

# TFG

---

## **PROBLEMAS PROCESUALES: DESCRIPCIONES DE UNA METODOLOGÍA. TRANSICIÓN DESDE LA POÉTICA ARTÍSTICA HASTA LA OBRA PLÁSTICA.**

**Presentado por David Algeciras Llopis.  
Tutor: Joan Llaveria Arasa.**

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



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

Los recuerdos y el olvido, la memoria y la muerte, el olvido como la muerte de un recuerdo y el recuerdo como artillería contra la muerte. Quizá hoy son ya tabúes para la ciudadanía: la pérdida, la desconexión... olvidados para la sociedad, pero no para el arte. Pensamientos que recordar y recuerdos que no olvidar; **materializar el recuerdo como método para conservarlo.**

Este documento pretende centrarse en mostrar los engranajes que hacen funcionar la metodología que empleo a la hora de desarrollar una propuesta basada en temas abstractos como la memoria y el olvido en el campo de la escultura en piedra. Todo ello sin dejar de tomar ejemplos de otros campos y materias artísticas que nos acompañen en el recorrido. Así mismo pretendo mostrar la experiencia, dificultad y trabajo que surge a la hora de trabajar y conceptualizar estos campos de estudio en una pieza finita dentro de la escultura en piedra, hablando desde la experiencia personal y obra propia. Entrando en campos como la cocina y la pintura pretendo expandir y ampliar el recorrido de este documento, mostrando así estrategias de trabajo y artistas con experiencia en estos temas, sus poéticas y metodologías, ayudar a comprender así *la experiencia del proceso.*

## ABSTRACT

Memories and oblivion, memory and death, oblivion as the death of a memory and memory as artillery against death. Perhaps today they are already taboo for citizenship: loss, disconnection... forgotten for society, but not for art. Thoughts to remember and memories not to forget; **materialize the memory as a method to preserve it.**

This document aims to focus on showing the gears that make the methodology that I use when developing a proposal based on themes such as memory, forgetfulness and remembrance in the field of stone sculpture. All of this, while continuing to take examples from other fields and artistic subjects that will accompany us on the tour. Likewise, I intend to show the experience, difficulty and work that arises when working and conceptualizing these fields of study in a finite piece within stone sculpture, speaking from personal experience and own work. Going into fields such as cooking and painting, I intend to expand and broaden the scope of this document, thus showing working strategies and artists with experience in these subjects, their poetics and methodologies, thus helping to understand the experience of the process.

---

1.PALABRAS CLAVE: *Proceso, método, poética, experiencia, memoria, olvido.*

2.KEY WORDS: Process, method, poetics, experience, memory, forgetfulness.

**Me** gustaría agradecer a mi familia por empujarme a tratar estos temas, a mi madre por su pesadez a que siguiese siempre trabajando cuando ya no podía más y a los amigos por su interés y ánimos.

A todos aquellos profesores de los que aprendí y dejaron su huella en mí con sus conocimientos y su retórica. En especial a Vicente Ortí por hacerme descubrir nuevos mundos que desconocía, a Moisés Mañas por facilitar y promover mi fanatismo por la impresión 3D, a Joan Llaveria por hacerme ver la poética tras el método y a Oriana Impei, por ser mi familia en el extranjero.

Al equipo de Google por su buscador de sinónimos.

*L'arte nasce dell'inquietudine*

Paolo Canevari

*Sólo recuerdo la emoción de las cosas,  
y se me olvida todo lo demás;  
muchas son las lagunas de mi memoria*

Antonio Machado

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	6
CLAVES DEL TRABAJO .....	7
CONTEXTO DEL DOCUMENTO .....	7
<b>1. CUERPO CONCEPTUAL</b> .....	<b>8</b>
<b>1.1. Introducción a conceptos</b>	
1.1.1. <i>Proceso.</i>	
1.1.2. <i>Metodología.</i>	
1.1.2.1. <i>Método.</i>	
1.1.3. <i>Poética.</i>	
<b>1.2. Algunos apuntes</b>	
1.2.1. <i>El aura como elemento crítico.</i>	
1.2.2. <i>Entre la obra y el espectador.</i>	
1.2.3. <i>La clave es la potencia.</i>	
1.2.3.1 <i>El gesto.</i>	
1.2.4. <i>Conocimiento huérfano: proceso creativo.</i>	
<b>2. CUERPO PRÁCTICO</b> .....	<b>26</b>
<b>2.1. La dificultad del método</b>	
2.1.1. <i>Estrés como motor de trabajo</i>	
2.1.2. <i>Materiales, técnicas y procesos.</i>	
2.1.2.1. <i>Materiales, Concepto, Técnica, Referentes.</i>	
2.1.3. <i>Creación</i>	
2.1.4. <i>Ajustes discursivos</i>	
2.1.5. <i>Título: Sin título</i>	
2.1.6. <i>Palombara Sabina. Dimora-Famiglia.</i>	
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>40</b>

## INTRODUCCIÓN

Pretendo hacer con este trabajo el mismo proceso que realizo cuando creo mis obras: un paseo a través de mi memoria y recuerdos que servirán como punto de guía para el desarrollo de este documento. Una recopilación de influencias: tanto aspectos técnicos para la creación de obra, como aspectos lingüísticos en la expresión de la retórica de esta misma. Descubriendo y aprendiendo durante el grado, en profesores y compañeros de proyectos que me han servido para dar forma a lo que hoy día es mi proyecto artístico.

En este escrito voy a exponer cual es mi metodología de trabajo a la hora de realizar una obra de arte escultórica en piedra centrada en los conceptos abstractos como el recuerdo o la memoria. Analizando experiencias, conocimientos y procesos realizados a lo largo de mi formación en la facultad de Bellas Artes he desarrollado una metodología acorde a mi poética personal, la cual permite acotar mis márgenes de trabajo y centrar mi técnica. Es en este documento donde muestro en escala como procedo.

No sin antes hacer un repaso por cuales han sido los puntos clave que han articulado mi formación y experiencia durante mi paso por la facultad fui cautivado más por los aspectos que conformaron al estudiante en su crecimiento que por el resultado final que este presente al final de su carrera. Para saber a donde queremos llegar es imprescindible saber de dónde venimos; por lo tanto, un análisis de los puntos referenciales en la formación del alumno son claves para entender el porque de su resultado y creencias académicas. Pretendo pues analizar cuáles han sido los puntos clave que han marcado mi desarrollo como, por ejemplo: cuál es el potencial artístico de una obra y como esta influye a la hora de conectar con el público espectador. También entraré en temas como el aura como elemento de cripticidad, como es mundialmente reconocido un arte que carece de técnica y las relaciones que se crean entre el artista y el espectador poniendo a la obra como vehículo/conducto de unión.

Tras esto y dividido en secciones, mostraré por un lado el desarrollo personal de mi metodología, así como el tipo de proceso empleado para llegar a una pieza concluida, enumerando en el proceso obras y artistas que se dediquen o hayan dedicado a realizar procesos del género. Por otro lado, este análisis de referentes no se puede comprender sin realizar un viaje de estudio entre diferentes campos. Un recorrido transversal entre ramas como la fotografía, la cocina, la música o la pintura y por supuesto, la escultura. Para finalizar, pretendo mostrar como ejemplo mi último proyecto realizado para hablar del paso de la idea y la retórica hasta su punto final transformado en objeto físico, como apoyo de este escrito.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

*La piedra lleva millones de años esperándote, no tengas prisa con ella.*

*- Vicente Ortí*

### OBJETIVOS:

Generales:

- Hablar sobre como el discurso subyacente a una obra afecta directamente a como ésta es comprendida y como este discurso condiciona la metodología empleada en su desarrollo.

Específicos:

- Presentar mi metodología de trabajo y pautas de estudio adquiridas en mi paso por la facultad.
- Introducir al lector desde la sensibilidad y especificidad del proceso de creación artística en el ámbito escultórico.
- Indicar las bases en cuanto a referentes artísticos y sus obras, relacionadas con este trabajo tanto internacionales, como en el ámbito académico.
- Exponer como transcurre la realización de una obra escultórica en piedra cuando su poética se basa sobre conceptos abstractos: olvido y memoria en su estrecho lazo con el tiempo pasado.

Recopilación previa al trabajo de obras, textos y documentos de años anteriores, visionado del documental “Por favor, no tocar” y diversas lecturas “Escrito Pintado” “Lugares otros” “Las formas del olvido” entre otros que se plantean a lo largo de este documento.

### METODOLOGÍA:

Para la realización de este escrito seguiré la misma metodología que sigo con mi trabajo creativo: análisis del echo, búsqueda de formas y poética, en el afán de construir de igual manera este trabajo como una propia obra escultórica. Descripción, estructuración, y desarrollo podrían simplificar los grandes procesos que aquí sigo.

Primeramente, realizaré unos pequeños apuntes en cuanto a la asiduidad de ciertos términos se refiere y cómo pretendo que sean comprendidos dentro de este escrito. Podríamos llamar a este punto “acotes”. Seguidamente me centraré en el comentario de pequeños capítulos que, siendo ampliativos en este trabajo por su proximidad con el tema. Siempre han cautivado mi atención

y aprovecho este trabajo también para que sea compartida mi vista; la cripticidad del aura o las obras hechas en “estados de alteración psíquica” es un ejemplo de ello. Escritos estos capítulos de amplificación entraré de lleno en el cuerpo central del trabajo describiendo paso por paso cuales son las fases de mi trabajo en la creación de una escultura. Estrés como motor de trabajo, investigación y ajustes discursivos son algunos de los procesos a describir.

## CLAVES DEL TRABAJO

No pretendo hacer de este trabajo la memoria o el documento de archivo que sirva como dossier o trabajo de campo de otra obra plástica, pretendo conformar éste como un único bloque creativo, **una obra singular en sí misma**.

Con vida propia y personalidad quiero realizar este proyecto escrito como un documento en el cual abra una puerta a la expresión personal, *desarrollo de pensamientos y experiencias internas*. Es así la forma que he encontrado para concluir el proyecto sin sentirme abrumado y atemorizador por la creación del mismo (traer una cosa a tu terreno la convierte en familiar y cercana.).

Totalmente alejado de la *frialdad* y lejanía que parece envolver a los TFG, pero sin olvidar ni dejar de lado la *rigurosidad* que este documento exige, quiero llevar este trabajo a mi campo, a mi terreno, para poder realizarlo lo más transparente posible en base a mis ideas y experiencias adquiridas con el tiempo y el estudio.

## CONTEXTO DEL DOCUMENTO

El contexto en el cual surge la idea de centrar este trabajo en las poéticas artísticas y los procesos metodológicos viene dado por la exposición directa que he recibido constantemente durante toda mi formación artística.

Concretamente una potente necesidad de expresión personal sufrida durante mi estancia en el extranjero dada por el programa Erasmus+ ha sido la desencadenante de querer enmarcar de forma concisa este tema y dale un sustento teórico y restringido sobre en cual basarme para futuros proyectos.

Una especie de trabajo de campo, búsqueda y enmarque sobre mis propios pensamientos y procesos metodológicos. Un manual de usuario o diccionario, si así se puede entender, sobre el cual sustentar mis procesos artísticos de forma ordenada, teórica y esquematizada.

# 1. CUERPO CONCEPTUAL:

## 1.1. INTRODUCCIÓN A CONCEPTOS.

Antes de entrar en materia de trabajo veo justo y necesario hacer ciertos apuntes y especificaciones sobre conceptos que predominarán en el desarrollo de este documento y harán las veces de guía conductor del trabajo. La intención es darles contexto y sobre todo acotarlos para dejar clara su definición en este trabajo ya que se verán repetidos en numerosas ocasiones, así lograremos evitar asociaciones erróneas. Se trata a rasgos generales de enmarcar y definir.

### 1.1.1. *Proceso*

De la palabra en latín *-processus* la RAE nos la describe como “la acción de ir hacia delante” en su primera definición, o como “transcurso de tiempo” en su segunda acepción. Pero es en su tercera definición donde encuentro la descripción que se ajusta a la que yo trato de expresar: “Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial”. Es decir, comprendiendo la palabra proceso como el conjunto de niveles, fases o grados dentro de un proyecto que lo impulsan a seguir en desarrollo. Cuando vemos en nuestro proyecto artístico una mejora en el proceso vemos aumentada la calidad del producto resultante. Es, por lo tanto, recomendable realizar un previo análisis del caso para enfocar el proceso lo más acurado posible en base a nuestro objetivo.

### 1.1.2. *Metodología*

Definido por la Real Academia Española en primer lugar como la “Ciencia del método.” y en segundo lugar como el “Conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal.” Comprendo, desde mi ángulo, la metodología como el conjunto repetitivo de procesos y/o planteamientos prácticos disciplinares que se emplean en el desarrollo de un planteamiento, estudio o caso. Es decir, aquella “línea argumental” que nos guía a la hora de crear, investigar o desarrollar.

Uno de los componentes al crear obra de arte puede ser la investigación formal, técnica..., el descubrimiento o la indagación: ya sea de nuevos materiales, de inquietudes personales o simplemente de investigación en nosotros mismos a través de nuevas formas de expresión.

Para ello es necesario una correcta metodología de trabajo que evite que nos perdamos en las variaciones surgidas del avance de nuestro propio trabajo y seguir sin desvíos caminando por la guía de desarrollo que nos hemos marcado.



### 1.1.2.1. Método

El método, asociado históricamente a la ciencia, lo define la RAE en su segunda acepción como el “Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.” Para la ciencia el método “Consiste en la observación sistemática, medición, experimentación y formulación; análisis y modificación de hipótesis”.

Como argumenta R. Barzanallana<sup>2</sup>, “Cuando alguien logra comprender el método científico, entenderá que actualmente no existe otra forma de obtener conocimiento válido sobre el mundo”. Es por lo tanto el método una forma sumamente eficaz y veraz de llegar a resultados y conclusiones válidas. Así mismo, comprendo el método utilizado en el campo del arte, *método artístico* como la forma de proceder; la suma de acciones: experimentos, variaciones, cambios ampliaciones... que **componen el proceso** de acercamiento hacia un resultado específico, en nuestro caso, una obra de arte.

### 1.1.3. Poética

Al hablar de poética entramos en un campo extensísimo que abarca desde la propia poesía hasta la filosofía o la literatura pasando por campos como el cine o la música entre tantos otros; al final es siempre un concepto estrechamente relacionado con las artes, las teorías del lenguaje y la ciencia de la literatura. Una poética es comprendida en un ámbito general como el conjunto de reflexiones sobre una o varias obras literarias de un autor, es decir, las teorías tras sus reflexiones. Tzvetan Todorov (lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión) ve la poética como la “funda del discurso literario”<sup>3</sup>. Apropiándome y adaptando esta definición comprendo la poética dentro del campo del arte y así es como quiero que sea comprendida en este trabajo, como la articulación del propio discurso descriptivo de la obra en cuestión. Así mismo, facilita el diálogo (a modo explicativo) entre la razón de su existencia, es decir, el por qué fue creada y la comprensión y conexión con el espectador. El discurso poético-discursivo que subyace en todas las obras artísticas. Es la poética la que cierra el círculo de creación dando sentido a los motivos e intenciones por los cuales el trabajo ha sido creado.

---

<sup>2</sup> RAFAEL MENÉNDEZ-BARZANALLANA ASENSIO. *Departamento Informática y Sistemas (DIS). Universidad de Murcia.*

<sup>3</sup> TZVETAN TODOROV. (1975) *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.

## 1.2. ALGUNOS APUNTES.

Ciertamente, durante mi paso por la facultad, he tenido la oportunidad de acceder a una gran cantidad de contenido de rigor académico ya sean libros, entrevistas, ensayos, películas, etc. que han conseguido marcar mi aprendizaje y desarrollo. Es en esta parte del escrito donde pretendo hablar sobre estos archivos que he conservado y han marcado mi paso por la facultad, hacer un pequeño resumen de cada uno de ellos y comentar mis posiciones al respecto. Sinceramente no creo encontrarme muy en desacuerdo con las apreciaciones de estos documentos ya que han sido de gran ayuda durante estos años, sin embargo, por el gran peso que han tenido para mi desarrollo, creo necesario hacer estas aportaciones.

He decidido renombrar los títulos ya que en este caso las apreciaciones que realizaré estarán basadas sobre mis propias conclusiones y por lo tanto desde un punto de vista subjetivo, por lo cual utilizar el mismo título que el del documento empleado me daba la sensación de pecar de apropiación. He considerado también de valor artístico-lingüístico buscar un título que bien podría ser el de un ensayo ya que para mí y en este caso, estos apuntes así se conformarán.

Para el primer apartado, *El aura como elemento críptico*, he tomado el tercer punto de la “Parte tercera: el arte de todos los días” de *Escrito, pintado*<sup>4</sup> en el cual se habla acerca de la categorización que el aura inflinge sobre la obra y como esta afecta al espectador.

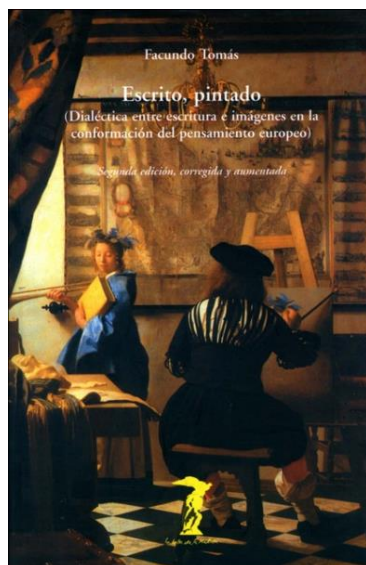
Para el segundo apartado, *entre el museo y el espectador*, he seleccionado otro documento, esta vez uno de carácter audiovisual publicado por RTVE, “No tocar, por favor: el museo como incidente”<sup>5</sup> al cual accedí a través de la asignatura *Arte y Antropología: Globalización e Interculturalidad* en el cual se habla sobre la capacidad del museo para forma(tea)r conciencias.

Para el tercer apartado, *La clave es la potencia*, pretendo hablar sobre dónde residen las claves de una obra artística, cuánto valor y potencia artística tiene un proyecto y de donde es este que toma fuerza. Como ejemplo y guía para este punto utilizaré la trayectoria de Richard Prince, exactamente en su obra escultórica, concretando en “Pedestal hoods & front”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> TOMÁS, FACUNDO. (1998). *Escrito, pintado*. La balsa de la medusa. p. 345

<sup>5</sup> LA SALA: SOY CÁMARA. CCCB. “No tocar, por favor: el museo como incidente” en RTVE.com <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/soy-camara-programa-del-cccb-19-10-13/2081650/>> [Consulta: 19 octubre 2019]

<sup>6</sup> RICHARD PRINCE. *Pedestal hoods & front*. <<http://www.richardprince.com/sculptures/pedestal-hoods-and-front-ends/>> [Consulta: 19 octubre 2019]



TOMÁS, F. (1998). Escrito, pintado. La balsa de la medusa.

Para el cuarto y último punto, *Conocimiento huérfano: proceso creativo*, me gustaría hacer una pequeña excepción sobre el uso del método y la metodología poniendo como ejemplo el “Art brut” invención del artista Jean Dubuffet. Cómo es de hecho posible realizar un arte de renombre con una gran potencia artístico-cultural sin el requerimiento de un estudio de caso o metodología ordenada necesaria.

### 1.2.1. El aura como elemento críptico

Para no extenderme en un análisis minucioso sobre los complementos adyacentes al capítulo en cuestión: párrafos extraídos de obras originales, notas a pie de página aclarativas y apuntes sobre obra de terceros, tomaré como único punto de guía en mis explicaciones los juicios de valor, conclusiones y aclaraciones que el autor realiza en su libro.

Para comenzar este capítulo, el autor inicia introduciendo a Walter Benjamin y su conocido ensayo: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que servirá como eje argumental del discurso sobre el aura.

Nuestra cultura percibió una transición <desde el culto por la unicidad [...] hacia el sentido por lo igual en el mundo><sup>7</sup> gracias a los métodos de reproducción de masas. Nos situamos pues en un contexto donde la sociedad, debido a su desarrollo, busca aproximar el arte a ella misma por medio de los modernos medios reproductivos. Al comenzar su aproximación al arte las obras empiezan a ser múltiples y es en este punto donde el auratismo de las obras hasta entonces únicas entra en conflicto. Es necesario pues una destrucción del aura de las obras que permita su reproducción y disuasión sin la carga moral del desconocimiento. Cambiar el deseo en la unicidad por la búsqueda de lo igualitario en el mundo. El aura en la unicidad, molesta si lo que estas tratando es de reproducir una obra de forma masiva.

Se comprende así el aura como el enemigo, un parásito en la clase media, deseosa de gozar estéticamente de lo múltiple, pero incapaz de deconstruir el significado que las obras del arte enmascaran por su falta de conocimiento. El aura por ende se convierte en ese elemento inmatérico, esa “veladura traslucida” que orbita delante de la obra y que <impide enfrentarse directamente a la obra de arte><sup>8</sup>, una cerradura a través de la cual se obliga al espectador a observar la obra *poniendo a foco su mirada* en palabras del autor.

<sup>7-8</sup> TOMÁS, FACUNDO. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p.347

<El aura, ese aire denso pero perceptible que circunda de prestigio a la obra de arte, obliga al espectador a acercarse a ella con actitud de adorador, con distancia, respeto y temor, con la devoción de quien se sabe enfrentado a un poder superior><sup>9</sup>. Podemos así afirmar que el aura sacraliza la obra de arte, la eleva a un plano de superioridad perceptiva obligando al espectador a cumplir la figura del orador como aquel que rinde culto ante la presencia de un ser superior. Distancia, respeto y temor se posicionan como tres guardianes que custodian un sepulcro que no debe ser saqueado, como quien espera a ser juzgado por el padre ante el error en sus actos, el espectador se posiciona en frente de la obra en el tentativo de descifrar sus claves. Innegable pues el uso de un léxico religioso teniendo en cuenta la connotación casi deídica que ostenta ser el aura.

<El aura obliga a la obra a reclamar admiración en lugar de amor y el deseo de goce y posesión se transmuta en estimación de la distancia que separa al hombre de su objeto de contemplación, en reverencia confiada en el permiso de una mayor aproximación. El aura es la dimensión del culto><sup>10</sup>. Si bien es cierto... ¿Cuántas veces hemos sido partícipes de ese pequeño momento de abierta intimidad por parte de los espectadores que circundan los museos que avanzan con las manos entrelazadas en los lumbares hacia una obra a una distancia respetable, con miedo a sobrepasar una respetuosa distancia de seguridad intelectual, la contemplan por escasos segundos y sin prestarle demasiada atención continúan su visita por el museo? Es pues este el caso más común en el que el aura de la obra potencia la cripticidad de la misma haciendo muy compleja su comprensión al público.

El desbloqueo del aura que una persona obtiene al ser conocedor de la teoría que rodea una obra de arte le hace, sabedor y partícipe de la obra. El desbloqueo del aura brinda pues, una exclusividad intelectual al individuo, como ejemplo, los guías museísticos que conocedores de las claves de las obras son capaces de disipar el aire denso que las envuelve y enfrentarse a la obra con conocimiento, sin temor ni distancia haciendo también pues participe al grupo visitante.

Tomando esto como ejemplo puedo estructurar otro punto de vista respecto al del escritor en cuanto a su negativa sobre la “atrofia del aura” al aumentar las reproducciones de una obra. En contraposición a la teoría de Benjamin que afirmaba que <un aumento de la capacidad exhibitiva de la obra supone el correlativo apagamiento de su aura [...] la atrofia del aura, la represión de los valores de culto ligados al arte y la infinita expansión de sus capacidades

---

<sup>9</sup> TOMÁS, F. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p.347

<sup>10</sup> TOMÁS, F. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p.348

exhibitivas merced a la amplísima distribución de los medios de reproducción masiva><sup>11</sup> el escritor pone como ejemplo de su discrepancia a *La Gioconda* de Leonardo, que cuanto mayor es su número de reproducciones mayor es el auratismo que la envuelve ya que esta pasa a ser conocida por millones de personas; que todos la conozcan y puedan acceder a una copia sólo hace que aumentar su valor de unicidad.

Si bien coincido con el aumento de su valor único, donde encuentro otro punto de análisis diverso es en el hecho de que su auratismo se vea incrementado ante el aumento de reproducciones, si bien teniendo en cuenta que *La Gioconda* ha llegado a “todo el mundo”, esto debería significar que “todo el mundo” es conocedor de sus claves, por lo que el aura se atrofia nuevamente ante la posesión del conocimiento necesario para descifrarla (disipación del aire denso). A modo de síntesis puedo extraer que: En la naturaleza de la reproducción se encuentra la desvirtuación de lo aurático.

Teniendo en cuenta esta conclusión sobre la atrofia del aura ante una obra super conocida, me lleva a una deriva de pensamiento donde el aura es también desde el punto de vista opuesto, representación de *lo desconocido*. Si cuanto mayor es la fama de una obra menor es su auratismo, a mayor desconocimiento de la obra mayor será la potencia de su aura. Es quizá entonces el desconocimiento una de las grandes baterías de carga que mantiene conectada/potenciada en funcionamiento el aura. El halo de misticidad y hermetismo que rodea una obra de escasa repercusión, la convierte pues en una obra de gran cripticidad debido a su anonimato. El nivel de desconocimiento repercute directamente en la carga aurática de una obra.

Nos centramos de esta manera en la repercusión perceptiva que el aura infringe sobre el espectador. Cómo este responde ante una obra no auratizada en contraposición a una aurática, por lo que surgen dos vertientes. Al entrar pues en una era donde las copias, multi-(re)producciones, se encuentran a pie de calle (cartel, revista, publicidad...) el aura debe situarse de manera diferente en las obras únicas y en las obras multi-producidas (que no, re-producidas ya que no son una copia de la original sino un conjunto de obras originales exactamente iguales [por lo que tratar de discernir cual es la original resulta vacuo]). El espectador, por lo tanto, reaccionara de manera diferente.

<El espectador ante una obra no aurática (un cartel, una fotografía de revista, una película de cine, un programa de televisión, el diseño de un coche) adopta una actitud que podríamos definir como *inocencia contemplativa*, pues se enfrenta sin trabas al producto artístico y deja fluir sus emociones sin pensar

---

<sup>11</sup> TOMÁS, F. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p.349

que éste *le devuelve la mirada*, es decir, sin entrar a considerar el juicio social que merecería su placer o displacer por lo que observa. Este *juicio social*, por el contrario, resulta determinante para la mirada del espectador a una obra aurática: la estimación que le merezca no será nunca inocente, pues estará condicionada por la devolución de la mirada que a través de la obra le lanza a la misma sociedad que la recubre de un halo misterioso<sup>12</sup>.

Sinceramente no podría estar más de acuerdo. Desaturizada completamente la imagen multi-producida, el espectador es capaz de enfrentarse a ella sin elevado conocimiento y elaborar un juicio estético en base a su opinión, ello posible gracias a la carencia de valor de culto estético de la imagen. La desaturización transforma la imagen en banal, haciendo posible la crítica del inexperto. No teme ser juzgado por la obra ya que esta no posee un valor cultural propio y por lo tanto no existe ese “juicio social” del que nos habla el autor ante la crítica de este tipo de obras. La inocencia contemplativa pues, se puede definir además como la observación deliberada sin temor a la expresión propia (inocencia argumentativa).

En el caso contrario, el “juicio social” es el máximo responsable del cautiverio expresivo que sufre el espectador, esa sociedad ha establecido un juicio crítico sobre la obra en cuestión llenándola de auratismo y cripticidad. La argumentación, en contra del acuerdo social, merece pues una serie de argumentos que validen la negativa a la tal desobediencia ciudadana. Así es como el juicio social hace las veces de verdugo de la opinión propia, subyugándose a aceptar el valor social que se le ha impuesto a la obra. Ej: la obra de Frida Kahlo es magnífica, si no te gusta, es que no entiendes nada de arte.

En cuanto al concepto de “devolución de la mirada” lo comprendo como el conocimiento de causa de la obra que te permite responder a sus enclaves. Así pues, al mirar la obra y tener una buena base teórica sobre su existencia, esta te devolvería la mirada en signo de respeto y aceptación.

Como base para este último punto, el autor sintetiza unos apuntes de Ticio Escobar que he querido incluir sobre la procedencia del aura <Para Escobar es “el encuadre institucional” el que define el arte como tal, el que lo diferencia de “lo que no es arte”; lo aurático es algo otorgado, impartido por el poder instituido, que es quien determina el juicio social y la capacidad de “devolución de la mirada”; lo aurático supone un estatuto de tipo superior “al que se accede” mediante “la rúbrica del artista, la señalética del museo o el encuadre discursivo”><sup>13</sup>.

<sup>12</sup> TOMÁS, F. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p. 350 - 351

<sup>13</sup>TOMÁS, F. (1998). “El vuelo circular del aura” en *Escrito, pintado*. Boallida del Monte (Madrid). La balsa de la medusa, p. 351 - 352

Comprendemos de esta manera que “el encuadre institucional” cumple la labor de “juez del arte” y se posiciona de esta manera como un todo capacitado para dictaminar veredictos de verdad. Al ser una obra participe en un museo, por ejemplo, un catálogo o una revista especializada asumimos que esta ha pasado los controles de “culturacidad” que le permitir estar abiertos al público. Es pues este encuadre institucional quien, por consecuencia, dictamina el juicio social que se preestablece y asienta como discurso poético. De la misma manera otorga auratismo (intrínseco en el juicio social) que se establece en la obra.

<Las obras de arte realizadas en otras épocas son un presente del pasado, un regalo hecho a la actualidad por etapas anteriores para que permanezcan como testigos suyos [...] Surge así la heterotopía del museo como lugar segregado de la vida para albergar los testimonios de culturas precedentes; son lugares de culto por excelencia; la integración en ellos de una obra pública significa el reconocimiento de su veneración pública, su pertenencia al templo sagrado de la memoria>. Es pues la conexión con el pasado un motivo de respeto hacia lo inmutable, un legado de historia, un legado aurático.

### **1.2.2. Entre el museo y el espectador; relatos de intimidad**

*El museo se convirtió en el lugar en el que los cuerpos, bajo constante vigilancia, eran rendidos dócilmente.  
- Eileen Hooper-Greenhill*

En este corto-documental que voy a presentar, emitido por rtve de apenas media hora de duración se nos muestra, como argumentan en la descripción <el museo como entidad de prestigio en una cultura que mantiene una sacralidad cercana a lo religioso y que ésta a su vez es transmisora de ideología y posee una hegemonía que le permite formatear conciencias><sup>14</sup>. Pretendo dividir este apartado en cuatro secciones contiguas: el museo como institución de formación de ciudadanos, los rituales que el museo genera en los ciudadanos, el museo como acreditador de valor cultural y, las agresiones y participaciones del público en las obras de arte.

Bien, para comprender como punto de inicio la figura del museo en sociedad y su efecto en la ciudadanía, debemos analizar la sociología de su nacimiento y el contexto económico de su aparición.

---

<sup>14</sup> RTVE.ES. *La sala: Soy Cámara. CCCB - No tocar, por favor: el museo como incidente.* <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/soy-camara-programa-del-cccb-19-10-13/2081650/>> [Consulta: 25 de octubre de 2019]

<Con las revoluciones burguesas del siglo XIX aparecen toda una serie de instituciones culturales donde podemos vislumbrar un cambio importantísimo en las actitudes de los públicos respecto a ciertas manifestaciones culturales. Si por ejemplo en la ópera o el teatro en el siglo XVII estaba permitido el abucheo arbitrario en cualquier momento, es más, muchísimas crónicas cuentan cómo cuando a la gente le gustaba una determinada área, se paraba todo el número y se le pedía al artista que lo volviera a cantar. De repente en el siglo XIX se atenúan las luces, se concita el silencio, hay una estructuración en el sentido de censurar o autocensurar las emociones frente a las manifestaciones culturales y esto nos indica también que precisamente esas instituciones culturales: el teatro, el museo, la ópera, más tarde el cine, lo que hacen de alguna manera es disciplinar al ciudadano dentro de lo que sería los comportamientos propiamente burgueses, racionales, propios digamos de unas instituciones que lo que hacen es vertebrar ciudadanía>. Como bien explica Jorge Luis Marzo, historiador de arte, la irrupción de las clases altas con su comportamiento burocrático, pulcritud y alto sentido del respeto en los espacios comunes de diversión y culto termina calando y transformando la sociedad. Las manifestaciones expresivas que antaño se consideraban de normalidad, desaparecen, dando paso al silencio, la observación y meditación que se terminan asentando como rituales propios de esos lugares. Finalmente es en estos lugares donde el ciudadano se forma en los comportamientos burgueses, preestableciendo así el museo como lugar de formación ciudadana. Lugares donde la intención de “entrada por diversión” se transforma en “itinerario formativo”. La asiduidad o repetición de una acción determina el asentamiento de su significado. El hecho de que mucha gente se asiente en un gimnasio para hacer deporte, lo convierte como lugar de ejercicio, el hecho de que mucha gente guarde silencio y respeto en un museo lo convierte como lugar de culto.

<Muchos museos tienen ese eslogan de “entre usted como visitante, salga como ciudadano”. A partir de ahí podremos comulgar todos en una nueva religión [...] que es la religión de la cultura>. Así es como el ciudadano entra a través de las instituciones como quien entra en un centro de rehabilitación, en busca de formar parte de la ciudadanía, purificando sus cadencias como habitante, que se esperarán de él, ciertas actitudes y comportamientos en presencia pública y que determinarán su nivel de absorción de los ritos culturales establecidos. Es necesario la “visita” a museos y teatros si se desea adquirir cierto bagaje procedual que te permita la aparición en público sin perder la calidad de habitante formado.

Continua Luis Marzo: <Ir a un museo supone una serie de ritos, una serie de comportamientos, prácticamente rituales: tenemos la distancia, se toma una distancia determinada, se cruzan las manos por detrás, vamos de objeto en objeto, hay una cierta temporalización, nos quitamos las gafas, fíjate cuantas fotografías en los museos aparece de gente con gesto de extrema atención,





Entartete Kunst, Degenerate Art  
 Exhibition catalogue, 1937



Adolf Hitler admirando las obras hechas por "indignos" durante la exposición "Entartete Kunst, Munich 1937"

tiene que ver con el respeto y la capacidad de convertir lo que es la obra de arte en un icono a través del cual es una ventana abierta al conocimiento>.

Lo que los jóvenes llamamos actualmente el "timing"<sup>15</sup> es eso que nos describe Luis Marzo como la dedicación temporánea, la absorción de nutrientes culturales que extraemos de los museos. Todo ese attrezzo que complementa la visita; los ritos, gestos y actitudes que se insertan en nuestro comportamiento como sinónimo de respeto hacia la entidad museística en valor de mostrar nuestras actitudes aprendidas como ciudadanos, legitimando así el centro museístico como lugar donde ser mejores ciudadanos. Ese timing, en conjunto a todos esos ritos como la contemplación desinteresada, las manos en la espalda o la romántica inclinación ante la obra al leer su cartela cumplen una función de adiestramiento del ciudadano algo así como las campanadas con los perros de Pavlov.

<El caso de la exposición que los nazis hicieron en Múnich en 1937 que se llamaba arte degenerado quizás ilustra como ningún otro ejemplo el poder que tiene el museo a la hora de desconflictuar todo aquello que se pone dentro y al mismo tiempo nos ilustra hasta qué punto los comportamientos de los públicos en el museo están tan interiorizados que ni siquiera ante obras de arte que ellos consideraban indignas pueden comportarse de manera diferente a la habitual>. En la exposición se muestran obras hechas por negros, judíos, homosexuales, comunistas... obras que ellos consideraban indignas, colocadas en marcos de puertas, inclinadas, con peanas de madera mal cortada... al igual que la filosofía nazi destruía aquello con lo que no estaba de acuerdo, podrían haber destruido aquellas obras, pero, sin embargo, todo individuo que entraba por la puerta de con detenimiento esas obras en las que se les ridiculizaba. La imperturbabilidad de las personas allí presentes sorprendía, igual que la fotografía de Hitler sin su sombrero admirando las obras allí expuestas. ¿Cómo es posible la impasibilidad de los nazis ante aquella monstruosidad de exposición a ojos de vista fascista? Pues porque como bien dice Luis Marzo, Hitler se quita la gorra porque ha asumido el efecto mismo del museo, los comportamientos que obligan a estar en él, allí se generan relatos que anulan el poder que las imágenes tienen.

<En ese proceso mutuo de ritualización que se produce entre los objetos, las obras y los públicos en los museos donde nos damos cuenta que precisamente son los públicos los que muchas veces activan las obras que parecerían muertas en las paredes de las salas y al mismo tiempo también las obras activan a los públicos dentro de esa pasividad [...] Viendo a los públicos contemplando las obras vemos como se disparan una serie de significados que de otra manera estarían más ocultos. Muchas personas atacan las obras de arte en los museos precisamente para devolverlas a una vida social que el museo parece haberles secuestrado.>

<sup>15</sup> TRADUCCIÓN: temporalización.

Si bien existen las obras de espacio expositivo abierto donde no existe una vitrina que pueda proteger aquello expuesto: el roce, la posibilidad de contacto y la intimación física con la obra. Quien las toca lo define como un impulso, una tracción casi animal desmedida por una necesidad de acercamiento físico a la obra. La interacción con la obra por parte del público, a mi parecer, mantiene viva la obra, la convierte en inacabada ya que siempre se enfrentará a los roces y dedos que la deseen, es producto del deseo y la satisfacción de quien ha accedido a ella. Esto le hace sentir participe del proceso creativo de la misma. Personalmente me encanta que el público toque mis piezas, lo he vivido y siento goce al ser presente de ese tocamiento, invito al público a hacerlo y lo hago con ellos; el espectador puede acceder al arte, al proceso creativo y sentir la conexión física con su creador mediante el producto que han dado sus manos.

### **1.2.3. La clave es la potencia**

Para este punto quiero comenzar por una pregunta y convertir su desarrollo en el desglose de este bloque: ¿Dónde residen las claves de una obra de arte para que esta sea considerada un “capolavoro” es decir, una obra consolidada? Pues bien, en mi opinión, en la conexión cultural, sobre cuanto arraigado está el marco discursivo con su contexto sociocultural, defenderé el porqué. Tomando como ejemplo el penúltimo párrafo del punto anterior en el que hablo de la muerte del objeto artístico me doy cuenta de que existe una absoluta estrecha relación entre la función del objeto, su potencia y el valor dado a este por su cultura.

En un documental para la BBC titulado: “Como entrar en el mundo del arte”<sup>16</sup> publicado a finales del 2007 Alan Yentob, presentador de la BBC, en una distendida conversación con el crítico cultural Dave Hickey, pregunta... ¿Qué significa el valor? A lo que Hickey responde: *la calidad de un objeto tiene que ver con la cantidad de respuesta de uno. Así que, si miro una obra de arte, lo que pienso es ¿Cuánto tiempo podré observarla?, o si soy crítico: ¿Cuántas palabras puedo escribir sobre ella?, ¿Cuánto dinero puedo conseguir por ella?, todos estos son factores cuantitativos [...] de esto hablamos cuando hablamos de valor, cuán importante es para la cultura.*

Cuántas sino cientos de veces, habremos visto en muchos de los museos o exposiciones en nuestra ciudad objetos de carácter cotidiano para otras civilizaciones pasadas, expuestos y despojados de la vida que emanaban al ser utilizados, hoy ya embalsamados, rodeados por ese aire cargado que llena las

---

<sup>16</sup> Bbc. *How to Get on in the Art World* <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b008d067>> [Consulta: 12 de diciembre de 2019]



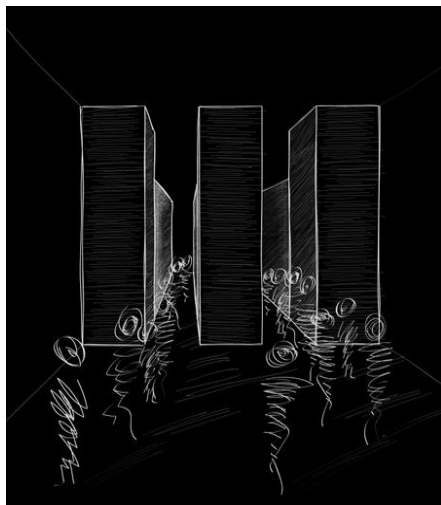
Continuation, 2004-05 Fibra de vidrio, resina de poliéster, acrílico y madera 44 x 69 3/4 x 82 1/2 pulgadas 111.8 x 177.2 x 209.6 cm



The Sound, 2004-05 Fibra de vidrio, madera, acrílico y bondo 38 x 55 x 52 1/2 pulgadas 96.5 x 139.7 x 133.4 cm

vitrinas donde reposan recuerdos de una conexión con su cultura y sus tradiciones. Asistimos pues a una foucaultniana *heterotopía* del museo, la institución museística como cementerio, albergador de ya una vida pasada, “templo sagrado de la memoria” en palabras de F. Tomás. El objeto, en contacto con la sociedad, usado y dotado de sentido, el mero hecho de su existencia se debe a una marcada funcionalidad, esa funcionalidad es la que mantiene vivos los lazos que lo conectan con su contexto cultural, su finalidad sirve como pilar de progreso, avance y desarrollo de la generación a la que pertenece. Ésta, que termina por desaparecer al ingresar en nuestras instituciones, se ve relegada a la paciencia de una vita eterna, una metástasis. No pretendo llamar asesinas a nuestras instituciones, pero en su instinto recolector, en su afán tesorero, descuidan la funcionalidad del objeto expuesto al supeditar su valor útil en pro de su valor expositivo. Si el objeto es privado de sus raíces, extraído de su inmersión cultural privado de su función social, muere. En muchos museos se albergan piezas de la memoria histórica de ciertas culturas, herramientas de artesano, piezas textiles o elementos con cierta utilidad en el pasado, hoy ya muertos, asesinados por su propia característica de objeto exhibitivo. Muerto, como la pérdida de su finalidad, la obra muere, descansa eternamente cuando ve alejarse la última vez en la que fue de utilidad en el contexto social en el que y para el que fue creada. Algo similar a la ilógica fijación por acercar sus objetos de culto al museo.

Pongamos ahora como ejemplo la obra *The Sound, 2004-05* y *Continuation, 2004-05* de Richard Prince, pintor, fotógrafo y escultor panameño asentado en New York. A primera vista objetos de desguace, replicas inconexas de piezas de vehículos, copias, replicas, rellenas de pasta de modelaje o algún tipo de resina. Al menos así pensaba yo hasta que di contexto a la obra. Vemos aquí representadas partes (pieza de entrada de oxígeno al motor y chasis delanteros) de lo que es un “muscle car”. En la década de los setenta, la clase media americana vio incrementado su poder adquisitivo debido a las políticas nacionales. Esto condujo de manera directa a la población al gusto por la individualidad, que vio como punto de escape la customización del vehículo, dando paso al vehículo como el más propio elemento de admiración pública. Surge así la individualidad a través de la customización, la personalización individual de un coche millarmente vendido ahora único en tus manos. Quedando pues, marcado el vehículo como método de distinción de una clase social, el vehículo jamás se separaría de la conciencia americana. Es su valor distintivo, su valor representativo sellado con lazos culturales a la sociedad. Este evento propició la estrecha relación que hoy vemos entre la sociedad americana y su expresión de poder canalizada a través del valor de sus coches, conectando el coche con las raíces culturales del país. Una crítica y alabanza a la clase social media americana. Así pues, podríamos poner también como ejemplo: píldora anticonceptiva o el cigarrillo como elementos que han vertebrado y conformado la sociedad. Es por esto que la obra escultórica de Prince tiene tanto agarre,



Boceto para la exposición "Testimoni dei Testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz" Roma 2020.

tanta potencia no sólo visual sino también discursiva; porque **glorifica a la clase media americana con una crítica de sus costumbres** a través de un elemento de contexto cultural: *el coche*. Extraigo pues como síntesis, que una obra inmersa culturalmente, conecta con un encuadre social propio, justificando las bases de la obra a través de la experiencia propia. Es necesario un encuadre cultural que dote a la obra de sentido, carácter y personalidad.

Poniendo como ejemplo de esto la metodología seguida en las obras de Miquel Barceló que a través de sus inmersiones consigue relatos artísticos de validez sociocultural y que potencian en gran medida su obra pictórica. Como describe el MACBA en la exposición dedicada al artista en 1998: <Marcado por su primer viaje a África y su posterior inmersión en el mundo del Sahara. El desplazamiento geográfico y cultural que implican estas estancias se ve reflejado en su obra mediante una renovación profunda de los temas y las técnicas, y un desplazamiento de la perspectiva.><sup>17</sup>

#### 1.2.3.1. El gesto.

Creo que todos podríamos coincidir en que una obra tiene que ser capaz de desencadenar una reacción en el público, es parte de su trabajo vital. Bien, pretendo analizar brevemente como a través del "gesto" la obra y la **ingeniería positiva** se potencian, haciendo de éste un producto artístico perfecto para entregar al público.

Durante mi estancia en el extranjero tuve la oportunidad de asistir a una exposición en el Palazzo delle Esposizioni, en Roma. Se titulaba <Testimoni dei Testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz.><sup>18</sup> Es allí donde pude comprender la importancia de conectar al público a la obra. Para acceder a la exposición era necesario atravesar un vagón de tren, no sin antes permanecer en él por unos minutos mientras se reproducían en su interior voces y sonidos propios de lo que sería la llegada de un tren a un campo de concentración: los silbidos del tren, las voces de los nazis que comenzaban a chillar, gritos de dolor y el silbido del viento invernal cochando contra el vagón. Nunca me había sentido tan sumergido en una experiencia, el hecho de haber vivido, aunque sea solo un simulacro de la experiencia, te hace partícipe de ello. Una entrada purificadora en la sala, un golpe de humildad al espectador para mirar, a través de otros ojos lo allí expuesto con la misma penumbra con la que ellos lo vivieron. Un golpe forzado pero necesario de empatía para contemplar lo allí sucedido desde la mirada de quien se sabe conocedor de lo ocurrido.

<sup>17</sup> MACBA. *Miquel Barceló 1987-1997*. <<https://www.macba.cat/es/expo-miquel-barcelo>>. [Consulta 13 de diciembre de 2019]

<sup>18</sup> PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI. *Testimoni dei testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz*. <<https://www.palazzo-esposizioni.it/mostra/testimoni-dei-testimoni-ricordare-e-raccontare-auschwitz>>. [Consulta: 13 de diciembre de 2019].



Espectrograma tras el muro "Testimoni dei Testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz" Roma 2020.

Descrito por el comisario de la exposición: <Uno spazio ristretto, in cui il visitatore è invitato a entrare, rievoca il vagone delle deportazioni. Le porte si chiudono. Nell'oscurità le voci di Mussolini e di Hitler, l'inneggiare esaltato delle folle, il ritmo incalzante del treno. Le porte si riaprono, altri volti ci osservano, quelli di coloro che avevano già varcato le soglie dei campi di sterminio.><sup>19</sup>

Unos pasos más adelante, dos muros rectangulares negros de gran altura se alzaban en el centro de la sala en ellos, a la altura del hombro coloreados de blanco, dispersos espectrogramas que marcan en ese punto la reproducción de un sonido. Y allí fui, curioso y me agaché a escuchar que se estaba reproduciendo.

En ese preciso instante quedé cautivado con un gesto, esa sutil inclinación. Un pequeño movimiento que determinó el cambio de una actitud, un posicionamiento, el paso de espectador a oyente y participe activo; de ajeno a íntimo, un gesto que cambio mi forma de comprender la manera de mirar.

Como quien se asoma a la valla del campo para observar con ojos curiosos, un voyeur de la desgracia. Nosotros, los presentes, nos agachábamos con timidez, con temor y curiosidad a los muros para escuchar los relatos de quien sobrevivió. Ese gesto, la participación activa, la inclinación, rozar la oreja contra la pared a la espera de una respuesta como si alguien hubiese allí esperando a ser escuchado; es tal la potencia de ese gesto, de esa actitud, que ser consciente de ese evento te cautiva. Convierte tu pasividad visual en curiosa contemplación, en ese momento en el que te das cuenta de que tu implicación consentida ha conseguido cautivarte y tu acción sobre lo expuesto quedará recordada. En palabras del comisario: <Accostando l'orecchio alle pareti si sentono le voci e le storie dei sopravvissuti, di coloro che si sono presi carico di raccontare a noi, oggi.><sup>20</sup>

<Il Museo Laboratorio della Mente è un museo di narrazione che ha l'obiettivo di documentare la storia dell'istituzione manicomiale e di elaborare una costante riflessione sul paradigma salute/malattia, sull'alterità, l'inclusione sociale, sulla politica delle cure e delle culture, sul coinvolgimento della comunità.><sup>21</sup> El museo de la mente, un museo narrativo donde el propio curso de la visita te obliga como espectador a adoptar ciertas posiciones físicas para

<sup>19</sup> TRADUCCIÓN: <Un pequeño espacio, en el que se invita al visitante a entrar, evoca el carro de deportación. Las puertas se cierran. En la oscuridad, las voces de Mussolini y Hitler, la exaltación de las multitudes, el ritmo urgente del tren. Las puertas se vuelven a abrir, otras caras nos observan, las de aquellos que ya habían cruzado los umbrales de los campos de exterminio.>

<sup>20</sup> TRADUCCIÓN: <Al tocar la oreja con las paredes, puedes escuchar las voces y las historias de los sobrevivientes, de los que se han tomado el cargo de contarnos hoy.>

<sup>21</sup> TRADUCCIÓN: El Museo Laboratorio de la Mente es un museo narrativo cuyo objetivo es documentar la historia de la institución manicomio y elaborar una reflexión constante sobre el paradigma de salud / enfermedad, sobre la otredad, la inclusión social, la política de atención y culturas, sobre participación comunitaria.

interactuar con las obras allí expuestas. Fue una experiencia... diferente. Desde sentarte en una hamaca y abrazarte las rodillas, hasta sentarte en una silla tapándote los oídos y con los codos sobre una mesa dejar que las vibraciones lleguen a tus oídos en forma de voces y susurros. El museo está pensado para **hacer sucumbir al espectador**, portarlo a la más empática de las experiencias, exponerlo a las condiciones y estigmas de los enfermos de mente. Situarlo exactamente en el mismo rol que juegan las personas que en proceso de cura allí se encontraban. Tomaré a modo de resumen para cerrar este punto la perfecta descripción que realiza Studio Azzurro sobre la exposición que están albergando en su Museo de la mente ya que el texto me parece de una pureza descriptiva fantástica y analiza excepcionalmente aquello que tardo de exponer.

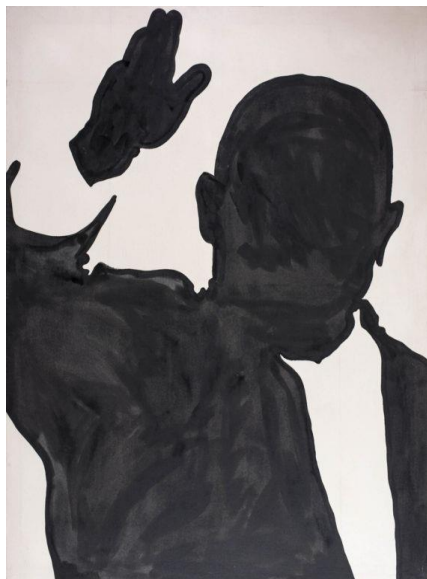
<Questa è la chiave: portare le persone in una densità esperienziale in cui la condizione di visitatori si trasforma lentamente in un'inconsapevole interpretazione degli stadi della follia, delle sue posture, dei suoi ossessivi comportamenti. Una progressiva assunzione fisica del tema attraverso le numerose postazioni interattive che inducono a muoverti in un certo modo, a rivestire le posture tipiche della malattia, a interpretare lo stigma. Fino a uscire, questa volta per davvero, con l'emozione di un'esperienza forte e immersiva, buona memoria per riconoscere l'entrata in quell'apparente normalità del nostro quotidiano tecnologico.><sup>22</sup>

Para este apartado veo necesario presentar la obra de Sergio Lombardo, psicólogo y artista romano, fundador de la Teoría Eventualista. Me centro en su serie de esmaltes sobre tela *Gesti Tipici 1961 – 1963* y en su teoría con el fin de dar conclusión a este punto y presentar la obra de este intelectual artista. En su teoría eventualista define el evento como: *todo aquello sobre lo que no hay acuerdo perceptivo, interpretativo y valorativo*. <El evento no se repite jamás de la misma manera y no es predecible. [...] El evento es vivido subjetivamente como pérdida de realidad, interrupción del tiempo, atmosfera oniroide, falta de sistemas de referencia ciertos, imprevisibilidad del futuro.><sup>23</sup> Comprendo pues como evento ese destello luminoso, casi mágico, irreplicable como la luz de un cometa que se desvanece en la atmosfera, una irrepeticibilidad momentánea que define lo especial del momento, lo **especial del evento**, crea un estímulo que acciona al espectador y su curiosidad, la muta en movimiento, transforma al público y lo marca para el futuro, o como mejor define Lombardo en el apartado

---

<sup>22</sup> TRADUCCIÓN: <Esta es la clave: llevar a las personas a una densidad experiencial donde la condición de los visitantes se convierte lentamente en una interpretación inconsciente de las etapas de la locura, de sus posturas, de sus comportamientos obsesivos. Una suposición física progresiva del tema a través de las numerosas estaciones interactivas que inducen a moverse de cierta manera, para cubrir las posturas típicas de la enfermedad, para interpretar el estigma. Todo el camino, esta vez de verdad, con la emoción de una experiencia fuerte e inmersiva, un buen recuerdo para reconocer la entrada en esa aparente normalidad de nuestro diario tecnológico.>

<sup>23-24</sup> SERGIO LOMBARDO. Eventualismo. <<https://sergiolombardo.it/eventualismo/>> [Consulta: 02 de enero de 2020].



Sergio Lombardo "Gesti Tipici Nikita Krusciov 1962" esmalte su tela 190x250 cm.



Sergio Lombardo "Gesti Tipici Martin L. King 1963" smalte sobre tela 150x90 cm.

de "Interacción" <Si la reacción del público expuesto a un estímulo es expresiva, espontánea (no simulada) [...] hubo una interacción eventualista entre el estímulo y el público. La interacción puede tener lugar de dos maneras: el público transforma el estímulo (interacción física), o el estímulo transforma al público (interacción psíquica). La segunda forma se ha vuelto cada vez más importante en mi investigación.><sup>24</sup>

Es pues la pasividad del espectador la cual se subvierte al exponer al público observado a una reacción propia de un estímulo imprevisto.

Y he aquí el punto de unión, cuando la obra es capaz de crear un evento, cuando este evento sugiere con su mirada espontánea la expresión del público, la potencia que cobra para el espectador al ser partícipe de esa momentaneidad espontánea es tal, que marca y marcará el resto de sus experiencias. En la potencia creada a través del evento es donde se cautiva a las personas.

<Solo cuando il pubblico si sente osservato, posto al centro dell'attenzione, quando deve reagire a uno stimolo imprevisto, **quando da spettatore giudicante diventa attore messo in discussione e forse giudicato per il suo comportamento, solo allora egli si lascia sfuggire qualche atto spontaneo involontariamente espressivo.**><sup>25</sup> Es de este acto al cual se está refiriendo Lombardo de donde sale el potencial artístico que define una obra, el potencial con el cual la obra cautiva la atención del público y con el cual comienza el baile de la contemplación activa. Es en su serie "Gesti Tipici 1961 – 1963" donde podemos apreciar la materialización del discurso; la potencia del gesto. No podemos saber quiénes están representados, pero a través del carácter expresivo de sus gestos podemos apreciar la emoción de sus movimientos. Como anexo, ocurre lo mismo con la obra de Barrett Newman donde es casi necesario acercarnos de forma extrema a sus obras para apreciar los campos de color y las sensaciones que estos nos producen. Una vez más, es la obra la encargada de la creación de un evento para basar en el gesto de la aproximación la potencia de su discurso.

*La gestualità mi appariva come un linguaggio arcaico, innato, animale, involontario e profondo in grado di influenzare e suggestionare chiunque, come il sesso, come il potere.*

- Sergio Lombardo

<sup>25</sup> TRADUCCIÓN: <Solo cuando el público se siente observado, colocado en el centro de atención, cuando debe reaccionar ante un estímulo inesperado, cuando de un espectador que juzga se convierte en un actor cuestionado y quizás juzgado por su comportamiento, solo entonces deja que algún acto espontáneo escape involuntariamente expresivo.>



#### 1.2.4. Conocimiento huérfano: proceso creativo.

Tuve la gran suerte de asistir a los pocos días de decidirme por tratar este tema a una exposición sobre Jean Dubuffet en el IVAM a la que acudí sin falta y en la que tomé nota de todo. Dubuffet será el encargado de pautar y guiar este último apartado. Un pequeño recorrido a través de su Art Brut y las excepciones del porqué no siempre la técnica es la base estructural del arte.

En Dubuffet descubrimos el Art Brut, un arte desaprendido, uninfluenciado, crudo y banal, surgido como movimiento por parte de aquellos “irregulares”, olvidados por el mundo del arte y que fueron guiados por el artista. Arte oficial y arte bruto, dos autopistas paralelas que jamás se encontrarán, tan cerca uno del otro y tan distantes. El artista francés en su crítica a los fundamentos del arte occidental desarrolla un movimiento que fue desatendido por el “ARTE” con mayúsculas. Busca en aquellos inexpertos, situados en los márgenes de la cultura artística, la prueba fehaciente de que es posible realizar un arte válido teniendo conocimiento nulo de cómo éste se realiza. Por ello busca en psiquiátricos, centros de atención infantil, ancianos o inadaptados el potencial creativo que el juicio social anula. El tipo de arte que en estas personas surge es analfabeto, huérfano de cultura; con el objetivo de negar el carácter elitista del arte occidental Dubuffet recurre al “no conocimiento”, a la técnica sin el método que caracteriza el proceso creativo de estos individuos. Obras creadas desde la horfandad de conocimiento alguno sobre proceso creativo. Personas que, alejadas de las instituciones arte dan movilidad a su semilla creativa generando así un arte que no conoce proceso ni método, una operación artística pura, que no ha digerido metodología alguna y que fue concebido en la lejanía de la tradicionalidad académica. Es pues un arte prohibido de técnica, de estructura creativa, de expresión válida para el arte oficial y que sin embargo, en el afán negacionista de un “arte oficial” consiguió colarse en las cámaras de la memoria que este guarda para la historia.

<La cultura oficial, sostiene, establece condiciones tan rígidas de apreciación y evaluación que sencillamente ahoga la invención y estigmatiza como carente de valor todo lo que no entre dentro de sus excluyente límites. Es mucho más sano, insiste Dubuffet, prescindir del concepto dictatorial de belleza, y en su lugar hablar de arte como algo «interesante, apasionante, capaz de sacudir el espíritu»>. <sup>26</sup> Es quizá la libre expresión del nulo conocimiento la forma más sana de creación, alejada de los juicios de valor de un arte que se cree en principio supeditador según palabras de Dubuffet.

---

<sup>26</sup> WIKIPEDIA. *Arte Marginal*. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_marginal](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_marginal)> [Consulta: 8 de enero de 2020]



## 2. CUERPO PRÁCTICO

*Sempre abbiamo avuto esempi vicini per guidarci.*

*- Paolo Canevari*

Para este segundo bloque: *Cuerpo practico*, he decidido desarrollar una serie de puntos esquematizados y divididos en relación a las fases del proceso creativo que en mi caso realizo. He intentado simplificar las fases y resumirlas en las que aquí presento, englobando así muchos otros puntos dentro de estos bloques. La finalidad es diseccionar el proceso creativo para poder dar una explicación analizada y meditada sobre los porqués de su desarrollo. Es el guion argumental de este segundo episodio y la sección más personal de este trabajo.

El cuerpo práctico será la parte encargada de mostrar a través de mis experiencias, conocimientos y técnicas, el método de desarrollo de proyecto práctico. Un trayecto psicológico en el que yo mismo analizo mis porqués creativos, indago en mi rutina procesual y desmenuzo los procesos que empleo cuando de desarrollar un proceso artístico se trata.

Nunca antes había realizado este “camino” hacia el interior de mis hábitos creativos y considero que vislumbrar el resultado y, sobre todo, el valor nutritivo de este viaje introspectivo es información para mí valiosa, llegados a este punto en mi formación académica. Saber los porqués de mi forma de proceder genera como resultado la posibilidad de análisis de estos mismos y como consecuencia la posibilidad de mejorar y modificar mis hábitos.

Así pues, me basaré en ejemplos de trabajos prácticos realizados a lo largo de mi formación en la facultad, pautas en proyectos o condiciones creativas específicas que se me han planteado para mostrar las diferentes vías, rutas o caminos de creación que he empleado en mi crecimiento académico. Se trata pues de realizar un “paseo” a través de mis últimos cinco años de formación en la facultad poniendo como guías y ejemplos conductores las propuestas realizadas en las múltiples materias y que me sirven como ejemplos clave en la explicación de mis fases metodológicas.

## 2.1. LA DIFICULTAD DEL METODO.

En la ciencia, el método es sinónimo de fiabilidad y certeza, es la acreditación de un proceso enmarcado y controlado. Es quizá por ello que en ocasiones la ciencia se toma tanto tiempo a la hora de cercionar, acreditar o demostrar hechos ocurridos debido a la forzosa inmutabilidad del resultado. Quizá su cara más opuesta bien podría ser el “método artístico”<sup>27</sup> que, en su implementación práctica guía el proceso creativo y este nos maravilla con la posibilidad del *error*. El error como “motivación creativa”, como vela que empuja el trabajo artístico en su desarrollo.

Gran parte del arte experimental se debe a la obtención de resultados que son fruto de las variaciones obtenidas durante los procesos de modificación del método creativo. Estas “mutaciones creativas” generan nuevos diálogos y formas de entendimiento, amplían el campo expresivo del discurso y dotan de mayor apertura focal al mundo creado. Esto es posible ya que, en ciertas ocasiones, la dificultad de hallar un método estructurado y ordenado, termina por favorecer que ciertas variaciones y cambios en la metodología de trabajo empleada varíen en el proceso creativo, dando lugar a estas mutaciones que en ocasiones terminan resultando verdaderos proyectos artísticos.

La dificultad de encontrar un método artístico invariable e inmutable resulta, en suma, imposible ya que este depende de la visión y reelaboración que cada individuo realiza de su mundo, en palabras del filósofo José Ortega y Gasset: yo soy yo y mis circunstancias. Dicha reelaboración sobre la concepción del mundo está estrictamente basada en la mirada del individuo, en el color del cristal a través el cual mira (como escribió Ramón de Campoamor y Camposorio en su famosa cuarteta) a su entorno, lo que se produce y lo que condiciona su entendimiento de la realidad.

La falta de una metodología no es simple indicador de falta de calidad en el resultado, si bien es cierto, una buena proyección del trabajo a realizar favorece en gran medida un óptimo resultado. Pero en ocasiones la dificultad de establecer un método propio de procedimiento es la base para el surgimiento de nuevas vías de desarrollo, lo que propicia nuevos discursos. Como ya he mencionado, estar en posesión de un método procesual garantiza una vía de desarrollo centrada y controlable, pero es en ocasiones cuando, la dificultad del método, ayuda en la obtención de nuevos resultados.

---

<sup>27</sup> Modo de concebir y reelaborar la realidad mediante el hacer creador del artista.

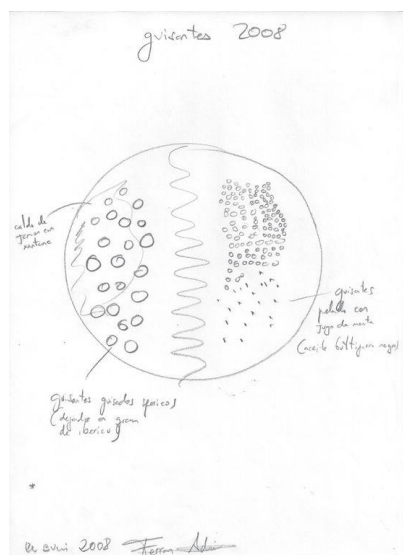
### 2.1.1. Estrés como motor de trabajo.

A lo largo de todos estos años uno de los factores que ha propiciado el desarrollo de mi potencial creativo han sido las propuestas plateadas en diferentes asignaturas, esta serie de propuestas han sido un estímulo creativo de fuerza que ha supuesto la "obligación" de un posicionamiento político e ideológico por nuestra parte. Ante estos planteamientos nace pues en mí una inquietud, una necesidad por expresar de forma creativa un posicionamiento ideológico respecto a una serie de planteamientos. Seguramente sin las propuestas del profesorado habría sido muy complejo por nuestra parte, y sobre todo en los primeros años de carrera a plantearnos ciertos dilemas o cuestiones de verdadera profundidad hoy día, por eso ese salto forzoso pero consentido, ese acto de adentrarnos en materializar de forma plástica aquello a lo que no estamos acostumbrados es una forma de, en mi opinión, estresar el ecosistema del alumno para generar en él una reacción creativa.

Es sino deber del alumno, materializar la respuesta y dejar claro pues su posicionamiento, su implicación, pues de esta implicación depende el nivel de estrés al que se autosomete. Este estrés, como parte del proceso creativo, es síntoma de la "puesta en marcha" que sufre el alumno al ser sacado de su estatus quo. Un estrés obsesivo, embaucante y aislador, que tiende a lo psicopático, un estado de "demencia" que convierte al artista en presa de sí mismo, expuesto a la soledad o el aislamiento, como si de un maniático se tratase. Es este estrés parte de esa locura que inhibe no solo al artista, sino también a la persona tras el artista. Es una parte de ese estado de dilatación del estado natural psicológico que es innato a la inmersión del proceso creativo. El estrés como uno de los estadios de la enajenación, que obsesiona la mente. Así pues, este estado mental, sacado de la sobriedad diaria, conlleva una puesta en movimiento del desarrollo del proyecto, una búsqueda de recursos que den inicio a la materialización del trabajo y que sosiegan en cierta medida el estrés que mantiene la mente activa.

Quiero poner como ejemplo al famoso cocinero Ferran Adrià director del famosísimo restaurante *ElBulli* a quien realizaron una exposición en el *Drawing Center* de Nueva York donde se mostraron los esquemas y diagramas que realizaba. Estos esquemas vienen realizados de manera rápida e imprecisa ya que la clave es cazar esa idea o pensamiento antes de que pase de largo. Este patente estrés, visible en sus apuntes, la energía que conlleva, mueve a la mente a buscar salidas creativas y envuelve la mente del artista en un mundo circundante dotándolo de expresiva materialidad.

Como ejemplo recuerdo un proyecto que fue presentado en la asignatura de Metodología de proyectos donde se nos planteaba la realización de un mapa conceptual con el encabezado: *¿Cómo proyecto?* En él debíamos sintetizar y



"Guisantes" Ferran Adrià, 2008

esquematizar las fases de nuestra propia forma de proyectar ideas o pensamientos partiendo de un proyecto artístico. En mi caso decidí hacer un buen análisis sobre como proyectaba y todavía proyecto mi estrés ante un programa creativo. En este pequeño trabajo, dividí en dos mis habituales reacciones ante el estrés: de forma positiva o negativa, preguntándome el porqué de estas reacciones, formaba así nuevas preguntas que a su vez generaban respuestas hasta llegar a una conclusión irreductible. Para mí fue un esfuerzo psicológico de gran valor ya que me ayudo a comprender en gran medida el funcionamiento de mi “manera de proceder”.

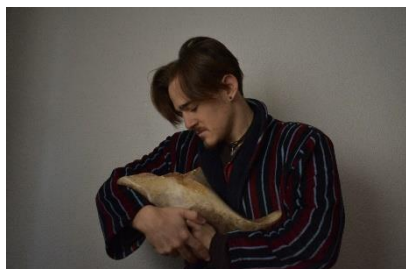
### **2.1.2. Materiales, Técnicas Y Procesos.**

Durante los años que he estado cursando en la facultad muchos han sido los planteamientos propuestos por parte de los profesores hacia nosotros los alumnos. Si bien es cierto, no todos ellos han partido y surgido con las mismas bases ni con las mismas intenciones; es, dependiendo del punto de partida de la misma propuesta, como el planteamiento circundante cambia radicalmente de paralelo. He conseguido dividir en lo que personalmente considero los cinco grandes bloques de métodos creativos a partir de las cuales iniciar un trabajo.

#### **2.1.2.1. Materiales.**

Tercer año en el grado y ante mí una nueva asignatura que me revelaría un nuevo procedimiento creativo, *Taller interdisciplinar de materiales* y el enunciado que daría comienzo a un nuevo proyecto. Debíamos seleccionar cualquier tipo de material que encontrásemos a nuestro alrededor y extraer de él un proyecto cerrado con un concepto que lo respaldase. Este quizá sería el ejemplo más claro de propuesta creativa a través de un material. Se trataba de centrarse en un material y explorar sus cualidades y características para desarrollar planteamientos que modificaran por completo la utilidad que hemos siempre comprendido en estos materiales seleccionados. En mi caso seleccioné la cola blanca y extendiéndola con un rodillo de pintura en una superficie de cristal obtuve planchas de cola seca que me permitieron unir las mediante costura, creando una camisa que se derretía a contacto con el agua. La exploración de este material me fascinó, así como el descubrimiento de sus posibilidades creativas. Disfrute muchísimo con la propuesta ya que me obligó a modificar materiales que pensaba no tendrían posibilidad de exploración.

El mismo ejemplo me sucedió en la materia *Escultura II* que posteriormente también mencionaré. En este caso se nos obligó a utilizar como único material en nuestro proyecto el yeso, una propuesta atrevida ya que el yeso se suele utilizar como material de apoyo a la creación de otras obras como en procesos



Hogar. David Algeciras Llopis. 2020



Hogar. David Algeciras Llopis. 2020

de calzado, pero no en demasiadas ocasiones como elemento de obra final. Resulto ser muy interesante ya que la exploración de las propiedades, en este caso del yeso, te obligan a replantearte y explorar otras opciones que no habrías imaginado. En mi caso realizaba la catalización del yeso dentro de un globo que presionaba contra diferentes partes de mi cuerpo para así crear formas orgánicas salidas de mi propia naturaleza. Lo mismo sucede en mi campo preferido, la escultura en piedra, como bien aprendí en la materia de *Talla* con el profesor Vicente Ortí, el tipo de granulado y dureza de la piedra será decisivo en el resultado de tu trabajo ya que dependes de las características de la misma para crear un cierto tipo de obra u otro: una piedra arenisca no sería el mejor de los ejemplos si la intención es colocar el proyecto resultante en un lugar público expuesto a los agentes climatológicos.

#### 2.1.2.2. Conceptos.

Fue en el segundo año de mis estudios en la asignatura de *Escultura II* donde se me planteó por primera vez la realización de un proyecto basado por completo en dos conceptos abstractos como lo fueron “Hogar - Familia”. El preestablecimiento de un concepto tan ambiguo y amplio lacera por completo la posibilidad del individuo a establecer su propio mundo a través del proyecto resultante por lo que las limitaciones expresivas a la hora de dar libertad argumentativa a la obra están delimitadas a la temática dada por el tutor. Si bien puede parecer un aspecto negativo, este tipo de propuestas son de gran valor nutritivo para la experiencia del alumno ya que le obligan de manera inconsciente a salir de la zona de confort en la que sus proyectos nacen y replantearse conceptos que hasta entonces quizá le eran lejanos.

El mismo ejemplo me sucedió, pero esta vez en mi quinto año de grado en la asignatura *Imagen, foto y comunicación gráfica* con total libertad conceptual, podíamos abordar cualquier horizonte que nos planteásemos, siempre y cuando, la base de nuestro proyecto (en este caso fotográfico) partiese de una idea preconcebida y seleccionada de manera meticulosa y estudiada. En mi caso seleccioné *Tocar y proteger el arte: formas y prevenciones*. Poniendo en el punto de mira cuales la intimidad del artista con su obra y la exposición y protección que esta recibe en la sala expositiva. ¿Cuánto protegida esta una obra en pro de su valor expositivo?

#### 2.1.2.3. Técnica.

Más allá de cómo surge una idea, la mecanización de dicha puesta en marcha es parte crucial del proceso. Cuando el condicionante técnico se pone como punto clave y principal, punto de partida del proyecto surgente, las limitaciones a las que debemos prestar atención se transforman en un serio limitante a tener en cuenta. Así lo comprendí en mi año de *Pintura II* cuando

las bases del desarrollo de la asignatura de basaban en la alternación de técnicas pictóricas, una por cada mes o mes y medio por lo que el perfeccionamiento técnico no era uno de los máximos a desarrollar sino más bien la variedad de experiencias y amplitud de conocimientos y practicas sobre diferentes técnicas pictóricas. El reto no era sencillo pues el planteamiento de un nuevo cambio de procedimiento implicaba con ello el estudio previo de la técnica: tiempos de secado, conocimiento de su ejecución, así como los limitantes del tipo de material empleado. Cada técnica limitaba de forma diferente al resto las posibilidades gráficas resultantes, siendo una muy buena opción variar en cuanto a la temática seleccionada se refiere. Por ejemplificar un caso: si pretendía hacer superficies lisas o aterciopeladas (“resobadas”) la técnica encáustica no es la más adecuada por lo que realizar texturas como la piel o las telas no es la más cómoda de las opciones.

#### 2.1.2.4. Referentes.

Podemos establecer como punto cero de creación la propuesta planteada por Claramunt en la asignatura *Teoría de la pintura* donde tras un estudio, análisis y comprensión de una gran lista de pintores y artistas (que se estudiaron durante el curso) se decidió como propuesta la selección de dos o más de estos pintores y crear a partir de sus estilos un proyecto misceláneo en el cual se mezclasen sus caracteres. Un tipo de propuesta diferente donde el reto, más que en una buena elección del material o la técnica, reside en la combinación de estilos que se adecuen de mejor manera para crear un resultado final armónico y sobre todo compatible.

#### 2.1.2.5. Objeto máquina

Condicionado por las limitaciones técnicas de un objeto tecnológico empleado en el desarrollo de una propuesta, las posibilidades de creación se reducen, ya que es la limitación de esta tecnología quien pone metas y barreras en el libre desarrollo de un proyecto. Pongamos por caso la cámara fotográfica, por muy buen ojo de fotógrafo que tengas, estas limitado a trabajar bajo las prestaciones de la máquina, es ella quien pone las normas, los badenes técnicos, aunque seas tu quien de forma a esas ideas. Como desarrollador de la propuesta, tu trabajo es ir más allá de la cámara en este caso y superar las barreras que la tecnología te brinda. Recientemente he adquirido una impresora 3D hobby producido gracias a la asignatura *Medialab* cursada en mi tercer año y pese a que es posible crear con ella cualquier objeto imaginable, siempre estoy limitado al tipo de tecnología que usa para crear. Su proceso de creación por capas horizontales que se superponen de forma vertical me obliga a colocar columnas en ciertos puntos para soportar los voladizos de las piezas a imprimir, estos voladizos ya son un terrible condicionador y en una grandísima cantidad de ocasiones las piezas deben ser

diseccionadas en pequeñas partes para evitar estos voladizos. Como creador, debes cambiar la concepción de aquello que deseabas crear ya que las exigencias y, sobre todo, limitaciones de la máquina no te permiten desarrollar la propuesta exactamente como fueron concebidas. Saber comprender como el objeto mecánico empleado condiciona la libertad del proyecto es un factor clave para el desarrollo del mismo. Las limitaciones en la técnica empleada obligan a variar el proceso de creación.

### 2.1.3. CREACIÓN.

A lo largo del proceso creativo es inevitable el surgimiento de lazos entre el creador y lo creado. Si bien es cierto, en el inicio de la creación el valor psicológico sobre la futura creación reside en un plano sentimental ya que es complejo establecer afecto hacia una cosa no creada, por lo tanto, este sentimiento surge en forma de acción activa, “puesta en movimiento” en la pulsión a comenzar; la voluntad de crear, la energía y el deseo de expresar y crear un mundo a través de un proyecto. Con la materialización de este proyecto los lazos de unión entre el pensamiento que va tomando forma matérica y su creador se van estrechando, pues ese mundo creado aporta luz a una realidad no antes expresada, íntima. Cada vez que el proceso de creación avanza, lo que el artista deja de sí en su creación se ve más patente por lo que la obra es relato de carácter y su creador vulnerable. La conexión entre el artista y la obra que está creando adopta una posición paternal, es su hijo, su creación, un apéndice de su creatividad, una escisión visible de su posicionamiento ético y político. A través de la obra, el artista expresa su relato experiencial el cual obliga en cierto modo a una desnudez mental, una exposición pública que fuerza al creador a preparar una defensa que respalde su ahora abierto posicionamiento.

En la intimidad del desarrollo, el escultor, en especial el escultor de piedra (aquel en quien pretendo centrarme) desarrolla una íntima relación con el material de trabajo, conocer sus propiedades, durezas y maleabilidad aporta al creador una gran fuente de conocimiento y ventajas en cuanto a la calidad y desarrollo del producto se refiere. En mi penúltimo año de formación en la facultad tuve la grandísima suerte de formar parte del alumnado en la clase del profesor Vicente Ortí en su último año como profesor de la universidad, fue una experiencia altísimamente nutritiva. Debido a su discapacidad vocal-auditiva desarrolló una sensibilidad sorprendente en sus manos, su herramienta más personal de trabajo, una sensibilidad que trató de transmitirnos y que en cierto modo fue un aprendizaje sobre el valor del material y la proximidad hacia este ya que gracias a que existe la piedra, nosotros podemos trabajarla; cercanía, suavidad y dedicación describirá yo

como los valores que nos inculco y sobre los cuales trabajo. Aprendí a tocar la piedra, a pasar las manos y acariciarla, ser cariñoso y entenderla, saber qué tipo de golpe necesita y que puntos de fragilidad esconde, es parte del proceso, es parte de la creación ser sabedor de aquello con lo que trabajas.

Con el final del proceso creativo, el producto creado finaliza, es la conclusión de un aprendizaje, el fin de un dialogo expresivo con el mundo; creado un ser con vida, que habla por sí mismo y se expresa por ti y a través de ti, es un apéndice de tu expresión creativa más genuina. Ahora ya salido del estudio de trabajo, los valores por los que fue creada la pieza, las inquietudes que incitaron su desarrollo y los motivos de su creación, deben estar respaldados por la dedicación, la potencia del discurso y la potencia artística que se esconden tras el objeto expuesto. Tu creación, el último de tus hallazgos, la más actual ventana a un nuevo mundo expresado a través de ti, que gracias a tus manos ha tomado forma de expresión plástica llega al mundo para ser expresada.

En el propio acto de la creación no solo se implica el discurso o las inquietudes que propiciaron la realización del proyecto sino también la calidad humana con la que se trata el concepto, la aparente simplicidad que esconden ciertas obras es de hecho el resultado de un grande proceso de trabajo buscando la genuinidad del concepto hasta su reducción más simple, que confiere un golpe directo, de gran potencia al significado de la obra. Es por ello la delicadez y sensualidad, así como la percepción del detalle, aspectos cruciales en el acto de la creación si de lo que se trata es de ser lo más honestos posibles con el proceso.

Es algo similar a como Pollock se funde con su cuadro creando un todo unificado, entra a ser parte de la obra cuando “baila” sobre el lienzo, el contacto físico que enlaza a Pollock con el material vivo los funde en un acto de eventualidad irrepetible que termina por contagiar a la obra de la personalidad de su creador gracias a la cercanía entre estos dos.

#### **2.1.4. AJUSTES DISCURSIVOS**

En mi formación escultórica en clase del profesor Vicente Ortí como antes he mencionado, aprendimos a trabajar en contacto con la piedra, cercanos y respetuosos a ella. Esto generó una serie de planteamientos en mí, en cuanto a la experiencia artística que había tenido, la experiencia procedual y la relación con el resultado final. Era pues un hecho que yo, como estudiante, debía tocar y trabajar el material, así mismo, mis compañeros de taller, aunque con sus respectivos proyectos, estaban autorizados e invitados a sugerir y añadir propuestas a los proyectos del resto de compañeros. La existente libre



aceptación del saber posible el contacto de tu pieza con las manos y la acción de tus compañeros de taller era un hecho más que asimilado. Mi planteamiento llegó en el momento en el que se aprobó la realización de una exposición en la casa de la cultura de Alboraya, 13 de abril de 2018. Las piezas permanecerían durante 27 días expuestas al público, enfrentadas y por qué no: indefensas, ante la presencia del público visitante.

El día de la inauguración se respiraba alegría y tranquilidad, pero sobre todo respeto, nadie se atrevía siquiera a rozar las obras allí expuestas, obras que, horas antes, habíamos estado entre todos colocando y ajustando en contacto directo con todos nosotros. Hago hincapié en que eran piezas que escasas horas antes habían estado en contacto con todos nosotros de manera directa; ahora, eran objetos inalcanzables al contacto físico. La simple colocación de una pieza en la sala de exposición la torna inalcanzable, un poder del que previamente carecía.

En este punto se me presentó la pregunta: ¿Porque yo sí he podido tocar tanto mi pieza como la de mis compañeros, pero el resto del público será incapaz de hacerlo una vez expuestas? Si bien es cierto que al entrar en una institución cultural aceptas con tu ingreso una serie de ritos y actitudes que se preconiben como “actitudes de cortesía”, esto puede disminuir la calidad experiencial del asistente. El respeto por las distancias y el valor del silencio entre otros se transforman en premisas exigidas. ¿Qué sucedería con el desarrollo de la experiencia sensitiva y visual del espectador ante una obra de Barnett Newman al no poder acercarse a la obra en busca del viaje que le brindara el campo de color? o en un caso similar... ¿Qué sucedería si en la Capilla Rothko no se permitiera la meditación? Las prohibiciones culturales que el juicio social establecen terminan por, en mi opinión, limitar de manera decisiva la experiencia como visitante.

Como respuesta al conflicto decidí titular la pieza como *Tócame*, esperando en el público una reacción propia a ese título. Sorprendentemente, los asistentes al pasar tocaban la pieza, en el caso de encontrarme yo cerca, la tocábamos juntos mientras dialogábamos sobre ello, se creaban lazos, se sentía la cercanía y sinceridad en las personas de quienes, solos o conmigo, experimentábamos y disfrutábamos de la misma experiencia. Un acto de inocente acercamiento y que sin embargo simboliza y enmascara una grandísima tangente con las actitudes que se consideran preestablecidas en las instituciones culturales; acto que rompe las barreras de lo culturalmente permitido. Con la permisión de contacto con mi pieza siento que acerco al público al proceso, a mi experiencia, se sienten integrados y tienen, saliendo del lugar expositivo, la misma experiencia creativa de la que yo disfrute en el proceso de creación.

Si bien la cercanía del espectador con el proyecto puede ser enriquecedora, genera una gran problemática: la permisividad del artista hacia el público en el contacto con la pieza pone de manera directa en peligro la integridad de su trabajo, pero a su vez está garantizando que la experiencia del usuario será decisivamente más completa. Esta problemática decidí afrontarla mediante un proyecto en la asignatura de *Imagen-foto y comunicación gráfica* que esperaba me diese respuesta y en el que sin embargo todavía me encuentro inmerso.

Como seres humanos estamos acostumbrados, necesitamos del contacto para sentirnos en sociedad por lo que una experiencia cercana y sensitiva deja marca de forma permanente en el asistente; El debate entre: la protección de tu trabajo o la máxima experiencia de quien asistió a participar de él.

#### 2.1.5. TÍTULO: SIN TÍTULO

Para el sexto apartado, *Título: Sin título*, es mi intención hablar sobre la dificultad que entraña en ocasiones seleccionar un título para un trabajo. El motivo de marcarlo como obra sin título o la meditación de unas pocas palabras que aclaren y hagan percibir el sentido de la obra. El título como método de síntesis, método argumentativo y columna de soporte. Para este punto me ayudaré de la obra final de Jackson Pollock y ejemplos concretos de la obra de Julio González.

La ausencia de título obliga al espectador a realizar un recorrido captativo, de asimilación y desengranaje muy diferente al recorrido que se realizaría con ayuda del "comodín del título". En el primer caso la obra baila con el espectador en un juego de significados y significantes, es la obra quien lleva a su acompañante en la melodía del descifrado de su ser, hasta que es el espectador, quien comprende el ritmo y toma el valor dominante en esta danza que es entendimiento con su pareja. Este es el punto en el que el espectador se apropia del significado de la obra llevando la experiencia que esta le genera a un plano de experiencia personal. El espectador se enfrenta a la obra sin ayuda, la obra saca en él, a través de ella, posicionamientos y determinaciones no conscientes anteriormente; te abre a un mundo y busca tu determinación en él. Es el espectador quien entra en diálogo con la obra sin ningún intermedio que enmarque los límites de la conversación.

Como ejemplo podría bien ser este el caso de la obra final de Paul Jackson Pollock quien, en su esfuerzo por evadir en el espectador la búsqueda de elementos figurativos, dejó a un lado los títulos e inició a numerar sus obras. "...miren pasivamente y traten de recibir lo que la pintura les ofrece y no traigan temas ni ideas preconcebidas de lo que deberían estar buscando". Su esposa, Lee Krasner, apuntó que Pollock "Solía darle nombres convencionales

a sus pinturas... pero ahora tan solo las numeraba. Los números son neutrales. Hacen que las personas vean a la pintura por lo que es, pintura pura"<sup>28</sup>. De esta manera no se guía al espectador, se le hace así enfrentarse al enigma que el desciframiento de la obra supone sin más ayuda que la experiencia e indagación que el propiamente posea.

Por otro lado, la atribución de un título a una obra supone ya la guía y mapa hacia la comprensión de la obra a través de una mediación especificada en dicho título por el autor. Supone para el espectador una guía parcial respecto al recorrido intelectual que la obra merece y por tanto limita el libre recorrido de su entendimiento. Sin intenciones de desmeritar el titular las piezas, en ocasiones la propia adjudicación de un título se convierte en un medio necesario en la comprensión de la obra ya que ese complemento guía dulcemente al espectador hacia el fin de su significado, no queremos que el espectador "se nos pierda" en deliberaciones que no concuerdan demasiado con el planteamiento abierto, con el mundo creado, por lo tanto, es en este caso el título puede ser un buen recurso. Poniendo un ejemplo muy sencillo, esta dicotomía podría simbolizar a un individuo realizando un viaje en coche; la llegada a destino es segura pero los caminos elegidos para ello son completamente abiertos y libres de ser seleccionados con posibilidad de variar la ruta en cualquier momento y posteriormente ser retomada. Mientras que una adjudicación de título bien podría representar al mismo individuo realizando el mismo viaje, pero esta vez en tren donde la llegada a destino esta igualmente asegurada pero la posibilidad de alterar la ruta de viaje es prácticamente imposible. El título constriñe al espectador a seguir un carril parcialmente guiado y es quizá esta decisión en ocasiones la mejor de las opciones. Sea como fuere, la libre determinación de seleccionar o no un título para una obra enmascara detrás una deliberación, una convicción que dictamina como dese ser el acercamiento a la obra para esta ser disfrutada.

#### **2.1.6. PALOMBARA: Dimora, Famiglia.**

En la búsqueda por ampliar mis experiencias y conocimientos decidí solicitar la beca Erasmus+ que me permitiría participar en un proyecto universitario de movilidad en cualquier país de la unión europea. Centrado en la expansión de mis conocimientos sobre la escultura en piedra seleccioné como país de destino Roma, con la intención de participar en todas aquellas materias relacionadas con este campo de interés.

Todavía maravillado por la propuesta planteada por el tutor Joan Llaveria en la asignatura de *Escultura II* "Hogar - Familia" y con la sensación personal de

---

<sup>28</sup> WIKIPEDIA. *Jackson Pollock; de nombrar a numerar*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock) [Consulta: 20 de marzo de 2020]

faltar un largo camino por explorar en este ámbito decidí lanzarme de lleno en la exploración de estos conceptos a través de mí, de mi experiencia y de mi condicionamiento psicológico dado por las circunstancias que me rodeaban. Motivado por la lejanía y la falta de presencia de mis seres queridos, sugestionado por la soledad y la independencia de mi estancia en el extranjero, así como por la fragilidad de mi autoestima, en suma, a la falta de confianza surgió en mí una voz que me animó a buscar en la indagación de este proyecto una introspección en mi personalidad y en el “quien soy” de mis circunstancias. Fue más una pulsión natural que en mí surgió la que me llevo a decidir que era el momento de “ponerme en marcha”. Aunque en ocasiones me he encontrado perdido en mí mismo, este “ponerme en marcha”, la pulsión de mis inquietudes, ha sido siempre la que me ha llevado a planteamientos que sin mi intención de dirigirlos han atracado siempre en el mismo puerto, llegando al mismo estilo de diálogo con mi propio ser los trabajos que he realizado a lo largo de mi formación.

Sabedor de encontrarme en mi último año de grado decidí realizar a través de la anterior propuesta un trabajo en el que resumiera de forma efectiva mi experiencia y mis conocimientos adquiridos durante mi formación, por lo que trabajar aspectos como donde encuentro mi hogar y qué personas considero mi familia me abriría una puerta de dialogo a quizá otros temas que se escondían a mi zona de confort a la vez que supondrían un “cierre” a la etapa de mi paso por la facultad.

Durante el proceso de trabajo muchas cosas cambiaron y, sobre todo, muchas otras se desarrollaron. Para comenzar, repliqué el proyecto realizado en aquella clase de segundo año de escultura; llenar globos de escayola y agua y durante el proceso de endurecimiento presionarlos contra partes de mi cuerpo para obtener los negativos. Esto confirió al proceso de creación y al método empleado una cercanía y sinceridad con la que me sentí muy cómodo y comprometido. Los calcos en negativo de partes de mi cuerpo contenidas en los globos se convirtieron en una obsesión, ¿Cuántos podría realizar? ¿Cuántas partes de mi cuerpo podría coleccionar? ¿Dónde estaba el límite?

Finalmente me fije en la incontenibilidad del globo y la sustancia que contenía ya que por mucha presión que realizase, el yeso líquido siempre encontraba una vía de escape entre mis dedos, piernas, brazos... pese a estar limitado por el látex del globo. Fue inevitable para mí, relacionar este tipo de esculturas con *los límites*, ¿sería posible con mis acciones limitar la expansión del material? los límites de mis acciones, las limitaciones de mi campo de actuación determinaban cada una de las piezas que realizaba. ¿Hasta dónde llego yo? ¿Dónde se encuentran mis limitaciones? ¿Hasta qué punto llegan estas limitaciones? Ver como los globos con yeso se escabullían entre mis manos, encontrando espacios de aire huecos por los que escapar me llevaba siempre a dialogar conmigo mismo, acerca de los porqués de mi Estancia en el extranjero. ¿Era una vía de escape de mi vida en Valencia? ¿Podría abarcar todo lo que me proyecté, estaba preparado? Controlar mi alrededor, ser responsable de mí. Así surgió la idea de este proyecto, constreñir un globo lleno de yeso y agua con la mano derecha, decidido a contenerlo y reducirlo... con la idea de poder reflejar

Proceso de calco corporal negativo, yeso, globo y agua - 2020.



"Limiti" David Algeciras, Travertino. 2020  
30 x 20x 10cm.



mis límites físicos en la imposibilidad de su control. Fue la manera de expresar mediante un proceso y su resolución esas preguntas, inquietudes e inseguridades que me acompañaban. Solucionar aquellos planteamientos en una pieza física supuso ya una gran sensación de liberación para mí. Decidí pues conociendo la razón de mi trabajo, realizarlo en piedra, travertino romano, la piedra local, en la materia de "Tecniche del marmo e delle pietre dure".



Presentación de la obra "Limiti" ante la comisión en el Parco Naturale Regionale dei Monti Lucretili, Roma 2020.

El resultado fue la creación de una pieza de unos 30 x 20x 10cm aproximadamente que presente como proyecto final de asignatura. Dos meses antes de finalizar la materia y 3 antes de finalizar mi beca, surgió la posibilidad de presentar un proyecto escultórico a un simposio internacional de escultura en la pequeña localidad de Palombara Sabina al noroeste de la capital italiana. Allí estarían alojados los seleccionados para realizar durante 2 semanas los proyectos presentados y que posteriormente permanecerían allí por un tiempo indefinido gracias a una orden con el ayuntamiento local. Los proyectos seleccionados participarían en una exposición en el castillo de la ciudadela una semana antes de comenzar propiamente el simposio. Presenté el proyecto del que aquí hablo junto con la pieza en travertino que había realizado para la materia de "Tecniche del marmo e delle pietre dure" afortunadamente fui seleccionado, y así comenzó la fase final de mi formación en el extranjero y mi permanencia como estudiante de grado. Con el tiempo muy justo y un bloque de 2x1x1 metros por delante pasé las próximas dos semanas trabajando junto a otros compañeros: alemanes, chinos, latinoamericanos e italianos. La metodología que empleé fue la misma que en el resto de piezas que había realizado anteriormente.

El proyecto ya estaba planteado y la idea en mi cabeza por lo que las diferencias respecto a mis experiencias anteriores eran el tamaño el bloque y las herramientas y el peso de estos, que lo convertía todo el un trabajo más exigente físicamente. Si pese a los cambios, mantenía la técnica y el empleo de los materiales intactos, el resultado sería el esperado. Los intensos días de lluvia de abril impidieron largas sesiones de trabajo por lo que la mayoría de nosotros no pudimos finalizar la pieza con el nivel de detalle que abríamos deseado, al fin y al cavo habíamos realizado un óptimo trabajo. Recibimos un diploma de reconocimiento y la gratitud de un trabajo y una experiencia que no se olvidarían. Mi pieza continúa expuesta en la sede del "Parco Naturale Regionale dei Monti Lucretili" y espero algún día volver a verla con mis hijos.

### 3.CONCLUSIONES

¿Cómo será? ¿De qué voy a hablar? ¿Voy a poder? ¿Estaré a la altura de lo que supone? ¿Qué espero de un TFG? ¿Qué espero de mí TFG? ¿Qué es para mí hacerlo? ¿Qué significa un TFG?

2020, y desde el año 2017 que vengo planteándome cuál sería el título de mi Trabajo de Final de Grado. Desde el concepto de homosexualidad en la escultura renacentista hasta la impresión 3D, pasando por el mundo del Cosplay hasta incluso teorizar sobre el arte Pop. Muchos han sido los temas que he pensado desarrollar, algunos como hobby y otros como ampliación de conocimientos. Dudas e inseguridades hasta que llega el momento de “ponerse en marcha”; la conclusión a toda una cronología de desarrollo, el desenlace físico de una parábola de aprendizaje, la muestra de los conocimientos absorbidos durante una formación académica. Es por esto que planteé mi TFG como una simbiosis entre resumen y exposición, estructura y práctica, análisis y resultado. Un trabajo transparente y personal, un repaso de aquello que me marcó y empujó mi desarrollo.

Siendo estudiantes que aspiramos a profesionalizar nuestras habilidades, en términos de “ser y estar” ¿Por qué no analizar los puntos de formación del “ser” en lugar de escribir sobre las posibilidades del “estar”? ¿Y en otros términos? ¿Por qué no analizar de que flores está formado un ramo en lugar de hacer apreciaciones sobre el olor de las flores que lo forman? Ya que el TFG aporta libertad de planteamientos tú, como escritor, eres el núcleo del cual el trabajo nace, por lo que profundizar en ese núcleo y el entorno que lo hizo desarrollarse es para mí el punto de partida de este documento.

Así pues, decidí analizar y comentar como primera parte del escrito los documentos que más implicación han resultado en mí, desnudando así quizá parte de mi personalidad y posicionamiento teórico respecto a ciertos temas. Durante mi desarrollo académico ha resultado como un punto de gran atracción la potencia en el contenido, el meta-contenido, la importancia del saber (como dijo Mao Zedong) antes del hablar, por lo que el enmarque de ciertas expresiones y citas en el contenido era un punto insustituible a mencionar y contextualizar. Considero también, propio del enfoque que he adoptado en este escrito, hacer un paseo por las más determinantes fuentes de información que a lo largo de mi enseñanza han supuesto un punto y coma en el desarrollo de mi método procesual y me han obligado a adoptar una determinación teórica acerca de los grandes temas en este mundo del arte. Más allá del simple recuerdo del contenido didáctico, la expresión escrita del método artístico personal ha sido un enclave de este documento, la dificultad de expresión y la

complejidad de materializar procesos prácticos por medio del teclado ha supuesto durante el desarrollo de este escrito un quebradero de cabeza como del mismo modo una vía de escape ante las dudas e inseguridades, sensaciones de perdición así el descontrol formal, un perfecto potenciador del desarrollo en la organización de mis procesos metodológicos tanto psíquicos como prácticos.

Durante mi periodo de formación se ha hecho mucho hincapié en la disciplina de la metodología para lograr un trabajo estructurado y con sentido, la fuerza de esta para guiar hacia un buen puerto los resultados de nuestros proyectos, por lo que hacer un repaso acerca de cómo esta se conforma y los pasos que empleo en su puesta en práctica se convirtieron en la segunda fase de este escrito. Finalizando así con un proyecto escultórico en el extranjero que resumiese la unificación de estas dos partes.

Ha sido una indagación en mi propio ser, horas en mi cuarto pensando como expresar mi forma de proceder y trabajar, haciéndome esquemas y resúmenes mentales y físicos sobre los temas tratados para saber mi posicionamiento y determinación, así como el modo para expresarlo. Todo esto me ha llevado a un mayor conocimiento de mí mismo, una exploración introspectiva para comprender qué me forma como estudiante y en que se transforma como persona.

Este TFG no ha supuesto para mí un trabajo final sobre un tema que me gustase tratar, sino un *esfuerzo psicológico* acerca de quién soy y porqué me conformo en la manera en la que lo hago. Un autoentendimiento sobre mi método de actuación y mis procesos psicológicos, en la búsqueda de expandir mis conocimientos y dar forma a mi expresión. A fin de saber quién soy y cómo y porqué he evolucionado en mi paso por la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

TZVETAN TODOROV. ¿Qué es el estructuralismo? Poética. Buenos Aires: Losada. 1975.

TOMÁS, FACUNDO. Escrito, pintado. La balsa de la medusa. Madrid. 1998.

AUGÉ, MARC. Las formas del olvido. Gedisa. París. 1998.

LA CARGA DEL ESCEPTICISMO, CARL SAGAN. Skeptical inquirer. Amherst, New York vol. 12, no 1, 1987.

HANS-GEORG GADAMER. Verdad y método. Hermeneia. Alemania.1975.

FOUCAULT, M. «Des espaces autres», Centre d'Études architecturales, 14 de marzo de 1967. Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5, octubre 1984, págs. 46-49.

SERGIO LOMBARDO. Eventualismo. <<https://sergiolombardo.it/eventualismo/>> [Consulta: 02 de enero de 2020].

MACBA. Miquel Barceló 1987-1997. <<https://www.macba.cat/es/expo-miquel-barcelo>>. [Consulta 13 de diciembre de 2019].

RICHARD PRINCE. Pedestal hoods & front. <<http://www.richardprince.com/sculptures/pedestal-hoods-and-front-ends/>> [Consulta: 19 octubre 2019].

HISTORIA DEL ARTE. *Barnett Newman*. <<https://historia-arte.com/artistas/barnett-newman>> [Consulta: 18 diciembre de 2019].

LA SALA: SOY CÁMARA. CCCB. “No tocar, por favor: el museo como incidente” <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/soy-camara-programa-del-cccb-19-10-13/2081650/>> [Consulta: 19 octubre 2019].

WIKIPEDIA. Arte Marginal. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_marginal](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_marginal)> [Consulta: 8 de enero de 2020].

MERCEDES G. ROJO. 2018. “*La poética artística de la multidisciplinariedad*” en *L.N.C.* <<https://www.lanuevacronica.com/la-poetica-artistica-de-la-multidisciplinariedad>> [Consulta: 3 de enero de 2020].

BBC. How to Get on in the Art World <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b008d067>> [Consulta: 12 de diciembre de 2019].

PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI. Testimoni dei testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz. <<https://www.palazzoesposizione.it/mostra/testimoni-dei-testimoni-ricordare-e-raccontare-auschwitz>>. [Consulta: 13 de diciembre de 2019].

WIKIPEDIA. Jackson Pollock; de nombrar a numerar. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock)> [Consulta: 20 de marzo de 2020].

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE, REINA SOFIA. Étude pour l'homme cactus. <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/etude-pour-lhomme-cactus-estudio-hombre-cactus>> [Consulta: 27 de marzo de 2020].

WIKIPEDIA. Formalismo ruso. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Formalismo\\_ruso](https://es.wikipedia.org/wiki/Formalismo_ruso)> [Consulta: 30 de marzo de 2020].