

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

EL CARÁCTER CULPABLE

EL DIBUJO RESIDUAL EN PROCESOS DE PERCEPCIÓN SINESTÉSICOS
A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA INDIVIDUAL.

Presentado por Rosángela Aguilar Briceño

Tutor: Ana Tomás Miralles

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En la contemporaneidad cuantificar el nivel de micro-sensaciones y micro-percepciones recibidas por segundo en el cerebro aún parece un reto para la ciencia. El bombardeo de imágenes condiciona al habitante de la metrópolis a un *input* constante: incluso teniendo tecnologías para adaptarse al medio, la rapidez del contexto urbano sobre estimula y somete al cuerpo a un conjunto de fuerzas tecnológicas.

La discusión actual sobre la política de los cuerpos humanos revela una necesidad de investigar en los efectos de la dinámica de la máquina en los colectivos más minoritarios, siendo el grupo de diversidad funcional una realidad factible de producción creativa que plantee desafíos tanto somática como teóricamente.

Es a través de un análisis visual de las interrelaciones entre dichas personas y el contexto que les circunda en donde la anécdota, el arte y la vida se conectan en este proyecto dibujístico para constituir un lenguaje gráfico personal.

Las micro-sensaciones provocadas por el contexto a nivel fisiológico dirimen el desarrollo gráfico de las obras en un vaivén físico hasta alcanzar un nivel de conciliación con la misma, el cénit: el acabado definitivo.

El remanente visual de la artista, en el proceso de generar la obra, utiliza la configuración perceptiva concebida desde la agenesia metacarpiana. Generando una abstracción que, guiada por la investigación y experimentación plástica, emplea el dibujo como medio expresivo.

Con la obra resultante se quiere afianzar un proceso creativo individual cuyas fases protagonizadas por técnicas aditivas de líneas gestuales y caligráficas, se enmarañen en registros expresivos yuxtapuestos.

PALABRAS CLAVE

Gesto; entorno; residuo; dibujo; grafismo; proceso; agenesia física.

ABSTRACT

In contemporaneity, quantifying the level of micro-sensations and micro-perceptions received per second in the brain still seems a challenge for science. The bombardment of images conditions the inhabitant of the metropolis to a constant input: even by having technologies for adapting to the environment, the speed of the urban context over stimulates and subjects the body to a set of technological forces.

The current discussion on the politics the body reveals a need to investigate the effects of machine dynamics on minority groups. The disabled diversity group is a feasible reality of creative production that proposes challenges both somatically and theoretically.

It is through visual analysis of the interrelationships between these people and the context that surrounds them where anecdotes, art and life are connected on this drawing project to constitute a personal graphic language.

Micro-sensations caused by the context at the physiological level decide the graphic development of the works in a physical oscillation until reaching a level of conciliation with it, the zenith: the finishing.

The visual remnant of the artist, while in process of generating the work, uses the perceptual configuration conceived from metacarpal agenesis. Generating an abstraction that, guided by research and plastic experimentation, uses drawing as an expressive medium.

With the resulting work, consolidating an individual creative process whose phases, carried out by additive techniques of gestural and calligraphic lines, become entangled in juxtaposed expressive registers, is wanted.

KEY WORDS

Gesture; Environment; Residue; Drawing; Graphism; Physical Agenesis.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia sobre todo a mi madre y a mi madrina por acompañar mi crecimiento artístico desde los 3 años, por creer en mí sin dudarlo dándome una educación excelente a lo largo de mi vida.

Asimismo, dar gracias a mi tutora Ana Tomás por su apoyo constante tanto a nivel académico como profesional, su aporte indiscutible para mi desarrollo profesional me ha permitido incluirme en diversos proyectos artísticos que han enriquecido mi trabajo y me han hecho crecer enormemente

Por otro lado, agradezco enormemente a la Universitat Politècnica de València por seleccionarme para efectuar la estancia PROMOE en Estados Unidos, al Banco Santander, a la Fundación ONCE e igualmente al Fondo Social Europeo por aportarme los medios económicos necesarios para estudiar en una de las mejores universidades artísticas de Norteamérica, cubriendo mis gastos de materiales, de visado, entre muchos otros.

Muchas, muchas gracias, por confiar y por creer en mí.



Figura 1. Experimentación dibujo-collage

Tinta sobre papel
Maryland Institute College of Art
2019

CONTENIDO

1.INTRODUCCIÓN	6
2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1 Objetivos.....	10
2.2 Metodología	11
3.EL DIBUJO RESIDUAL. LOS REFERENTES ÓPTICOS	12
3.1 Apuntes sobre la sinestesia	12
3.2 La disconformidad de los cuerpos	16
3.3 La percepción y el remanente	20
4.VISTAS A LA HISTORIA. LOS REFERENTES GRÁFICOS	21
4.1 Expresionismo abstracto, Cy Twombly y el dibujo	22
4.2 Color, impacto, persistencia	26
5.PRODUCCIÓN ARTISTICA	28
5.1 Antecedentes.....	28
5.2 Desarrollo del proceso.....	32
5.3 El carácter culpable.....	36
6.CONCLUSIONES	40
7.REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	42
8.ÍNDICE DE FIGURAS	45
9.ANEXOS	46
10.ÍNDICE DE ANEXOS	102

1. INTRODUCCIÓN

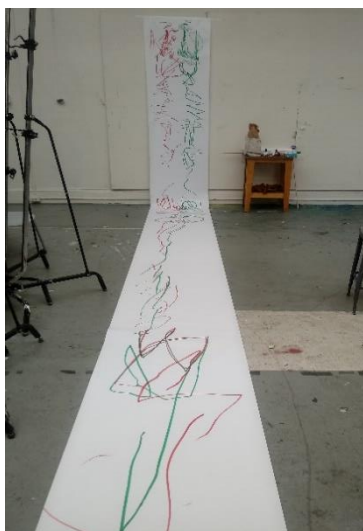


Figura 2. Práctica gestual sobre papel extendido

AGUILAR, Rosángela
 “Gesto y expresión corporal”
 700 x 900 cm
 Tinta sobre papel
 Maryland Institute College of Art
 2019

Muchas veces se dice que el arte o la capacidad para hacerlo nace de un don, de una innata inspiración. Cuando se va a un museo de arte contemporáneo o una galería de arte abstracto, abundan los espectadores que no ven relación con lo que se dice en los textos del curador frente a lo que están viendo. Se sienten desconectados.

“Qué craso error haber pensado que era el intelecto el formador de las instancias de sujeción colectivas [...]”¹. El sentido del orden propio del raciocinio, es un aspecto importante de la lógica actual. El imaginario colectivo que compone esa lógica puede estar formado mayormente por los vacíos y silencios de la conciencia en enormes amontonamientos de vestigios de imágenes.

Como espectadora, al asistir a una exposición, si encuentro desconexión con las obras expuestas, mi cerebro intenta asociarlas con imágenes que ya conozco, no sólo por conseguir una identificación visual de lo que observo, sino por conseguir un lenguaje en común que permita descifrar su contenido. Es por ello que el artista debe explicar su trabajo, su intencionalidad.

Así pues, el público identifica al arte con las formas históricas. Por eso no es sencillo establecer nuevas formas de arte. Crear arte deviene de decisiones y análisis racionales y complejos. No es solamente acumulaciones de actos intuitivos, sino de digerir racionalmente hechos que conectan la profesión con la vida ².

Vivir bajo el estrés de la violencia social impuesta por una dictadura opresiva ciertamente ha permeado la forma en que interactúo con el entorno. Esto podría traducirse en una vulnerabilidad persistente transmitida por la

¹ “[...] No, no es un pensamiento lo que aquí circula, sino un puro flujo de micropercepciones espejantes que hacen que cada cual acceda a ser que es únicamente por la intuición ultrarrápida de la imagen que el otro tiene de uno mismo –y de la respuesta que cada uno mismo otorga a esa micropercepción en un micromovimiento que es por el otro percibido justamente como expresión y testimonio de la imagen que de él –otro- tenemos nosotros”.

BREA, J.L. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, p. 108.

² CRUZ-DÍEZ, C. y FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cruz-Diez: reflexión sobre el color*, p. 33.



Figura 3. El dibujo expresivo como reflector de recuerdos

AGUILAR, Rosángela
"La Lago House"
 Óleo y lápiz sobre lienzo
 160 x 150 cm
 Maryland Institute College of Art
 2019

AGUILAR, Rosángela
 Retrato micro impresión
 Tinta sobre papel de croquis
 50 x 55 cm
 Maryland Institute College of Art
 2019

interacción humana incompleta: micro sensaciones y micro agresiones percibidas brevemente y luego perdidas en la memoria.

Recuerdo tener cuatro años y estar en un concurso de pintura que se llevaba a cabo en una escuela local, era sobre el puente de Maracaibo, ciudad donde crecí en Venezuela. Allí pintábamos con los dedos, el puente gris, el cielo azul, las flores rojas, entonces tras sentir cierto grado de comodidad en la silla en la cual estaba sentada, procedí al momento de trance: a rayar, a imaginar a atrapar. Que aversión sintieron las maestras, no sabían qué hacía allí aparentemente arruinando el para nada despreciable tema a retratar. *¿Y tú que estás —mirando?* - les decía yo. Por supuesto, no gané ningún premio, ni tampoco mis formas eran lo único que les daba extrañeza.

A partir de allí, interesa captar lo incómodo: reacciones humanas provocadas por la percepción de fenómenos sensibles que ocurren entre cuerpos y luego capturar esas respuestas fisiológicas y emocionales. Por lo tanto, el medio que mi mano sostiene contra una superficie dibuja un alfabeto compuesto de accidentes corporales que se entrecruzan con la decodificación mental y la expresión visual.

Dibujar con movimiento corporal, gesto y acción son liberadores de sensaciones. En mi obra, rastros del pensamiento influyen el dibujo expresivo tachado por el impulso vital. La inconformidad de un cuerpo, unas manos, que su sensibilidad sinestésica se ve aumentada gracias a un cambio congénito a nivel morfológico.

Los rastros de memoria participan del proceso en donde la anécdota juega un papel principal en el digerir de dichos aprendizajes. Tras "el sentimiento de la culpa"³, la ejecución de las obras está compuesta por un collage de marcas y gestos constantes recobrados desde el ejercicio del dibujo, la experiencia y la investigación.

La expresión visual acompaña la travesía mano-ojo sobre el soporte, al reflexionar sobre lo que nos rodea, unido a la capacidad visual de retener los colores en la memoria. Se busca entonces, procesualizar una forma de percepción de la realidad que ha sido moldeada por una discapacidad morfo-

³ Francis Bacon solía sentir culpa al verse frente al espejo, no se sentía a gusto con lo que en él veía.



Figura 4. Proceso individual de dibujo

AGUILAR, Rosángela
 “Extensiones corporales”
 (proceso)
 Barras de óleo, creyones de cera y
 carbón sobre papel.
 Maryland Institute College of Art
 2019

funcional llamada **agenesia metacarpiana congénita**, vista desde la perspectiva tecno-sensorial.

Este proyecto lo constituyen 22 dibujos sobre papel y/o plástico, realizados dentro de un taller propio que me fue asignado en mi más reciente semestre en *Maryland Institute College of Art* en Estados Unidos, así como obras influenciadas por el trabajo de dibujo en serie realizado en la asignatura “Procesos Creativos y Técnicas de Dibujo”, que anteceden a este propósito artístico.

Así pues, este proyecto muestra al dibujo desde la óptica de la obra contemporánea, que aún por su situación temporal de actualidad no se martiriza o sufre angustia por las influencias⁴ de un arte histórico como lo es el **expresionismo abstracto** y se reivindica a través de su ejecución, su materialidad y su puesta en contexto.

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El *flaneur* se encuentra presente⁵. El mundo que nos rodea parece cada vez más menudo, pero sobre estimulante. La tecnología nos acerca cada vez más achicando los bordes fronterizos, universalizando las lenguas, la información. Estamos aprendiendo que el mundo es una reacción en cadena constante al verse que lo que afecta a unos, afecta a otros, inevitablemente.

Según Charles Baudelaire estar en el estado *flaneur* significa “*estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo*”⁶.

Dicha cita es una apología a lo que en estos cortos años de edad he sentido al haber vivido en cuatro países como persona con discapacidad. Con esto no me refiero a una suerte de turismo emocional sino a la facultad humana de absorber la información de cada contexto distinto y saber adaptarse a esos ambientes, convirtiéndolos en propios.

⁴ *Ibid.* p.41.

⁵ BAUDELAIRE, C., PIZZA, A. y ARAGÓ, D. *El pintor de la vida moderna*. 2ª Ed, p. 12.

⁶ (...) *tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente*”. *Ibid.*



Figura 5. Reflexiones espacio-dibujísticas

AGUILAR, Rosángela
Superposición espacial
Tinta sobre papel de croquis
90 x 70 cm
Maryland Institute College of Art
2019

AGUILAR, Rosángela
Práctica gestual
(detalle)
Tinta y creyón de cera sobre
papel/pared
Maryland Institute College of Art
2019



Somos conscientes de ese estado de “alerta” o “supervivencia” constante que el cerebro me ha exigido frente a cada nueva situación de dificultad por la constante exposición a entornos de hostilidad. Así surge la motivación de descubrir si una agenesia metacarpiana (ausencia de dedos) puede ser un factor estimulante a nivel sensorial, para el desarrollo de capacidades sensibles particulares aplicadas al arte del dibujo.

Así pues, teniendo como objetivo principal apropiarse de la esencia del momento como resultado de experiencias latentes e hiperestésicas, el proyecto procura captar residualmente impresiones sensibles que son recibidas a modo de imagen visual y que son imposibles de almacenar en la memoria por completo.

La conciencia sobre mi propio cuerpo como generador de respuestas físicas que se transcriben en movimientos gestuales corporales llama a reflexionar sobre el entorno a través de la acción de hacer marcas sobre papel. El soporte entonces, se convierte en receptor de ese diálogo.

Al presentarse la oportunidad de desarrollar un primer trabajo de propulsión investigativa a nivel artístico, se encontró que dicha conexión en este caso inseparable tanto de la técnica de la artista, como de su crecimiento profesional.

La mano izquierda, con agenesia atrae decenas de miradas indeseadas al día, pero este trabajo no es sobre el culto al personaje, mucho menos a la persona que se muestra aquí. Es un estudio a la sensibilidad humana venida de una perspectiva de alguien que es morfológicamente distinto, que por decisión propia practica el oficio del dibujante y que ambiciona la experimentación constante.

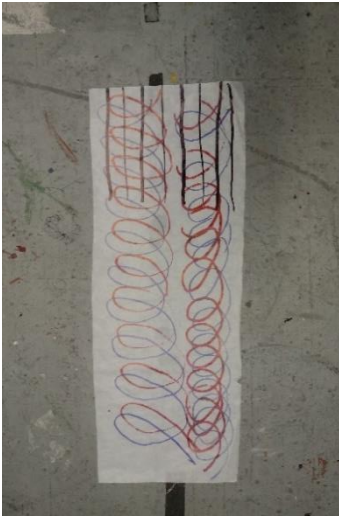
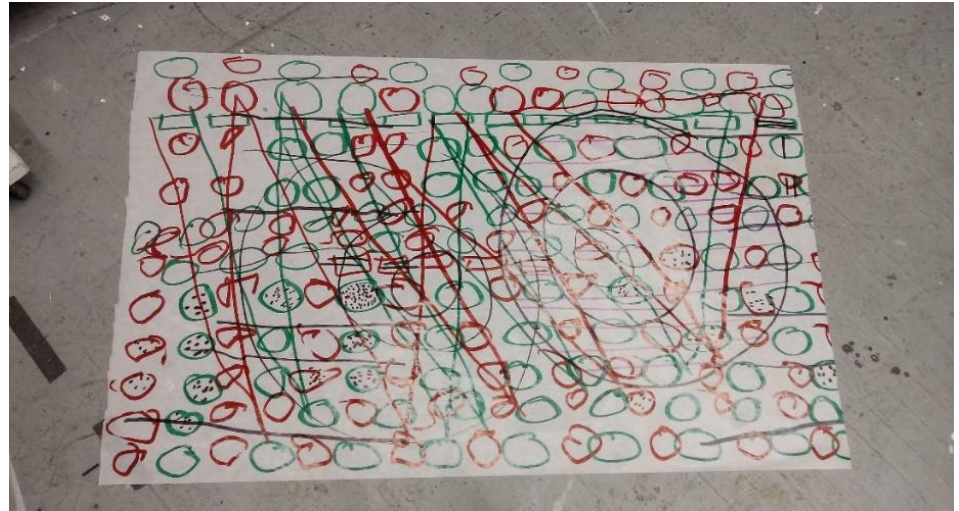


Figura 6. Reflexiones sobre el entorno

AGUILAR, Rosángela
 "NO"
 100 x 70 cm
 Tinta sobre papel de croquis
 Maryland Institute College of Art
 2019

AGUILAR, Rosángela
 Práctica gestual s/n
 120 x 70 cm
 Tinta sobre papel continuo
 Maryland Institute College of Art
 2019



De esta manera, al considerar un hecho artístico una oportunidad latente, se quiere establecer los siguientes objetivos específicos que denotan la necesidad de detallar las distintas fases de la investigación, así como del proceso creativo. No sólo para buscar *backups* históricos sino también para delimitar una lógica de trabajo que transite desde lo general a lo particular, desde lo histórico hasta la práctica artística individual. Así se resaltan los siguientes objetivos:

2.1 OBJETIVOS

- Estudiar el dibujo como conector entre arte y la vida de una persona con diversidad funcional que parte de una diáspora migratoria.
- Estimular el uso de la memoria visual para la realización de obras que se caractericen por el uso residual de la imagen visual.
- Utilizar el cuerpo como herramienta motora gestual para la realización de dibujos a gran escala.
- Reflexionar sobre el dibujo como medio expresivo.
- Investigar referentes artístico-históricos en el contexto estadounidense.
- Utilizar el color como herramienta de persistencia clave en la memoria frente a la ambigüedad del gesto.
- Establecer un proceso creativo intuitivo de un cuerpo *disconforme*.



Figura 7. Vida de taller

Vista en taller I
Proceso de creyones y rotuladores
sobre acetato
Maryland Institute College of Art
2019

“Overol”
(detalle taller)
Maryland Institute College of Art
2019

AGUILAR, Rosaángela
S/T
Dibujo en 10 paneles de papel *Yupo*
Tinta sobre papel plástico
Maryland Institute College of Art
2019

- Explorar el uso de la línea a nivel expresivo utilizando distintas herramientas y medios.
- Generar obras de arte de interés contemporáneo
- Crear discusiones sobre la disociación visual del cuerpo vs materialidad

2.2 METODOLOGÍA

Este proyecto basado en la indagación sobre la gestualidad corporal transformadora y el gesto gráfico, ha sido llevado a cabo en el estudio personal dentro del contexto de cuatro asignaturas de taller libre en la estancia de un semestre como parte de la especialización en dibujo o *Drawing Major* en el *Maryland Institute College of Art*.

Dichas asignaturas se titulan: ***Experimental Drawing, Personal Directions, Junior Independent Drawing*** y ***Figure & Contemporary Painting***. Tales materias han permitido explorar el dibujo de forma libre y experimental, al estudiar inicialmente aspectos conceptuales e históricos que luego simultaneáramos con la praxis artística.

Con lo cual todos los bocetos, ensayos, proceso y obra acabada pertenecen a la evolución artística que acumula una sola propuesta creativa que se establece formalmente a través de este TFG. De esta manera, este trabajo de investigación posee un enfoque práctico al tratarse de una exploración independiente en el área del dibujo.

Finalmente, el eje teórico lo constituye la investigación científico-histórica sobre como el dibujo se relaciona con la acción creadora. Al incluir pesquisas científicas sobre el color, la percepción y el gesto. Además de entrelazar reflexiones sobre discursos de actualidad acompañadas de reflexiones de otros artistas.



3. EL DIBUJO RESIDUAL. LOS REFERENTES ÓPTICOS.

3.1 APUNTES SOBRE LA SINESTESIA

“Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista”⁷.

Cuando hay falta parcial de un miembro (en este caso superior) no se tiene control del mismo, pero pareciera que dicha falta estimula constantemente a otros sentidos. La RAE define el término *agenesia* como: Del fr. *agénésie*, y este del gr. ἀγεννησία *agennēsía* 'cualidad de increado, cualidad de ingénito'.
1. f. Anat. Desarrollo defectuoso.

Reflexionar sobre las diferencias cerebrales que pueda conllevar el manejo de unas manos morfológica y funcionalmente distintas no es algo que se admita que sea sencillo. No sólo por tener que inmiscuirse en lugares no muy placenteros de mi mente, sino también al ver la escasez de ensayos o de trabajos de investigación que involucren el hecho artístico (plástico) a nivel profesional individual.

Es preocupante que, la alusión al arte como medio terapéutico para la diversidad funcional sea casi lo único que se encuentre. Parece haber cierto conformismo en el hacer de una patología a la diversidad morfo-funcional. Por ende, teniendo en cuenta la falta de evidencias, se desatiende profesionalmente a las personas con discapacidad. Se les predispone a transitar por un espectro artístico-profesional bien limitado, no por sus capacidades, sino por el contexto que los etiqueta como deficientes.

Pensémoslo bien: dos personas habitan un mismo espacio, mientras interaccionan creen que se envían todos los mensajes a través del verbo, hay un montón de información entre los silencios, el cuerpo gesticula lo que la mente no quiere decir pudiendo verse eso. Por ejemplo, en los labios que se ponen morados o se enrojecen, los ojos se dilatan, el ceño fruncido en milímetros que delatan información procedente de la expresión facial.

Sin necesidad del pensamiento los cuerpos de estas personas se activan como bombillas frente a los estímulos: un flujo de micro percepciones



Figura 8. Metodología de trabajo

AGUILAR, Rosángela
“Práctica gestual s/n”
120 x 70 cm
Tinta sobre papel continuo
Maryland Institute College of Art
2019

Portada. MCLUHAN, M. y POWERS, B.R. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 2005.

⁷ BERGER, J. y SAVAGE, J. *Sobre el dibujo*, p. 7.



Figura 9. Energías y singularidades

BERGER, YVES a John Berger.
BERGER, J. y SAVAGE, J. *Sobre el dibujo.*, p.80. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 2011.

AGUILAR, Rosángela
“Experimentación con pliegos”
Tinta sobre *glassine*
Maryland Institute College of Art
2019

espejantes⁸ percibidas por sus sentidos provoca que entre ellas haya un intercambio de imágenes ultrarrápidas, de sensaciones incompletamente arraigadas en la memoria y que por la limitación de sensorialidad fisiológica, la intuición se encarga de rellenar transformándolas en percepción, o quizá “se proyectarían el uno en el otro en sus singularidades”⁹.

A todo esto, añadamos la especificidad que causa dicho choque de energías sea debido a que el uno de los dos seres humanos tenga una discapacidad física visible, por su fisionomía distinta (por llevar una prótesis) y esté desarrollando una actividad común y corriente como...escribir. Para la persona con diversidad funcional se trataría de una actividad rutinaria, para la otra persona (de no estar acostumbrada a convivir con alguien con morfológicamente diverso) puede representar una colisión de prejuicios morales, visuales; una sorpresa.

Cada ser humano a lo largo de su vida se hace de una *configuración* sensorial. Dicha conformación está dada por estímulos externos que varían entre medios sociales, culturales y tecnológicos, es decir contextuales.

“Si hablamos de colores fuertes o de sonidos brillantes. todos comprenden qué estamos diciendo”¹⁰. “En las urbes actuales “el cambio de impresiones de una modalidad de sentido a otra [...]”¹¹, conlleva a que los cuerpos humanos estén en un vaivén constante de agitación. Para entender como esto funciona, hay que ver como los teléfonos móviles, los ordenadores y la televisión nos mantienen “de la vista al sonido y del sonido a la vista”¹², constantemente.

El adormecimiento de la consciencia producido por la excitación tecnológica, podría condicionar al cuerpo a la sobre estimulación sensorial¹³. Esto no aventaja al desarrollo del aprendizaje táctil, sustituyendo este sentido a través de la captación espacio-material con otros sentidos (visual, auditivo), para la creación de una nueva “tactilidad efímera”.

Por ende, somos seres excitables por el entorno que nos rodea. Al tener órganos recibidores de incentivos visuales, táctiles, del gusto, auditivos y

⁸ BREA, José Luis. *Óp. Cit.* 108

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MCLUHAN, M. y POWERS, B.R. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Vid nota 10.*

¹³ *Vid nota 10.*



Figura 10. E

AGUILAR, Rosángela
 "E"
 150 x 70 cm
 Transfer sobre algodón
 Realizada en la asignatura
 Procesos gráficos digitales
 Universitat Politècnica de València
 2018

olfativos, estos pueden activarse a la vez e intercambiarse sensaciones. De esta manera se acumula información sensorial, al aprender a través de la memorización de estímulos.

A su vez, se ha dicho que somos seres limitados por la capacidad nuestros sentidos¹⁴. ¿Precisamente es esta afirmación por la que se ha creado la tecnología?, ¿por la cual se está estudiando la superficie de otros planetas?

Cada vez somos más consumidores de tecnología. *-Sin irnos muy lejos, ver más; oler más; oír más, se hacen necesarios en la medida que vemos como la tecnología amplifica nuestra fiscalidad: las video llamadas nos personan en cualquier parte del mundo, cada nueva canción descargada, cada vídeo observado, nos conecta con el mundo global.*

Al conocer mejor la alteración que crea la tecnología en los sentidos, puede entenderse que al producir sensaciones de "realidad aumentada", se amplía el conocimiento de la naturaleza a través de lo virtual.

"A medida que el hombre tecnológico corre hacia su totalidad y carácter inclusivo,[...] ya no tendrá una experiencia de la naturaleza, como "la naturaleza al natural"¹⁵.

Sin embargo, no toda la pérdida de tactilidad es negativa. Gracias a las redes sociales nos conectamos en pro de beneficios de interés colectivo como: la ecología o en la ayuda al más necesitado. Incluso la creación de múltiples iniciativas comenzadas por personas comunes y corrientes. Esas redes también nos han traído a unos más cerca de otros.

Por tal motivo, parecemos encontramos en la era de las *especificidades*; de cambio, en la colectividad para la especificidad. Esto puede verse en el colectivo LGTBQ y en su lucha por la reivindicación de sus derechos ciudadanos.

En consecuencia, muchos avances se han realizado en términos de igualdad y derechos humanos en las últimas décadas, las llamadas *minorías* sociales ya sean raciales o sexuales en el hemisferio occidental han batallado en contra de los prejuicios y conquistado terreno en los Derechos Humanos abriendo la puerta a nuevas minorías para que sus voces sean escuchadas y reivindiquen su propiedad moral sobre sus cuerpos.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

Figura 11. Mirada no retiniana (agenesia metacarpiana congénita)

AGUILAR, Rosángela

S/T

Imagen digital 4726 x 4762 px.

Realizada en la asignatura

Procesos gráficos digitales

Universitat Politècnica de València

2018



Sin embargo, se ha de ser más específicos, con ello establecemos la siguiente pregunta: ¿qué hay acerca de la especificidad de aquellos con diversidad morfo-funcional?

En 2017 un grupo de 16 personas con discapacidad participaron en un “Taller de Arte Inclusivo” elaborando tres murales en las paredes del VIII Mercadillo Solidario de la Obra Social Hermanos de San Juan de Dios de Madrid. Un artículo de prensa que reseña esos eventos indica que “El arte es un instrumento que facilita la inclusión y promueve la visibilidad de las personas con discapacidad”¹⁶.

Asimismo, se hace mención al programa HumanizArte, que “evalúa científicamente el impacto social de las intervenciones artísticas en la mejora de su salud y sus relaciones sociales, actividades que son reconocidas como un tratamiento efectivo en este colectivo[...]

¹⁶ EUROPA PRESS, 2017. *El arte como instrumento de inclusión y visibilidad para personas con discapacidad. La Vanguardia* [en línea]. 2 de diciembre. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20171202/433363000994/el-arte-como-instrumento-de-inclusion-y-visibilidad-para-personas-con-discapacidad.html> [consulta: abril de 2019].

¹⁷ SÍNTESIS TV, 2018. *Beneficios del arte para personas con discapacidad* | Miguel Ángel Herrera. En: *YouTube* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de julio de 2018 [consulta: mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RYJi-Si-loU>



Figura 12. Distintos enfoques sobre la discapacidad física

Cultura abre II Bienal de Arte para la Inclusión de la Discapacidad. [imagen digital en línea]. Gobernación de Huila, Colombia, 2018 [fecha de consulta: 5 de junio 2019]. Disponible en: <https://www.huila.gov.co/publicaciones/8595/cultura-abre-ii-bienal-de-arte-para-la-inclusion-de-la-discapacidad/>, 275 px. By 400 px., 32.00 KB

AGUILAR, Rosángela
 "In-conforme"
 Imagen digital 1063 x 720 px.
 Visual AIDS
 Bortolami Gallery NYC
 Universitat Politècnica de València
 2018

Tras lo anteriormente expuesto es notable que el colectivo de personas con diversidad funcional es participe de la técnica artística como medio ocupacional o lúdico. Desde nuestro punto de vista esto es positivo en la medida que no se establezca en el marco de una discriminación "positiva". Por ejemplo, en relatos de docentes que hablan de lo "enternecedor" del proceso de un creador con discapacidad, que debe ser "guiado", obviando todas las cualidades plásticas y formales de su trabajo¹⁸.

Llama la atención que, si se procede a la búsqueda en internet sobre iniciativas de personas con discapacidad en cualquier rama de las artes no hay artículo que se salve del común conmovedor. Es decir, parece que aún no se ha planteado si las personas de este colectivo que se dedican a las artes puedan aportar visualmente versiones profesionales al mundo del arte gracias al desarrollo de una sinestesia diferenciada y singular.

3.2 LA DISCONFORMIDAD DE LOS CUERPOS



La Convención de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad en su artículo 1° define a las personas con discapacidad como "aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con diversas barreras, puedan impedir su

¹⁸ TED, 2012. *Matices del arte y la discapacidad* | Leila Abdala at TEDxTucuman. En: YouTube [vídeo en línea]. Publicado el 31 de octubre de 2012 [consulta: mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mBk4od6-q20>



Figura 13. Deformidad en los cuerpos

BACON, Francis,
Sphinx—Portrait of Muriel Belcher,
1979. © The Estate of Francis
Bacon. All rights reserved. DACS
2013.

Reclining Woman,
1961. © The Estate of Francis
Bacon. All rights reserved. DACS
2013.

SEMIR EZEKI y TOMOHIRO EISHIZU,
2013. *The Visual Shock of Francis
Bacon: An essay in neuroesthetics*.
Frontiers in Human Neuroscience.,
pp. 7-11 [en línea], vol. 7, pp. 850.
DOI 10.3389/fnhum.2013.00850.
Disponible en:
<https://doaj.org/article/8c0678587fe3485e8538882c1503efdc>.

participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”¹⁹.

El conflicto armado de la guerrilla en Colombia ha dejado cientos de muertos y heridos. Dentro de los afectados por las armas se encuentran las personas que han adquirido una discapacidad físico-morfológica debido a la violencia (armas, bombas antipersona). Aun así, se ha escrito sobre como la conjunción de tres factores aparentemente tan opuestos como el Arte, la Discapacidad y la Guerra pueden generar ciclos creativos²⁰.

Al tratarse de un ensayo realizado cerca una zona de conflicto vecina a Venezuela, el país donde nació, este nos aporta más conocimiento e incluso similitudes entre personas que han perdido miembros del cuerpo y que habitan en un territorio altamente violento. Esa violencia acaba afectando a lo más desplazados.

Cuando el impacto psicológico en las personas con discapacidad a través de la exclusión del tejido social se “deterioran las relaciones interpersonales y la salud física; las pérdidas económicas generan inestabilidad emocional; los impactos colectivos y el daño a las redes sociales y comunitarias afectan las capacidades y posibilidades individuales”²¹.

No solamente los individuos afectados con discapacidad pueden sufrir traumas a lo largo de su vida debido a la falta de tratamiento post-conflicto o post-vivencia, sino que, además, pocas son las oportunidades se les ofrece para dejar de ser víctimas y convertirse en ciudadanos a nivel de cualquier otro ciudadano “común”, porque existe un estigma, independientemente de que la discapacidad sea adquirida o congénita.

Basta con investigar las frases “Arte de discapacitados motores”, o “arte de personas con discapacidad” y podrá encontrarse decenas de artículos y videos

¹⁹ NACIONES UNIDAS, 2006. *Convención sobre los derechos de personas con discapacidad y protocolo facultativo*. [en línea]. Nueva York, [consulta: 5 junio 2019]. Disponible en: <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-s.pdf>

²⁰ BOCANEGRA-CIFUENTES, Melvy, 2015. *Arte, discapacidad y posconflicto en Colombia*. Eleuthera [en línea], vol. 12, pp. 131-140. ISSN 2011-4532, [consulta: marzo de 2019]. Disponible en: <https://doaj.org/article/57e8f7ca8b764da6b8d2be5fd551c0c5/>

²¹ *Ibid.*, p. 133.



Figura 14. Francis Bacon. Uso de la superposición en el dibujo

BACON, Francis
 Cabeza
 1988 Pastel y collage sobre papel
 100x70

BACON, F. *La cuestión de dibujo*
 [catálogo de exposición], p. 99.

sobre pintores de “boca” y su talento²², unidos a los adjetivos “impresionante” o “inclusivo”²³. Esto que se plantea no va en detrimento de aquellas personas que desarrollan dichas actividades educativas y/o culturales, sino en contra del sistema de pensamiento que creyendo apoyar el desarrollo pleno de estas personas, les limita su crecimiento artístico-profesional.

¿Puede entonces esta estigmatización del desarrollo provenir de un imaginario visual inconsciente que induce al rechazo?, ¿puede provenir de una incultura visual?

La deformación de rostros y cuerpos humanos vistos por el ojo parecen aumentar en gran medida la actividad cerebral, generando un rechazo por medio de respuestas fisiológicas. Esto sucede cuando los parámetros memorizados sobre como verse un ser humano no encajan con lo visualizado²⁴.

Como sabemos, el cerebro es el órgano que almacena la información y hace por medio del aprendizaje de lo que ya sabe y de lo que descubre²⁵.

En el ensayo titulado *The “Visual Shock” of Francis Bacon: an essay in neuroesthetics* se investiga cómo surge el impacto visual creado al ver los cuerpos humanos “deformes” del pintor inglés. La persistencia de dicho impacto “prevalece almacenado por períodos de más de un mes en las áreas del cerebro encargadas de procesar la imagen”, el córtex prefrontal y el córtex parietal²⁶.

²² FERNANDEZ, Chema, 2019. Santiago acoge una exposición hechas por artistas con la boca y con el pie. *Compostela24 horas* [en línea]. 15 de marzo. Disponible en: <https://www.compostela24horas.com/texto-diario/mostrar/1355971/santiago-acoge-exposicion-hechas-artistas-boca-pie> [consulta: mayo de 2018].

²³ Síntesis TV, 2018. Beneficios del arte para personas con discapacidad | Miguel Ángel Herrera. En: *YouTube* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de julio de 2018 [consulta: mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RYJi-Si-loU>

²⁴ SEMIR EZEKI y TOMOHIRO EISHIZU, 2013. *The Visual Shock of Francis Bacon: An essay in neuroesthetics*. *Frontiers in Human Neuroscience* [en línea], vol. 7, pp. 850. Disponible en: <https://doi.org/article/8c0678587fe3485e8538882c1503efdc>

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

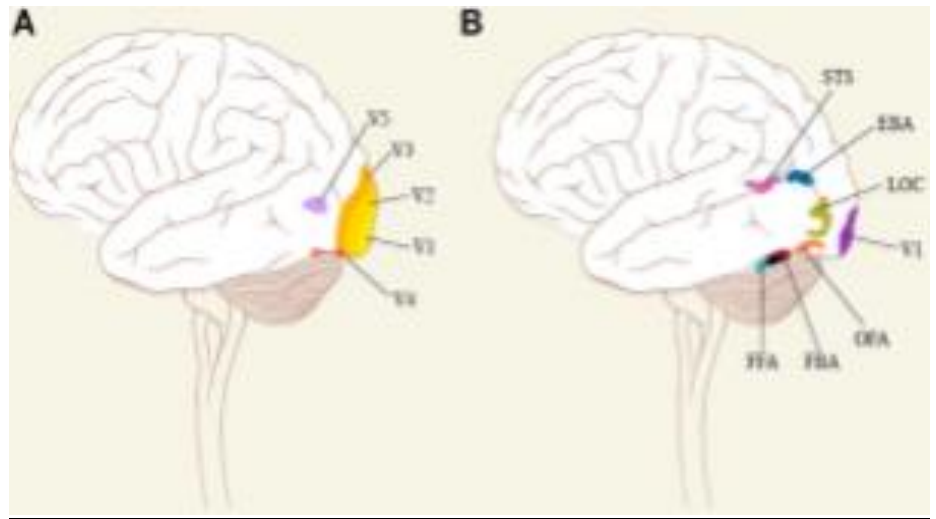
²⁶ *Ibid.*, p. 7.



Figura 15. El "shock" visual de Francis Bacon

BACON, Francis
 figura de pie
 1990
 Pastel sobre papel
 100x70

“(A) muestra algunas de las áreas visuales clásicas en un dibujo de la superficie del cerebro, mientras que (B) muestra las áreas que son críticas para el reconocimiento facial y corporal. La posición de estas áreas es aproximada”. SEMIR, E y TOMOHIRO, E. *Óp. Cit.*, p.143.



Actualmente se desconocen las causas que crean este *shock*.

A este respecto, quiero formular la posibilidad de que, así como los espectadores pueden tener cambios significativos en el flujo de estímulos cerebrales, una persona con agenesia o amputación congénita adquirida pueda recibir esos estímulos por parte de otras personas, alimentando una hipersensibilidad al ambiente y una noción espacial distinta. Por supuesto, esto es una hipótesis personal y para plantearse tales conjeturas debe haber un inconformismo con lo oficial.

Es bastante notable como un colectivo de personas ha logrado cohesionarse para reclamar su potestad sobre sus propios cuerpos, su propio destino e identidad. Entre ellos, la ruptura de la ideología del binomio de género (hombre, mujer) y la apertura a nuevas posibilidades biológicas como parte de la dinámica de la naturaleza²⁷. Si se enciende la TV o se abre cualquier diario la reivindicación de los derechos LGTBQ se hacen cada vez más evidentes.

Así pues, con los vientos cambiantes actuales, es factible que, las personas con discapacidad (morfo-funcional) sean las siguientes reivindicar sus propios cuerpos, no únicamente para hacerse ver o notar sino para que sus aportaciones a la sociedad sean tomadas con seriedad y a otro nivel.

²⁷ LUCAS, Borja. “LGTB, logros y retos en el siglo XXI”. El orden mundial [en línea] (2015) [consulta: 10 de junio 2019] Disponible en: <https://elordenmundial.com/lgtb-logros-y-retos-en-el-siglo-xxi/>

3.3 LA PERCEPCIÓN Y EL REMANENTE



Figura 16. *La percepción, el remanente*

AGUILAR, Rosángela
 “La percepción, el remanente
 (obra compuesta)”
 163 x 150 cm & 14,8 x 21 cm
 Barras de óleo, lápiz y tinta sobre
 papel
 Maryland Institute College of Art
 2018

“Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime se acompaña de una conmoción nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta en el cerebelo”²⁸. – Charles Baudelaire

La percepción visual es algo curioso: para dibujar residualmente, se tiene que estar en contexto de lo que está alrededor. Con esto se quiere decir, que pensar en nuestros ojos como equilibradores visuales perfectos, es ignorar una gran parte de la realidad.

- ¿Se puede percibir visualmente a través de otros sentidos?

El diccionario de la Real academia española (RAE) define el término **residuo** como “Parte o porción que queda de un todo” o como “Aquello que resulta de la descomposición o destrucción de algo”.

Asimismo, define el término **remanente** como lo “Que queda o sobra.” Por ejemplo: *El líquido remanente*.

Todo lo que nos rodea es más o menos asimétrico, aunque nuestra percepción nos engañe. Hay que prestar atención a las cualidades dinámicas que existen en el sonido, en el tacto, en las sensaciones musculares, en la visión.

El movimiento proyectado en los sentidos tiene la capacidad de ensamblarlos para crear estructuras de comprensión a naturaleza y a otros humanos²⁹. De allí la importancia de la activación múltiple de los sentidos para comprender el constante dinamismo del mundo globalizado actual.

“Las impresiones que se experimentan y perciben no están unidas a una conciencia personal sentida como <<yo>, ni a objetos concebidos como algo exterior [...] sino aun mismo plano que no es ni interno ni externo, sino que está a medio camino entre esos dos polos”³⁰. Es decir, el remanente que queda de las impresiones sensibles se sitúa en un punto medio entre la información completa y la no-información.

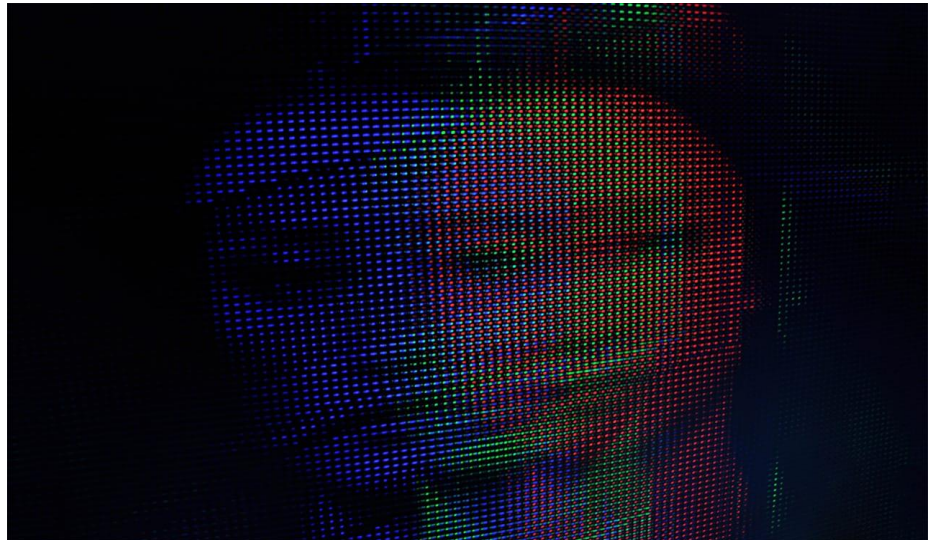
²⁸ BAUDELAIRE, C., PIZZA, A. y ARAGÓ, D. *Óp. Cit.* 85.

²⁹ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, p. 450.

³⁰ *Ibíd.*, p. 190.

Figura 17. ON FORMATIVE.
Fragments of RGB, Exploration of
Human Perception.

Instalación digital y serie
fotográfica digital. [imagen digital
en línea], 2010. [fecha de
consulta: 10 de junio 2019].
Disponible en:
<https://onformative.com/work/fragments-of-rgb>, 1280 px. By 720
px., 158 KB



En términos más empíricos, el color puede ser de ayuda para la comprensión de las impresiones sensibles. “Mediante una lente prismática, el físico demuestra fácilmente que el espectro cromático del arco iris es una dispersión de la luz solar blanca. Con ello prueba a si mismo que la suma de todos los colores que hay en la luz es el blanco”³¹. Únicamente las mezclas de colores directos son capaces de obtener mayor luminosidad.

Entonces, como puede verse en la publicidad, en las *apps*, en la *web*, el uso de colores puros o colores luz, provoca mayor impacto visual al tener un alto grado de onda cromática. Esta onda penetra en la retina y anestesia la parte del cerebro encargada de extraer las imágenes. De allí el desecho, el residuo que quede en la memoria visual, se asemeje a la persistencia obtenida al ver cuerpos deformes. No obstante, la persistencia del color tendrá menor duración.

4.VISTAS A LA HISTORIA. LOS REFERENTES GRÁFICOS

Así como la imagen es cada vez más efímera, coexistiendo entre millones de archivos, de parecidos, de copias, las personas nos hemos convertido en multitudes globalizadas, que no se diferencian tanto de dicho concepto.

³¹ ALBERS, J. *Interacción del color*, p. 43.



Figura 18. ON FORMATIVE. *Collide* (fragmento)

Instalación digital sinestésica.
[imagen digital en línea], 2016.
[fecha de consulta: 10 de junio 2019]. Disponible en:
<https://onformative.com/work/collide>
e, 487 px. By 720 px., 266 KB

“Innumerabilidad y desubicación entonces para los objetos (para las imágenes, para toda la producción simbólica), formaciones multitudinarias y tendencia a la indiferenciación de roles receptivos y emisores para los sujetos (2.0). Diría que éstos son los rasgos más característicos de la transformación en curso de la episteme-rizoma propia de nuestro tiempo, en lo que concierne a las condiciones de constitución de las formaciones de imaginario –de organización del sentido y la función antroposocial de las imágenes, también”.

³²- José Luis Brea.

Pese a estas afirmaciones, la otra cara de la realidad es que destruir las imágenes o negar su influencia puede que haya sido respuesta al *status quo* de la globalización. Las expresiones de individualidad pura, quieren negar cualquier referencia icónica para separarse del “disco duro” de la colectividad.

Siguiendo el contexto estadounidense en el que se sitúa esta investigación, el expresionismo abstracto y sus derivados son los mayores indicios del uso de las estimulaciones físicas para la producción experimental de obra. Tanto a nivel sensorial, como a nivel dibujístico.

4.1 EXPRESIONISMO ABSTRACTO, CY TWOMBLY Y EL DIBUJO

“La creación de una imagen comienza por interrogar a las apariencias y por hacer ciertas marcas. Todos los artistas descubren que dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva, es un proceso recíproco. Dibujar no es solo medir y disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando³³.”

–John Berger

Mucho se ha dicho sobre el expresionismo abstracto: Sospechas de operaciones comerciales y políticas, en la época de la guerra fría. Financiaciones

³² BREA, José Luis. Óp. Cit. 94.

³³ BERGER, John. Óp. Cit. 47.



Figura 19. Nuevos enfoques al expresionismo abstracto.

NAVA, Robert. *I am bug*. Acrílico y spray acrílico sobre lienzo 203 x 178 cm. [imagen digital en línea]. ART DUSSELDORF, 2019. [fecha de consulta: 10 de junio 2019].

Disponible en: <https://artdus.nbiz.eu/artwork/i-am-bug>, 3417 px. By 4000 px., 2,03 MB

SCARFF, Oli. *Tracey Emin Visits New Show White Cube Gallery*. [imagen digital en línea]. ZIMBIO, 2009. [fecha de consulta: 10 de junio 2019]. Disponible en: <http://www.zimbio.com/pictures/SobxssrJdO/Tracey+Emin+Visits+New+Show+White+Cube+Gallery/yCvFXHmt5IB/Tracey+Emin>, 398 px. By 594 px., 53.8 KB

por la CIA para desestabilizar al Gobierno Federal de los Estados Unidos, han sido tema de discusión hasta la última década³⁴.

En Estados Unidos, existe una tendencia popular nacionalista para defender éste arte. Al ser el primer triunfo internacional del arte norteamericano, éste se ha arraigado en los valores libertarios de dicha nación. Representando al hombre libre que ejerce su más pura y plena libertad³⁵.

Aun así, el rechazo o el afecto por el expresionismo abstracto sugiere su vigencia. Amy Sillman indica “*ab-ex was simply one technique of the body for those dedicated to the handmade, a way to throw shit down, mess shit up, and perform aggressive erasures and dialectical interrogations*”³⁶.

El “ser” expresionista abstracto se ha desgastado en una tendencia banática en la que es bastante simple hacerse con un *ready-made* chorreando pintura o destruyendo objetos, denominándolo un *cliché* del género, específicamente falocéntrico. Llama la atención que, según la autora la práctica del Expresionismo Abstracto ha sido reforzada por una “*queered connection of the vulgar and the camp*”³⁷.

Ahora bien, puede decirse que en esta crítica se denotan influencias del gusto como eje de la misma. Al adjetivarse en exceso la propuesta, parece olvidarse que se están aplicando temas contemporáneos como la ideología de género a un contexto temporal distinto (Siglo XX) y parece injusto recriminar a acontecimientos inamovibles.

³⁴ SOOKE, Alastair, 2016. *Was modern art a weapon of the CIA?* BBC [en línea]. 4 de octubre. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia> [consulta: abril de 2019].

³⁵ PAUL, Stella. “*Abstract Expressionism*”, In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: *The Metropolitan Museum of Art*, 2000 [en línea] (2004) [consulta: 9 de mayo 2019] Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm

³⁶ “*ab-ex era simplemente una técnica del cuerpo para aquellos dedicados a lo hecho a mano, una forma de arrojar mierda, desordenar y realizar borrados agresivos e interrogaciones dialécticas*”.

SILLMAN, Amy, 2009. *Ab-ex and Disco Balls*. ARTFORUM [en línea]. New York: Art Forum International Magazine. Summer 2011, VOL. 59, NO. 10, pp. 321-325 [consulta: marzo de 2019]. ISSN: 0004-3532. Disponible en: https://www.amysillman.com/uploads_amy/pdfs/abex.pdf/

³⁷ *Conexión amariconada de lo vulgar y el mal gusto*. SILLMAN, Amy. Óp. Cit. 323.



Figura 20. Expresionismo abstracto y el trabajo en papel I

DE KOONING, Willem. *Woman*. Óleo y recortes de papel sobre cartón. 37.5 x 29.5 cm. [imagen digital en línea]. The Metropolitan Museum of Art. 2000-2019. [fecha de consulta: 9 de mayo 2019]. Disponible: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.613.6/>, 1140 px. By 1500 px., 554 KB

BULTMAN, Fritz. *Claretta as Vase*. Grafito sobre papel 1959 76.2 x 55.88 cm. [imagen digital en línea]. Albero Merola Gallery, Province Town MA, 1988 [fecha de consulta: 10 de mayo 2019]. Disponible en: <http://www.albertmerolagallery.com/fritz-bultman.html#>, 720 px. By 720 px., 82.8 KB

Por otro lado, cabe destacar que desde sus comienzos en dicho movimiento primaba la utilización del papel debido a sus bajos costes, dando vuelo a la naturaleza experimental³⁸. Dichas posibilidades fueron exploradas por artistas tan conocidos como Willem de Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock.

En el caso de **Willem de Kooning** se le considera el dibujante por excelencia ya que supo combinar el lenguaje de la pintura con el del dibujo.³⁹

Mark Tobey trabajó casi exclusivamente sobre papel y en pequeño formato. “Junto a Gerome Kamrowski y el escultor Tony Smith, forma un trío de artistas de la época cuyas obras sobre papel, extendidas en un período largo o corto, enlazan con el expresionismo abstracto[...]⁴⁰

Con todo esto, habría que ver que artistas del expresionismo abstracto cultivaron también el dibujo sobre papel. **Fritz Bultman** (1919-1985) quien “fue un artista versátil que a lo largo de más de cuatro decenios (hacia 1941-1985) reflejó en pinturas, dibujos, collages y esculturas el lado gestual del expresionismo abstracto, el mismo que practicaban, por ejemplo, Willem de Kooning, Franz Kline y Robert Motherwel⁴¹.

Si se observan sus obras, es notable el uso del marcado del carbón o el lápiz sobre el lienzo que divide los planos (de gestos realizados con pintura) en sub planos expresivos en los cuales la presión ejercida sobre la herramienta de dibujo cobra el protagonismo debido a su intensidad y al contraste cromático que genera.

Asimismo, la utilización de elementos lineales tanto en pinceladas como en dibujo crean un vocabulario de líneas intrincadas debido a que visualmente se establece una jerarquía de grosores, para elaborar mayor impresión gestual.

Entre otro miembro menos conocido resalta la presencia de **Philip Guston** (1913 – 1980). “Su transición a la abstracción gestual fue bastante brusca comparada con la de la mayoría de los pintores del movimiento, que tardaron varios años en desarrollar los estilos característicos de su madurez⁴².

³⁸ FUNDACIÓN JUAN MARCH. Expresionismo abstracto: obra sobre papel, p. 10.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ [...] *aunque a ellos mismos no se les considere miembros del grupo*”. *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² *Ibid.*, pp. 44-45.

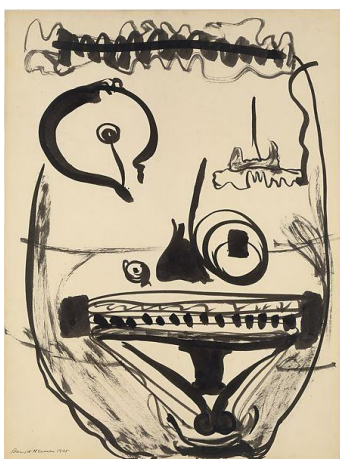


Figura 21. Expresionismo abstracto y el trabajo en papel II

GUSTON, Philip. *Drawing*. Bolígrafo y tinta sobre papel 1960 45.7 x 59.8. [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 10 de mayo 2019]. Whitney Museum of American Art All rights reserved, 2019. Disponible en: <https://whitney.org/collection/works/41685>, 300 px. By 234 px., 23.6 KB

NEWMAN, Barnett. *Sin título*. Tinta sobre papel 1945. [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 10 de mayo 2019]. The Metropolitan Museum of Art All rights reserved, 2000-2019. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485940>, 447 px. By 600 px., 79.8 KB

Es relevante que este artista se inmiscuía en el dibujo prolongadamente, de hecho, por años, considerándolo una técnica independiente a la pintura.

Raramente algún boceto inicial de Guston formaba parte del tanteo previo a una pintura⁴³, dando a entender el profundo respeto que mantenía a la técnica y la estrechez que pudiera tener con el desarrollo experimental del dibujo como ente comunicador.

Él mismo explicó la importancia del dibujo en su procedimiento de trabajo: “Es la desnudez del dibujo lo que me gusta. El acto de dibujar es lo que ubica, sugiere, descubre. A veces parece suficiente dibujar, sin las distracciones del color y de la masa”⁴⁴.

La utilización de la línea vital⁴⁵ por parte de Guston se encuentra señalada en *Drawing 1960* (Dibujo 1960) en el cual se presenta el dibujo sobre una superficie de papel en crudo. El enmarañamiento de las líneas realizadas con pluma obedece a distintos grosores e intensidades de presión para poder obtener distintos tipos de línea sobre la superficie.

El culto a lo primigenio y al dibujo como un acto privado fue aportado por **Barnett Newman** (1905-1970). Su obra *Sin título*, 1945, demuestra (al igual en el caso de Guston) el uso del papel en cruza y la tinta, pero esta vez (y quizá por ser un dibujo previo al de Philip Guston) cierto adosamiento por lo formal, aunque gestual, las formas se acomodan para estructurar un rostro⁴⁶. Sin embargo, la tinta es arrastrada sobre el papel más salvajemente sin aparente jerarquía de líneas definidas. Facilitando la visualización de la imagen final como una sola y se obtiene una frontalidad muy directa

Aunque el expresionismo abstracto haya desarrollado el ejercicio de la libertad más pura (o al menos el intento de ello) y entre sus aportaciones se encuentre el uso de macro escalas, se recalca la importancia de las herramientas para obtener distintos vocabularios, así como la noción del líder de su proceso plástico-experimentador.

Es importantísimo destacar la presencia de **Cy Twombly** (1928-2011), artista que según Simón Schama (2003) “Marcado por el expresionismo abstracto que gobernó su mayoría de edad, nunca se ha contentado con su soberanía de puro instinto. Pero tampoco ha tenido mucho tiempo para las ontologías que inciden

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ *Por su energía vital o fuerza expresiva.*

⁴⁶ *ibid.*, p.46

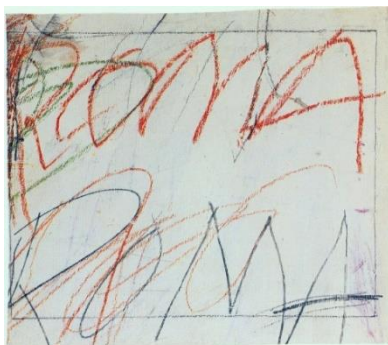


Figura 22. Cy Twombly, conexión con el dibujo.

TWOMBLY, CY. *Untitled*. Guache, creyones de cera sobre cartulina 1957 31 x 35.8 cm. [imagen digital en línea]. Cy Twombly Foundation All rights reserved, 2005.

[fecha de consulta: 25 de mayo 2019]. Disponible en: <http://www.cytwombly.org/artworks/drawings/4>, 654 px. By 581 px., 188 KB

TWOMBLY, CY. *Mars and the Artist*. Collage 1975 142 x 127.5 cm [imagen digital en línea]. Cy Twombly Foundation All rights reserved, 2005.

[fecha de consulta: 25 de mayo 2019]. Disponible en: <http://www.cytwombly.org/artworks/drawings/20>, 519 px. By 581 px., 85,7 KB

en la contención del arte dentro de los límites de su propia construcción material"⁴⁷.

Twombly utilizaba lápices de colores de forma caligráfica, dando giros, revelando color tras otro, pero nunca sin conformarse con el mero hecho de la impulsividad para el registro de marcas sobre el papel. Dicha atención al proceso y a la superficie le permitían cuidar los hechos comunicativos de su obra, es decir, controlar la expresividad en el dibujo de manera más racional alternando la paciencia con la impaciencia⁴⁸.

La obra de Cy Twombly es de especial interés por el punto en que el propio gesto se convierte en su propio lenguaje, mostrando afecto por la inteligibilidad de los sentimientos convertidos en rayones, en marcas, en palabras.

En síntesis, el color aplicado por Twombly como complemento a la línea aplicado conscientemente para producir sensaciones visuales, acompaña a un nivel más avanzado en el estudio de las percepciones ambientales.

Por todo lo anterior, la "rareza" o "particularidad", si se quiere, de este artista viene a ser referencia en los aspectos más formales de esta propuesta.

4.2 COLOR, IMPACTO, PERSISTENCIA

"Siendo la forma y el color distinguidos uno de otro, se pueden comparar también en cuando a medios perceptivos – Podemos identificar millares de objetos, pero un límite de colores que apenas excede a 6"⁴⁹

– Rudolf Arnheim

La gestualidad del expresionismo abstracto no solamente estudiaba las posibilidades gestuales del dibujo sino también implicaba al uso del color desde el inconsciente, aunque en un término secundario.

Es de relevancia como lo que hace siete décadas aproximadamente "provenía de la espiritualidad", en la actualidad es objeto de estudio a nivel cromático, sobre los efectos del color en la retina.

El artista más significativo en este campo fue **Mark Rothko**, este artista sabía que de alguna u otra manera el color podía generar una reacción "espiritual" entre la obra y el espectador, basándose en el sentido de las impresiones⁵⁰ y sobretodo en la utilización de las grandes escalas para abarcar mayor campo

⁴⁷TWOMBLY, C., SYLVESTER, J. y SCHAMA, S. *Cy Twombly: fifty years of works on paper*, p. 21

⁴⁸ *Ibid.*, p.13.

⁴⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Óp. Cit.* 338.

⁵⁰ "–I paint to be intimate" – Mark Rothko. PAUL, Stella. *Óp. Cit.*



visual. También experimentó con las acuarelas las transparencias cromáticas y los efectos sensibles que podía obtener de ellas⁵¹.

Entonces, ¿Qué ocurre empíricamente con el color?

El color es, un elemento de impacto visual lumínico. Así como un punto de encuentro entre la resonancia del gusto y el desprecio, aunque con frecuencia no se es consciente del porqué se tiene atracción por ciertos colores.

La limitación de la memoria visual fue ejemplificada en 1963 por Josef Albers, quien se dedicó al estudio extensivo de la interacción de los colores, “Sí decimos <<rojo>> (el nombre de un color) y hay 50 personas escuchándonos, cabe esperar que haya 50 rojos en sus mentes. Y podemos estar seguros de que todos esos rojos serán muy diferentes”⁵².

Asimismo, la exactitud al momento de nombrar un color se hace trabajo difícil pues se depende de la capacidad del ojo de descomponer las longitudes de onda a través de los bastoncillos. Las variaciones lumínicas, en temperatura, en tono pueden ser percibidos como un solo color pues para descifrar esas pequeñas diferencias hace falta un ojo entrenado.

En los años setenta, el movimiento *Op Art* aprovechó los nuevos descubrimientos sobre las interrelaciones del color físico. Sobre como los colores se desglosan visualmente según la manera en que interaccionan unos con otros en armonía, en complementariedad.

Como puede verse en la obra de **Carlos Cruz-Diez** y en la de **Jesús Soto** infinidad de bloques de colores agrupados en figuras rectilíneas se yuxtaponen para crear la ilusión óptica de un tercer color que físicamente no existe. Demostrando que el color no es sólo un hecho físico-químico sino es una estimulación potente que reverbera en la retina accidentes visuales persistentes en la retina mientras se mantengan observados dichos estímulos.

Es posible que, tal ambigüedad definatoria del color facilite a la estimulación visual inconsciente en una obra, aportando estímulos al receptor a modo de titilar constante. “El condicionamiento cultural fundado en el “culto de la forma y de la imagen”⁵³ limita la percepción de los acontecimientos ínfimos que ocurren en los alrededores, y es allí donde el color puede superar la potencia visual de la imagen.

⁵¹ FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Óp. Cit.* 11.

⁵² ALBERS, Josef. *Óp. Cit.* 19.

⁵³ CRUZ-DIEZ, Carlos. *Óp. Cit.* 56.

Figura 23. Color y experimentación

ROTHKO, Mark. *Sin título* (1942-1944). Acuarela tinta y grafito sobre papel 53.5x37.9cm. [imagen digital en línea]. PACE Gallery, 20114 [fecha de consulta: 25 de mayo 2019]. Disponible en: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/12663/works-on-paper-1941-1947>, 321 px. By 553 px., 81.00 KB

CRUZ-DIEZ, Carlos. *Serie Semana - lunes*. Litografía 60.0x60.0 cm. [imagen digital en línea]. Artspace LLC All rights reserved, 2019 [fecha de consulta: 25 de mayo 2019]. Disponible en: https://www.artspace.com/carlos_cruz_diez/serie_semana_lunes, 720 px. By 720 px., 82.8 KB



Figura 24. Color, espacialidad.

SOTO, Jesús Rafael. *Cubo policromo*. Medio mixto 1997 240 x 120 x 120. [imagen digital en línea]. LatinArt.com "an online journal of art and culture" 2018. [fecha de consulta: 25 de mayo 2019]. Disponible en: https://www.latinart.com/artdetail.cfm?img=ve_soto_04_th.jpg, 247 px. By 350 px., 16.8 KB

AGUILAR, Rosangela
"Micro impresión"
Creyones de cera, tinta y acrílico
sobre papel Ingres Gvarro
50 x 70 cm
2017

"¿Cuántas veces se le adjudica la combinación de los colores al "buen gusto" del artista?"⁵⁴ Y peor aún, al no existir una certeza total de cómo se "ve" un color real incluso en los colores primarios dificulta la aplicación de una lógica cien por cien certera para hablar de un solo color. Se le atribuye al color un uso un uso específicamente afectivo.⁵⁵

Una vez revisadas las propiedades de impacto visual del color, incluyendo la fisiológica, hay que tener en cuenta que el hecho de que la memoria visual sea limitada, se facilita a la memoria el acumular "vestigios" de impresiones cromáticas sensibles. Este "punto ciego" es de mayor interés para este proyecto pues se está estudiando esos remanentes sensibles en pro de convertirlos en elementos formales a través de la dibujística.

Así pues, ¿por qué no utilizar el dibujo como técnica de aprehensión de los datos acumulados en la memoria visual?

El dibujo se presenta como una técnica directa al trabajarse sobre superficies más delgadas (papel, cartulina, plásticos) en las que tiene que limitarse en la cantidad de carga de medio usado. A diferencia de la pintura, el dibujo otorga una mayor rapidez de ejecución, mayor economía de materiales.

Además, para experimentar hay que tener motivación y curiosidad, pues "El arte es [...] la cura más potente para el defecto de la distancia, y el recordatorio más importante de nuestra capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo a donde podamos (casi) tocarlo."⁵⁶

5. PRODUCCIÓN ARTISTICA

5.1 ANTECEDENTES

Entre los años 2017-2018 tuve la suerte de cursar la asignatura *Procesos creativos y técnicas de dibujo* y se aprovechó positivamente. En esta clase se tuvo la oportunidad de experimentar a través del dibujo producido en serie. Al trabajar específicamente con la línea se pudo interpretar la descomposición del retrato a través del dibujo expresivo ya que paralelamente al cursar la asignatura de Retrato, resultaba apetecible probar algo que parecía complementario a la pintura figurativa.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ BERGER, John. *Óp. Cit.* 74.



Figura 25. Obra antecedente

AGUILAR, Rosángela
 “Deconstrucción”
 42 x 29,7 cm
 Creyones de cera, tinta y lápices de color
 sobre papel.
 2017

AGUILAR, Rosángela
 “Mancha espacial”
 29,7 x 42 cm
 Creyones de cera, tinta, rotulador acrílico
 y lápices de color sobre papel.
 2017



Sin embargo, lo que se empezó como curiosidad, acabó por convertirse en una búsqueda apasionante.

Hay una anécdota de Oskar Kokoschka a propósito de la enseñanza de la pintura al natural. En una de sus clases como sus alumnos no tenían ganas de trabajar, se acercó a modelo para pedirle que fingiera una muerte súbita mientras posaba. Poco después de empezar la sesión, el modelo fingió el desmayo y los alumnos entraron en asombro. Al poco tiempo el modelo se puso en pie nuevamente. “¡Ahora dibujadlo —dijo Kokoschka —, sabiendo que está vivo y no muerto!”⁵⁷.

Al practicar la gestualidad y el dibujo de contorno ciego observando a los compañeros de clase se encontró el sentido de aprehender los movimientos pasajeros. “Dibujar lo que está realmente muerto requiere un sentido de la urgencia incluso mayor”⁵⁸. De por sí, consistía en un reto para entrenar el ojo para captar en el menor tiempo posible una imagen en movimiento entera.

Es decir, la necesidad de captar lo fugaz, lo efímero se convirtió en algo recurrente, pues desde la inicial curiosidad, se quería saber el qué hacía tan placentero el desdibujar las formas y anteponerles colores anti naturalistas.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 39.

⁵⁸ *Ibíd.*

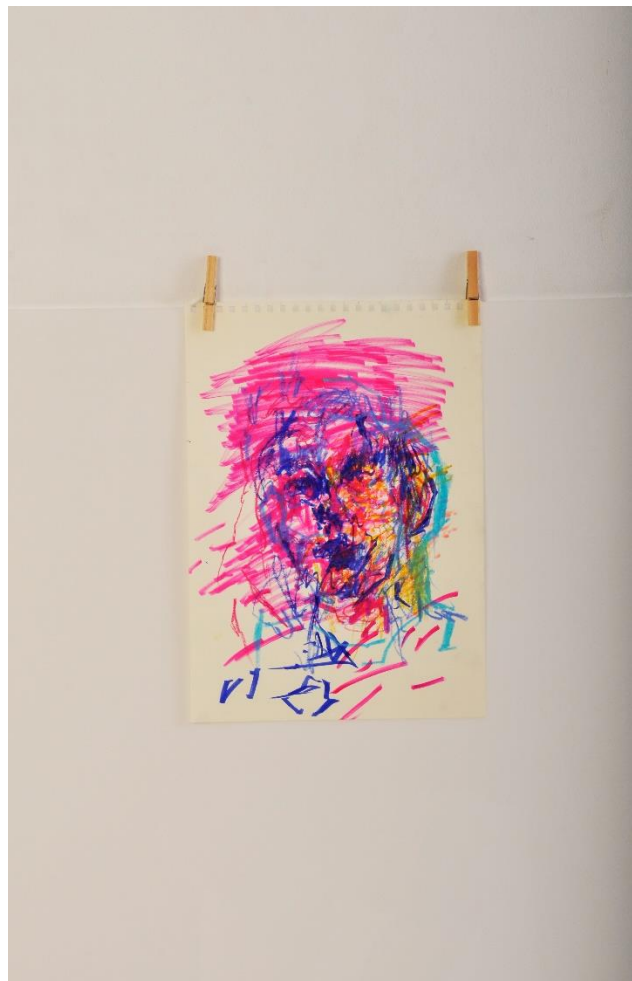
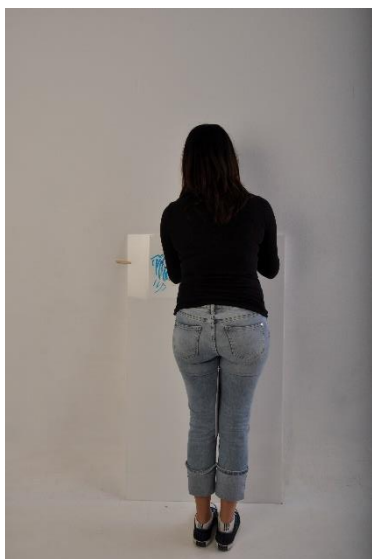


Figura 26. Antecedentes II

AGUILAR, Rosángela
"Autorretrato lavado"
50 x 70 cm
Lavado de acrílico
2017

AGUILAR, Rosángela
"Autorretrato microimpresión"
21 x 29,7 cm
Tinta sobre papel
2017

Tras varios estudios se encontró que, para la ejecución de un retrato expresivo, habría que despejar la mente desde el principio. También, había que sacar seguridad en los trazos realizados con la mano.

Para conseguir confianza en el trazo propio tuvimos que dejarnos llevar por el primer impulso creativo. En ese curso, se ignoraba la existencia de Cy Twombly (incluso debo agradecer un poco a la ignorancia de ese momento por permitirme experimentar sin tapujos).

En lo que a materiales respecta, se probó con distintas clases de papel, de distintos gramajes y acabados en formatos que iban desde el DIN A5 al DIN A2. Trabajar en pequeño formato permite mayor rapidez a la hora de producir los trabajos pues se tiene más control del campo visual que, por ejemplo, puede ocupar un libro o un block de dibujo. Con lo cual la energía gestual recae casi completamente en la mano.



Figura 27. Retratos expresivos

AGUILAR, Rosángela
 "Autorretrato microimpresión"
 21 x 29,7 cm
 Tinta sobre papel
 2017

AGUILAR, Rosángela
 "S/T"
 3 dibujos 21 x 29,7 cm
 Tinta sobre papel
 2017



Por consiguiente, al tratarse de papel (considerado la superficie para el dibujo por excelencia), se decantó por utilizar medios de dibujos más directos y que no permitían borrar ni rectificar, se utilizaron ceras, rotuladores y lápices de colores, hasta experimentar con lavados de acrílico sobre papel de algodón.

Debe añadirse que a este nivel la búsqueda era meramente formal y tenía un componente de placer estético, desconocido y que no se sabía explicar.

Probablemente gracias a la persistencia del color intuitivamente se empezó a superponer líneas unas con otras. El contraste simultáneo por medio de la superposición física de colores fue la guía en el proceso: "El método de Chevreul de aplicación de capas superpuestas, se detecta no sólo una mezcla aditiva con respecto al color, sino también una mezcla sustractiva con respecto a la luz"⁵⁹.

De pronto, la armonía dejó de ser atractiva y la combinación cromática ideal apareció alterada pero más rica en sus variantes, mas altamente estimulantes para continuar dibujando.

⁵⁹ ALBERS, Josef. *Óp. Cit.* 71.

5.2 DESARROLLO DEL PROCESO

“Se define la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptibles”⁶⁰.

Al llegar a Baltimore, Estados Unidos, en primer lugar, era necesario adentrarse en la zona territorial donde el expresionismo abstracto se había originado, para entender la situación cultural y social en donde se llevó a cabo dicho movimiento.

Se descubrió que el movimiento artístico es visto por gran parte la comunidad del arte como uno polémico, que divide opiniones sobre si cualquiera pudiera hacerlo o si es buen arte o no⁶¹, aunque curiosamente en comentarios a mi alrededor se le consideraba *el arte norteamericano por excelencia*.

Al poco tiempo de comenzar el trabajo en el taller, a las dos semanas aproximadamente, hubo un cambio radical en la forma de realizar los dibujos. Me fue propuesto por los profesores de las asignaturas casi simultáneamente (Howie Lee Weiss, Tony Shore, Sangram Majundar y Cindy Cheng) trabajar en rollos de papel de grandes dimensiones.

Las dimensiones rondaban los 30 m de largo por tubo y se procedió a desenrollar el papel para cortarlo en trozos grandes (1.70 m x 2 m aprox.). Eso ayudó a obtener resoluciones distintas a un dibujo hecho sobre una superficie DIN A3.

Además, el lenguaje expresivo se enriqueció, ya que el movimiento del cuerpo y toda la extensión del brazo se amplía o reduce para hacer los rayados, casi como un ejercicio gimnástico. Incluso se llegó a utilizar un palo extensor para dibujar con mayor distancia al papel y hacer movimientos más expandidos.



Figura 28. Transición a papeles de mayor escala

AGUILAR, Rosángela
Practica de dibujo gestual
100 x 80 cm
Tinta sobre papel
Mayland Institute College of Art
2019

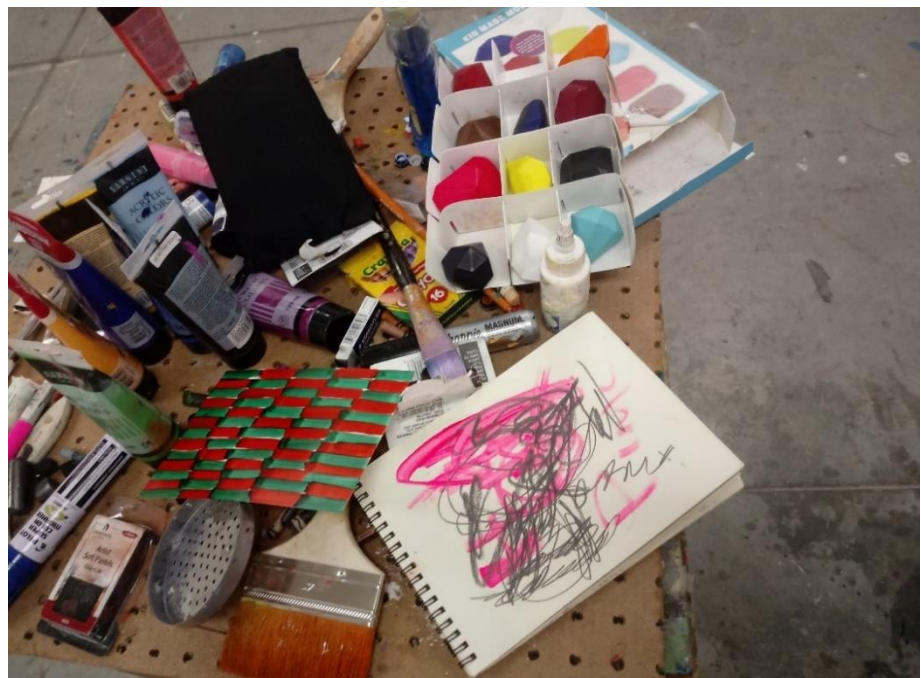
AGUILAR, Rosángela
“Micro percepción a grafito”
100 x 70
Grafito sobre papel
Maryland Institute College of Art
2019

⁶⁰ ARHNHEIM, Rudolf. *Óp. Cit.* 450.

⁶¹ KAPLAN, Isaac. “What Makes an Abstract Expressionist Painting Good?”, ARTSY [en línea] (2016) [consulta: 10 de junio 2019] Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abstract-expressionist-painting-good>



Figura 29. Materiales y herramientas



AGUILAR, Rosángela
Líneas gestuales en acetato
transparente (detalle)
Maryland Institute College of Art
2019

Las barras de color y los pasteles vienen siendo los mejores aliados pues dan la sensación de aportar color infinito no habiendo preocupación consciente de que el médium se agote sino más bien que el concierto que se esté llevando sea solo la ejecución mano-ojo-superficie con movimientos intuitivos puntuales. Es decir, la toma de decisiones frente a la superficie se hace protagonista.

El uso de pigmentos en barra (incluyendo las barras de óleo), como *médiums*, que, por sus composiciones químicas cerosas, dan poco o nulo espacio a la rectificación, permiten abordar el dibujo de una manera directa. A partir de allí, se trabajó desde la observación activa efectuando variaciones cromáticas; los colores pasaron a formar parte de una proyección inconsciente y en nada o poco corresponden a lo que el ojo veía.

Cabe destacar que el punto de partida es el contexto. Mirar alrededor y ver el movimiento de personas andando, hablando, gesticulando ambienta la acción de creación del dibujo y les inverte dinamismo.

Después, lo más usual es empezar con un color primario y/o muy saturado añadiendo instintivamente el resto de colores, es decir, primero se aborda el dibujo con una observación poco premeditada observando el rostro de sujetos en movimiento, las manos, los cuerpos, la vestimenta, lo que les rodea para intencionadamente descuidar elementos espacialmente organizativos como la pose o la perspectiva y demás elementos referenciales.

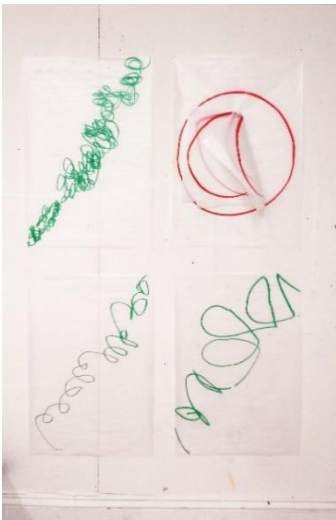


Figura 30. Experimentos con transparencias

AGUILAR, Rosángela
 "Garabatos"
 29,7 x 42 cm
 Tinta sobre *Glassine*
 Maryland Institute College of Art
 2019

AGUILAR, Rosángela
 Instalación "SINESTESIA" (detalle)
 Rotulador acrílico sobre plástico
 Maryland Institute College of Art
 2019

Abordar el papel por abordarlo, requiere más reflexión, más responsabilidad artística y con este me refiero que sí, gráficamente estaba superponiendo líneas y colores. Sin embargo, el cómo se planteaban esos gestos era muy importante.

Para lograrlo, una vez habiendo dibujado sobre papel o sobre acetato se procedió a recortarlo y a jugar con esos fragmentos el espacialmente. La diferencia entre recortar en papel o en plástico es las distintas densidades obtenidas y también las calidades en transparencias.

"Atrapar" las sensaciones del ambiente o las percepciones del momento conlleva a un desgaste tanto físico como mental, si no se hacen preguntas sobre los residuos o imágenes residuales que se deseen plasmar. Recortar las marcas de dibujo o gestos fue muy útil para entender también el significado físico de residuo. Del gesto como elemento plástico en sí mismo.

La gran variedad de superficies para experimentar era insaciable. Experimenté con distintos tipos de acetatos industriales, papeles de seda, transparencias, plásticos, cartulinas, rollos de papel de fábrica de algodón, papeles hechos de plástico como el *Yupo*, etc.

Esta accesibilidad hizo que la experimentación se elevara a otro nivel. Las ceras servían para el papel de plástico, los rotuladores para el papel de algodón...en fin, la materialidad del dibujo y su puesta en espacio se hizo muy relevante al punto en que se vieron posibilidades de, por ejemplo, además de superponer gráficamente líneas o garabatos, la también posibilidad de superponer físicamente distintos tipos de papel transparentes, recortando los gestos, dándoles vida como elementos de un collage espacial.

"La deformación implica siempre una comparación de lo que es con lo que debería ser" ⁶², volviendo al apartado de *Los cuerpos disconformes*, la comparación dentro del propio proceso creativo sobre un gesto "expresionista real" y un gesto "construido" fueron interrogantes que habitaban en mi cabeza a lo largo de todo el proceso, como si la disconformidad se traslapara a un hecho plástico.

⁶² ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 2005, pp. 220-266 *passim*.

Figura 31. Recorte y pegado de acetatos, proceso de dibujo II

Recortes de papel a gran escala, ensayos de superposición y dibujo gestual con extensor.



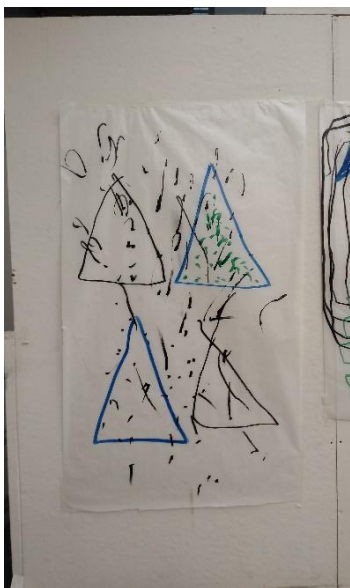


Figura 32. Instalación SINESTESIA

AGUILAR, Rosángela
 “Triangulación orgánica”
 163 x 150 cm & 14,8 x 21 cm
 Barras de óleo, lápiz y tinta sobre
 papel
 Maryland Institute College of Art
 2019

AGUILAR, Rosángela
 “SINESTESIA” (I) Instalación
 Rotulador acrílico, spray, lápices de
 colores e impresiones digitales
 sobre papel, acetatos
 transparentes y opacos.
 Lazarus IV Center
 Maryland Institute College of Art
 2019



5.3 EL CARÁCTER CULPABLE

Si se rememora desde el inicio de este trabajo, cada dibujo realizado constituye una acumulación de momentos, impulsos y decisiones. Además, los dibujos necesitaban aproximadamente de 2 a 3 sesiones de 5 horas para su ejecución, algunos dibujos afortunados habrán necesitado solo una sesión. No obstante, los *residuos* captados y plasmados constituyen una obra viva no limitada por los soportes; el garabato es la obra, no importa en donde esté. Es por ello que es el tema plástico de reflexión.

Cuando la obra se ha avanzado de tal forma que se cree acabada y la euforia del momento crea satisfacción pasajera, lo denominamos cénit. Puede explicarse como el “momento crítico” que acontece cuando lo que se ha dibujado provoca el mismo afecto apego a lo que queda por seguir dibujando⁶³

“[...]Y así llegué al final. Simultáneamente ambición y desilusión.”⁶⁴

La conexión arte y vida es tan fuerte en ese sentido que una obra puede realmente nunca estar terminada ya que se trata de un lenguaje de multiplicación infinita. Lo determinante es saber cuándo detenerse y ser consciente de porqué se ha decidido llegar a tales términos.

⁶³ *Ibíd.*, p. 8.

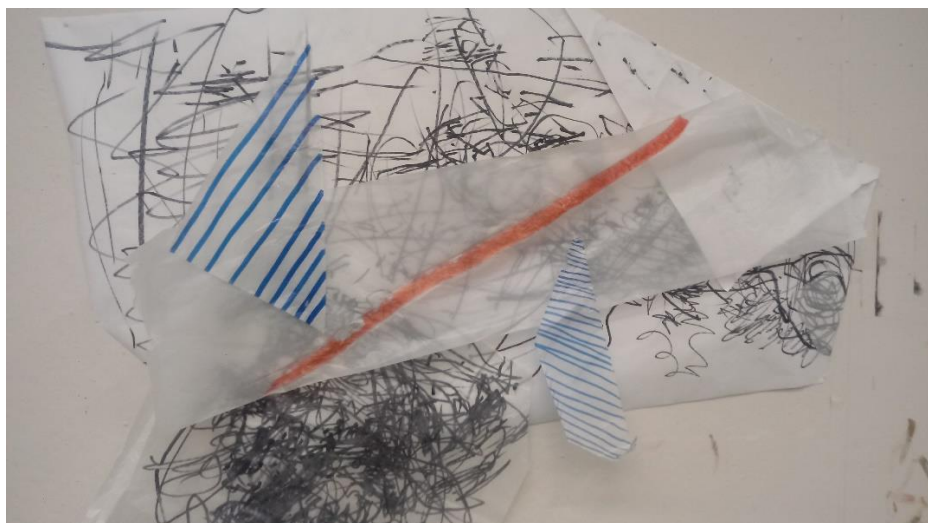
⁶⁴ BERGER, John. Óp. Cit. 9.



Figura 33. Instalación SINESTESIA (II)

AGUILAR, Rosángela
 "SINESTESIA" (II) Instalación
 Rotulador acrílico, spray, lápices de
 colores e impresiones digitales sobre
 papel, acetatos transparentes y opacos.
 Lazarus IV Center
 Maryland Institute College of Art
 2019

AGUILAR, Rosángela
 "Ruido"
 75 x 130 cm
 Tinta sobre papel continuo, papel
 croquis y *glassine*.
 Maryland Institute College of Art
 2018



Queremos poner el foco de atención en un sentimiento: La culpa. La RAE en su segunda definición la establece como el "Hecho de ser causante de algo". Ahora bien, en el diálogo con el dibujo algunas veces uno pudiera sentirse afortunado por una casual armonía encontrada o una receta bien aplicada y eso es plausible, pero, ¿Qué sucede cuando eso no se consigue?

Al momento de coger un rotulador, por ejemplo, se es responsable de donde se coloca la primera y la última marca, se es un causante de lo que pase en el medio de esos dos.

"A veces, cuando el diálogo es rápido, casi instantáneo, se parece al proceso de tirar y coger una pelota. No tengo una explicación para esta experiencia. Sencillamente creo que muy pocos artistas negarán su existencia. Es un secreto profesional"⁶⁵. El proceso es una serie de accidentes en donde hasta la física actúa. Imaginemos que durante una etapa del proceso no dé escozor en el brazo derecho y (irónicamente) no podamos rascarnos. Acabamos perdiendo el hilo de lo que se hace.

De allí a que el cénit de la obra, ese momento en que se tenga satisfacción con la misma al verla acabada, sea difícil de que suceda. Porque quizá la propia insatisfacción también venga de nuestro cuerpo y el motor de la búsqueda en la obra sea el mismo descontento recurrente, que no escapa de ciertas alegrías como quien excava en busca de un tesoro.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 47.

Figura 34. Más vistas al proceso de producción

Desarrollo de las obras en procesos simultaneados. Las obras se enriquecen mutuamente.

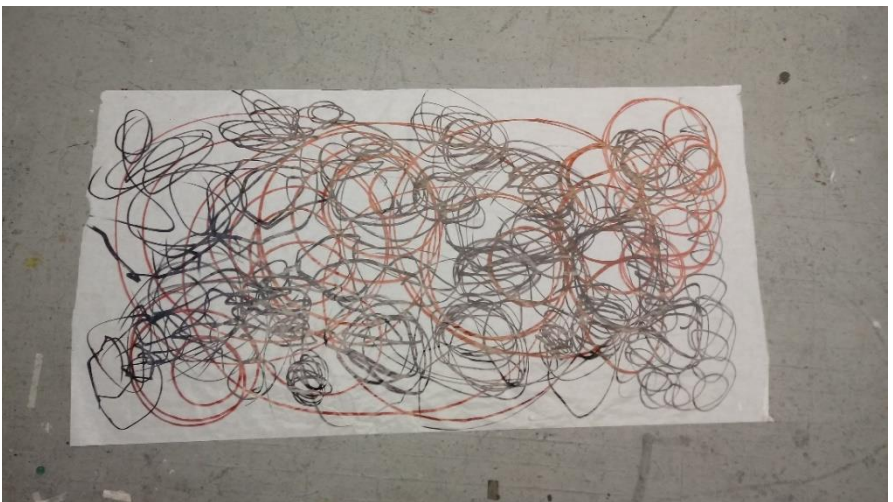




Figura 35. El gesto como elemento gráfico-espacial

Recortado y perfilamiento de gestos dibujados sobre acetato y *glassine*



Figura 36. La des-organización de la línea

AGUILAR, Rosángela
"Retrato reverberación"
Detalle de "SINESTESIA" Instalación
Rotulador con base de aceite sobre
glassine
Lazarus IV Center
Maryland Institute College of Art
2019

AGUILAR, Rosángela
"Residuo ocular"
Rotulador con base de aceite sobre
glassine arrugado y superpuesto
10 x 75 x 50 cm
Maryland Institute College of Art
2019

6.CONCLUSIONES

Regresar a la superficie de fondos blancos o neutros a los veintitantos años es regresar a esa escuela primaria en un trance que mantiene la experiencia latente. Sea a través del pastel, las ceras, los rotuladores o el acrílico, que permitan que mis dedos se prolonguen, quizá de la manera más honesta y directa, pues los colores se aplican directamente y sin mezcla. No les queda otra que relacionarse entre ellos.

Sentir el ruido de la línea junto a la vitalidad que le fluye próxima, el vehículo para hacerla vibrar son colores de intensidades luminosas semejantes o muy parecidas, aunque cromáticamente contrastadas. Generan características que en las pupilas del ojo dilatan dando efecto de contornos vibrantes, que lleven hasta la incomodidad visual.

Para encontrarse "más cerca" de lo que se quiera captar hay que tener al menos, ímpetu por los intentos, por la estrategia. Así comprobamos que la energía física, lleva al uso del cuerpo como herramienta para la experimentación plástica.

Este proceso lleno de incertidumbres ha sido revelador. El renunciar al control total del acabado de una obra requiere un acto casi religioso de desprendimiento en el que la fe en el proceso prima sobre el resultado final.

Gracias a la experimentación, he conseguido dominar grandes dimensiones con las que nunca me había enfrentado, para crear composiciones plurales cercanas a la gráfica expandida, con elementos que se atreven a salir del papel.



Figura 37. Nuevos autorretratos

AGUILAR, Rosángela
"Mirada sensorial" (detalle
180 x 1.10
Grafito y acrílico sobre papel
Maryland Institute College of Art
2019

AGUILAR, Rosángela
"Singularidad espejada"
60 x 75 cm
Rotuladores de acrílico y aceite
sobre acetato Duralar
Maryland Institute College of Art
2019

En la experiencia en Estados Unidos, en donde en las escuelas de arte se espera que los estudiantes sepan reflexionar sobre su individualidad como método de enriquecimiento a la diversidad, se tuvo la oportunidad de tratar estos temas personales como la Agenesia.

El emigrar constantemente y ser parte de un meollo de influencias culturales y visuales, evidencian que los gestos no son realizados desde un punto ciego, sino que son desmembramientos sinestésicos estimulados por una condición con la que nació y por la multiplicidad de contextos que me han circundado.

Es por esta razón se ha titulado este trabajo "El carácter culpable" porque defendemos esa mecánica de pensamiento como el motor para la experimentación en mi obra, no desde la negatividad del no conseguir algo definitivo, sino de la constante adaptación física y mental a situaciones de adaptación forzosa. Esto es pues, sólo la demostración de ese amor por los restos de sensaciones, por el dibujo.

Desde lo personal, la sensibilidad alterada que deviene de situarse en contextos conflictivos y situarse en un mundo lleno de materialidades y de objetos que no están hechos para funcionar con mi mano, son nimiedades cuando se afrontan con deseo de auto superación constante. No conozco otra forma de hacerlo.

Es emocionante ver que con cada experimento plástico se desprenden nuevas posibilidades de lenguaje visual. Como artista solo deseo poder seguir creando y divulgando mis ideas; aportar positivamente al imaginario colectivo.

De manera que esta línea de trabajo que se ha convertido en un germen de creación y reflexión artística. espero que me acompañe siempre en las idas y las vueltas, en este devenir viajero.

¡Ha valido mucho la pena pasar por este caminar artístico!

7. REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 2005 ISBN 8420678740.

ALBERS, J. *Interacción del color*. Edición del cincuentenario. Rev. y ampl. Madrid: Alianza, 2017. ISBN 9788420664613.

BACON, F. *La cuestión de dibujo* [catálogo de exposición]. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Comunidad de Madrid, 2017. ISBN 9788494461576

BAUDELAIRE, C., PIZZA, A. y ARAGÓ, D. *El pintor de la vida moderna*. 2ª ed. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000. ISBN 8492017724.

BERGER, J. y SAVAGE, J. *Sobre el dibujo*. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 2011. ISBN +9788425224652.

BREA, J.L. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010. ISBN 9788446031390.

BOCANEGRA-CIFUENTES, Melvy, 2015. *Arte, discapacidad y posconflicto en Colombia*. Eleuthera [en línea], vol. 12, pp. 131-140. ISSN 2011-4532, [consulta: marzo de 2019]. Disponible en: <https://doaj.org/article/57e8f7ca8b764da6b8d2be5fd551c0c5/>.

CRUZ-DÍEZ, C. y FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cruz-Diez: reflexión sobre el color*. Madrid: Fundación Juan March; Editorial de arte y ciencia, 2009. ISBN 9788489935907.

EUROPA PRESS, 2017. "El arte como instrumento de inclusión y visibilidad para personas con discapacidad". *La Vanguardia* [en línea]. 2 de diciembre. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20171202/433363000994/el-arte-como-instrumento-de-inclusion-y-visibilidad-para-personas-con-discapacidad.html>/[consulta: abril de 2019].

FERNANDEZ, Chema, 2019. *Santiago acoge una exposición hechas por artistas con la boca y con el pie. Compostela24 horas* [en línea]. 15 de marzo. Disponible en: <https://www.compostela24horas.com/texto-diario/mostrar/1355971/santiago-acoge-exposicion-hechas-artistas-boca-pie> [consulta: mayo de 2018].

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Expresionismo abstracto: obra sobre papel*. Colección *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York. Madrid: Fundación Juan March, 2000. ISBN 8470754882.

KAPLAN, Isaac. "What Makes an Abstract Expressionist Painting Good?", ARTSY [en línea] (2016) [consulta: 10 de junio 2019] Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abstract-expressionist-painting-good>

LUCAS, Borja. "LGTB, logros y retos en el siglo XXI". *El orden mundial* [en línea] (2015) [consulta: 10 de junio 2019] Disponible en: <https://elordenmundial.com/lgtb-logros-y-retos-en-el-siglo-xxi/>

MCLUHAN, M. y POWERS, B.R. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 2005. ISBN 9788474324037.

NACIONES UNIDAS, 2006. *Convención sobre los derechos de personas con discapacidad y protocolo facultativo*. [en línea]. Nueva York [consulta: 5 junio 2019]. Disponible en: <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-s.pdf>

PAUL, Stella. "Abstract Expresionism", In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: *The Metropolitan Museum of Art*, 2000 [en línea] (2004) [consulta: 9 de mayo 2019] Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm

RUSSELL, J. *Francis Bacon*. London; New York: Thames & Hudson, 1985. ISBN 0500201692.

SEMIR EZEKI y TOMOHIRO EISHIZU, 2013. *The Visual Shock of Francis Bacon: An essay in neuroaesthetics. Frontiers in Human Neuroscience* [en línea], vol. 7, pp. 850. DOI 10.3389/fnhum.2013.00850. Disponible en: <https://doi.org/article/8c0678587fe3485e8538882c1503efdc>.

SILLMAN, Amy, 2009. *Ab-ex and Disco Balls*. ARTFORUM [en línea]. New York: Art Forum International Magazine. Summer 2011, VOL. 59, NO. 10, pp. 321-325 [consulta: marzo de 2019]. ISSN: 0004-3532. Disponible en: https://www.amysillman.com/uploads_amy/pdfs/abex.pdf/

SÍNTESIS TV, 2018. "Beneficios del arte para personas con discapacidad" | Miguel Ángel Herrera. En: *YouTube* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de julio de 2018 [consulta: mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RYJi-Si-loU>

SOOKE, Alastair, 2016. *Was modern art a weapon of the CIA?. BBC* [en línea]. 4 de octubre. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia> [consulta: abril de 2019].

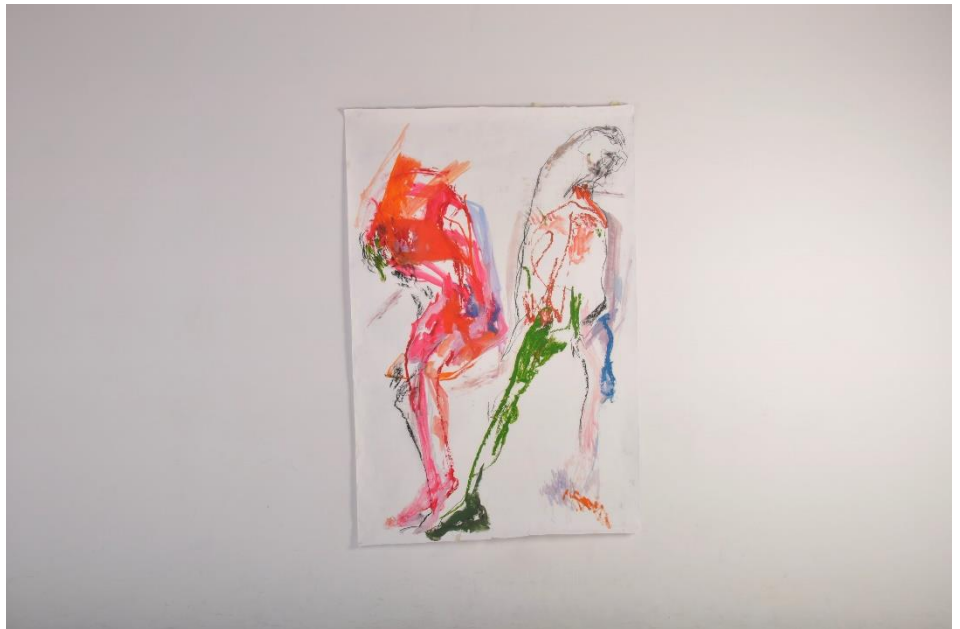
TED, 2012. "Matices del arte y la discapacidad" | Leila Abdala at *TEDxTucuman*. En: *YouTube* [vídeo en línea]. Publicado el 31 de octubre de 2012 [consulta: mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mBk4od6-q20>

TWOMBLY, C., SYLVESTER, J. y SCHAMA, S. *Cy Twombly: fifty years of works on paper*. New York: Cy Twombly Foundation, 2015. ISBN 9780996175906.

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Experimentación dibujo-collage	4
Figura 2. Práctica gestual sobre papel extendido.....	6
Figura 3. El dibujo expresivo como reflector de recuerdos.....	7
Figura 4. Proceso individual de dibujo.....	8
Figura 5. Reflexiones espacio-dibujísticas	9
Figura 6. Reflexiones sobre el entorno.....	10
Figura 7. Vida de taller.....	11
Figura 8. Metodología de trabajo	12
Figura 9. Energías y singularidades.....	13
Figura 10. E	14
Figura 11. Mirada no retiniana (agenesia metacarpiana congénita)	15
Figura 12. Distintos enfoques sobre la discapacidad física	16
Figura 13. Deformidad en los cuerpos.....	17
Figura 14. Francis Bacon. Uso de la superposición en el dibujo.....	18
Figura 15. El "shock" visual de Francis Bacon.....	19
Figura 16. La percepción, el remanente	20
Figura 17. ON FORMATIVE. Fragments of RGB, Exploration of Human Perception.	21
Figura 18. ON FORMATIVE. Collide (fragmento)	22
Figura 19. Nuevos enfoques al expresionismo abstracto.....	23
Figura 20. Expresionismo abstracto y el trabajo en papel I.....	24
Figura 21. Expresionismo abstracto y el trabajo en papel II.....	25
Figura 22. Cy Twombly, conexión con el dibujo.	26
Figura 23. Color y experimentación.....	27
Figura 24. Color, espacialidad.....	28
Figura 25. Obra antecedente.....	29
Figura 26. Antecedentes II.....	30
Figura 27. Retratos expresivos.....	31
Figura 28. Transición a papeles de mayor escala	32
Figura 29. Materiales y herramientas.....	33
Figura 30. Experimentos con transparencias	34
Figura 31. Recorte y pegado de acetatos, proceso de dibujo II	35
Figura 32. Instalación SINESTESIA.....	36
Figura 33. Instalación SINESTESIA (II)	37
Figura 34. Más vistas al proceso de producción.....	38
Figura 35. El gesto como elemento gráfico-espacial	39
Figura 36. La des-organización de la línea.....	40
Figura 37. Nuevos autorretratos	41

9. ANEXOS



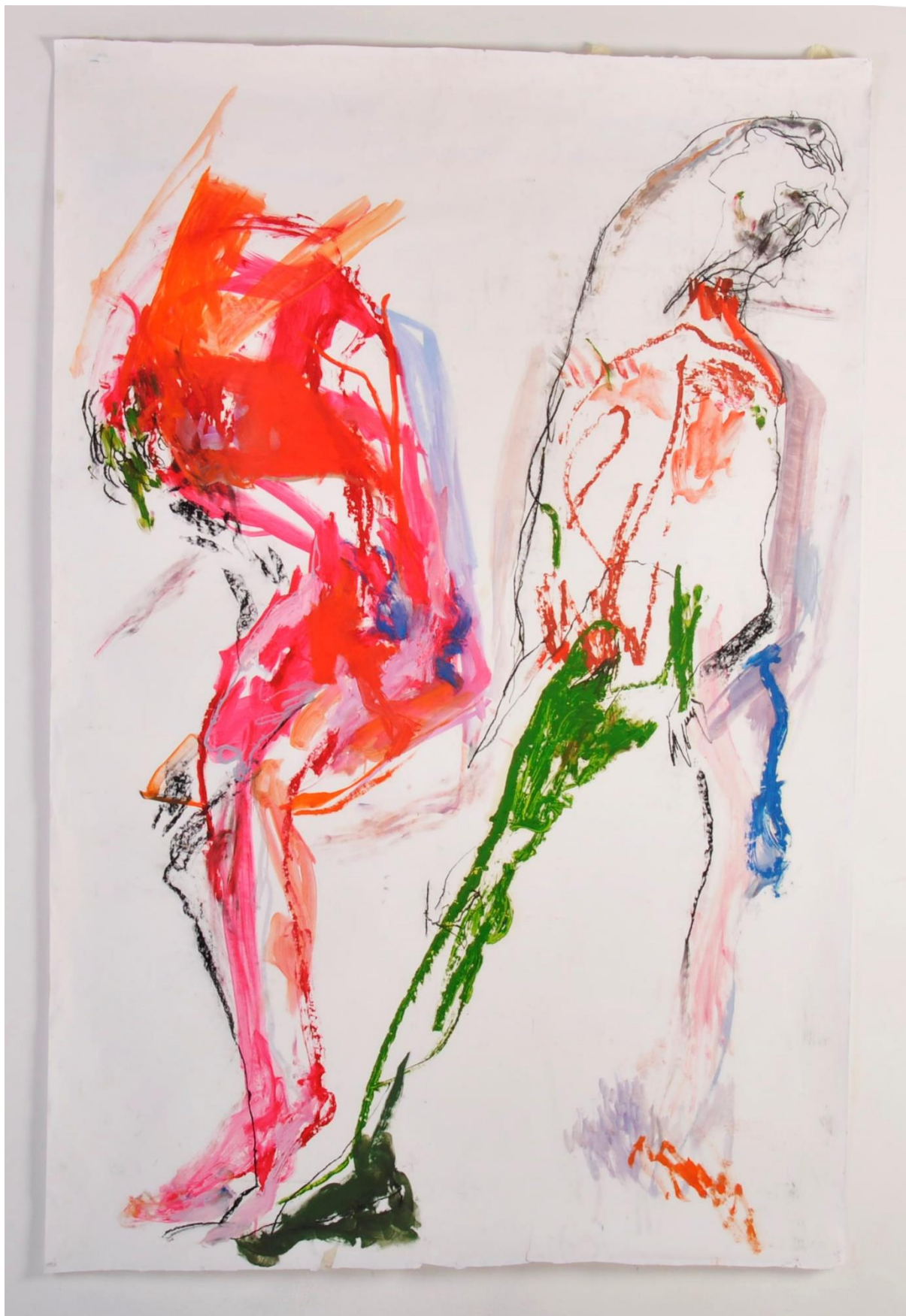
ANEXO 1. Preparación de sesión fotográfica.



ANEXO 2. Proporción cuerpo-obra



ANEXO 3. Autorretrato doble. "Orígenes"



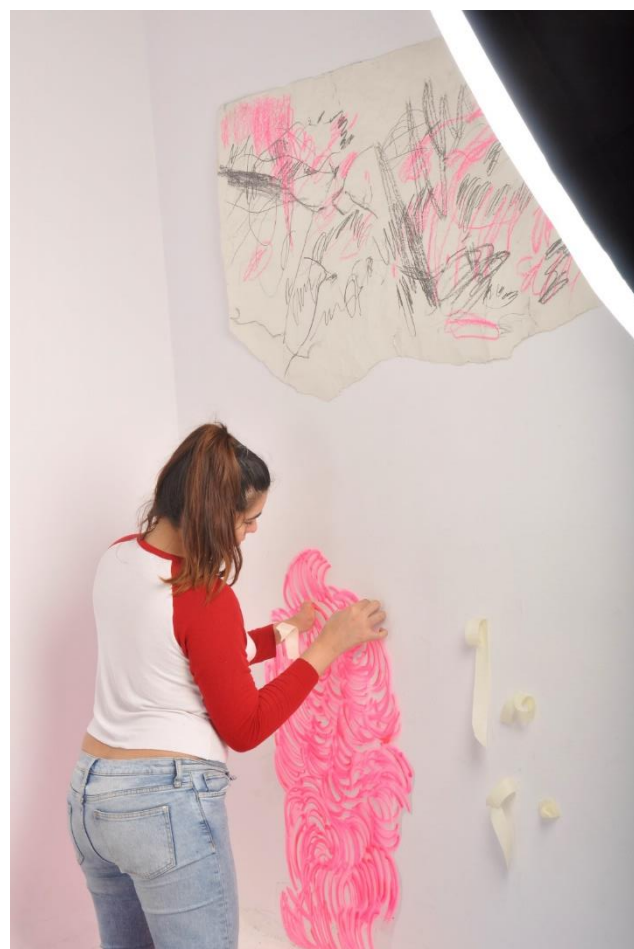
ANEXO 4. **OBRA 1.** "Remanente figural". Barra de óleo sobre papel. 180 x 110 cm



ANEXO 5. **OBRA 2.** "Wir-e". Rotuladores acrílicos y oleosos sobre papel. 180 x 107 cm



ANEXO 6. **OBRA 3.** "Flora". Grafito, rotuladores, creyones sobre papel y acetato. 110 x 70 cm



ANEXO 7. Ajustes en la sesión de fotos



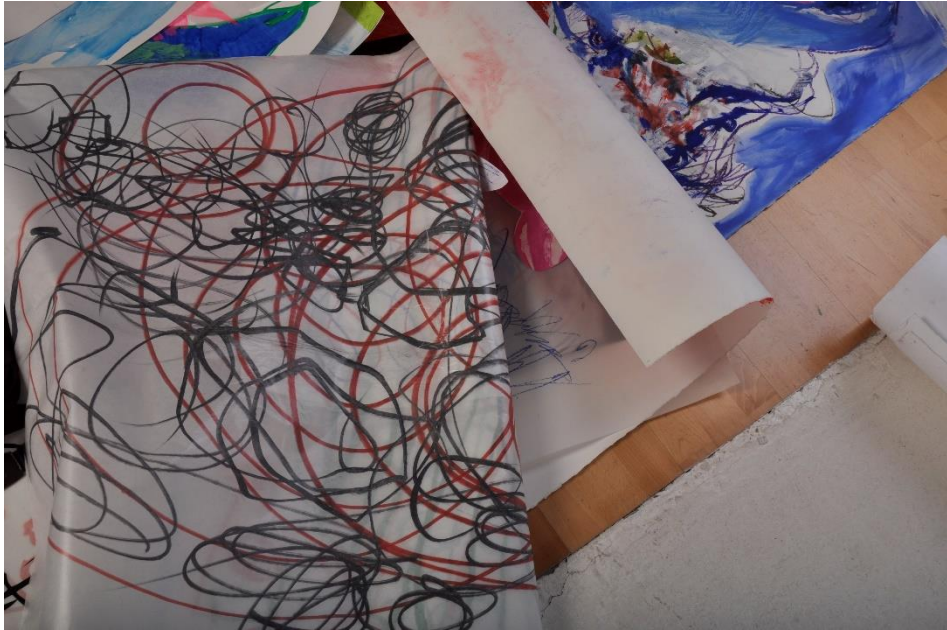
ANEXO 8. **OBRA 4.** "Transeúnte". Creyones, carbón y acrílico sobre papel. 180 x 120 cm



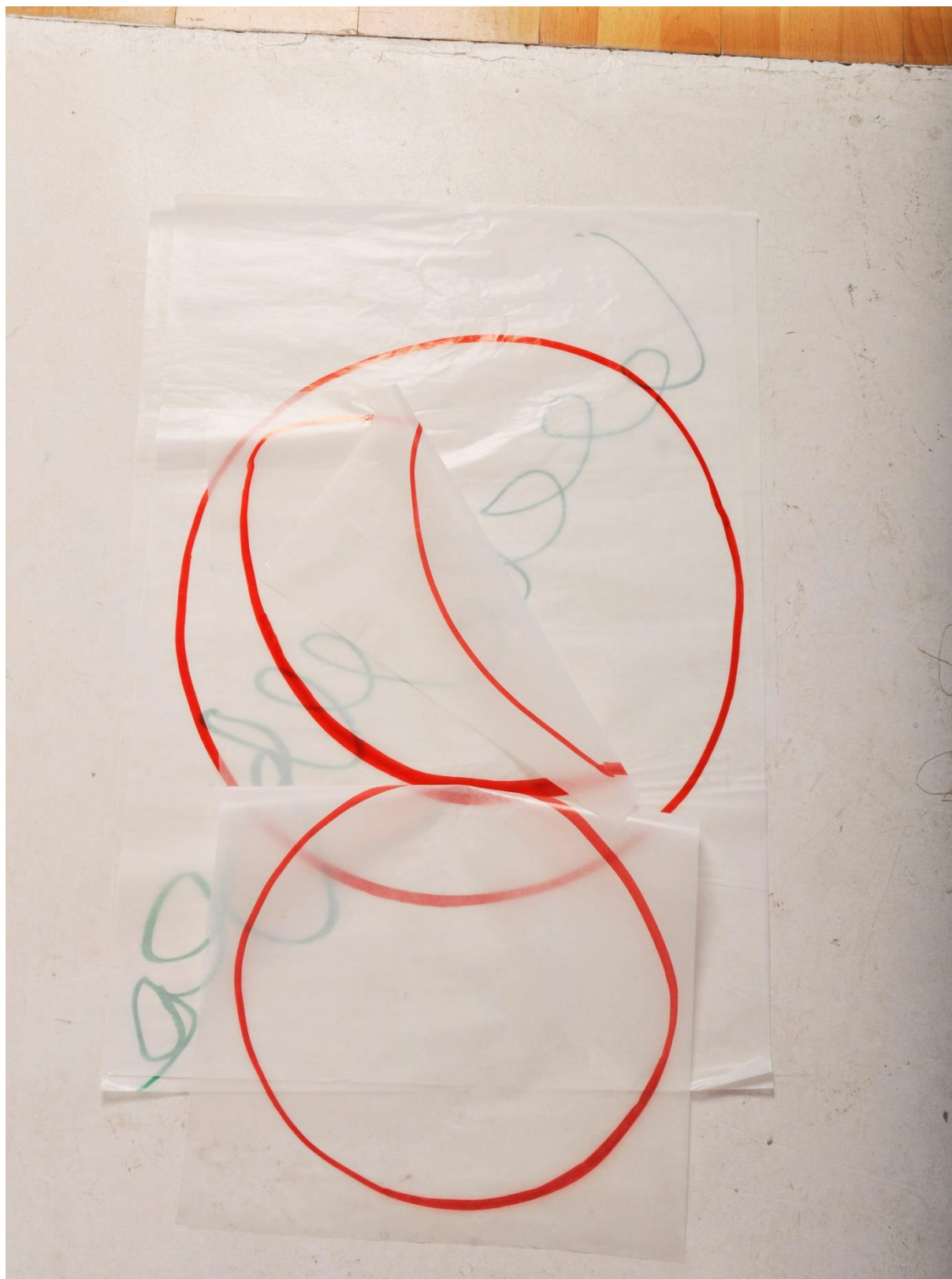
ANEXO 9. "Transeúnte" (detalle)



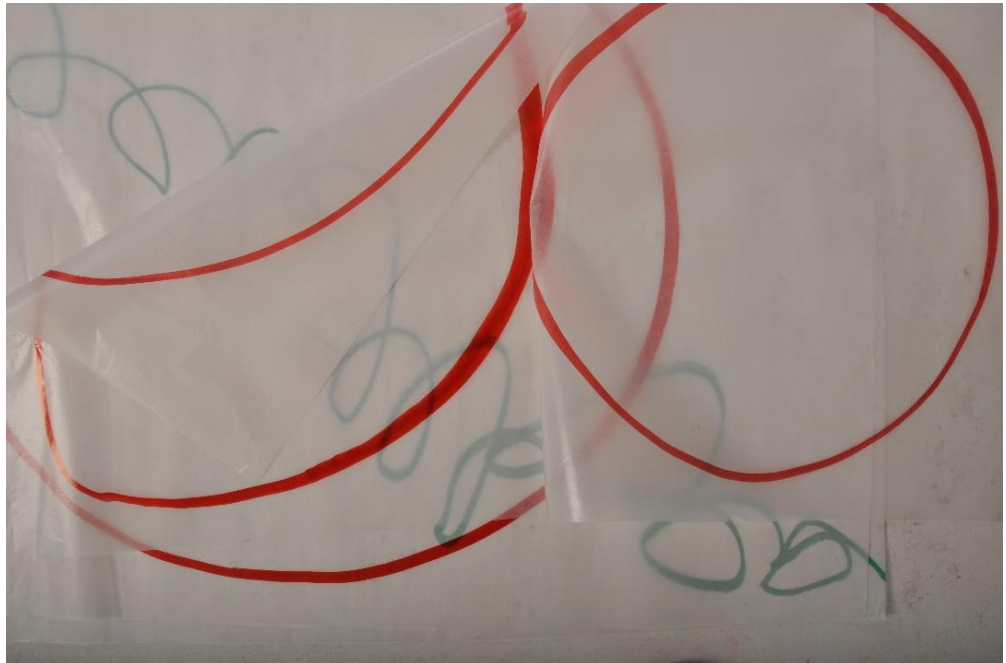
ANEXO 10. "Transeúnte" (vista general)



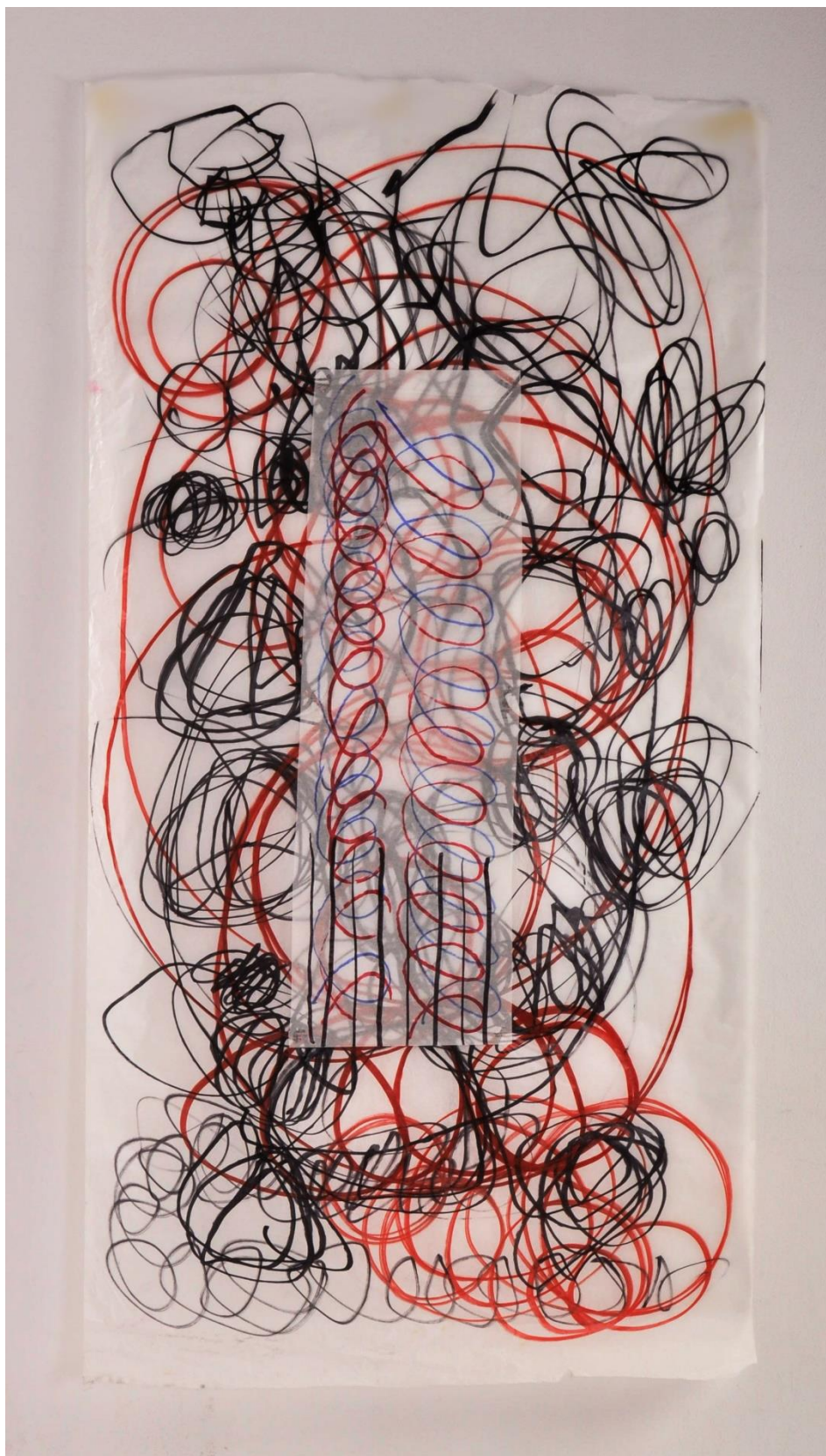
ANEXO 11. Acumulación de dibujos y bocetos durante la sesión



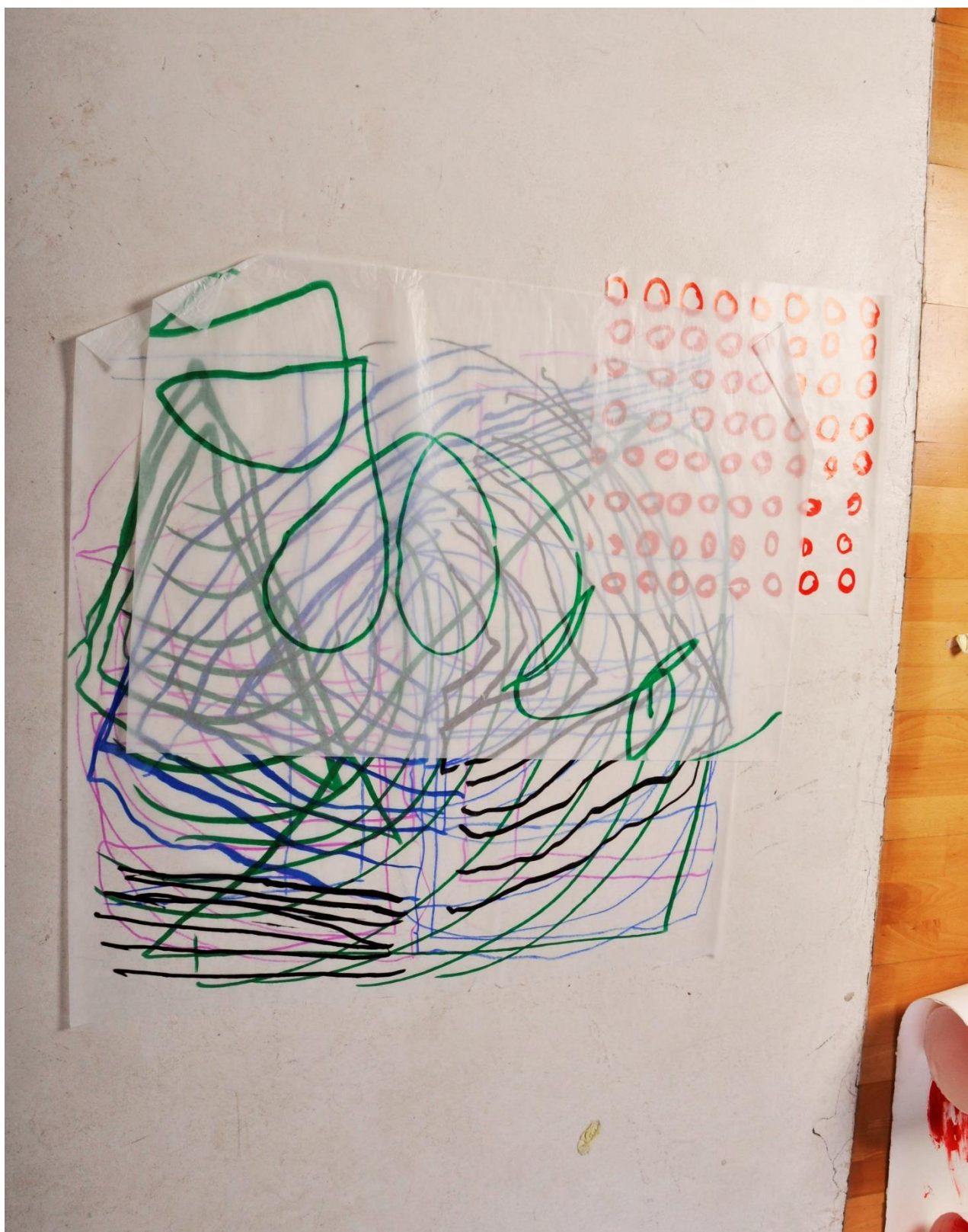
ANEXO 12. **OBRA 5.** "Highway". Rotulador oleoso sobre *glassine* 90 x 50 cm



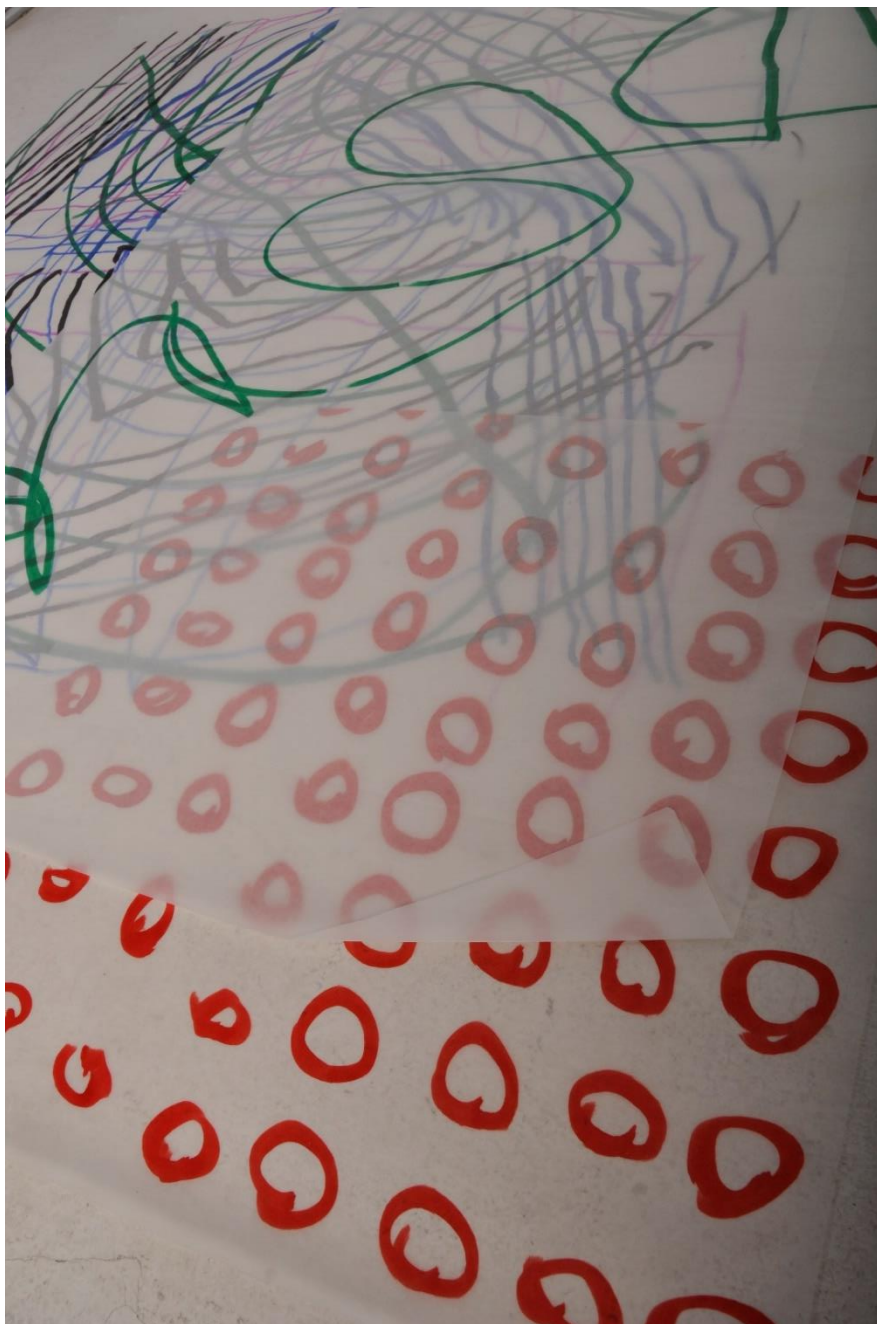
ANEXO 13. "Highway" (detalle)



ANEXO 14. **OBRA 6.** “Reverberación visual”. Rotuladores oleosos sobre glassine. 150 x 85 cm



ANEXO 15. **OBRA 7.** "S/T". Rotulador oleoso sobre *glassine*. 70 x 70 cm



ANEXO 16. "S/T" (Detalle).



ANEXO 17. **OBRA 8.** "Triangulación incompleta". Rotuladores sobre glassine. 160 x 100 cm & 30 x 30 cm



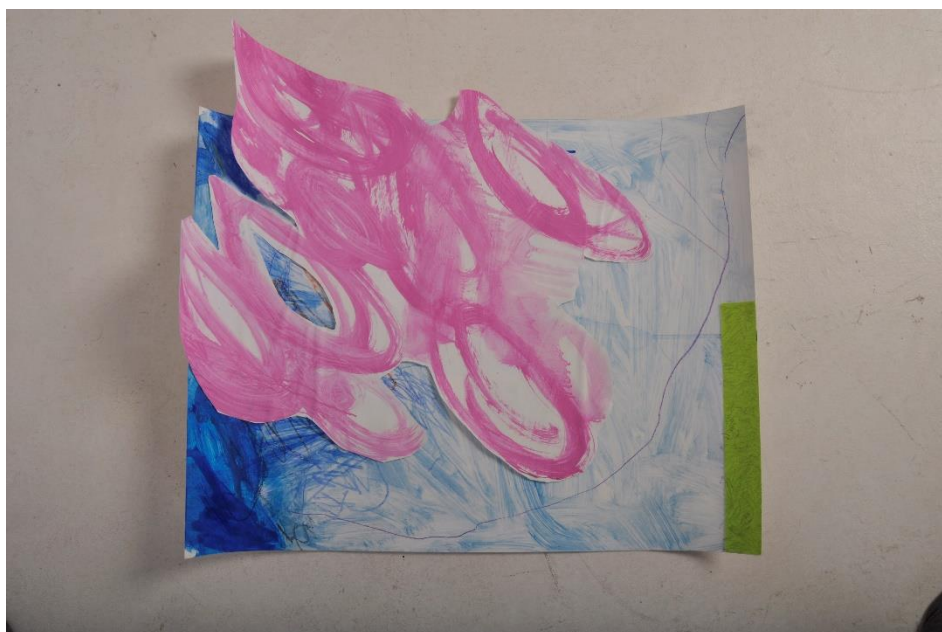
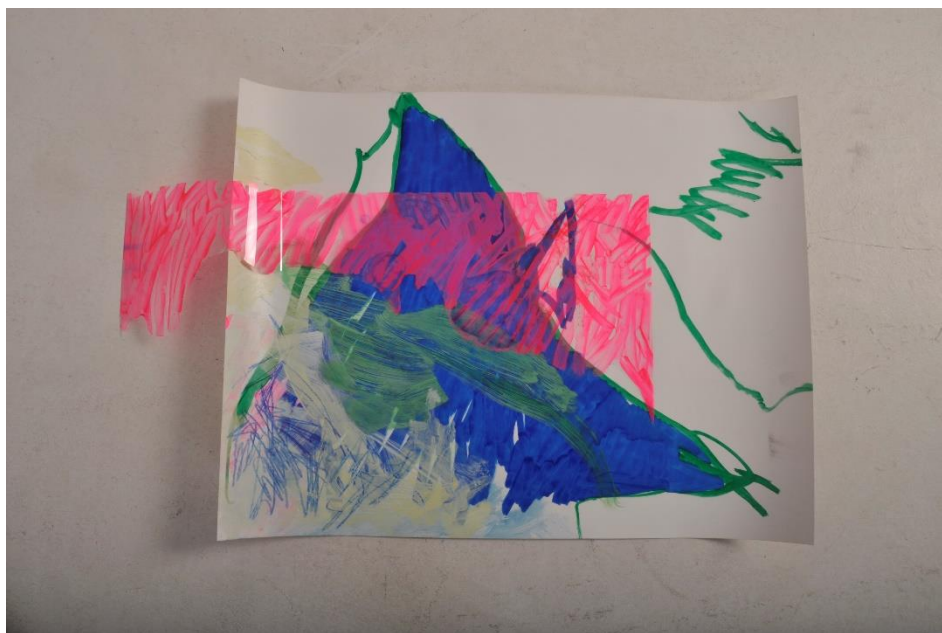
ANEXO 18. Montaje de la obra 9



ANEXO 19. **OBRA 9.** “*Extensiones corporales*”. Barra de óleo, grafito, y creyones sobre papel. 200 x 120 cm



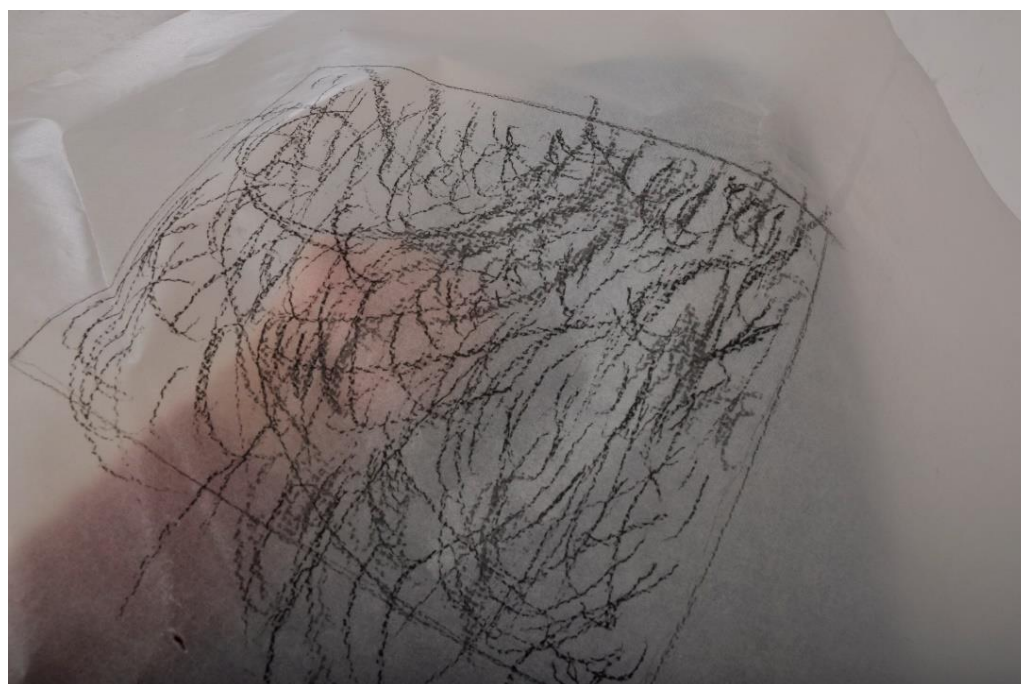
ANEXO 20. Recortes gestuales no utilizados, remanentes.



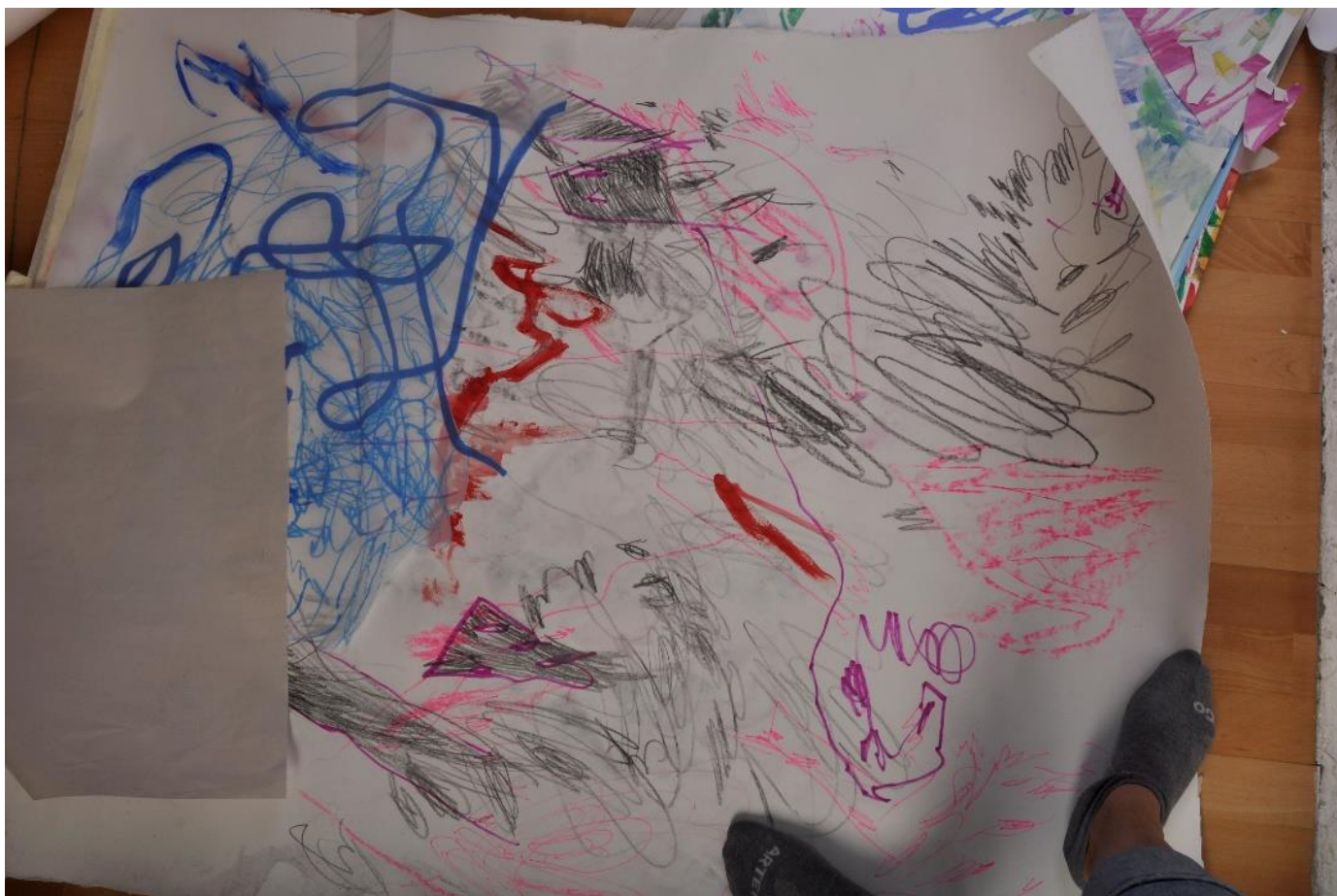
ANEXO 21. Paneles separados de obras finales



ANEXO 22. Bocetos sobre papel de color



ANEXO 23. Bocetos sobre papel de croquis. Bidimensional y tridimensional.



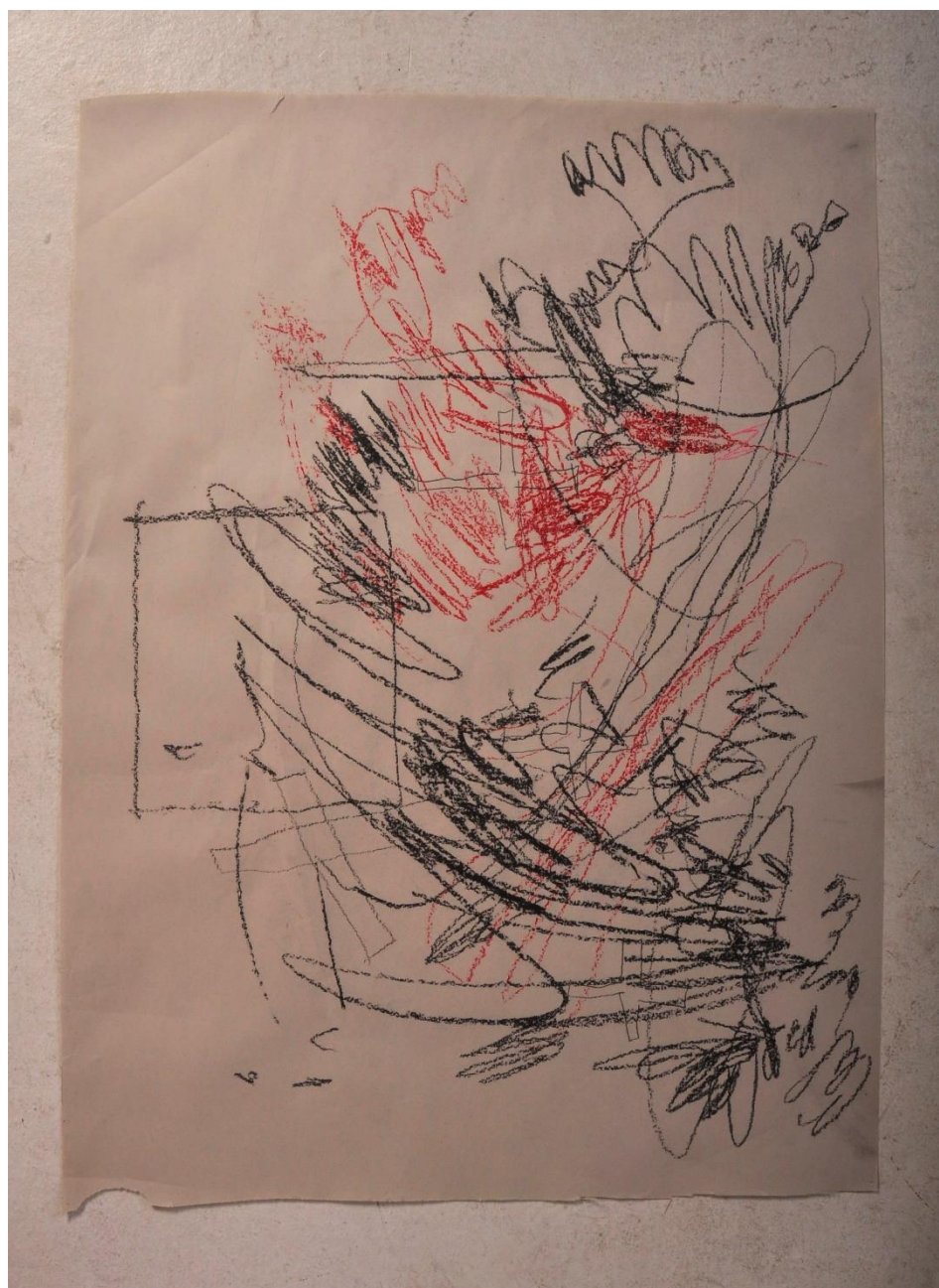
ANEXO 24. Boceto de rayado y superposición 100 x 80 cm



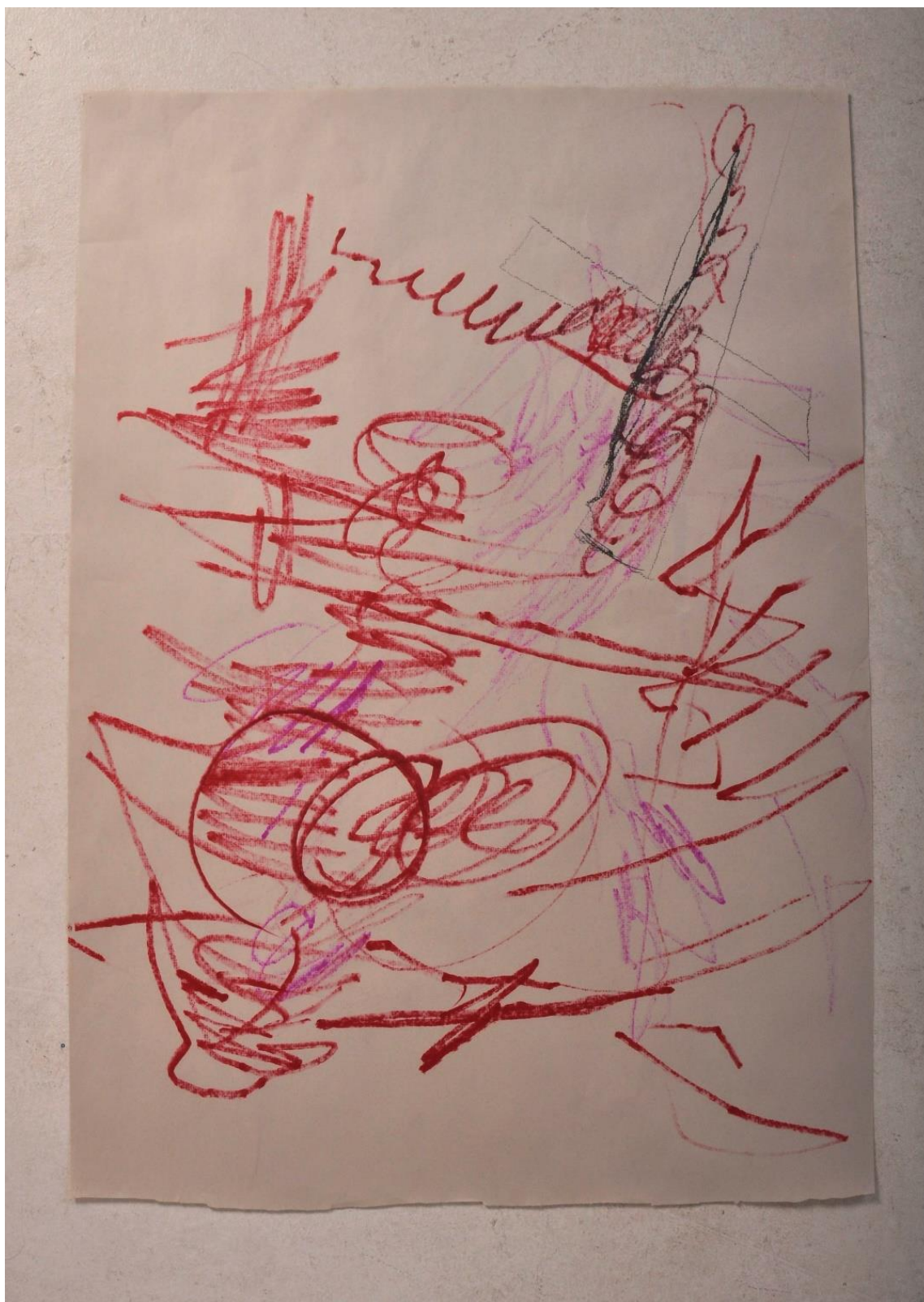
ANEXO 25. Paneles separados de obras finales



ANEXO 26. Primera capa de obra final. Acrílico y rotulador sobre papel. 170 x 100 cm



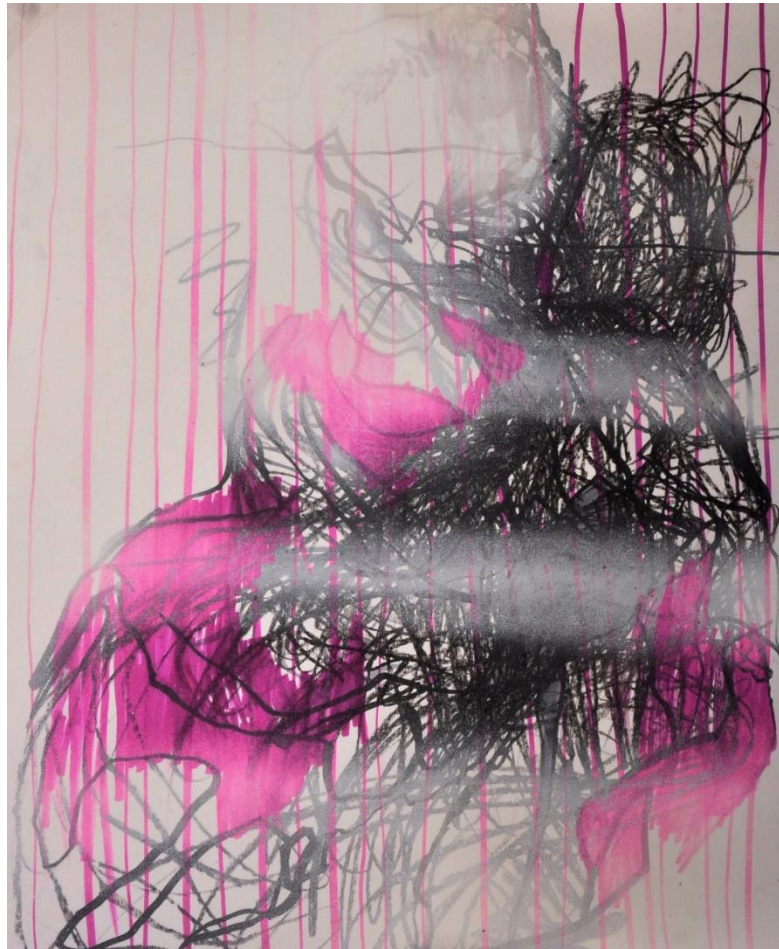
ANEXO 27. Boceto sobre papel periódico. 50 x 70 cm



ANEXO 28. Boceto sobre papel periódico 50 x 70 cm



ANEXO 29. **OBRA 10.** "División espacial". Creyones de cera y rotuladores sobre papel yupo. 30 x 80 cm



*ANEXO 30. Boceto inicial de rayado con superposición con spray
40 x 29 cm*



ANEXO 31. Boceto de rayado con
superposición con spray

40 x 29 cm



ANEXO 32. Boceto de rayado con superposición con spray 40 x 29 cm



ANEXO 33. **Obra 11.** Instalación "SINESTESIA" (Vista general & detalle)





ANEXO 34. Detalle superposiciones de instalación "SINESTESIA". Papel, cartulina y papel reflectante



ANEXO 35. *Detalle superposiciones de instalación "SINESTESIA". Acetato sobre cartulina*



ANEXO 36. Detalle superposiciones de instalación "SINESTESIA". Acetato retorcido en pared

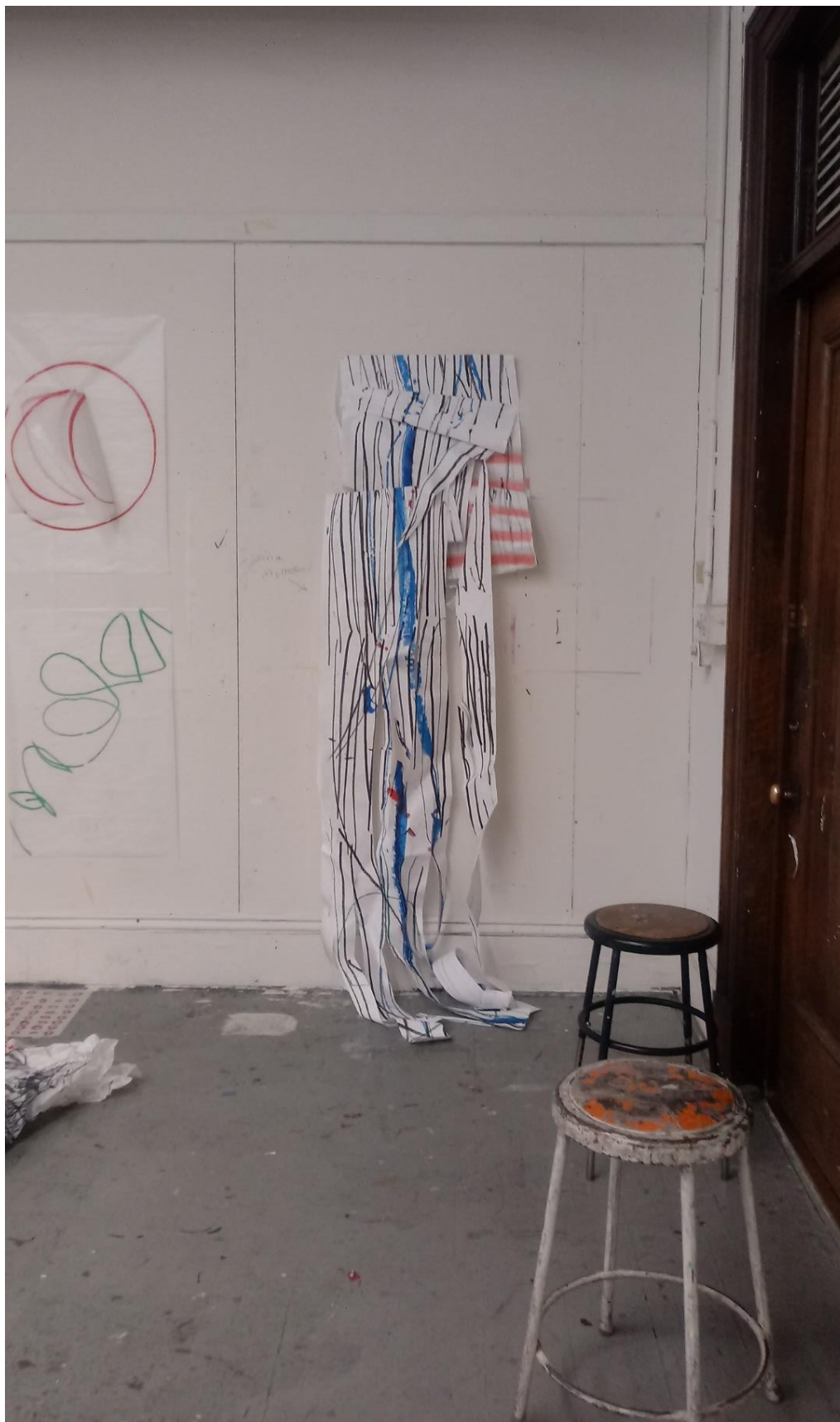


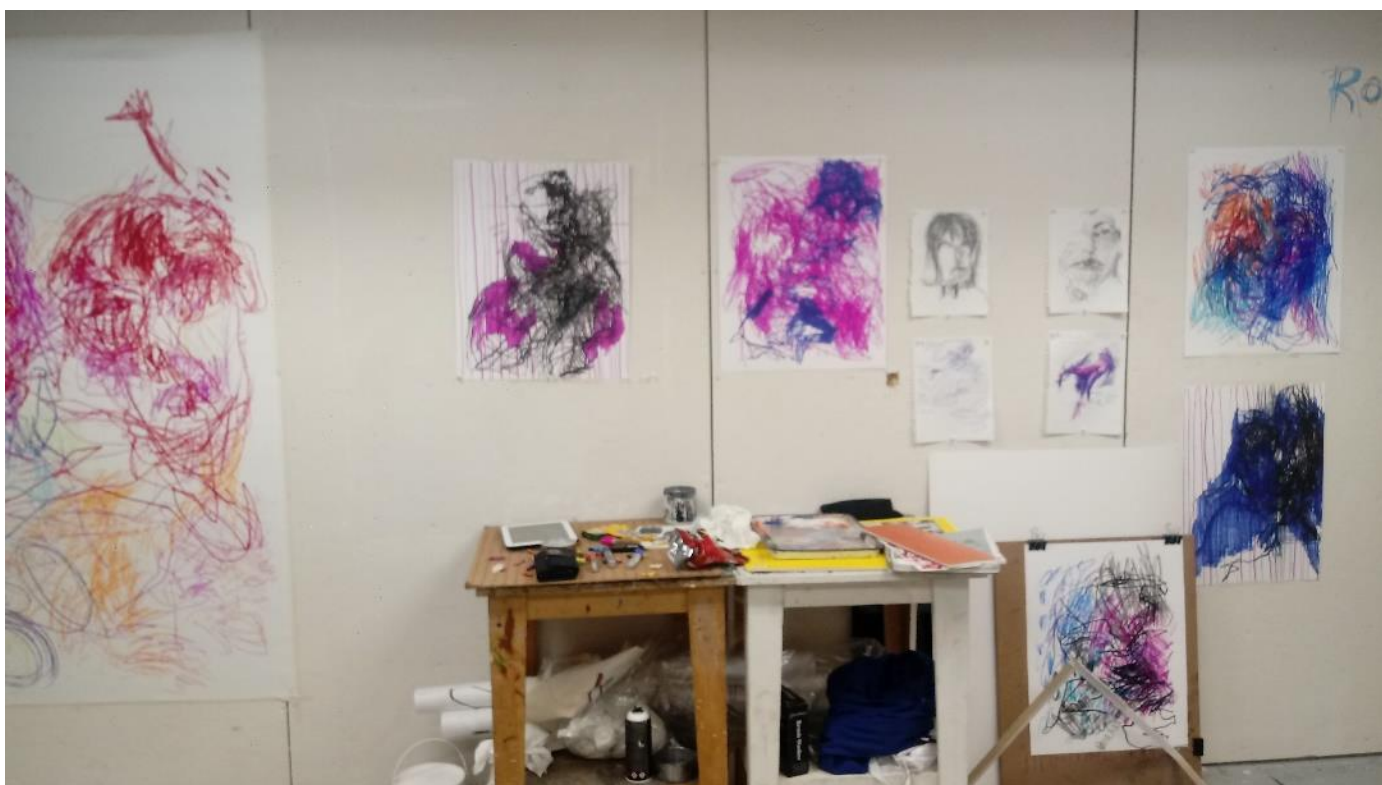
ANEXO 37. Detalle superposiciones de instalación "SINESTESIA". Acetato retorcido en pared. Glassine y papel reflectante.



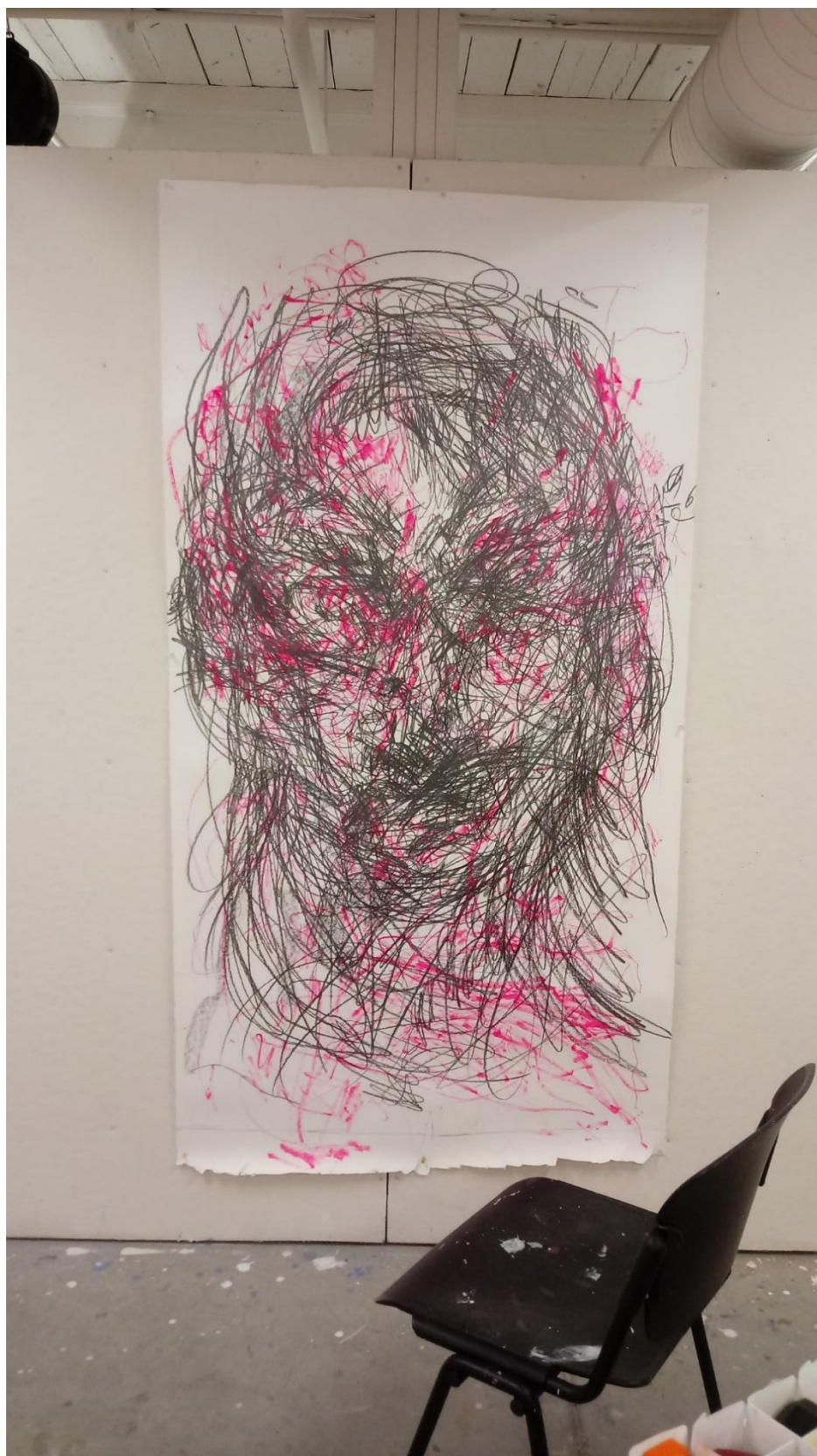
ANEXO 38. Detalle superposiciones de instalación "SINESTESIA".

ANEXO 39. **Obra 12.** "Motion". Tinta sobre papel continuo. 250 x 50 cm





ANEXO 40. Vistas al taller



ANEXO 41. Proceso de obra definitiva



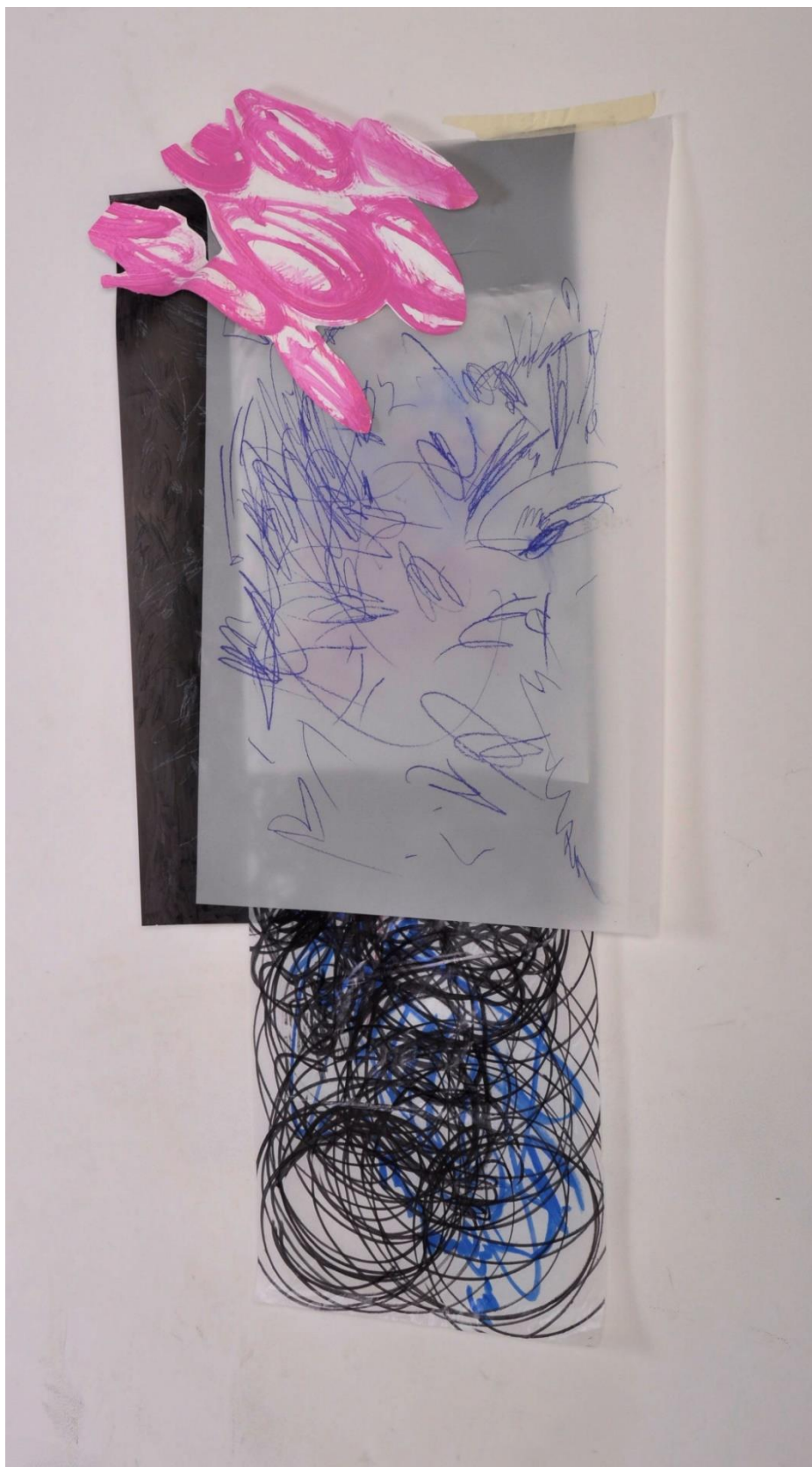
ANEXO 42. **Obra 13.** "Mirada sensorial". Grafito, rotulador y acrílico sobre papel de algodón. 200 x 90 cm



ANEXO 43. Abocetado manual y digital para instalación "SINESTESIA"



ANEXO 44. **Obra 14.** "Environmental remnant" (versión 1). Rotulador y creyón sobre plástico 120 x 50 cm



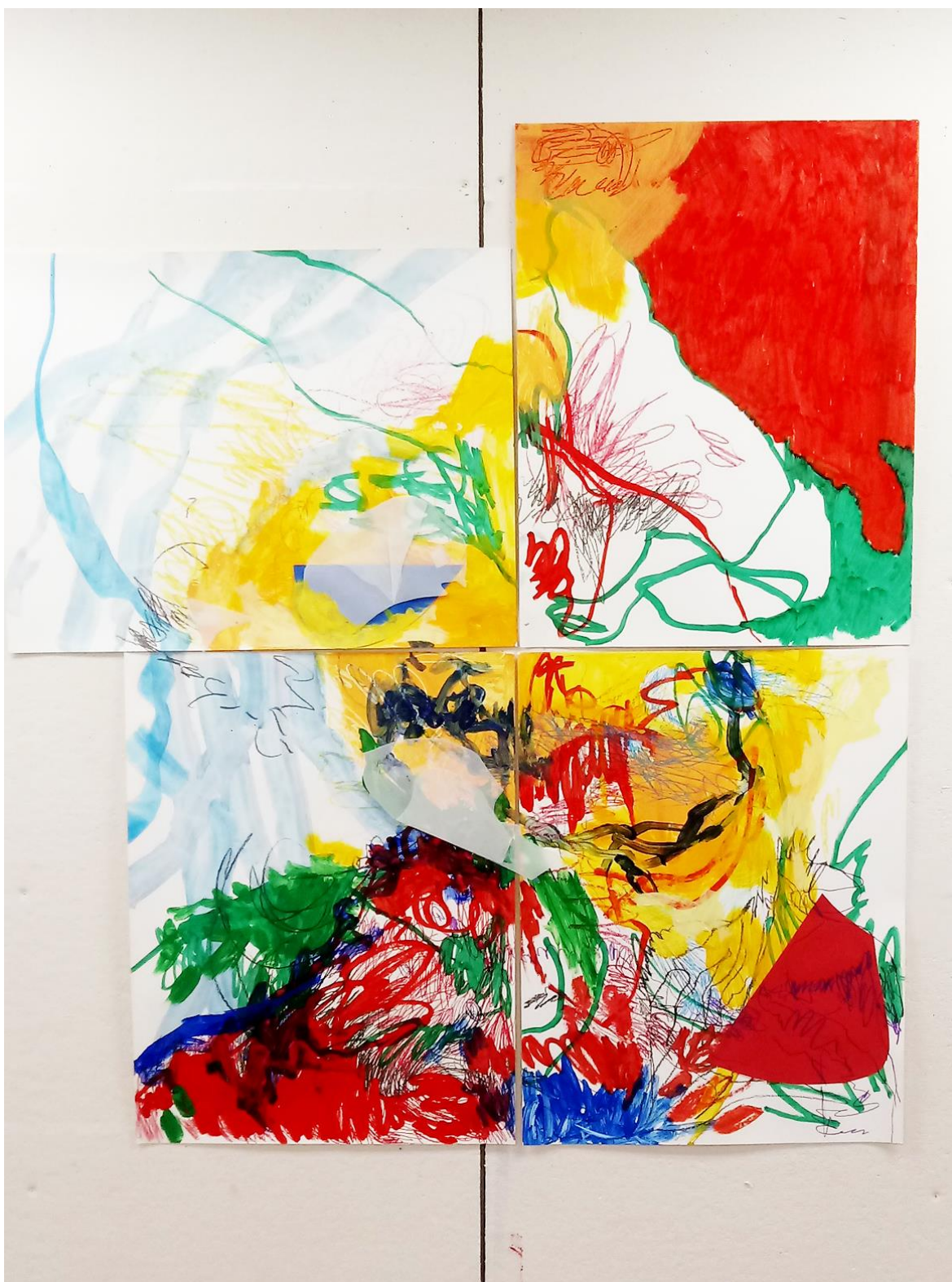
ANEXO 45. **Obra 15.** "Environmental remnant" (versión 2). Rotulador y creyón sobre plástico 120 x 50 cm



ANEXO 46. **Obra 16.** "Information fluxus". Técnica mixta sobre papel yupo
30 x 42 cm (c/panel)



ANEXO 47. **Obra 17.** "Receptor". Técnica mixta sobre papel yupo
30 x 42 cm (c/panel)



ANEXO 48. **Obra 18.** "In-wired-receptor" . Técnica mixta sobre papel yupo
30 x 42 cm (c/panel)



ANEXO 49. Instalación de prueba. Glassine sobre cartulina pintada con spray acrílico, 170 x 100 & 15 x 21 cm



ANEXO 50. Detalle boceto. Rotulador Sharpie sobre papel 15 x 21 cm



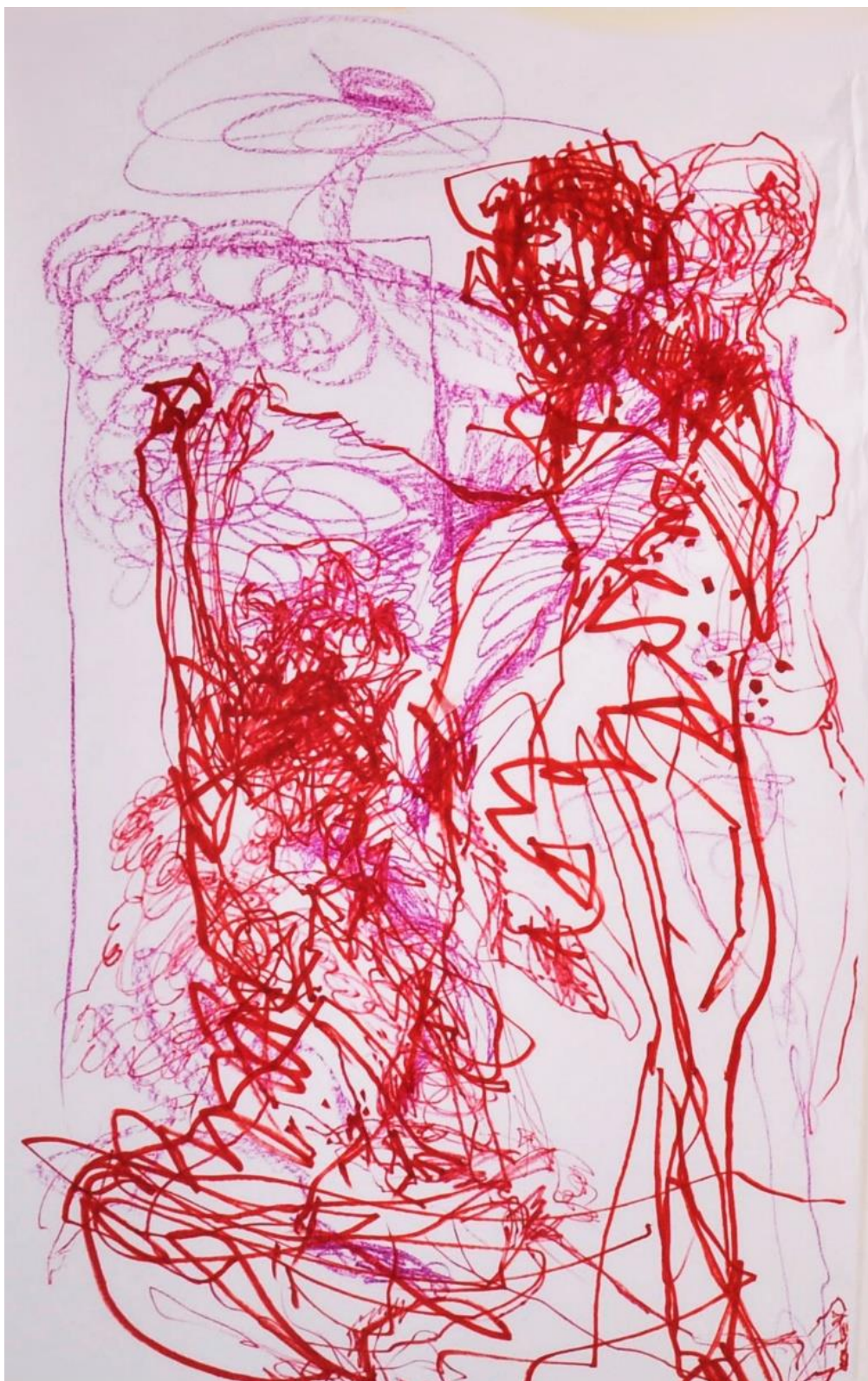
ANEXO 51. "Singularidad espejada" (Instalación SINESTESIA) Rotulador sobre plástico 60 x 75 cm



ANEXO 52. **Obra 19.** "On-line queer". Rotulador, creyón y spray sobre papel reflector 120 x 80 cm



ANEXO 53. **Obra 20.** "Depixelization" Rotulador, creyón y tinta sobre papel 175 x 120 cm



ANEXO 54. **Obra 21.** "Local Host" Rotulador, creyón y tinta sobre papel 175 x 120 cm



ANEXO 55. **Obra 22.** "Persistent red". (acompañado de bocetos)
Rotulador, acrílico y creyón sobre papel 180 x 110 cm

ANEXO 56 SINESTESIA (vídeo/instalación)

Este vídeo quiere tratar al dibujo expresivo como medio de producción a través de la percepción sensorial. Así como equiparar la producción mano-máquina en el contexto creativo, asociado a la teoría McLuhaniana de la limitación de los sentidos y la máquina como extensión corporal.

Dicho videoarte se encuentra asociado al capítulo 5 del presente trabajo académico, específicamente a los apartados 5.2 y 5.3.

Disponible en: <https://vimeo.com/344311967>

ANEXO 57 Proceso de experimentación dibujo + superposición (vídeo)

Este vídeo describe brevemente el proceso de dibujo expresivo desarrollado en este TFG. La utilización de papeles de gran escala, del movimiento corporal, e indagación espacial, fueron necesarios para el desarrollo de todas obras.

Disponible en: <https://vimeo.com/344306691>

10. ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1. Preparación de sesión fotográfica.....	46
ANEXO 2. Proporción cuerpo-obra.....	47
ANEXO 3. Autorretrato doble. “Orígenes”	48
ANEXO 4. OBRA 1. “Remanente figural”. Barra de óleo sobre papel. 180 x 110 cm	49
ANEXO 5. OBRA 2. “Wir-e”. Rotuladores acrílicos y oleosos sobre papel. 180 x 107 cm	50
ANEXO 6. OBRA 3. “Flora”. Grafito, rotuladores, creyones sobre papel y acetato. 110 x 70 cm.....	51
ANEXO 7. Ajustes en la sesión de fotos	52
ANEXO 8. OBRA 4. “Transeúnte”. Creyones, carbón y acrílico sobre papel. 180 x 120 cm	53
ANEXO 9. “Transeúnte” (detalle).....	54
ANEXO 10. “Transeúnte” (vista general)	55
ANEXO 11. Acumulación de dibujos y bocetos durante la sesión	56
ANEXO 12. OBRA 5. “Highway”. Rotulador oleoso sobre glassine 90 x 50 cm .	57
ANEXO 13. “Highway” (detalle)	58
ANEXO 14. OBRA 6. “Reverberación visual”. Rotuladores oleosos sobre glassine. 150 x 85 cm	59
ANEXO 15. OBRA 7. “S/T”. Rotulador oleoso sobre glassine. 70 x 70 cm	60
ANEXO 16. “S/T” (Detalle).	61
ANEXO 17. OBRA 8. “Triangulación incompleta”. Rotuladores sobre glassine. 160 x 100 cm & 30 x 30 cm	62
ANEXO 18. Montaje de la obra 9	63
ANEXO 19. OBRA 9. “Extensiones corporales”. Barra de óleo, grafito, y creyones sobre papel. 200 x 120 cm	64
ANEXO 20. Recortes gestuales no utilizados, remanentes.....	65
ANEXO 21. Paneles separados de obras finales	66
ANEXO 22. Bocetos sobre papel de color	67
ANEXO 23. Bocetos sobre papel de croquis. Bidimensional y tridimensional. .	68
ANEXO 24. Boceto de rayado y superposición 100 x 80 cm.....	69
ANEXO 25. Paneles separados de obras finales	70
ANEXO 26. Primera capa de obra final. Acrílico y rotulador sobre papel. 170 x 100 cm	71
ANEXO 27. Boceto sobre papel periódico. 50 x 70 cm	72
ANEXO 28. Boceto sobre papel periódico 50 x 70 cm	73
ANEXO 29. OBRA 10. “División espacial”. Creyones de cera y rotuladores sobre papel yupo. 30 x 80 cm.....	74
ANEXO 30. Boceto inicial de rayado con superposición con spray	75
ANEXO 31. Boceto de rayado con superposición con spray.....	76
ANEXO 32. Boceto de rayado con superposición con spray 40 x 29 cm	77

ANEXO 33. Obra 11. Instalación “SINESTESIA” (Vista general & detalle).....	78
ANEXO 34. Detalle superposiciones de instalación “SINESTESIA”. Papel, cartulina y papel reflectante.....	79
ANEXO 35. Detalle superposiciones de instalación “SINESTESIA”. Acetato sobre cartulina	80
ANEXO 36. Detalle superposiciones de instalación “SINESTESIA”. Acetato retorcido en pared	81
ANEXO 37. Detalle superposiciones de instalación “SINESTESIA”. Acetato retorcido en pared. Glassine y papel reflectante.	82
ANEXO 38. Detalle superposiciones de instalación “SINESTESIA”	83
ANEXO 39. Obra 12. “Motion”. Tinta sobre papel continuo. 250 x 50 cm.....	84
ANEXO 40. Vistas al taller	85
ANEXO 41. Proceso de obra definitiva	86
ANEXO 42. Obra 13. “Mirada sensorial”. Grafito, rotulador y acrílico sobre papel de algodón. 200 x 90 cm	87
ANEXO 43. Abocetado manual y digital para instalación “SINESTESIA”	88
ANEXO 44. Obra 14. “Environmental remnant” (versión 1). Rotulador y creyón sobre plástico 120 x 50 cm	89
ANEXO 45. Obra 15. “Environmental remnant” (versión 2). Rotulador y creyón sobre plástico 120 x 50 cm	90
ANEXO 46. Obra 16. “Information fluxus”. Técnica mixta sobre papel yupo ...	91
ANEXO 47. Obra 17. “Receptor”. Técnica mixta sobre papel yupo.....	92
ANEXO 48. Obra 18. “In-wired-receptor” . Técnica mixta sobre papel yupo...	93
ANEXO 49. Instalación de prueba. Glassine sobre cartulina pintada con spray acrílico, 170 x 100 & 15 x 21 cm	94
ANEXO 50. Detalle boceto. Rotulador Sharpie sobre papel 15 x 21 cm.....	95
ANEXO 51. “Singularidad espejada” (Instalación SINESTESIA) Rotulador sobre plástico 60 x 75 cm	96
ANEXO 52. Obra 19. “On-line queer”. Rotulador, creyón y spray sobre papel reflector 120 x 80 cm.....	97
ANEXO 53. Obra 20. “Depixelization” Rotulador, creyón y tinta sobre papel 175 x 120 cm.....	98
ANEXO 54. Obra 21. “Local Host” Rotulador, creyón y tinta sobre papel 175 x 120 cm	99
ANEXO 55. Obra 22. “Persistent red”. (acompañado de bocetos) Rotulador, acrílico y creyón sobre papel 180 x 110 cm.....	100
ANEXO 56 SINESTESIA (vídeo/instalación).....	101
ANEXO 57 Proceso de experimentación dibujo + superposición (vídeo)	101