, como aquello que alberga en potencia todos los significados posibles. “[...] y es que cuando la consciencia ya no se deja atrapar por la diversidad de los sabores y sabe percibir la indiferenciación esencial que sirve de fondo a todas esas diferencias, el mundo vuelve a hallarse disponible para su iniciativa, desaparecen las focalizaciones y los bloqueos, se anulan tanto las sobredeterminaciones del deseo como el estorbo de las cosas, y todo coopera espontáneamente y de buen grado.” JULLIEN, F. (1998). *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y el pensamiento chino*. Barcelona: Siruela. P.34.

del artista y activista malagueño Rogelio López Cuenca: “quienes ven que [el arte] puede ser, aparte de un motivo de disfrute, un instrumento que, en manos de la mayoría, sirva como una herramienta de conocimiento y de empoderamiento.”¹⁰ Con ello queremos decir que somos conscientes de que existe una relación estrecha entre el poder y la visualidad y compartimos la idea de que, “los dueños del espacio supuestamente público han estampado su firma en cada rincón, en lo alto de los edificios brillan los logotipos de los dueños de la ciudad”, pero no queremos formar parte de esa estrategia impositiva, sino actuar desde los márgenes, más sutiles y enriquecedores.

En este sentido se aborda el carácter táctil de las intervenciones en relación con la idea, pues apoyan y potencian el pretendido carácter íntimo y sutilmente subversivo en *Lo visible lo invisible*. Es importante recordar que la mayor parte de los trabajos aquí presentados tienen un tamaño reducido en comparación con la mayoría de intervenciones que encontramos en el espacio público. Su intención no es la de bombardear con más imágenes un espacio saturado de información, sino más bien, sugerir, desde lo insignificante, cambios significativos. El hecho de no centrar este trabajo en su carácter visual tiene, en sí mismo, el potencial de reforzar y apoyar aquello que queremos expresar – que no es otra cosa que nuestro modo de ver la vida y nuestra intención de vivirla-.

En su libro *Los ojos de la piel*, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, habla del dominio del ojo y la eliminación del resto de sentidos en nuestra sociedad pulcra y aséptica. Considera que esto “tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad”¹¹ y añade: “la creciente hegemonía del ojo parece ir en paralelo al desarrollo de la autoconciencia occidental y la separación, cada vez mayor, entre el yo y el mundo; la vista nos

¹⁰ HR, J.A. (2015). *Rogelio López Cuenca: !!!Peligro, Arte!!! Urgentes practicas artísticas desde mediados de los 80*. Starmagazine [en línea]. Disponible en: <<http://stafmagazine.com/features/rogelio-lopez-cuenca/>> [Consulta: 4 de agosto 2015].

¹¹ PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. P.18.

separa del mundo, mientras que el resto de sentidos nos unen a él.”¹² Defiende asimismo que la vista es el único de nuestros sentidos que, precisamente por distanciar y separar, posibilita una actitud nihilista, mientras que por otro lado, “es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva”¹³. Son todas estas cualidades apuntadas por Pallasmaa las que pretendemos hacer posibles al pensar las intervenciones no únicamente en su aspecto visual, sino también estrechamente relacionadas con el sentido del tacto. Por ello, y además de estar mayoritariamente ubicadas fuera del espacio sacralizado para el arte, esto es, siendo ya a priori más accesibles y abiertas de sentido por encontrarse en un lugar no específico para éste, pretenden establecer un vínculo de intimidad y proximidad con cualquier persona que pueda encontrarlas, incitando, por su volumetría y textura variables, a ser tocadas. Otra idea central que se aborda en *Los ojos de la piel* y que nos dará pie a tratar el tema del espacio en *Lo visible lo invisible* es la oposición entre la *visión enfocada* y la *visión periférica*. Esto es, frente a una manera de mirar utilitaria, rígida y unidireccional, se plantea una mirada abierta, permeable y despierta que permita que el mundo se exprese en su totalidad, lleno de matices y sutilezas. Para Pallasmaa, “la visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo.”¹⁴

El filósofo estadounidense David Michael Levin, en su libro *The opening of vision, nihilism and the postmodern situation*,¹⁵ habla asimismo de dos tipos de visión: la *mirada asertórica* y la *mirada aletheica*. “La *mirada asertórica* es estrecha, dogmática, intolerante, rígida, fija, inflexible, excluyente y no conmovedora, mientras que la *mirada aletheica*, asociada a la teoría hermenéutica de la verdad, tiende a ver desde una multiplicidad de puntos de vista y perspectivas, y es múltiple, pluralista, democrática, contextual, inclusiva,

¹² *Ibíd.*, P.25.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.* P.10.

¹⁵ LEVIN, D. M. (1988). *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*. N.Y./Londres: Routledge. P.440.

horizontal y generosa.”¹⁶ Pues bien, con este trabajo en el espacio público pretendemos contribuir a esta nueva manera de mirar desde nuestra posición de artistas plásticos, responsables como tal, de la creación de un imaginario que haga posible un mundo nuevo, con más sensibilidad.

Profundizamos ahora sobre los conceptos antes apuntados: la consideración y atención al espacio y al momento presente, así como su vinculación tácita con la idea de una actitud subversiva desde, a veces, lo insignificante.

Tras haber explicado la idea de visión periférica a partir de las palabras de Pallasmaa, se esclarece la relación entre ésta y la intención de provocar un modo de relación distinto con el espacio. Esto es, al tener una relación cotidiana con la producción artística, todo momento y lugar es susceptible de ser intervenido: a veces, caminando por la calle, surge el impulso de pegar un *TOT ANIRÀ BÉ* en un lugar concreto, o de estampar la frase *UN ÁRBOL*, o pegar un *SOL* en el suelo, por poner tres ejemplos. Se entiende por tanto, que este proyecto exige una mirada periférica, abierta, permeable, repleta de posibilidades y matices, que nos muestra la riqueza de la vida en su aspecto más cotidiano. Esta exigencia, evidente en nuestro modo de trabajar, se comparte con el/la *observador/a* por el carácter de *invisibilidad* de la mayor parte de los trabajos presentados y al que hacemos referencia en numerosas ocasiones. Esto es, las intervenciones en *Lo visible lo invisible* pueden tener un carácter tan sutil que, a menos que se tenga educada una visión periférica, una curiosidad y apertura hacia el espacio y el momento presente, no se ven y, por tanto, no existen. “Quizá –dice Hakim Bey- aquello que es “no visto” retiene su realidad, su enraizamiento en la vida cotidiana y por tanto en la posibilidad de lo maravilloso.”¹⁷ Esto se propicia de forma voluntaria, para posibilitar tanto la capacidad de asombro como el desarrollo de esa *mirada aletheica* que propone Levin, pues ver el mundo de otra manera, lo *cambia*.

¹⁶ PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. P.35.

¹⁷ BEY, H. (1999). *Inmediatismo*. Barcelona: Virus Editorial. P.22.

En relación al espacio queremos apuntar también el hecho de que muchas de ellas se encuentren en lugares “profanos”, en los baños, en los bancos de la calle, en las puertas de los garajes. Esta decisión con respecto al espacio se toma, precisamente, para evidenciar el latente potencial “sagrado” que existe en cualquier lugar, momento o cosa. Esto es, devolver a todo y a todas su calidad inmanente de único/a y su capacidad de fascinar. Para ello, el papel de la persona que observa (o encuentra) las intervenciones, es fundamental. Pues, como ya hemos dicho, el tamaño, ubicación y “transparencia” de esta serie pide una mirada abierta, receptiva y una capacidad de sorpresa con respecto a lo más cotidiano o insignificante. Una actitud que consideramos clave en y para la creatividad y que, además de exigir, estas intervenciones pretenden potenciar. En este sentido, el hecho de que se encuentren en el espacio público, esto es, un lugar al que todas las personas tienen acceso y que, a priori, no está marcado por jerarquías, tiene también un papel fundamental en el trabajo que presentamos. Tomando las palabras de Rogelio López Cuenca, hablando de la diferencia existente entre las piezas que se encuentran en espacios *específicamente* dedicados al arte y las que se encuentran en el espacio público: “Es cierto que sin la protección del envoltorio de excelencia y sobrevaloración económica que les presta el museo, todos nos acercamos de un modo más desinhibido a cualquier objeto, a cualquier imagen: el aura del museo (el derroche de espacio, el silencio) tiene mucho de templo religioso, y el blanco de sus paredes transmite contenidos ideológicos muy concretos acerca de lo excepcional del arte, de su superioridad, etc. Allí nosotros somos los extraños. En la calle, normalmente ese estatuto se disuelve y la obra puede ser entendida de otro modo, tomada por otra cosa, percibida en su calidad de signo abierto a otro tipo de diálogo”.¹⁸ Por ello todos los aspectos que acabamos de apuntar en relación al espacio están, como hemos justificado, impregnados de una actitud subversiva y política.

¹⁸ HR, J.A. (2015). *Rogelio López Cuenca: !!!Peligro, Arte!!! Urgentes prácticas artísticas desde mediados de los 80*. Starmagazine [en línea]. Disponible en: <<http://stafmagazine.com/features/rogelio-lopez-cuenca/>> [Consulta: 4 de agosto 2015].

Del mismo modo, consideramos de gran interés la atención al momento presente por considerarlo un motor de cambio individual y colectivo. Puesto que la consciencia está estrechamente ligada al espacio y al momento presente, percibir aquello que está sucediendo y observarlo con atención modifica nuestra percepción y aumenta su clarividencia. Es así como lo insignificante se hace *presente*. Entendemos la subversión como una actitud creativa ante las cosas. En este sentido, Gillo Dorfles opina que: “sentir la espacialidad ligada al cuerpo y sentir el tiempo ligado al cuerpo, son determinantes de la creatividad”¹⁹. Por tanto, tomar en consideración y percibir aquello que sucede con apertura potencia la actitud creativa en nuestra vida cotidiana y relaciones. A esto mismo se refiere el artista murciano Valcárcel Medina cuando habla de la incapacidad de cambio del proyecto utópico frente a la intervención en el instante y espacio presentes que proponemos: “En un cierto sentido radical, sólo se puede ser utópico en el acto inmediato, pero no en el proyecto porque el momento sí que disfruta de espacio, mientras que el proyecto aún no lo tiene.”²⁰ La atención al momento presente es, por tanto, un arma contra la alienación característica de nuestro tiempo. Así, nos posicionamos para “encontrar y demostrar lo que parece que no está “en ninguna parte” y que, todo lo contrario, sin embargo está entre nosotros ¡aquí y ahora!”²¹ El arte puede tener sin duda un papel activo en esto, pero para ello consideramos que es necesario vivir de una forma consciente, crítica. Por esto *Lo visible lo invisible* participa de esta actitud, que resume el artista Avelino Sala: “Hay que abandonar cualquier arbitrariedad para centrarnos en el arte como catalizador real de discurso crítico que ayude en la medida de aportar algo, un pensamiento, una idea que lejos de ser forzada a la radicalidad, al menos sea honesta.”²² Y el lenguaje es una herramienta disponible para esto.

¹⁹ DORFLES, G. (2010). *Falsificaciones y fetiches*. Madrid: Sequitur. P.78.

²⁰ VALCARCEL MEDINA, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León: Universidad de León. P.103.

²¹ HR, J.A. (2015). *Rogelio López Cuenca: !!!Peligro, Arte!!! Urgentes practicas artísticas desde mediados de los 80*. Starmagazine [en línea]. Disponible en: <<http://stafmagazine.com/features/rogerio-lopez-cuenca/>> [Consulta: 4 de agosto 2015].

²² SALA, A. (2013). “Si opus sit. La resistencia como arte en tiempos extraños.” *Artishok. Revista de arte contemporáneo*. [en línea]. Disponible en:

L E N G U A J E

Nada más esencial para una sociedad que la clasificación de sus lenguajes.

Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra, es hacer una revolución.²³

Roland Barthes.

Como hemos dicho en la introducción, elegimos el lenguaje por considerar que es el modo más directo y sencillo para expresar la idea de transformación a la que hemos hecho alusión repetidas veces, unido a nuestra condición artística. Esto es, sería mucho más complejo, desde la plástica, decir y entender *TOT ANIRÀ BÉ* sin utilizar las palabras. El lenguaje es una herramienta creativa que utilizamos continuamente y que no tiene un carácter exclusivo de ningún grupo social, pues, aunque de distintas maneras, todo el mundo habla y todo el mundo escucha. Del mismo modo, nosotros hablamos y escuchamos y, en base a ello, damos forma a un proyecto que se sustenta en la palabra y que está estrechamente vinculado a nuestra voluntad de cambio y a nuestra condición de artistas plásticos.

En *Lo visible lo invisible* encontramos dos formas de relacionarnos con el lenguaje. En primer lugar, la que podríamos denominar *escucha* y que se hace especialmente presente y evidente en las citas en libretas. En este sentido hablamos de una escucha a lo que nos rodea, con la intención de descubrir aquello que, oculto en una conversación trivial o en una charla magistral, es sugerente, abre el sentido y nos transporta a otro lugar o pensamiento. Esa escucha, sin embargo, no se centra en aquello que sucede afuera, sino que, por el contrario y cada vez con mayor presencia, se tiene en consideración lo que se piensa y se siente. En este sentido, escuchamos con sinceridad y sin artificios, procurando dejar a un lado el miedo, las convenciones sociales o los propios prejuicios, para escribir aquello que sentimos y pensamos acerca de

<http://www.artishock.cl/2013/01/21/si-opus-sit-la-resistencia-como-arte-en-tiempos-extranos/> [Fecha de consulta: 2 mayo 2015].

²³ BARTHES, R. (2004). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno. P.47.

cualquier cosa. Una escucha que nos permite conocer lo que nos rodea y lo que se encuentra en nuestro interior y que, por ser abierta y alejada en lo posible del juicio, no deja de sorprendernos. De esta forma nos desarrollamos junto al lenguaje de manera cercana a como explicaba Gloria Moure al respecto de John Cage: “[...] en medio de un mundo sin centralidad donde el caos es un requisito creativo y la inestabilidad del lenguaje una exigencia poética. [Cage] Sabía que siempre había sido así, a pesar del espejismo ilustrado, y que tarde o temprano también aprenderíamos a vivir-escuchar-crear sin temor ni soberbia.”²⁴

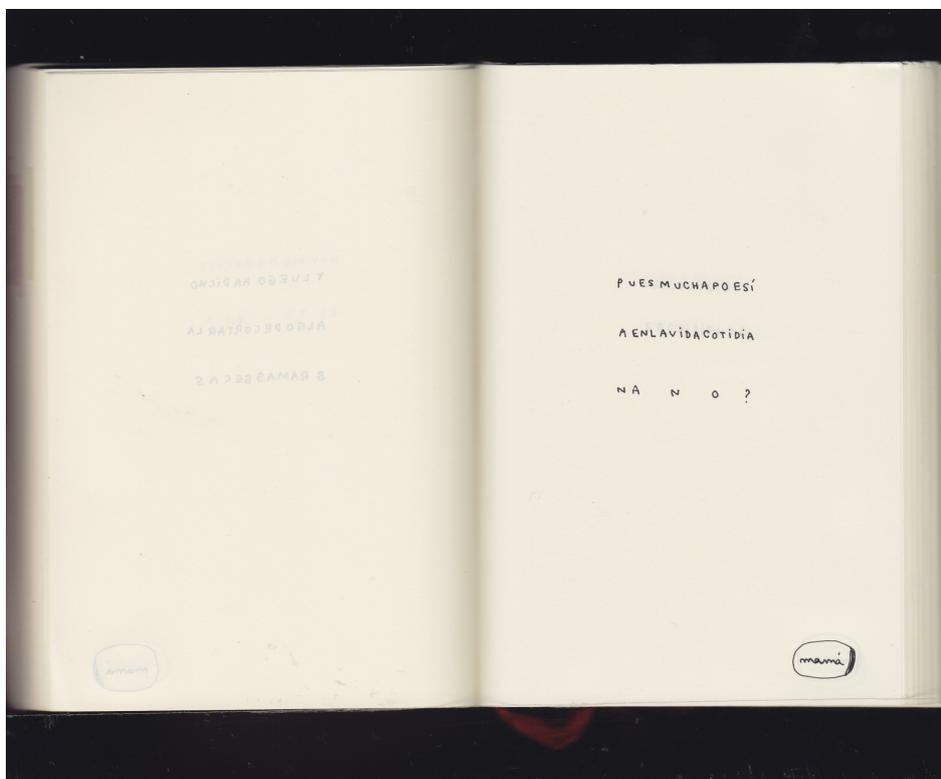


Imagen 10: Cita extraída de cuaderno.

La otra forma de relación con el lenguaje, más presente en las intervenciones en el espacio público, y que está estrechamente vinculada a la *escucha*, sería el *habla*, pues para hablar hemos de escuchar primero, aunque sea a nosotros/as mismos/as. Queremos hacer de los espacios que habitamos

²⁴ PARDO, C. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. P.9.

nuestros espacios, sentirnos capaces de modificar, aunque sea mínimamente, el espacio que nos rodea, con la intención de decir(nos) que es posible otra manera de vivir y que es esa otra manera la que elegimos.

En ambos modos de actuación existe el mismo cuidado por la elección de elementos (plásticos y lingüísticos). Esta exigencia se hace visible en el modo de tomar notas en las libretas al observar que se da a cada frase una página entera, entendiendo que el espacio circundante la abstrae y, a su vez, la dignifica. Del mismo modo, el cuidado con el material empleado (tipo de libreta y bolígrafo) y la misma forma de escribir, lenta, cargada de emoción y de atención, nos acerca a la idea de caligrafía, en la que el arte es la misma escritura en su relación con el papel. Queremos hacer alusión a la idea de vacío y a su importancia en este tipo de escritura, para ello nos valemos de las palabras de Bartolomé Ferrando que, en su libro *El arte intermedia*, relacionando arquitectura con caligrafía dice: “no son el espacio blanco o el espacio vacío elementos pretextuales, sino más bien textuales de la trama, de la urdimbre, de igual valor e interés que el trazo negro marcado en el papel o que el espacio denso de la estructura en el edificio. Unos dependen de otros y los otros de unos en esa articulación de coexistencias.”²⁵ En este sentido, teniendo en gran consideración el espacio con un aspecto próximo a la meditación y al juego, las palabras se escriben cuidadosamente, siempre en mayúsculas, evidenciando el carácter de símbolo del lenguaje mismo, como representación mental. Hemos hecho referencia al juego porque en nuestro modo de escribir existen unas normas propias, variables, que pretenden subvertir inadvertidamente la escritura: empezamos a veces una letra por arriba y la siguiente por abajo, o bien cambiamos el orden habitual del trazo, empezamos, por ejemplo, la U por la derecha. Con esto y de una manera que nos concierne casi únicamente a nosotras, queremos hacer de la escritura un juego y de la escucha una inspiración. En relación a esto queremos apuntar que, de nuevo, este modo de crear está cargado de atención al momento

²⁵ FERRANDO, B. (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Valencia: editorial UPV. P. 17.

presente (en la escucha y en la escritura) pues en él encontramos la fuente de inspiración para el trabajo de las libretas, en el que cualquier situación y momento son susceptibles de ser “creativos”, están en sí mismos impregnados de creatividad. Citando al poeta chileno Vicente Huidobro: “La primera condición del poeta es crear, la segunda es crear, la tercera es crear.”²⁶ Esta cita nos da pie a hablar de la poesía. El sentimiento poético, entendido como sensibilidad aplicada al uso y expresión del lenguaje está vinculado a este proyecto, aunque efectivamente tomemos cierta distancia de su formalismo tradicional valiéndonos del lenguaje oral o prosaico.

Elena Escribano, profesora del aula de poesía de la UPV, nos dice que “la poesía es la parte más dura de la lengua porque es la exactitud.”²⁷ Consideramos que el trabajo con texto aquí presentado es exigente en este sentido, pues, por un lado, cuando tomamos citas de frases escuchadas, la literalidad es de suma importancia, en este sentido queremos ser *exactos*. Y, por otro, cuando son nuestras propias ideas las que buscan las palabras para expresarse, tenemos la misma actitud exigente. Buscamos en todo momento eliminar lo superfluo. Encontramos, por tanto, un vínculo en la raíz de nuestro trabajo con la poesía y, sin embargo, queremos escribir de otra manera, tal vez más próxima al haiku japonés, en el que la simplicidad de las palabras abre al espacio intangible de la acción. Así, y en palabras de François Jullien, “a través de la insipidez y la llaneza de una escritura poética más ingrata, menos atractiva, que nos “pica” porque violenta nuestro gusto esteticista, descubrimos progresivamente el sabor de lo neutro.”²⁸

²⁶ HUIDOBRO, V. (2003). “Carta a Gerardo Diego”, en Huidobro, V. *Obra Poética*. Madrid: ALLCA XX. P.1661.

²⁷ Aula de poesía de la UPV. (Mayo de 2015). Clase magistral de Elena Escribano. Valencia: Universidad Politécnica.

²⁸ JULLIEN, F. (1998). *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y el pensamiento chino*. Barcelona: Siruela. P. 109.

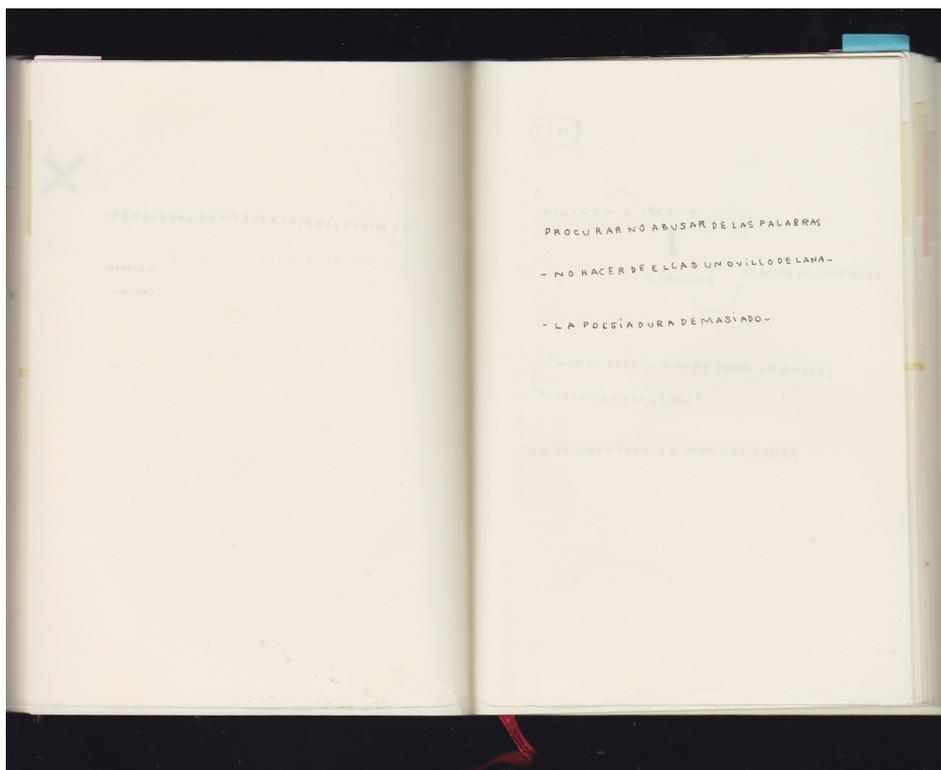


Imagen 11: Reflexión extraída de cuaderno.

No sería, por tanto, nuestra intención escribir poesía con el lenguaje, sino, más bien, escribir *con* la poesía del lenguaje. Es decir, no se trataría de utilizar el lenguaje para construir poesía, sino, más bien, evidenciar la poesía existente en el lenguaje. Buscamos, por tanto, la síntesis de pensamientos que encierran en sí mismos emociones y que tienen la capacidad de transformar(nos), independientemente de su carácter prosaico. En este sentido, podemos encontrar pensamientos complejos y transformadores en frases asépticas, poco líricas, simples. Relacionamos esto con nuestra intención de evidenciar la riqueza de la vida cotidiana desde el presente. Para ello, en los cuadernos, hacemos del lenguaje imagen y gesto que, descontextualizando, transforma y sorprende, abriendo nuestra mirada y nuestra escucha. Cada frase escuchada y apuntada es en sí una historia que habla de quien la dijo y de quien la lee, pues, precisamente por su carácter de abiertas de sentido, permiten albergar dentro de sí muchas interpretaciones posibles. En palabras de François Jullien: “la primera manera de salvar la palabra es indeterminándola, consigue dejar pasar no diciendo nada especialmente, con precisión, sino ampliándose al

máximo”²⁹ En este sentido, en las citas de las libretas, pretendemos disminuir el carácter de *dispositivo*³⁰ del lenguaje; esto es, queremos darle la posibilidad de señalar a otro lugar al que no tenía intención de señalar, de decir aquello que no estaba diciendo, para permitir que se filtre la creatividad, la sorpresa y la intimidad en el uso del lenguaje y en la escucha.

En relación al uso del lenguaje en las intervenciones en el espacio público, aquello que hemos denominado *habla*, queremos apuntar en primer lugar su diversidad formal. Esto es, consideramos que cada frase contiene en sí misma un modo de convertirse en imagen, en pintura, nos valemos de nuevo de las palabras de Bartolomé Ferrando para reforzar esta idea: “En Oriente, las palabras *escribir* y *pintar* se encarnan en el mismo signo escrito. [...] Escritura y pintura dejaron ya de ser separables, divorciables.”³¹ Así, cada intervención tiene un modo de decirse a sí misma estrechamente ligado a su contenido, creando un vínculo entre la forma en que se dice y aquello que se dice. Esto es para nosotros uno de los aspectos fundamentales del trabajo en las intervenciones, pues, si bien en las libretas la variación es tímida y la evolución es lenta, en el espacio público cada idea necesita de las palabras que la expresan del mejor modo posible y de todos los aspectos plásticos; material, tamaño, ubicación, color y textura de esas palabras hechas ya forma, hechas símbolo e imagen.

²⁹ JULLIEN, F. (2001). *Un sabio no tiene ideas*. Madrid: Siruela. P.211.

³⁰ “El concepto de dispositivo hace referencia a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de las personas. Un dispositivo es cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es, en cierto sentido, evidente, sino también el lápiz, la escritura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, el ordenador, el teléfono móvil y –por qué no- el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que, hace millares y millares de años, un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían- tuvo la inconciencia de dejarse capturar.”

AGAMBEN, G. (2011) “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, vol. 1. P.257.

³¹ FERRANDO, B. (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Valencia: editorial UPV. P.17.

Queremos apuntar brevemente trabajos que, salvando las diferencias, están relacionados con los aquí presentados. En primer lugar, y vinculándolo a las libretas, encontramos el proyecto de la artista británica Gillian Wearing titulado *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*. En este trabajo la artista pide a personas en la calle que escriban en un papel aquello que estén pensando en ese momento y después los fotografía. Encontramos así imágenes rotundas, cargadas de la emoción cotidiana y muchas veces reprimida de las personas corrientes. En este sentido, relacionamos la presencia y los pensamientos a veces desesperados, a veces llenos de lucidez, con las citas de conversaciones escuchadas en las que esa misma carga poética, emocional y/o lúcida se da en conversaciones triviales o profundas, propias o ajenas. Con este trabajo se hace visible la complejidad y la maravilla del ser humano, al mostrarse con sinceridad y sin miedo, al decir *aquello que quieres decir y no aquello que alguien quiere que digas*.



Imagen 12: Gillian Wearing. Serie *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*. Proyecto fotográfico a color. 1992-93. [fragmento].

Por otro lado, encontramos la instalación *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure* del artista catalán Perejaume. Encontramos similitudes formales y de idea con las intervenciones en el espacio público de

Lo visible lo invisible: por un lado su ubicación en el espacio público, la proximidad con respecto a quien la encuentra que ello supone, la posibilidad de sorpresa y la no exclusividad que implica trabajar en la calle y, por otro lado, la utilización del texto como imagen y como idea abierta de sentido, poética y puramente descriptiva al mismo tiempo, que nos invita a imaginar y a cuestionar nuestros movimientos en el espacio como individuos, como sociedad y como especie.



Imagen 13: Perejaume. Serie *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure*. Instalación en calle del Carme. Barcelona. 2013.

El hecho de escribir en diferentes idiomas forma parte de la búsqueda de coherencia entre forma, idea y lenguaje, pues la palabra es en sí forma e idea. Encontramos, por ejemplo, intervenciones escritas en catalán y mallorquín (*TOT ANIRÀ BÉ, SOL, AIGU*), castellano (*UN ÁRBOL, VIVAN L·S NIÑ·S, LUZ, TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*), árabe (*MARHABAN*) y braille (*ACARICIAR EL MUNDO*) y cada una está pensada para que la relación entre idioma, imagen e idea sea lo más coherente y rica posible, así, aprendemos a escribir en árabe la palabra en cuestión o bien buscamos el modo de escribir en braille y aprendemos a hacerlo. En este sentido podemos decir que nuestra investigación se realiza a partir de la idea o necesidad de expresión, y no en sentido contrario.

[...] el único modo de conectar los espacios pintados del artista plástico con los espacios pensados del artista-filósofo lo constituyen justamente los espacios escritos del artista "gráfico".

*José Luis Pardo.*³²

La plástica es la manera que hemos encontrado de hacer propios y personales el lenguaje y la idea, así como de evidenciar y hacer más presente la relación que se establece entre estos tres puntos. En este sentido, hablaremos brevemente de la idea que propone Agamben del *genius*, como intuición y sentido o sentimiento interior de cómo y qué debe hacerse, nos extenderemos un poco más en la relación con la pintura, más allá de la técnica, y en su aspecto háptico, entendiendo que el carácter de pintura de los trabajos aquí presentados nos mantiene en la distancia que permite la visualidad, mientras que el carácter táctil nos invita a acercarnos y le confiere una mayor intimidad, apoyada y reforzada por el carácter íntimo de las frases del proyecto. Pero antes haremos unas reflexiones personales, basadas en la propia experiencia, respecto a la técnica, pues, más adelante, pretendemos explicar con claridad la relación existente entre *Lo visible lo invisible* y la pintura, entendiendo pintura en todo momento como algo más amplio que la propia técnica pictórica.

La técnica es algo que todo el mundo puede aprender, con mayor o menor *esfuerzo* o con más o menos *tiempo*. Sin embargo, consideramos que la técnica no es suficiente, sino que es un elemento opcional (y esa es una de las mayores ventajas del arte de nuestros días) que, a nuestro modo de ver, sólo tiene sentido si se transforma en herramienta para perder el miedo. Pues el miedo es el único (el último) obstáculo a la creatividad y al arte. Por tanto, a nuestro parecer, hablar de técnica implica, necesariamente, hablar de miedo o de la pérdida de miedo que defendemos como propiciador de la creatividad.

³² PARDO, J. L. (2006). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: El Serbal. P.26.

Esto es, consideramos que la técnica tiene, o puede tener, una relación estrecha en la dicotomía miedo/creatividad, entendiendo estas dos actitudes como opuestas. La técnica puede llegar a ser un puente o una barrera. O, dicho de otra manera, podemos *perder el miedo a través de la técnica y/o perder el miedo a la técnica*. Al respecto, consideramos que la técnica tiene, en ocasiones, la capacidad de servir de puente o de flotador. Con ello queremos decir que, por propia experiencia, conocemos que el miedo se puede minimizar a través de una suficiente destreza técnica. Y que, por tanto, al enfrentarte, por poner un ejemplo, a un lienzo en blanco conociendo la técnica pictórica y sabiéndola aplicar del modo deseado, se minimiza el miedo y se da un mayor espacio a la creatividad. Es decir, la técnica puede tener una función de disminución de miedo, siempre y cuando se entienda como su mayor función esta misma, pues, de no ser así, es posible que la técnica se convierta en barrera a la creatividad y a la libertad, bien sea por falta o por exceso. Esto es, a veces, el miedo a no saber utilizarla correctamente supone un freno a la expresión espontánea y, por otro lado, puede suceder también que el dominio de la técnica, por repetición y por costumbre, frene la libre creatividad que defendemos como ingrediente fundamental de un trabajo artístico. Es en este sentido en el que entendemos que la técnica puede convertirse en una barrera. Otro camino posible es, por tanto, *perder el miedo a la técnica*; y este es el camino que emprendemos para acercarnos a la pintura desde otro lugar, libre de técnica pictórica estrictamente dicha, pero estrechamente ligado a la pintura y al modo de pensar y ver el mundo de ésta. Esto es, nos disponemos a justificar por qué pintamos, aunque sea de un modo técnicamente distinto. Pintamos porque pensamos en pintura.

Existen distintos modos y, a veces, enfrentados de entender la pintura contemporánea. Encontramos muchas corrientes que defienden otro modo de pintar y que, próximas al concepto de *campo expandido* que propuso la crítica norteamericana Rosalind Krauss en los años 80, en lugar de buscar la especificidad o esencia de la pintura, abogan por una búsqueda más abierta, permeable, que tenga la capacidad de romper moldes y que esté impregnada

de un espíritu más lúdico. Este es el caso de la *pintura expandida*, la *pintura exenta*, la *pintura postdisciplinar*, la *pintura desplegada* y otros tantos nombres que se refieren a un modo de pintar que no se rige necesariamente por los parámetros históricos, esto es: pintura, tela y bastidor, sino que va más allá en sus preguntas y respuestas formales (pictóricas).



Imagen 14: Guillermo Mora. *Seis casi cien*. Capas de pintura acrílica sujeta por gomas elásticas. Dimensiones variables. 2011.

Dos ejemplos pertinentes son las obras del artista madrileño Guillermo Mora, que frente a la idea tradicional de “ventana a otros mundos”, considera la pintura en su aspecto físico, presente, que ocupa un lugar, se puede tocar y tiene un peso, un ejemplo claro de este tratamiento de la pintura sería su obra *Seis casi cien*, donde, dejando secar capas de pintura y juntándolas más tarde a modo de seis paquetes, se observa la fragilidad o permeabilidad de los límites entre pintura, instalación y escultura, pese a ser una obra realizada casi exclusivamente con pintura. El otro caso que consideramos de interés es el trabajo realizado por las artistas valencianas Patricia Gómez y María Jesús González, quienes, centradas en los espacios que van a desaparecer o cambiar de forma, realizan un trabajo de *arqueología del lugar*, con un método más próximo a la estampación, al transportar la pintura de paredes, techos y suelos de un espacio concreto a la tela. En su obra “Archivo Cabanyal”, en la

que realizan el procedimiento descrito anteriormente, utilizan telas con un ancho de dos metros, para, más tarde, coserlas y hacer una única pieza con todas las estampaciones de los distintos espacios. Apreciamos en este trabajo un cuidado y una atención tanto a lo poético como a lo político.



Imagen 15: Patricia Gómez y María Jesús González. *Archivo Cabanyal*. Archivo enrollado compuesto de fragmentos rescatados de habitaciones . 2 x 340 m. Centro del Carmen. Valencia. 2008.

Frente a las actitudes que proponen una mayor *apertura* de la pintura que acabamos de nombrar, encontramos otras tantas que rechazan y consideran pretencioso o arrogante llamar pintura a algunas prácticas como las que mencionamos. En este TFM no se pretende imponer o valorar nuestra visión por encima de ninguna otra, es importante para nosotros el hecho indiscutible de que cada espectador decide qué ver en cada pieza. No obstante, esto no anula nuestra voluntad de afirmar y defender este trabajo como producto de un pensamiento pictórico.

Para explicar esto, se proponen tres estratos diferenciados y no excluyentes que, a nuestro entender, definen los diferentes aspectos de la pintura en la actualidad. El primero y más estrecho de todos sería *la técnica de la pintura*. Y en este sentido, nos estamos refiriendo a la habilidad o el hábito de la persona que pinta para trabajar con la pincelada, el color, la forma, la composición y

todos aquellos aspectos técnicos. En pintura, tal vez por ser una disciplina con tanto recorrido histórico, se ha dado un gran peso al dominio de la técnica, llegándose a considerar buenas pinturas aquellas que solamente lo son en un nivel técnico. No sería este nuestro criterio. El segundo y más amplio sería *el marco de la pintura*. Esto es, el acto de pintar o de trabajar con el color, la forma y la composición desde un punto de vista (mayoritariamente) plano. Podemos observar como, a partir de las vanguardias históricas, el dominio de la técnica deja de ser el aspecto fundamental, abriéndose así la pintura, junto con otras disciplinas, a una mayor libertad formal, y permitiendo que se amplíe el marco de la pintura. El tercero y que engloba los tres anteriores sería *el pensamiento pictórico*. Es decir, pensar en composición, color y forma, haciendo lo que quiera que se haga. Este caso, al abarcar los dos anteriores, no solamente expande las posibilidades de la técnica y el marco de la pintura, sino que influye en la percepción personal, impregnando la cotidianeidad. Por lo tanto, si el trabajo que aquí se presenta no se considera pintura *técnicamente*, o excede el *marco* de la pintura, es, no obstante, un trabajo realizado *desde* un pensamiento pictórico, pues se crean imágenes bidimensionales, procurando una cuidada composición y coherencia. Se piensa exhaustivamente el color, la forma (la tipografía, el tamaño, el material, la misma frase) y la disposición en el espacio de cualquiera de las intervenciones aquí presentadas. No hablamos necesariamente de un concienzudo estudio previo y mental, ya que el punto de partida de cualquier intervención o frase en cuaderno puede ser una reflexión muy intuitiva y, por tanto, muy rápida.

El filósofo italiano Giorgio Agamben nos introduce a este modo de relación a través de la figura del *genius* latino, nombre que daban en la Roma clásica al dios que acompaña a toda persona desde el momento de su nacimiento. Está relacionado etimológicamente con la idea de *generar* y sería, en cierto sentido, la creatividad y la libertad creativa de todo individuo, un espíritu que nos acompaña y al que debemos obedecer pese a que pueda parecer a veces caprichoso o exigente en exceso, pues “a *genius* es preciso condescender y abandonarse, a *genius* debemos conceder todo aquello que nos pide, porque

su exigencia es nuestra exigencia, su felicidad es nuestra felicidad”³³. Es esta una manera, si se quiere novelada y mitológica, de expresar el espíritu que impregna ciertos aspectos de la manera de actuar en este trabajo, tanto en el punto de creación de la idea, como en la realización final de las intervenciones en el espacio público y de las citas en cuadernos. Pues ambas se realizan desde una intuición educada y racionalizada. Esto se hace visible en la imposibilidad de volver atrás para cambiar existente en las libretas y en las intervenciones; las citas en cuadernos se escriben siempre en bolígrafo negro y si se comete algún error, se tacha, esto es, se asume; y las intervenciones tienen todas unas características formales que hacen casi imposible que el error se pueda subsanar sin que sea visible el intento de volver atrás, pues el trabajo con vinilo autoadhesivo, del mismo modo que las pegatinas de Dymo, es delicado en este sentido, ya que dejaría marcas si se intentara despegar.

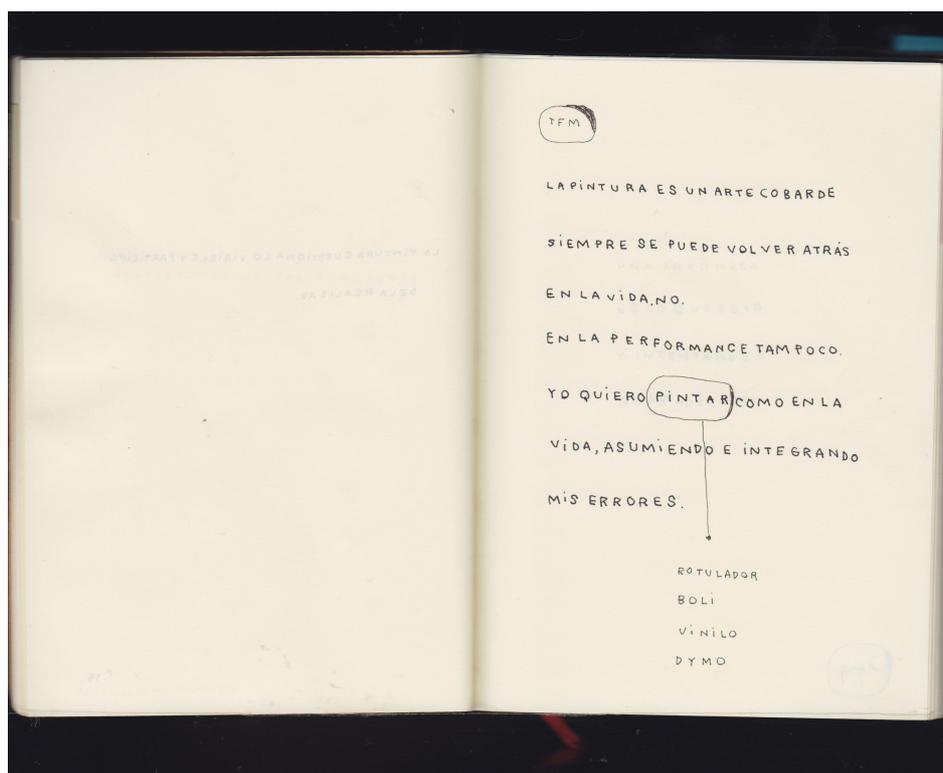


Imagen 16: Reflexión extraída de cuaderno.

³³ AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. P.8.

En este sentido y, apoyándonos en la reflexión anterior, es de gran importancia el aprendizaje en performance, pues supone un punto de partida para este proyecto, por su carácter de generador de posibilidades múltiples y apertura de sentido y como enseñanza en relación al presente, a la imposibilidad de error (integración) y a la valentía. Se podría decir entonces que el aprendizaje y la experiencia desde la performatividad nos impulsa a ampliar tanto la percepción como la creación artística y nos permite un modo de relación con lo que hacemos mucho más libre, intuitivo y sincero. De manera que, si bien es cierto que en este proyecto se prescinde de muchos aspectos tanto de la técnica pictórica, como del marco de la pintura, pensamos que esta omisión, falta o invisibilidad, supone, a su vez, un enriquecimiento en otros sentidos.

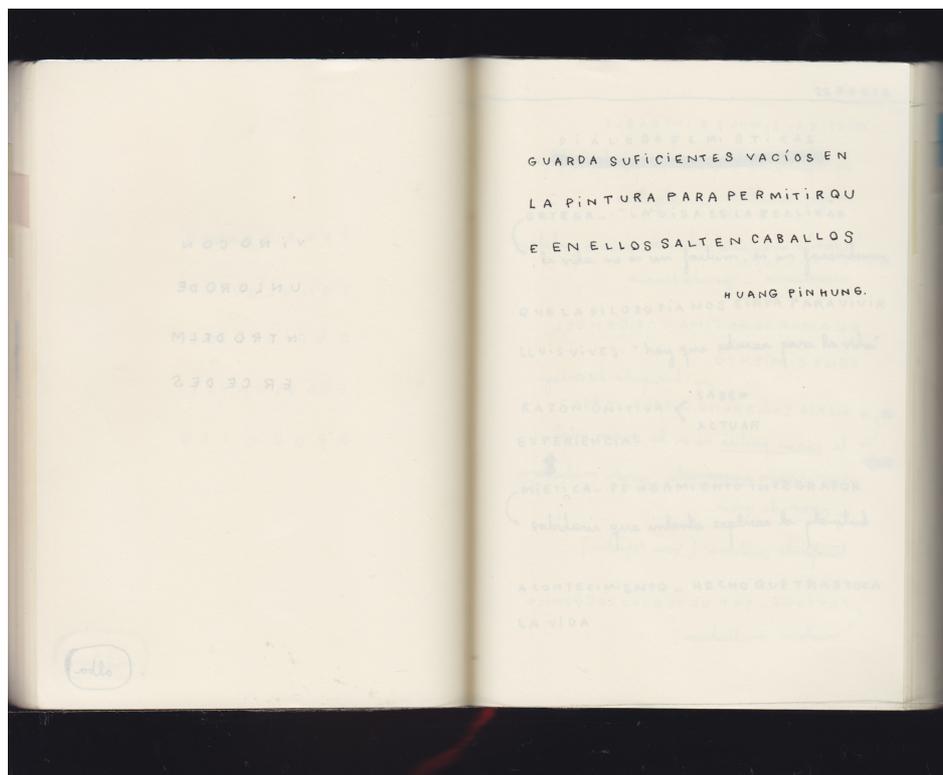


Imagen 17: Cita extraída de cuaderno.

Del mismo modo sucede en la pintura tradicional de oriente, en estrecha relación con su tradición filosófica, en la que el vacío, a diferencia de la tradición occidental, aparece como un elemento fundamental en la pintura, tanto o más rico que la pintura misma. En el taoísmo se considera que “[el

vacío] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud.”³⁴. François Jullien, nuevamente desde el estudio de la pintura tradicional china, nos lleva a la raíz de este planteamiento que, en definitiva, nos habla de la interrelación entre presencia y ausencia que permite este vacío. “[En la pintura] Será necesario evocar las cosas, no ya en la plenitud objetivante de su presencia, colmando la mira de sus trazos distintivos, sino al borde de su invisibilidad, en el umbral de su emergencia o de su reabsorción.”³⁵

Así también, el hecho de considerar el espacio como lienzo y la mirada como marco, estrechamente relacionado con la afirmación del filósofo José Luis Pardo “un cuadro es una mirada”³⁶, permite, por un lado; un trabajo con la imagen mucho más sutil, no invasivo, pudoroso y que se relaciona, en este sentido, con la idea de pintura que el pintor Marek Sobczyk defiende en su ensayo *De la fatiga de lo visible*, donde propone una actitud más reflexiva, más cuidada, más invisible, diríamos: “la pintura es tiranizada por el exceso de imagen, de discurso y por la banalidad pretenciosa de su visibilidad”³⁷. Propone a este problema que, a su modo de ver, consume a la pintura, un mayor cuidado o pudor: “pequeñas bocas y pequeños soplos”³⁸. En este sentido, consideramos que el trabajo y la actitud en *Lo visible lo invisible*, ya en el título mismo, tiene la clara voluntad de ser un acercamiento a la pintura y a la creación artística, desde un lugar distinto al habitual y próximo en algunos sentidos a lo que propone Sobczyk, haciendo menos hincapié en su visualidad, pues no conviene olvidar que, en su mayoría, las intervenciones presentadas tienen ese carácter de *invisibilidad* que nos invita a una mayor presencia al contemplar el espacio y que, como hemos dicho anteriormente, beben y se enriquecen de todo lo aprendido desde la performance.

³⁴ CHENG, F. (2012). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela. P.68.

³⁵ JULLIEN, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay. P.61.

³⁶ PARDO, J. L. (2006). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: El Serbal. P.48.

³⁷ SOBCZYK, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o meditación sobre la pintura*. Valencia: Pre-Textos. P.11.

³⁸ *Ibid.*, P.12.

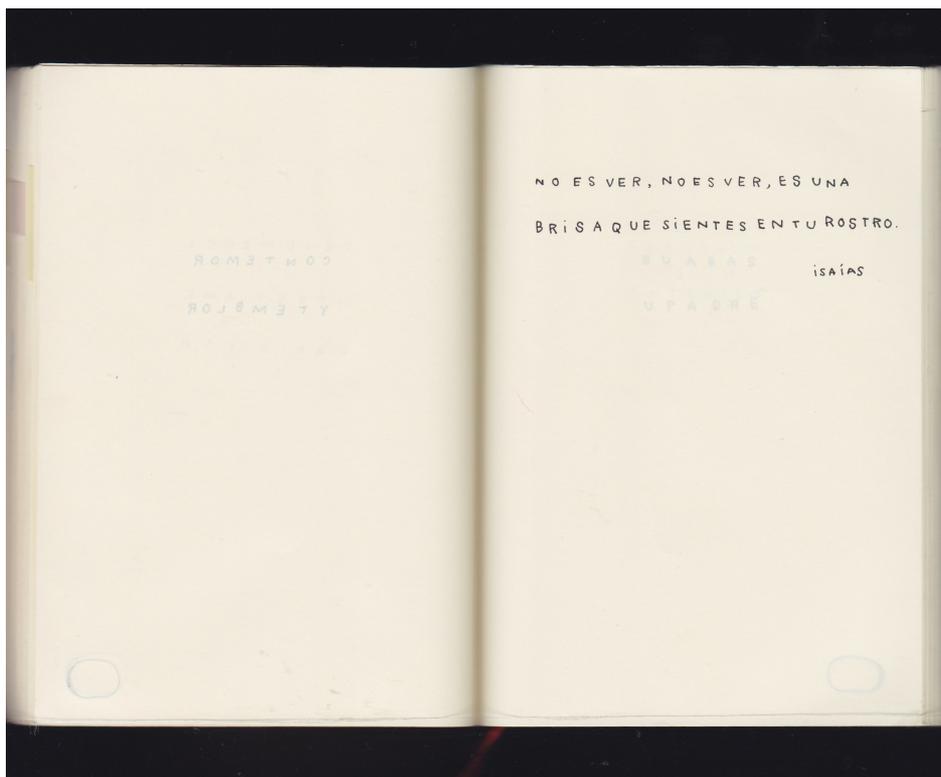


Imagen 18: Cita extraída de cuaderno.

En relación al espacio, como hemos apuntado en el apartado de la idea, el hecho de intervenir mayoritariamente en lugares accesibles y/o transitados por todas las personas implica la voluntad de eliminar en lo posible la jerarquía de la obra de arte sobre la propia vida, esto es, convertir un pensamiento y su resolución artística en un hecho cotidiano no excluyente. Se observa en este sentido una voluntad de eliminar, por un lado, el aura de la obra artística y, por otro, la exclusividad de los espacios y el público que participe de ella. Con esto y, estrechamente vinculado al momento presente, se pretende evidenciar que la fascinación está exclusivamente en nuestra mirada y actitud inocentes. En este sentido, encontramos sumamente clarificadora la frase de Oscar Wilde en su texto *La decadencia de la mentira*: “mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza”.³⁹ Proponemos, por tanto, evidenciar el potencial existente en el *ahora* y en su atención consciente al intervenir en y desde una cotidianeidad, profundamente arraigada en los espacios de vida.

³⁹ WILDE, O. (2004). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela. P. 63.



Imagen 19: Cita extraída de cuaderno.

Consideramos oportuno hablar en este punto de los referentes en relación a la forma en las intervenciones y a la idea en las citas. Para ello, comenzamos citando la reflexión al respecto del citado Guillermo Mora: “no busco los referentes en el propio medio, en el arte. Para mí los referentes son las cosas más cotidianas que me rodean porque nos están definiendo. Cosas muy pequeñas y muy anecdóticas pero que nos definen”⁴⁰. En este sentido, encontramos referentes en relación a la forma para las intervenciones artísticas presentadas en nuestro habitar cotidiano del mundo. Prestamos gran atención al modo en que se anuncian los comercios o a la señalética en la ciudad, puesto que pueden resultar un gran estímulo para la creación. La relación de las citas en cuadernos con la cotidianeidad es evidente, pues el proyecto se sustenta casi exclusivamente en la atención consciente al lenguaje oral.

⁴⁰ “Metrópolis. Pintura otra”. (2013). Madrid: RTVE. Disponibilidad: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/metropolis/metropolis-pintura-otra/1698762/> [Consulta: 23 junio 2015].

Como hemos dicho con anterioridad, existen dos aspectos centrales en el trabajo aquí presentado. Uno, y al que hemos hecho alusión anteriormente, sería su relación con la pintura y, de algún modo, su condición de imagen. El segundo, y que hemos desarrollado en el capítulo de la idea, es su relación con el tacto y sus cualidades hápticas. Hemos reiterado varias veces que consideramos central el concepto de intimidad en *Lo visible lo invisible*, no ya sólo por su sinceridad y su desnudez, sino también porque consideramos que, como afirma el poeta Antonio Machado “lo más íntimo es lo más universal”⁴¹. En este sentido, su cualidad de íntimo estaría también presente en aquellas personas que, al encontrar las intervenciones, o leer los cuadernos, sientan que, de alguna manera, aquello forma también parte de su interioridad.

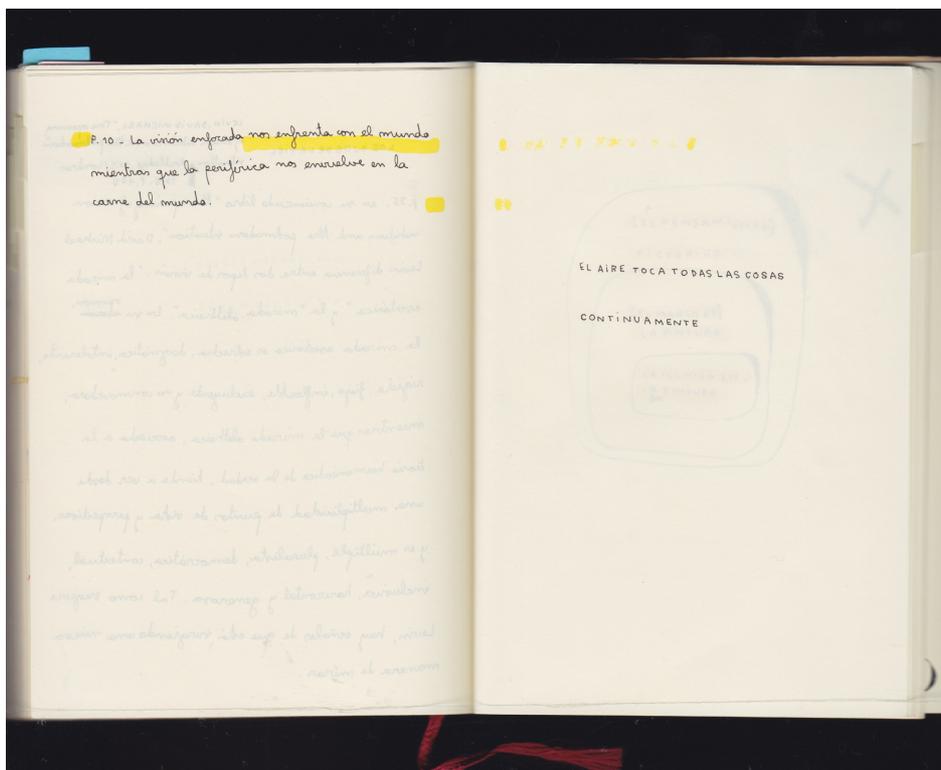


Imagen 20: Reflexión extraída de cuaderno.

⁴¹ MACHADO, A. (1986). *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Española*. A Coruña: Observatorio. P.848.

El hecho de que se busque un componente háptico en la mayor parte de las intervenciones presentadas está estrechamente relacionado con, por un lado, la eliminación de aura de la que hemos hablado al referirnos al espacio público y a la accesibilidad de las obras presentadas, y, por otro, con el concepto de intimidad y cercanía, tanto en un sentido conceptual, como en su aspecto más formal. Juhani Pallasmaa afirma que “todos los sentidos, incluida la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel.”⁴² Nos interesa esta idea, pues se relaciona estrechamente con el enfoque que defendemos de *intimidad universal*. Es redundante decir que el sentido del tacto no permite distancia, que incita a acercarse hasta tocar. Es asimismo el sentido más primitivo y se relaciona estrechamente con las emociones y con el afecto que motivan nuestra idea de cambio. En este sentido, el hecho de que las obras se piensen para poder ser tocadas, se coloquen en lugares sin cerco (ni barrera tácita) y su textura o su volumetría invite a acercarse hasta tocarlas, da forma plástica a la idea que sustenta y alimenta *Lo visible lo invisible*. Igualmente importante es la estrecha relación-identificación que existe entre la autora y el sentido del tacto, pues, del mismo modo que se observan las señales y los anuncios al recorrer la ciudad, se tocan las cosas y se disfruta con su textura. Por tanto, a veces la idea puede llegar a través del sentido del tacto o de la relación existente entre la idea y las características hápticas de un material.

Tras este recorrido por los aspectos plásticos, después de haber dado una explicación de por qué este trabajo se sustenta en un pensamiento pictórico, de haber hablado de nuestra idea de técnica y de la que consideramos que es su función, tras haber nombrado teorías que valoran el vacío y la invisibilidad en pintura y haber tratado el tema de la condición háptica del trabajo presentado, se comienza el análisis específico de cada una de las intervenciones y los cuadernos de citas y reflexiones.

⁴² PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. P.43.

Las obras

Cuadernos de citas y reflexiones

Como hemos dicho, nos interesa especialmente la relación existente entre nuestro modo de trabajar y la cotidianeidad, aspectos que tenemos en cuenta al escoger el material, tamaño y peso de nuestro trabajo. Así, la facilidad de transporte es importante, pues la obra puede acompañarnos a todas partes convirtiendo cualquier situación en posibilidad creativa. Es este el caso de las dieciocho libretas (A6) presentadas, utilizadas para escribir notas de conversaciones escuchadas y reflexiones personales que conviven con apuntes de las clases, horarios de medios de transporte, direcciones y cosas que hacer, sin que ello perjudique a su calidad formal. En este sentido, nuestra relación con las libretas no es exclusivamente artística, sino que tienen también una función más *práctica* en nuestra vida, de este modo, entendemos que la relación entre el arte y la cotidianeidad se expresa en ellas de un modo propio. Decimos que nos acompañan en un sentido amplio del término, pues son compañeras que permiten que nos relacionemos con desconocidos de un modo particular. En ellas se plasma nuestra tendencia a escuchar conversaciones ajenas, permitiéndonos ser participes de ellas con atención y respeto. Así mismo son un aliciente a una escucha e interés por aquello que se dice a nuestro alrededor, haciendo que la fascinación por las palabras, las personas y las ideas se retroalimente.

Se toman citas de frases escuchadas y que, por su contenido o su forma, resultan atractivas. Habitualmente son frases sin trascendencia en la conversación y, pese a ser absolutamente variadas e inconexas, encontramos algunos elementos recurrentes: el lenguaje, la autoridad, la casa, el arte, el cuerpo, el límite, las normas, la subversión, lo real, el juego, las manzanas. En cierto sentido, recopilar frases escuchadas, frases sin trascendencia que caerán en el olvido, responde también a la necesidad de hacer perdurar en el tiempo aquello que resulta interesante. Las frases son retratos de quien las

pronuncia, fotografías de momentos vividos, escuchados. Estos fragmentos, por su falta de concreción en el sentido, permiten, a su vez, una extrapolación a cualquier contexto temporal y podrían servir de marco para multiplicidad de situaciones o pensamientos. Por lo tanto, están cargados de atemporalidad.

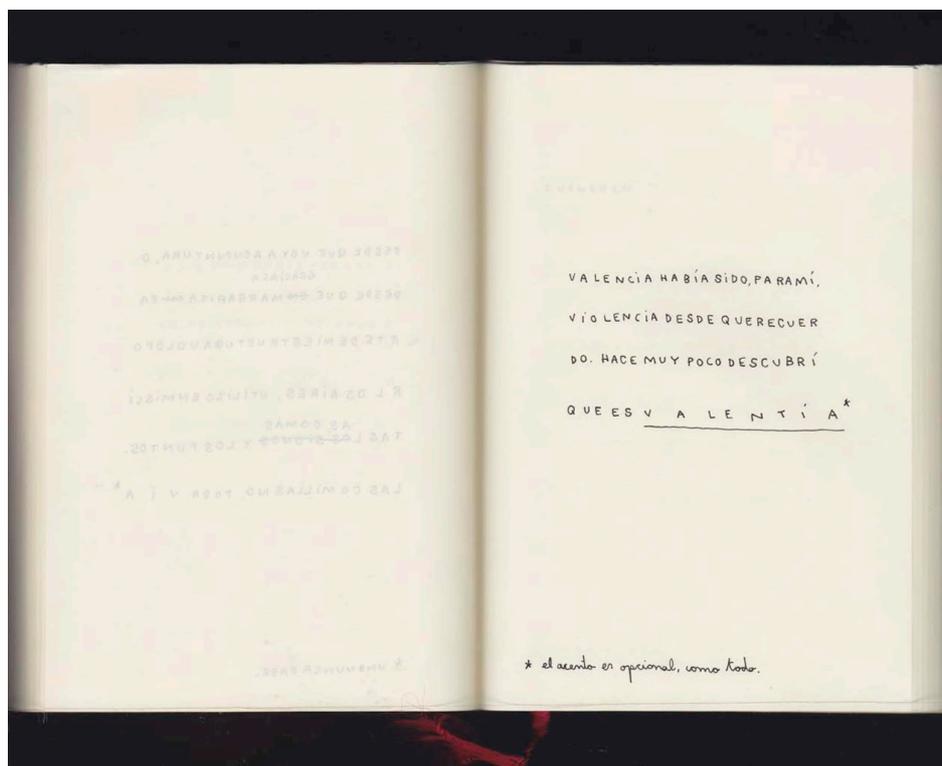


Imagen 21: Reflexión extraída de cuaderno.

En cuanto al tratamiento específico del espacio cabe señalar un espacio físico o compositivo y otro simbólico o conceptual. El espacio físico, la hoja en blanco, se tiene muy en cuenta en el momento de recopilar cada cita. Se utiliza una hoja por cita y sólo se escribe en una cara, el texto se sitúa en el centro del papel, dejando grandes márgenes en los cuatro extremos. Se utiliza un bolígrafo negro y fino, que permite, a su vez, un espacio entre las letras. El lugar que se da a cada frase es un elemento fundamental, el espacio en blanco tiene una función activa, permite la interiorización y la transformación de las palabras pronunciadas, precedidas y seguidas de otras palabras, las rodea, aísla, segmenta, las carga de importancia y significado. A veces, el contenido banal o insignificante de la cita contrasta con la relevancia que tiene en la propia hoja (alguna cita es, por ejemplo, "Sí"). Cuando hablamos del espacio

conceptual, hacemos referencia al contexto de la conversación donde se han escuchado las frases, al aislarlas y sacarlas de su contexto, se sitúan en un espacio ambiguo, donde el silencio, correspondiente al blanco de la página, es lo no registrado y, por extensión, lo desconocido para el espectador. En relación al tiempo, la atemporalidad y falta de concreción, dotan de un carácter abierto a cada frase. En este sentido, se trataría de una no-determinación que permite entender una misma frase en múltiples sentidos.

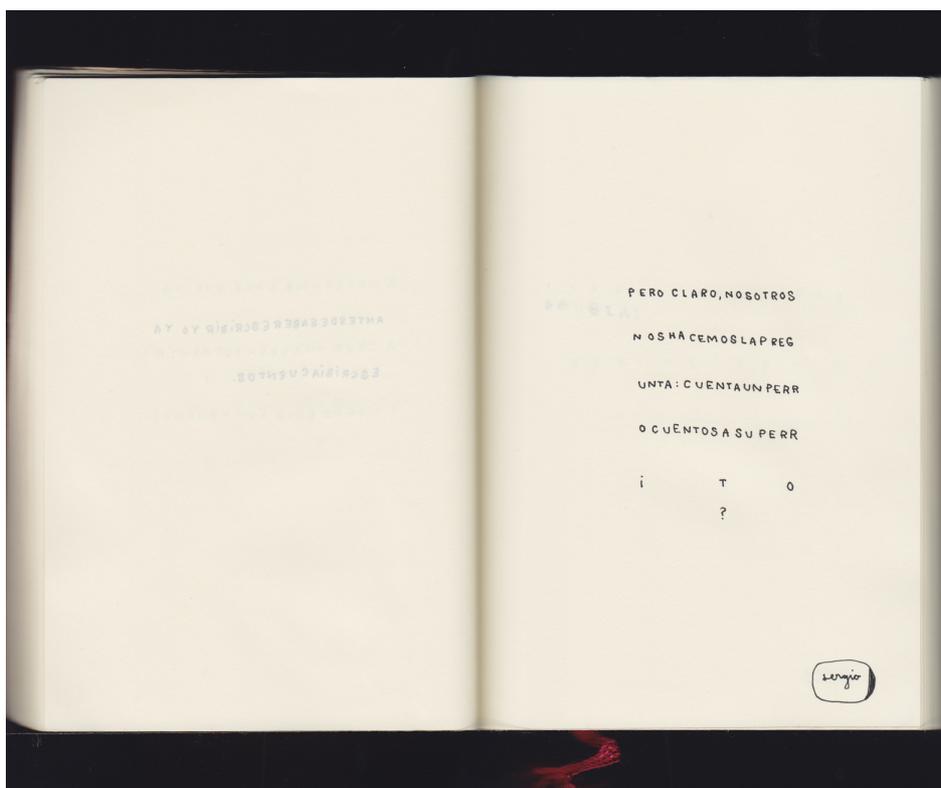


Imagen 22: Cita extraída de cuaderno.

Existe en ellas así mismo una sutil actitud subversiva que podría parecer imperceptible o resultar menos evidente. Se practica la desobediencia en algo tan sutil y mínimo como es componer las letras en el papel sin respetar las normas gramaticales, acabar una línea en una consonante, por ejemplo, y no utilizar nunca guiones. O el modo en que se escriben las mayúsculas, empezando a trazar la U, en sentido contrario del habitual. La transgresión de la norma o del hábito desde algo tan mínimo que nadie se va a dar cuenta. Una actitud subversiva, ligada a un carácter obsesivo, también en lo insignificante.

En esta línea se puede advertir también cierta desvinculación de la autoridad, tanto en el sentido de la frase como en el modo de citar a quién la ha dicho. Se cita a cualquier persona, desde un reconocido profesor a un desconocido, si aquello que dicen se considera de *interés*. Para ello se utiliza una hoja por cita, y en la esquina inferior derecha, rodeado de un círculo, se escribe el nombre de la persona que la ha pronunciado (si se conoce a quien la dice; si no, se deja el círculo vacío). De este modo no se diferencia si, por ejemplo, Esther es Esther Ferrer, como es el caso, u otra persona con el mismo nombre. Con ello queremos que la distancia social, cultural o de estatus se reduzca al máximo en nuestro trabajo.

Finalmente, la recopilación total que completa cada uno de estos cuadernos los convierte en un soporte pero también en un objeto conglomerado de sentidos. Cada uno de ellos permite un recorrido diferente, donde cada persona puede encontrar relaciones múltiples, azarosas y subjetivas.

*Adjuntamos a este TFM un archivo digital
de la última libreta presentada.*



Imagen 23: Recopilación de cuadernos de citas y reflexiones. Tamaño A6.

Intervenciones en el espacio público

Para comenzar con el apartado de análisis de las intervenciones realizadas en el espacio público queremos hablar de la documentación en primer lugar. Si bien presentamos aquí fotografías de cada una de las intervenciones realizadas y escaneos de algunas páginas escogidas de las libretas, nuestra manera de comportarnos con respecto a la documentación no ha sido siempre la misma. Más bien diríamos que comenzamos a documentar, en gran medida, para justificar en este TFM los trabajos realizados. Nuestra relación anterior con la documentación era prácticamente inexistente, sin embargo, muchas veces nos llegaban por distintos medios fotografías de desconocidos que habían encontrado alguno de nuestros trabajos y los habían compartido en redes sociales. Así, encontramos como personas desconocidas tienen un *TOT ANIRÀ BÉ* como foto de portada en Facebook, como otras comparten intervenciones con rotulador en Instagram y, al fin y al cabo, como quien encuentra y valora nuestro trabajo, acaba haciéndolo suyo. Hemos recopilado algunas de las imágenes que nos llegaron, aunque no todas, pues somos conscientes de que existen más de las que conocemos.

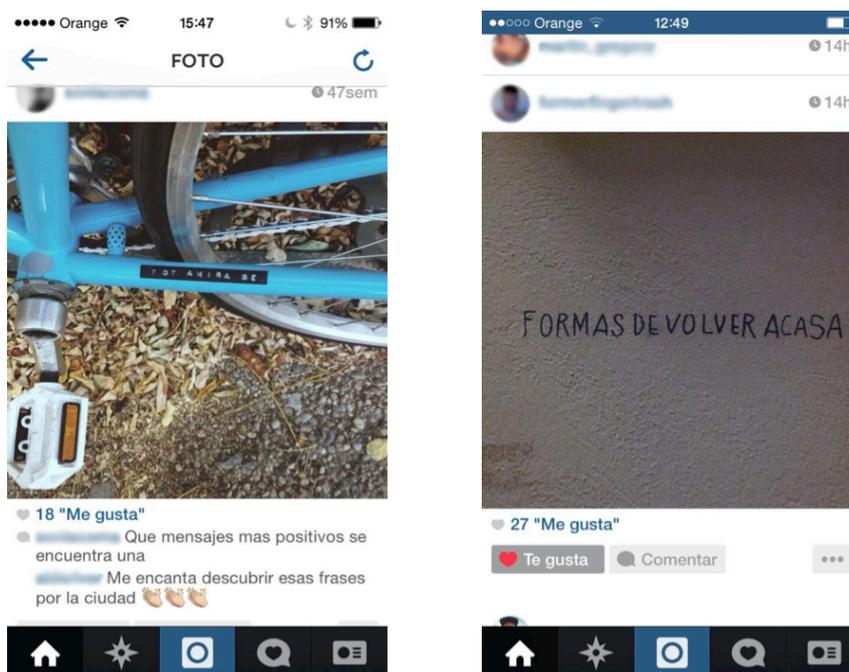


Imagen 24: *Lo visible lo invisible*. Dos ejemplos de repercusión en redes sociales.

TOT ANIRÀ BÉ

La intervención *TOT ANIRÀ BÉ* consiste en una pequeña tira de cinta autoadhesiva Dymo de nueve milímetros de ancho. Pegatinas negras y rectangulares, cortadas del rollo correspondiente a unos setenta milímetros de largo sobre las que aparece el texto del título en mayúsculas y en blanco, usando el idioma catalán. Esta cinta es recortada con la máquina de Dymo manual, que permite colocar letra a letra el mensaje a grabar en relieve sobre la cinta. El resultado es un texto blanco (provocado por la presión) sobre el adhesivo negro, que llevamos diariamente para pegar en el momento en que se considere oportuno. Hasta la fecha se han colocado y regalado unos mil ochocientos. El proyecto terminará cuando llegue a los dos mil.



Imagen 25: *TOT ANIRÀ BÉ*. Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. Porto. 2012.



Imagen 26: Material utilizado para la obra *TOT ANIRÀ BÉ*.

TOT ANIRÀ BÉ comenzó sin pretender ser una obra artística. Con el tiempo, sin embargo, ha ido cobrando forma aunque el modo de actuación ha cambiado muy poco desde entonces. *TOT ANIRÀ BÉ* tiene dos variantes posibles. La primera es ser colocado en el espacio público teniendo en cuenta la visión periférica de la que hemos hablado, esto es, pegándolos generalmente en márgenes, fuera del marco común de la mirada *enfocada*. Con normalidad, nos podemos encontrar esta intervención en lugares altamente inesperados no tanto por su exclusividad como por el papel que estos lugares desempeñan dentro de la dinámica personal y cotidiana de movimiento en el espacio (esquinas, rincones, marcos, etc.). Y, dependiendo del fondo donde se sitúe, puede llegar a camuflarse aún más o resaltar en contraste. Con ello pretendemos hacer “nuestros” los lugares, en el sentido de impregnarlos con la emoción que mueve este trabajo y que, a veces, consigue mover en quien lo ve o lo encuentra. La otra posibilidad del *TOT ANIRÀ BÉ* es ser un pequeño regalo que se da a las personas (conocidas o desconocidas) cuando se considera oportuno, siempre y cuando se haga un uso *personal*, pidiendo que no se coloque en el espacio público, para que así el proyecto pueda seguir manteniendo su coherencia formal.



Imagen 27: *TOT ANIRÀ BÉ*. Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. IVAM, Valencia. 2015.

TOT ANIRÀ BÉ es una intervención escrita siempre en catalán, independientemente del país o lugar en el que se pegue. Consideramos que es el idioma más oportuno para decirlo por su sonoridad y su forma, por la plástica de las palabras en esta lengua. No obstante, el hecho de utilizar un idioma no mayoritario nos interesa también para hablar de lo local, de lo íntimo que, por otro lado, es también universal, pues es accesible a casi todos, ahora que existe la posibilidad de buscar su significado en internet.

En cuanto a su componente plástico queremos hacer especial hincapié en su tamaño reducido que, acompañado de nuestra intención de ampliar la atención al momento y espacio presentes, consigue hacer de esta intervención una especie de juego, en el que la imprevisibilidad es fundamental y la sorpresa puede existir. Por otro lado, es una de las intervenciones presentadas con un mayor o más evidente aspecto háptico. En este sentido, el aspecto íntimo de la frase, que se dirige a cada persona que la lee, independientemente de que

conozcamos o no sus preocupaciones o sus miedos, queda reforzado por su condición táctil, pues permite e incita a tocarla.



Imagen 28: TOT ANIRÀ BÉ. Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. Valencia. 2015.

Para terminar queremos mostrar brevemente dos intervenciones que hemos encontrado a posteriori y que están estrechamente vinculadas con el trabajo que presentamos. Por un lado, la obra del artista neerlandés Martijn Sandber en la plaza Kraaipan en Ámsterdam, en la que, utilizando adoquines claros en una plaza de 30 metros de largo, escribe “Morgen Komt Alles Goed” [Mañana todo irá bien]. En este sentido el título ya marca una gran distancia con respecto a nuestra propuesta, pese a la evidente similitud. Por un lado, la palabra *mañana*, con la que parece que se refiere más bien a *nunca*, nos provoca cierta desesperanza, mientras que nuestra idea es abrir en el interior de quien lo lea la posibilidad de que todo vaya *bien*, sin ironía, sin dureza. Y, por otro lado, el tamaño de este trabajo hace que sea una obra con un aspecto más próximo al acontecimiento, mucho más *espectacular* y alejada de las ideas de intimidad, tacto y mirada periférica, centrales en este trabajo.



Imagen 29: Martijn Sandber. *Morgen Komt Alles Goed* [Mañana todo irá bien]. Plaza Kraaipan (Ámsterdam). 2012-13.

Tres años después de comenzar nuestro proyecto nos ha llegado registro de la siguiente intervención desde Porto, donde nuestra obra se estuvo llevando a cabo durante un año. Ésta es anónima y aunque utilice Dymo, es, en este caso, electrónico y automático. Por consiguiente los aspectos táctil y manual desaparecen. En este caso el idioma es portugués y la frase exacta es: TUDO VAI SER OK. La relación con el espacio nos es desconocida, pues nos han llegado simplemente imágenes documentales de baja calidad.

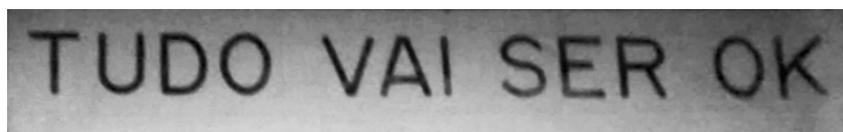


Imagen 30: Anónimo. *TUDO VAI SER OK*. [Detalle]. Cinta autoadhesiva.



Imagen 31: *TOT ANIRA BÉ*. [Detalle]. Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm.

TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE

Esta intervención, realizada con vinilo transparente de corte autoadhesivo, mide unos dos metros de largo por veinte centímetros de alto y es colocada siempre sobre cristal, por lo que prácticamente se muestra oculta, aunque efectivamente sea posible encontrarla con atención o por azar. Es la más grande de las intervenciones aquí presentadas⁴³ por lo que su montaje requiere cierta destreza técnica. Como cualquier vinilo de grandes dimensiones, necesita un pegado constante y homogéneo sobre un cristal limpio que, con la ayuda de una espátula, no creará burbujas que puedan deteriorarlo con el tiempo.



Imagen 32: *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*. [Detalle]. Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.

⁴³ La documentación que se muestra corresponde a la realizada para PAM!14, muestra de arte del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

Encontramos una evidente identificación entre aquello que se dice y el modo en que se dice; esto es, hablamos de la transparencia y para ello utilizamos, por un lado, la palabra *transparente* y, por otro, utilizamos un material que es *transparente*. Con ello pretendemos que la resolución formal, la idea y el lenguaje se vinculen entre sí del modo más directo, coherente y simple posible. Simplicidad cargada de sentido poético.

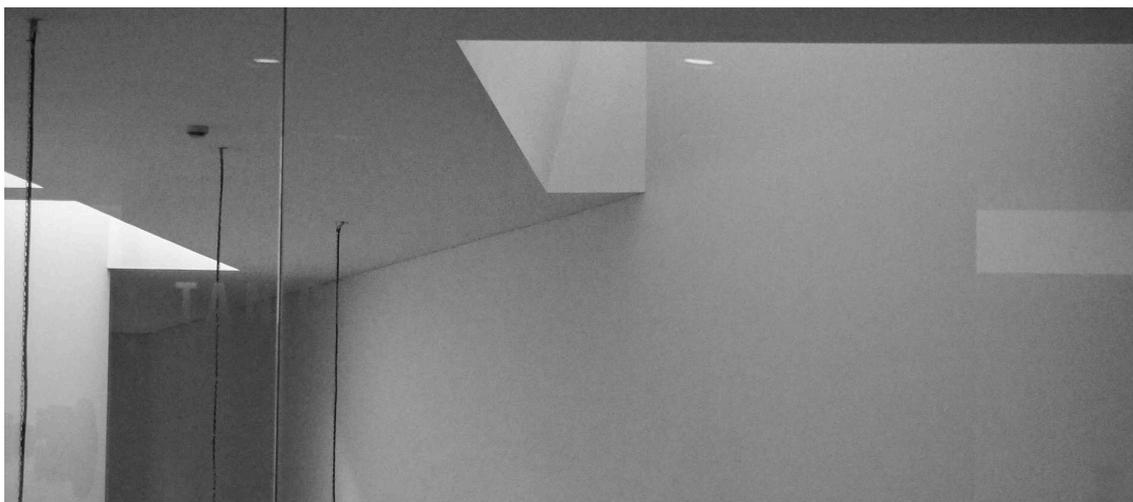


Imagen 33: *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*. [Detalle]. Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.

De nuevo tenemos una gran consideración hacia el espacio y cuidamos la composición con respecto a éste, elegimos la altura adecuada en relación al tamaño total de los cristales, el tamaño de las letras, la tipografía sencilla y rotunda, el uso de las letras mayúsculas, la disposición lineal. Cada uno de los aspectos que la conforman ha sido cuidadosamente escogido. Del mismo modo, el carácter háptico se encuentra presente, aunque de un modo más sutil, pues el pequeño relieve que crea el vinilo y la diferencia entre el tacto de ambos materiales (cristal, vinilo), hace posible una experimentación de la pieza desde y con la piel.

Esta intervención se encuentra, a diferencia del *TOT ANIRÀ BÉ*, a la altura de la mirada de una persona adulta, en un espacio que transitan muchas personas, sin embargo, su *transparencia* hace que, pese a estar en un lugar accesible y especialmente visible, sea necesaria la misma atención al espacio

y al presente al que hacemos alusión repetidas veces, pues, de no ser así, desaparece, o se hace *invisible*. De este modo, encontramos que el carácter de inesperado se encuentra también presente en ella, teniendo un cierto carácter lúdico y serio al mismo tiempo.

La idea que sustenta esta intervención y de la que hablamos de muchas maneras en *Lo visible lo invisible* es la sencillez y la claridad que, precisamente por ello, se convierten en algo a lo que, en muchas ocasiones, no accedemos. Pretendemos con ella darle valor a lo que no vemos y se encuentra frente a nosotros. Pues, del mismo modo que estando a veinte centímetros de tus ojos puedes no verla, sucede con tantas otras cosas de valor en la vida que, existiendo permanentemente a nuestro alrededor, simplemente no son *visibles* cuando estamos demasiado ocupados y absorbidos por nuestros pensamientos o preocupaciones. Así, esta intervención pretende señalar que, con una escucha y mirada más atentas, aquello que nos rodea se nutre de matices, de mensajes, de ideas que pueden suponer un verdadero cambio si estamos dispuestos a tomarlas, si tenemos la valentía de verlas.



Imagen 34. *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*. [Detalle].
Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.

SOL

Esta intervención mide veinte centímetros de ancho por quince de alto y consiste en un vinilo de corte autoadhesivo que siempre es colocado en el suelo, indiferentemente del lugar. El vinilo es de color gris, por lo que siendo igual al habitual de los pavimentos, tiende a camuflarse con los mismos. En otras ocasiones, puede llegar incluso a aparentar una sombra que proviene de algún lugar indeterminado. El montaje de esta pieza sigue el mismo método que la anterior, pero debido a su tamaño más reducido, puede colocarse y transportarse con mucha más facilidad. *SOL*, en este sentido, nos acompaña en muchas ocasiones entre las hojas de un libro, o en la parte posterior de la mochila, permitiendo que pueda llevarse a cabo cada vez que surjan el lugar y la disposición oportunos. Nuestro modo de actuación es sencillo en este caso, escogemos generalmente suelos que no tienen una textura demasiado rugosa, los limpiamos con agua y un pañuelo y los secamos para que la adherencia sea más eficaz, pues hemos comprobado que de no tener en cuenta la superficie sobre la que vamos a pegar el vinilo o de no limpiarla, su adherencia es insuficiente.



Imagen 35: *SOL*. Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.

El idioma utilizado en este caso es de nuevo el catalán por la polisemia de la palabra en esta lengua: *SOL* significa a un mismo tiempo suelo y sol. Este doble sentido enriquece la idea, pues hace referencia explícita al lugar en el que se ubica: suelo y, al mismo tiempo, implícita a aquello que señala de un modo más sutil (o más evidente, en caso de conocer la lengua castellana y no la catalana): sol. De este modo, señalamos la diferencia entre el suelo y el sol, entre mirar hacia abajo o hacia arriba. Así, queremos hacer referencia a que, en palabras de John Berger: “la diferencia entre cielo y tierra es infinita, pero la distancia es mínima”⁴⁴. Y es, en todo momento, una decisión personal. Aquí aludimos a la autorresponsabilidad de la que hablamos en *Lo visible lo invisible*: hacer uso de nuestra capacidad de tomar decisiones y aprovecharla en nuestro favor.



Imagen 36: *SOL*. Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.

⁴⁴ BERGER, J. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora. P.35.

Encontramos de nuevo la referencia al tacto, pues, del mismo modo que en *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*, la relación entre el material sobre el que se encuentra y el material que la conforma puede resultar sugerente, puede incitar a relacionarse con ella de un modo muy íntimo, a través de la piel.



Imagen 37: *SOL*. Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.

En lo que respecta al espacio, *SOL* pone de manifiesto nuestra voluntad de llevar parte de nuestra producción a los lugares más insospechados, poco comunes en las prácticas artísticas. No solamente se encuentra en la calle, sino que, además, está pegada en el suelo, con ello queremos no sólo desacralizar la propia producción, sino, también, poner de manifiesto nuestra intención de que la cotidianeidad se abra a nuevos significados y modos de ver, para, junto a ellos, expandir nuestra conciencia y nuestra relación con el mundo.

AIGU

De unos seis centímetros de largo por tres de ancho, esta intervención escrita en tiza de color amarillo se sitúa sobre espacios donde hay agua de lluvia, escribiéndose sobre la misma, de modo que con el paso del agua la propia palabra tienda a disolverse.



Imagen 38: *aigu*. Tiza amarilla. 6x3 cm. Valencia. 2015.

El idioma utilizado en este caso es el mallorquín, escrito fonéticamente (agua: *aigo*). La aprendimos cuando, tras realizar una performance en Mallorca, una de las personas que la presencié nos dijo que, al hacerla, parecíamos: “sa dona d’aigu”. Aquello nos resultó muy hermoso y la palabra adquirió un significado personal y poético al mismo tiempo. Después y, junto a la idea de SOL, decidimos convertirla en intervención. En este caso su carácter efímero es especialmente evidente y tenido en consideración. Escribir sobre agua de lluvia la palabra *agua* es de nuevo un gesto reiterativo que, al estar escrito con tiza amarilla, pretende abrir el sentido. La insignificante contradicción entre la lluvia y el color amarillo supone una apertura pues, refiriéndose al agua, no

sólo hace alusión a ella. La idea en este caso vuelve a estar relacionada con nuestra voluntad de señalar lo que existe y no se ve o valora. Dándole, con la palabra y el gesto, un espacio de atención. Y recordando aquello que decía el poeta Javad Nurbakhsh: “Cuando está con el mar, la gota es mar, si no, la gota es gota, y el mar, mar.”⁴⁵

En relación al espacio hemos tenido en consideración las mismas cuestiones que en *SOL*, descritas anteriormente, sin embargo en esta intervención no se ha tenido en cuenta el carácter háptico, sino que es más visual. Con un modo de ejecución muy simple y unos materiales que, de nuevo, podemos cargar sin que suponga ningún esfuerzo, a la espera de que llueva. Es la única intervención hasta el momento escrita en minúsculas y a mano, con ello queremos hacer visible que, incluso desde lo más insignificante y con los medios menos nobles, la creatividad es una herramienta útil para transformar *nuestra* vida. Nuestra fuente de inspiración en *aigu* son, principalmente, las pinturas y dibujos realizadas por niños y niñas en las plazas, las calles y los parques. Cuando los encontramos, los miramos con gran atención y los valoramos mucho, tanto por su forma como por su espontaneidad, su falta de miedo, la libertad con la que están realizados y a la que aspiramos llegar en nuestra producción y vida.



Imagen 39: *aigu*. Tiza amarilla. 6x3 cm. Valencia. 2015.

⁴⁵ NURBAKHS, J. (2001). *Diwan de poesía sufí*. Madrid: Trotta. P. 317.

UN ÁRBOL

Esta pieza de cinco centímetros de largo por uno de ancho es grabada en cada espacio que consideramos de alguna manera originario de los árboles, por ejemplo, la madera o los papeles, pero nunca sobre un árbol. Debido al parecido en dimensiones con *TOT ANIRÀ BÉ*, se compone en el espacio de forma muy semejante. Esto es, en rincones, ángulos, etc. Sin embargo, el método de intervención es muy diferente, provocando un bajorrelieve realizado con moldes metálicos de tipografía de golpe que, unidos para formar el texto, son traspasados con un martillo sobre el soporte en cuestión. El resultado es una serie de hendiduras que forman las letras individuales bordeadas por un círculo que es provocado por el mismo molde. El espacio entre ambas palabras (UN-ÁRBOL) se marca con una letra colocada al revés, hacia la parte que golpeará el martillo, el resultado formal de ese espacio es un círculo, marcado por el extremo contrario al tipográfico.



Imagen 40: Material utilizado para la obra *UN ÁRBOL*.

Nuestra fuente de inspiración para esta intervención fue el modo en que Raúl León marcó el llavero de madera que acompaña a las llaves de las Project Rooms de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. En ellos se realiza la marca con el nombre correspondiente a cada llave con las mismas piezas utilizadas

para esta intervención, aunque de un tamaño mayor. Así, al ver las piezas de madera con el bajo relieve, pensamos en utilizar la misma técnica y surgió la idea de escribir “un árbol” y de estamparlo sobre madera o papel que, procediendo de un árbol, ya no lo es. De este modo, hacemos nuevamente referencia a aquello que es la fuente del material sobre el que intervenimos, llamando la atención sobre su origen y permitiendo que éste nos transporte a otro lugar, más próximo a nuestra naturaleza simple. Hablamos, por tanto, de la transformación y de la permanencia. Hablamos de lo que existe sin nuestra intervención y que, pese a cambiar de forma, sigue estando presente, pues, el árbol está física y simbólicamente en el papel y el banco de madera y además está escrito sobre ellos.

UN ÁRBOL es de los trabajos más invisibles de los aquí presentados, pues no tiene color y su tamaño es reducido. De modo que, encontrarlo, supone especialmente una sorpresa.

Nuestro modo de actuación es similar a las intervenciones anteriores, durante un periodo de tiempo cargamos en la mochila con las tablillas de tipografía de golpe ensambladas y con un martillo para, en caso de querer intervenir, poder hacerlo sin más mediación. Encontramos en este caso la complejidad del material sobre el que trabajamos, pues no todas las maderas en el espacio público son igual de duras o blandas. A veces, en una madera dura, necesitamos golpear con mucha fuerza para que la inscripción se marque, mientras que, en una madera blanda, con ese mismo golpe el resultado sería demasiado *visible*, se hundiría demasiado. La solución que encontramos a esta dificultad fue probar el golpe en la letra que está invertida y que tiene la función de espacio (la letra H), así podemos hacer la prueba de la fuerza a aplicar necesaria para cada soporte escogido.



Imagen 41: *UN ÁRBOL*. Tipografía de golpe sobre madera. 5x1 cm. Valencia. 2015.

LUZ

La más pequeña: cuatro centímetros de largo por dos de alto. *LUZ* es una intervención realizada sobre el cristal blanqueado de una ventana, rascando con una llave doméstica la pintura hasta permitir que la luz entre en la sala, dando forma a la palabra, que puede leerse con facilidad desde la habitación a oscuras donde se realiza. Debido al destello que se percibe en un primer contacto, el tamaño de esta obra facilita lo que Barthes llamaría *punctum*, invitando al llamamiento que hace la propia luz.

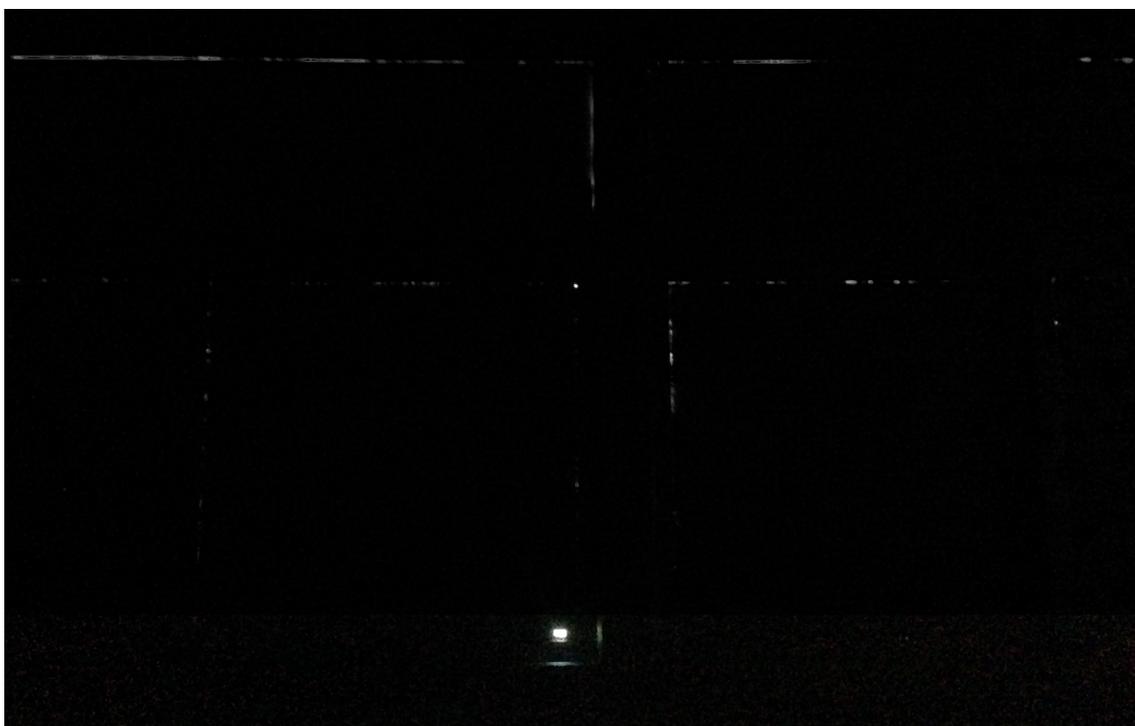


Imagen 42: *LUZ*. Cristal de ventana blanqueado. Plano general. 4x2 cm. Valencia. 2015.

La idea de *LUZ* no fue premeditada, sino que las propias condiciones del espacio fueron la inspiración para realizarla. Con ella se pone de manifiesto el aspecto intuitivo que hemos nombrado anteriormente, cuando decimos que las decisiones, pese a ser lo más cuidadas posibles, no implican necesariamente una gran reflexión o estudio previo, sino que, por el contrario, a veces la idea surge en un instante, acompañada de forma y resolución técnica. Así, el hecho de estar en una habitación a oscuras, en plena luz del día, con los cristales

blanqueados por los que pasaban rayos de luz en las esquinas o en los pequeños fallos de la pintura, sirvió como fuente de inspiración para realizar una intervención. En este sentido, los medios fueron aquellos que teníamos a mano: una llave de casa, así, el resultado no posee la limpieza formal con la acostumbramos trabajar, sin embargo, el carácter de inmediatez que se desprende de ella, nos resulta un punto a su favor, pues muestra que las posibilidades creativas están permanentemente al alcance de una mirada abierta, sin prejuicios, con curiosidad.

La idea que sustenta *LUZ* es, de nuevo, la de hacer visible aquello que se encuentra a nuestro alrededor y no nos permitimos ver. *LUZ*, es una intervención especialmente pictórica, en cuanto a que trabaja con la pintura propiamente dicha, aunque, en lugar de añadir, se realiza mediante la sustracción de pintura para que la luz, siendo esta el último material pictórico, se diga a sí misma. Así, encontramos como la idea, el lenguaje y la resolución formal vuelven a entablar un diálogo en el que se retroalimentan, diciéndose a sí mismas de tres formas posibles, siendo, de este modo, la reiteración una parte fundamental de la poética de este trabajo.

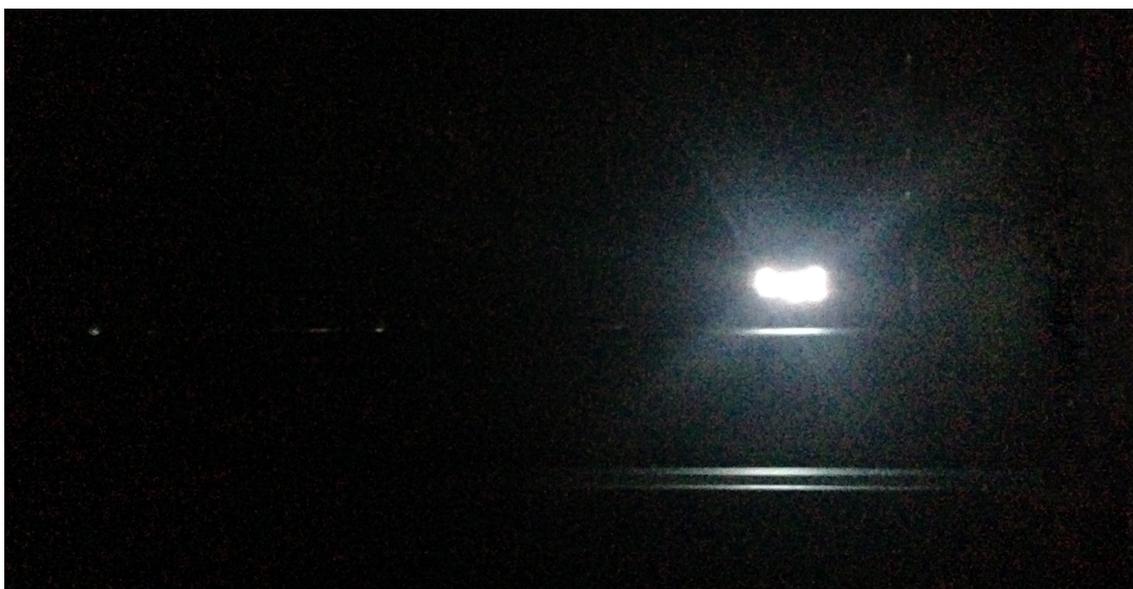


Imagen 43: *LUZ*. Cristal de ventana blanqueado. Plano medio. 4x2 cm. Valencia. 2015.

Pese a tener el tamaño más reducido de todas y estar ubicada en una esquina, es, probablemente, una de las más visibles. En la distancia es un punto que ilumina el espacio tímidamente y reclama tu atención, al acercarte surge la palabra. De nuevo, tiene un sutil aspecto háptico, pues la diferencia de textura y volumen entre la pintura y el cristal de la ventana, invita a recorrerla con las manos.

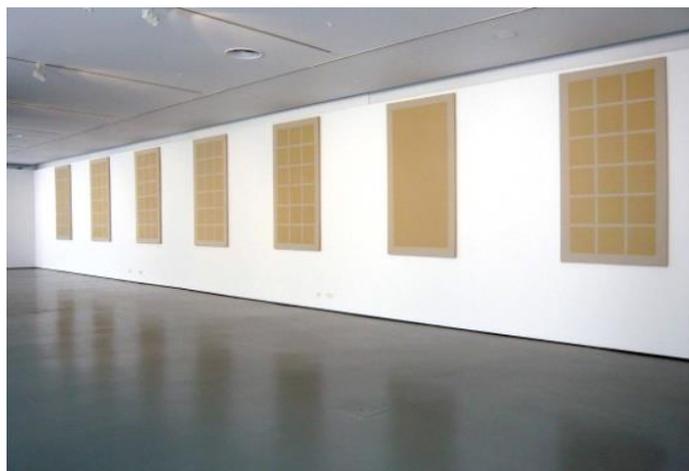


Imagen 44: Ignasi Aballí. *Llum*. Luz solar sobre cartón. 240x125 cm./u. 1993.

Encontramos cierta relación a un nivel de idea con el trabajo homónimo del artista Ignasi Aballí. A partir de una propuesta expositiva en un lugar sin ventanas ni luz natural, el artista decidió utilizar el material luz como material pictórico, esto es, que fuera la propia luz la que pintara. Para ello, teniendo como referencia las ventanas y balcones de su casa y su estudio, utilizó cartones del tamaño exacto y cubrió las partes que consideró oportunas con cinta, actuando ésta a modo de reserva. Después, los subió a la azotea y dejó que el sol hiciera el resto. El resultado final son cartones con trama, recordando a ventanas y balcones, en las que las partes expuestas a la luz se han amarilleado, mientras que las partes protegidas conservan su color habitual, más grisáceo. Pese a tener dos modos de actuación distintos y una resolución formalmente alejada, consideramos que en estos trabajos ambos pretendemos que sea la luz la que pinte por nosotros.

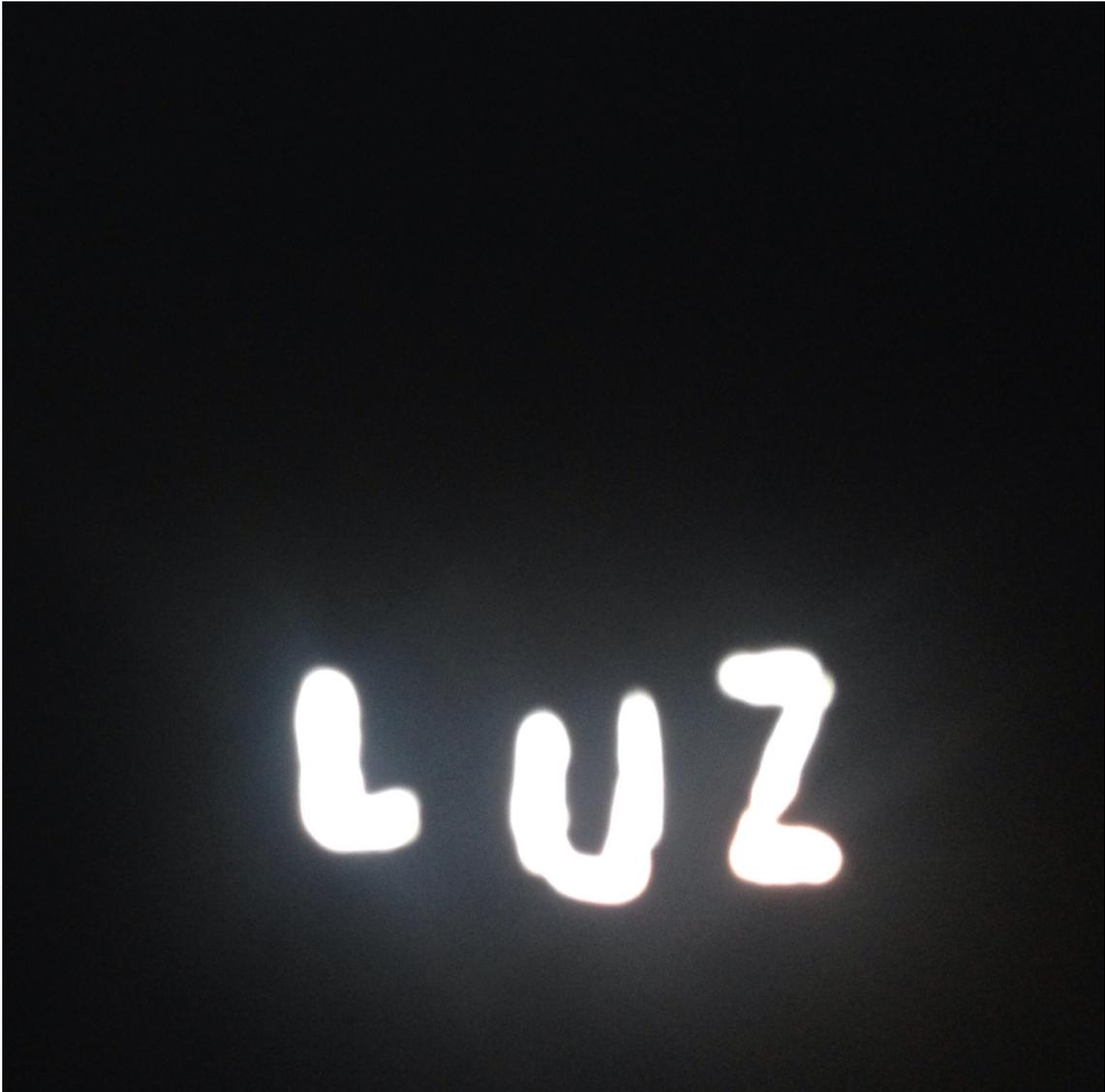


Imagen 45: *LUZ*. Cristal de ventana blanqueado. Plano detalle. 4x2 cm. Valencia. 2015.

ترحيب [MARHABAN]

Escrita en árabe, previa consulta a una persona cuya lengua materna es ésta, con spray negro soluble al agua sobre pared. ترحيب [MARHABAN] significa “bienvenido/a/s” indistintamente aplicado en género y número. A diferencia del resto, e influenciada por su mensaje, se busca ahora la máxima visibilidad, por lo que es de mayor tamaño, ciento cincuenta por treinta centímetros, y se busca el contraste con el soporte elegido.

ترحيب [MARHABAN] es formalmente distinta al resto de intervenciones aquí presentadas, sin embargo, no queremos olvidar que el título del proyecto hace referencia también a *lo visible*, y existen otras intervenciones, todavía en formato de idea, que pretenden ser rotundas e impactantes visualmente. Nos resulta de interés jugar con estos dos márgenes, sin desechar ninguno, entendiendo que cada uno de ellos tiene unas posibilidades y un discurso propio y, escogiendo para cada idea, su forma y visualidad más oportunas.

En el caso de ترحيب [MARHABAN], escribir en árabe en una ciudad como Valencia, en la que existen todavía actitudes y políticas xenófobas, en un momento en el que parece que occidente tache de “bárbaros” a los musulmanes, es un acto político. En este sentido, el poema de Constantino Kavafis, *Esperando a los bárbaros* se plantea en esta obra como un motivante que nos incita a reflexionar sobre la integración del Otro y la ilusión de la diferencia. Por ello consideramos que la integración es siempre un gesto abiertamente político. Pues, si un velo resulta una amenaza, una pintada en árabe, absolutamente indescifrable para la mayoría de los habitantes de la ciudad, es un gesto que puede despertar temor. Sin embargo, nuestra intención es dar la bienvenida a personas que han decidido vivir en un lugar en el que no nacieron, con todas las dificultades y retos que ello implica, como se daba a los españoles al llegar a América tras la Guerra Civil y que, parece, hemos olvidado demasiado rápido. La contradicción entre el temor que pueda suponer, en este tiempo del miedo, no entender lo que está escrito en el idioma

de *los nuevos bárbaros* y el mensaje de bienvenida, alegre y despreocupado, nos resulta de especial interés. Queremos provocar la sorpresa, esta vez entre aquellas personas que están más acostumbradas al rechazo que a la bienvenida. Queremos decir que esta tierra no es más nuestra porque nuestros abuelos nacieran aquí, que tenemos los brazos abiertos. Queremos, de nuevo, que el miedo cambie de forma, que desaparezca para dar paso a un mundo en el que lo importante no sean las diferencias, sino la unión, la bienvenida.



Imagen 46: مرحبا [Bienvenid·/s]. Spray negro sobre muro. 150x30 cm. Valencia. 2015.

ACARICIAR EL MUNDO

Para llevar nuestro trabajo a una relación más evidente con el tacto, esta obra contiene el mensaje “acariciar el mundo” en el sistema de comunicación braille, permitiendo una escritura en relieve, y como en el caso anterior, valorando la diversidad y la diferencia que implica este lenguaje en el contacto con el mundo. Se realiza sobre cartulina de color y se pega a la pared con cinta autoadhesiva de doble cara, mide unos veinte centímetros por dos de alto, colocándose en lugares de visibilidad y fácil acceso, dado que es necesario el contacto directo para experimentar la obra.

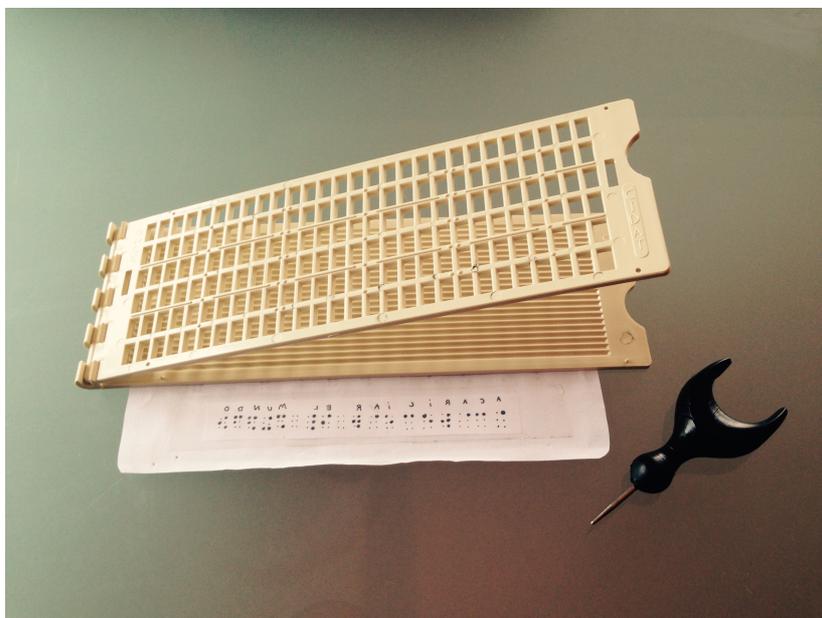


Imagen 47: Material utilizado para la obra *ACARICIAR EL MUNDO*.

El hecho de escribir en braille *ACARICIAR EL MUNDO* confiere a aquello que se dice y al modo de decirse una coherencia y autorreferencialidad que buscamos en la mayor parte de nuestras intervenciones, pues creemos que existe un modo de utilizar el lenguaje, la forma y la idea para decir lo mismo, permitiendo que estos tres pilares se sostengan recíprocamente. La idea surgió al mismo tiempo que el modo de escribirla, de modo que investigamos cómo escribir en braille y compramos en la tienda de la Fundación ONCE la plantilla y punzón correspondientes. El aspecto manual y de concentración dispersa es

similar a la producción de *TOT ANIRA BE* con el Dymo. En este caso, su aspecto de *invisibilidad* no es tanto formal como conceptual, pues están colocadas a la altura de la mirada y su color busca el contraste con la pared donde se interviene, sin embargo, el lenguaje es *invisible* para la mayor parte de las personas (entre las que nos incluimos) pues pocas personas que pueden ver la intervención saben leer braille. De este modo, siendo visible es, igual que *MARHABAN*, *invisible* para una mayoría.



Imagen 48: *ACARICIAR EL MUNDO*. Braille sobre cartulina. 20x2 cm. Valencia. 2015.

En relación al uso del sistema de escritura braille, hemos encontrado algunas obras artísticas que se sirven de él bajo el nombre de “braille art”, algunas de ellas, sin embargo, tienen unas dimensiones mucho mayores a las estipuladas por propio alfabeto, por lo que su lectura para una persona ciega resulta imposible. En nuestro trabajo hemos tenido en cuenta que el lenguaje utilizado sea, efectivamente, un modo de escritura y que pueda ser leído.



Imagen 49: *ACARICIAR EL MUNDO*. Braille sobre cartulina. 20x2 cm. Valencia. 2015.

VIVAN L·S NIÑ·S

La última intervención en el espacio público que analizamos se compone de tipografía de diversos colores en papel autoadhesivo con un tamaño total de veinticinco por tres centímetros. La presentada aquí se sitúa en el parque del Río Turia de Valencia, a la vista de los paseantes, adultos y niños. Se piensa en intervenir con *VIVAN L·S NIÑ·S* en lugares a los que éstos tengan fácil acceso, parques, lugares de juego y espacio público en general.



Imagen 50: *VIVAN LOS NIÑOS*. Letras de papel autoadhesivo. 2015.

Estas pegatinas son colocadas con facilidad, formando una a una el mensaje, en este sentido y, dado el modo de actuación, el aspecto *fabricado* y más limpio de las letras contrasta con el leve “baile” que crean al ser colocadas manualmente, sin especial cuidado por la línea recta, pues, a diferencia de otras intervenciones presentadas, donde se busca un aspecto aséptico, limpio, impersonal (caso de, por ejemplo, *TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE*),

nos interesa aquí el carácter inmediato, manual y próximo al juego, en este sentido se relaciona formalmente con las citas en libretas en las que, a falta de líneas marcadas que definan la horizontal, las letras se mueven, suben o bajan.

Esta intervención es probablemente la más colorida y lúdica de las realizadas hasta el momento, carácter que refuerza el mensaje que propone. La idea en este caso surgió a partir del material, primero encontramos las letras autoadhesivas y después pensamos en homenajear a nuestro modo a los niños y las niñas. Estrechamente ligado a nuestras vivencias personales, valoramos especialmente a las personas más pequeñas, pues consideramos que de ellos y de ellas depende el cambio que proponemos, un modo de vivir alejado del miedo y la desconfianza, un mundo en el que el afecto y la sinceridad primen y guíen el comportamiento. En este sentido, de nuevo, sentimos que debemos ser más *aprendices* que *educadores*, abiertos a sus enseñanzas, a su mirada inocente, a su curiosidad, a su valentía y a su afecto. Pues, en palabras de Charles Fourier: “si el hombre carece de ideas es el momento de entregar el mundo a las mujeres y a los niños”.⁴⁶

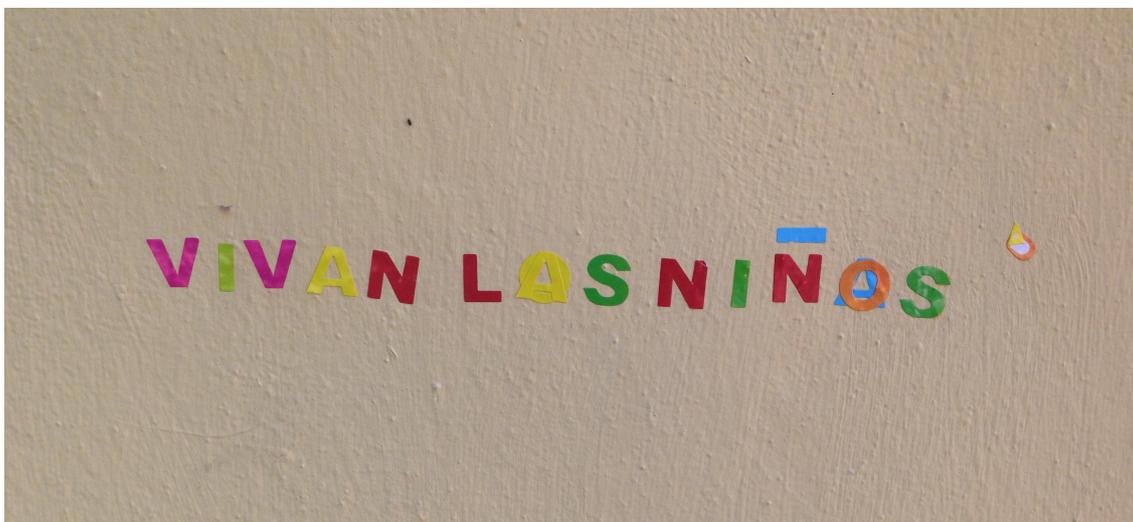


Imagen 51: VIVAN LOS NIÑOS. Letras de papel autoadhesivo. 2015.

⁴⁶ Citado en: VV.AA. (2014). *Playgrounds. Inventar la plaza*. Madrid: MNCARS. P.179.

C O N C L U S I O N E S

La realización de este TFM ha servido como motivación para llevar a cabo muchas de las ideas que nos surgen, y hacerlas, efectivamente, forma. Así como para, mediante la documentación y difusión, darles un espacio de mayor autonomía y *visibilidad*. Por otro lado, la investigación teórica ha permitido que la reflexión sobre aquello que hacemos, muchas veces de un modo intuitivo y visceral, cobre mayor profundidad y trascendencia, siendo ahora más conscientes de nuestro modo de actuación y nuestras motivaciones. Así, hemos dado discurso teórico a aquello que, muchas veces, surge de una necesidad *inconsciente* de acción e intervención.

Del mismo modo, nos ha servido para reflexionar sobre nuestra relación con la pintura y para argumentar cómo, independientemente de la técnica, elegimos seguir *pintando*, pues nos vincula con la pintura un amor a los colores, a la luz y a la materialidad. Como diría David Barro en su análisis de la pintura contemporánea, “estamos más propiamente ante la representación de un virtual ‘estado de la cuestión’ en este imperio de los signos que señalaría Barthes, ante una performance libre de circulación de las palabras o significantes sin vigilancia, que puede que en muchos casos desborde los límites del juego del arte para coquetear con la realidad.”⁴⁷

En esta línea, identificamos también en este proyecto una actitud lúdica con la realidad que no por ello ha de ser ingenua. En una sociedad de consumo y producción, prestar atención a los espacios ignorados y al momento presente y, en definitiva, cambiar nuestro modo de relacionarnos con la cotidianeidad, es subversivo. Con la producción artística presentada mostramos que además es relativamente sencillo. Reivindicamos con ella una mayor consciencia y apreciación de lo que sucede a nuestro alrededor y que, existiendo y estando a nuestro alcance, nos es, en muchas ocasiones, invisible. Con ello vemos que la

⁴⁷ BARRO, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña: Artedardo.

convivencia con lo que nos rodea y las actitudes cotidianas pueden ir más allá de su configuración básica con un simple gesto, con un pequeño giro en la consciencia, ya que desde la aparentemente limitada colocación en el instante, todo está dado y en transición. Todo es posible.

F U E N T E S R E F E R E N C I A L E S

A continuación, una lista de las fuentes referenciales citadas en este trabajo. Añadimos también una selección que, no estando reseñadas en esta tesis, hemos consultado y han resultado útiles para la materia tratada.

- AGAMBEN, G. (2011) “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, vol. 1.
- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aula de poesía de la UPV. (Mayo de 2015). Clase magistral de Elena Escribano. Valencia: Universidad Politécnica.
- BARRO, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña: Artedardo.
- BARTHES, R. (2004). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- BERGER, J. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora.
- BEY, H. (1999). *Inmediatismo*. Barcelona: Virus Editorial.
- CHENG, F. (2012). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- COROMINAS, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DORFLES, G. (2010). *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur.
- D’ORS, P. (2014). *Biografía del silencio*. Madrid: Siruela.
- FERRANDO, B. (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Valencia: editorial UPV.
- FROMM, E. (2004). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA-HUIDOBRO, S. (2012). “Alfredo Jaar: “Quiero cambiar el mundo””. En *La tercera*. Santiago de Chile. P.76. (En sección: Cultura).
- HR, J.A. (2015). *Rogelio López Cuenca: !!!Peligro, Arte!!! Urgentes practicas artísticas desde mediados de los 80*. Starmagazine [en línea]. Disponible en: <<http://stafmagazine.com/features/rogelio-lopez-cuenca/>> [Consulta: 4 de agosto 2015].

- HUIDOBRO, V. (2003). “Carta a Gerardo Diego”, en Huidobro, V. *Obra Poética*. Madrid: ALLCA XX.
- JULLIEN, F. (1998). *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y el pensamiento chino*. Barcelona: Siruela.
- JULLIEN, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
- JULLIEN, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Bellaterra.
- JULLIEN, F. (2001). *Un sabio no tiene ideas*. Madrid: Siruela.
- JUNICHIRO, T. (2013). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- KAPROW, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Ardora.
- KUSPIT, D. “Un Buen Artista: más allá del Artista de Vanguardia” en *Lugar a dudas* [en línea]. 2008 Disponible en: <http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla3.pdf> [Consulta: 3 junio 2015].
- LEVIN, D. M. (1988). *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*. N.Y./Londres: Routledge.
- MACHADO, A. (1986). *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Española*. A Coruña: Observatorio.
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- “Metrópolis. Pintura otra”. (2013). Madrid: RTVE. Disponibilidad: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-pintura-otra/1698762/> [Consulta: 23 junio 2015].
- NEGRI, A. (1998). *El exilio*. Barcelona: El viejo Topo.
- NURBAKHS, J. (2001). *Diwan de poesía sufí*. Madrid: Trotta.
- OKAKURA, K. (2010). *El libro del té*. Madrid: El taller del libro.
- PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PARDO, C. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PARDO, J. L. (2006). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: El Serbal.
- PEREC, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Intervención Cultural.

- PERNIOLA, M. (2014). “Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico”. en *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Almería, (2004,1,179-197).
- SALA, A. (2013). “Si opus sit. La resistencia como arte en tiempos extraños.” *Artishok. Revista de arte contemporáneo*. [en línea]. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/01/21/si-opus-sit-la-resistencia-como-arte-en-tiempos-extranos/> [Fecha de consulta: 2 mayo 2015].
- SOBCZYK, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o meditación sobre la pintura*. Valencia: Pre-Textos.
- VALCARCEL MEDINA, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León: Universidad de León.
- VV.AA. (1993). *Las imágenes y las palabras (arte y literatura)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2014). *Playgrounds. Inventar la plaza*. Madrid: MNCARS.
- WILDE, O. (2004). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela.

Í N D I C E D E I M Á G E N E S

Nº IMAGEN	DESCRIPCIÓN	PÁG.
Imagen 1	Pared blanqueada. Pekín. 2007.	9
Imagen 2	Reflexión extraída de cuaderno.	10
Imagen 3	Reflexión extraída de cuaderno.	11
Imagen 4	Reflexión extraída de cuaderno.	14
Imagen 5	Reflexión extraída de cuaderno.	16
Imagen 6	Reflexión extraída de cuaderno.	16
Imagen 7	Intervención con rotulador acrílico verde. Universidad Politécnica de Valencia. 2013.	18
Imagen 8	Cita extraída de cuaderno.	21
Imagen 9	Cita extraída de cuaderno.	22
Imagen 10	Cita extraída de cuaderno.	31
Imagen 11	Reflexión extraída de cuaderno.	34
Imagen 12	Gillian Wearing. Serie <i>Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say</i> . Proyecto fotográfico a color. 1992-93. [fragmento].	36
Imagen 13	Perejaume. Serie <i>Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure</i> . Instalación en calle del Carme. Barcelona. 2013.	37
Imagen 14	Guillermo Mora. <i>Seis casi cien</i> . Capas de pintura acrílica sujeta por gomas elásticas. Dimensiones variables. 2011.	40
Imagen 15	Patricia Gómez y María Jesús González. <i>Archivo Cabanyal</i> . Archivo enrollado compuesto de fragmentos rescatados de habitaciones . 2 x 340 m. Centro del Carmen. Valencia. 2008.	41
Imagen 16	Reflexión extraída de cuaderno.	43
Imagen 17	Cita extraída de cuaderno.	44
Imagen 18	Cita extraída de cuaderno.	46
Imagen 19	Cita extraída de cuaderno.	47
Imagen 20	Reflexión extraída de cuaderno.	48
Imagen 21	Reflexión extraída de cuaderno.	51
Imagen 22	Cita extraída de cuaderno.	52
Imagen 23	Recopilación de cuadernos de citas y reflexiones. Tamaño A6.	54
Imagen 24	<i>Lo visible lo invisible</i> . Dos ejemplos de repercusión en redes	55

	sociales.	
Imagen 25	<i>TOT ANIRÀ BÉ</i> . Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. Valencia. 2012.	56
Imagen 26	Material utilizado para la obra <i>TOT ANIRÀ BÉ</i> .	57
Imagen 27	<i>TOT ANIRÀ BÉ</i> . Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. Valencia. 2015.	58
Imagen 28	<i>TOT ANIRÀ BÉ</i> . Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm. Valencia. 2015.	59
Imagen 29	Martijn Sandber. <i>Morgen Komt Alles Goed</i> [Mañana todo irá bien]. Plaza Kraaipan (Ámsterdam). 2012-13.	60
Imagen 30	Anónimo. <i>TUDO VAI SER OK</i> . [Detalle]. Cinta autoadhesiva.	60
Imagen 31	<i>TOT ANIRÀ BÉ</i> . [Detalle]. Cinta autoadhesiva Dymo negra. 72x9 mm.	60
Imagen 32	<i>TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE</i> . [Detalle]. Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.	61
Imagen 33	<i>TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE</i> . [Detalle]. Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.	62
Imagen 34	<i>TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE</i> . [Detalle]. Vinilo de corte autoadhesivo transparente. 200x20 cm. PAM!14. Valencia. 2014.	63
Imagen 35	<i>SOL</i> . Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.	64
Imagen 36	<i>SOL</i> . Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.	65
Imagen 37	<i>SOL</i> . Vinilo de corte autoadhesivo gris. 20x15 cm. Valencia. 2015.	66
Imagen 38	<i>aigu</i> . Tiza amarilla. 6x3 cm. Valencia. 2015.	67
Imagen 39	<i>aigu</i> . Tiza amarilla. 6x3 cm. Valencia. 2015.	68
Imagen 40	Material utilizado para la obra <i>UN ÁRBOL</i> .	69
Imagen 41	<i>UN ÁRBOL</i> . Tipografía de golpe sobre madera. 5x1 cm. Valencia. 2015.	71
Imagen 42	<i>LUZ</i> . Cristal de ventana blanqueado. Plano general. 4x2 cm. Valencia. 2015.	72
Imagen 43	<i>LUZ</i> . Cristal de ventana blanqueado. Plano medio. 4x2 cm. Valencia. 2015.	73
Imagen 44	Ignasi Aballí. <i>Llum</i> . Luz solar sobre cartón. 240x125 cm./u. 1993.	74
Imagen 45	<i>LUZ</i> . Cristal de ventana blanqueado. Plano detalle. 4x2 cm. Valencia. 2015.	75

Imagen 46	ترحيب [Bienvenid·/s]. Spray negro sobre muro. 150x30 cm. Valencia. 2015.	77
Imagen 47	Material utilizado para la obra <i>ACARICIAR EL MUNDO</i> .	78
Imagen 48	<i>ACARICIAR EL MUNDO</i> . Braille sobre cartulina. 20x2 cm. Valencia. 2015.	79
Imagen 49	<i>ACARICIAR EL MUNDO</i> . Braille sobre cartulina. 20x2 cm. Valencia. 2015.	80
Imagen 50	<i>VIVAN LOS NIÑ·S</i> . Letras de papel autoadhesivo. 2015.	81
Imagen 51	<i>VIVAN LOS NIÑ·S</i> . Letras de papel autoadhesivo. 2015.	82

l o v i s i b l e l o i n v i s i b l e

<https://instagram.com/lovisibleinvisible/>

I S A B E L G. M O N D R A G Ó N

V A L E N C I A , 2 0 1 5 .