

**Richard S. Field: “Sentencias sobre el arte impreso”
para una estampa contemporánea. Una Propuesta práctica:
La Plaza Redonda de Valencia como metáfora del sistema-universo del
Grabado para la construcción fenomenológica de la identidad nómada**

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Departamento de Dibujo

Programa de doctorado: Grabado y estampación

Tesis Doctoral

Doctorado Europeo

Richard S. Field: “Sentencias sobre el arte impreso” para una estampa contemporánea. Una Propuesta práctica: La Plaza Redonda de Valencia como metáfora del sistema-universo del Grabado para la construcción fenomenológica de la identidad nómada.

Tesis doctoral presentada por

Célia De Melo Bragança

para aspirar al grado de Doctora, Mención Europea por la Universidad Politécnica de Valencia

Dirigida por

Director: Profesor Catedrático Doctor D. José Ramón Alcalá

Tutor: Profesor Catedrático Doctor D. José Manuel Guillén

Valencia

Diciembre 2013

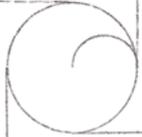


a la memoria
de mi abuelo Damião De Melo
de mi tío Joaquim De Melo
y de mi abuela M^a Verediana Rodrigues

a mis padres
Maria Emília y Max António

a mi hermana Dulce

Agradecimientos

A decorative scrollwork element consisting of a horizontal line that curves into a spiral and then continues as a vertical line.

“Hay una oculta comunicación en todo lo que es próximo”
(CHILLIDA, 2005: 28)

Durante estos años, el presente trabajo no se habría podido realizar sin comenzar y acabar con la palabra “Gracias”, es decir el desarrollo de este estudio ha sido un gran reto conseguido, para profundizar en mis inquietudes, relaciones y referencias, en torno a la producción artística, y que a la vez he tenido la experiencia enriquecedora de la colaboración de muchas personas que me han brindado su ayuda, sus conocimientos y su apoyo. Por eso quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que tanto han hecho por mí, para que este trabajo saliera adelante de la mejor manera posible.

En primer lugar agradecer a mis padres, por apoyarme incondicionalmente en todos mis proyectos y por todo lo que han hecho y hacen por mí. A mí madre por todo su cariño, dedicación y sensibilidad que siempre marcarán de forma decisiva cada momento de mi vida, en particular mi primera caja de lápices de colores. A mí padre por todo su apoyo y dedicación para enseñarme y formarme con los valores y principios de respeto en la vida.

A mí padrino, por su protección en todos los momentos.

A Doña Maruja Recio y su familia, por todo su afectuoso y generoso cariño los cuales me han motivado durante mi formación en Valencia.

A Candida Corcoran y su familia por la hospitalidad cariñosa durante mi estancia en Bristol.

A mí gran amiga, Carlota Monjardino, por su amistad sincera desde de los tiempos de estudiante en BBAA de Lisboa.

A mí amigo, Mariano Mínguez Asenjo, por su constante apoyo y profesionalidad, ha sido una importante fuente de información, referencia y revisión que tanto han enriquecido esta tesis.

A D. Vicente Biosca Cirujeda, por sus ánimos, consejos y apoyo excepcionales en los talleres de Grabado que tanto ha beneficiado el buen desarrollo de mi trabajo práctico.

A Pilar García Tamayo, del Departamento de Dibujo, por su generosa ayuda administrativa en este recorrido académico.

A Carlos Dopateo, diseñador gráfico, por su extraordinario trabajo de maquetación y sobre todo por entender la poética del trabajo dejando que ésta acentuase en el proceso de diseño.

A todos mis compañeros y amigos, en particular a Rocío Villanueva, M^a José Aliaga Leiva, Jimena González-del Río Cogorno, Ana Esquerdo, Laura Pilar Delgado, Miguel Angelo da Silva, Helena Kanaan, Catarina Argolo, Fernando Deusá, Cristina Melo, Kirstie Weston, Sarah Sparke, Rocio Bucheli, por su amistad que de una manera u otra me animaron en los buenos y malos momentos.

A la profesora Jacinta Flynn, por su colaboración y apoyo incondicional en la revisión de la traducción al inglés.

Al profesor Arquitecto Pedro Cabezos, de la Facultad de Arquitectura – UPV, por su enseñanza de los programas de infografía que mucho ha beneficiado el trabajo práctico realizado.

Al profesor Dr. Samir Assaleh, de la Universidad de Huelva, por la oportunidad de exponer mi obra en la Sala siglo XXI – Museo de Huelva, que tanto me ha enriquecido profesional como personalmente.

Al Dr. Rodrigo Eduardo Rebelo da Silva, SubDirector de la ESAD-CR IPLeiria, por todo su apoyo que mucho me ayudó y facilitó mi dedicación durante este proceso.

A las profesoras de Grabado, pintora Matilde Marçal y pintora Marília Viegas, de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, por sus enseñanzas y incentivos para continuar mis estudios en España.

A todos los profesores de Grabado, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, por su conocimiento, enseñanza y dedicación que a lo largo de estos años se reflejaron como una referencia y un soporte profesional tan importante para mi formación como grabadora y profesora.

Al profesor Dr. Antonio Tomás, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, por su amplio conocimiento y su dedicación en enseñarme el alfabeto del grabado que mucho ha marcado mi desarrollo y mi mirada sobre el arte gráfico.

A los profesores director Stephen Hoskins, Dra. Carinna Parraman, Sarah Bodman y Jesse Heckstall-Smith, del Centre for Fine Print Research, de la University of the West of England en Bristol, por todo el apoyo y asesoramiento en la fase final de la investigación y a la vez una oportunidad y una experiencia muy enriquecedora de trabajar con las nuevas tecnologías.

Al profesor Dr. Rubén Tortosa, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, por su amplio conocimiento y disponibilidad en compartir la enseñanza del mundo apasionante de la electrografía, que me despertaron y sensibilizaron para el claroscuro del calcográfico/toner, así como por su generoso regalo, el libro -Copy Art: La fotocopia como soporte expresivo-, que hasta hoy es una referencia pionera en el desarrollo de mi lenguaje gráfico y estético.

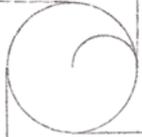
Al profesor catedrático Dr. Rafael Caduch, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, por su apoyo y asesoramiento gráfico/plástico y poético de mi imagen gráfica en todo el recorrido académico desde mi estancia en Valencia como alumna de Erasmus hasta como alumna de doctorado, beneficiándome de su alta profesionalidad, excelentes consejos y crítica por lo que siempre le estaré agradecida.

A mi Tutor, profesor catedrático Dr. José Manuel Guillén, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, quiero expresar mi más sincero agradecimiento por su importante aporte, entusiasmo y asesoramiento en todo mi recorrido académico. Su labor como tutor de esta Tesis, es excepcional desde del primer momento de este proyecto, facilitando todo lo posible para su buen desarrollo. Debo un especial agradecimiento por toda su disponibilidad, consejos y colaboración en el taller de la ESAD-CR.

A mi Director, profesor catedrático Dr. José Ramón Alcalá, de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca de la Universidad de Castilla-La Mancha, debo agradecer de manera especial y sincera su tiempo, al aceptarme para realizar esta tesis bajo su dirección. Su apoyo y su crítica rigurosa de mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas en la búsqueda de un lenguaje propio, ha sido un aporte inestimable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación como investigadora y artista grabadora.

Finalmente, debo agradecer a la Fundação para a Ciência e a Tecnologia en Lisboa, por haber financiado gran parte de mis estudios doctorales otorgándome una beca de Doctorado a partir de la convocatoria del año 2010.

Resumen

A decorative scrollwork element consisting of a horizontal line that curves upwards and then downwards, ending in a small spiral.

Resumen

La presente Tesis Doctoral se titula: "Richard S. Field: 'Sentencias sobre el arte impreso' para una estampa contemporánea. Una Propuesta práctica: La Plaza Redonda de Valencia como metáfora del sistema-universo del Grabado para la construcción fenomenológica de la identidad nómada".

La base de este trabajo de investigación pretende demostrar cómo la problemática de una identidad nómada permite elaborar un lenguaje propio, a partir de una necesidad que surge de la única intención del sujeto: Ser/Hábitat, que se consolida simbólicamente a través de un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia, y de una situación objetiva: las "Sentencias sobre el arte impreso" de Richard S. Field.

Al tratarse de una propuesta teórico-práctica, esta pretende introducir y estudiar todas estas complejas reflexiones a través de una metodología específicamente diseñada para este propósito, marcada por unas nuevas relaciones de la teoría por la práctica, para aportar puntos de vistas inéditos en los modos y en las técnicas de la construcción de un sistema del pensamiento creativo, mediante el pensar poéticamente, desde la utilización de un sistema gráfico.

Planteado de esta manera, el trabajo de investigación está estructurado a través de la estrategia metafórica del viaje, que parte de un mismo lugar, el objeto real y concreto - la Plaza Redonda de Valencia-, para establecer un sistema circular que conecta en dos apartados reflexión y acción, es decir mi mundo real, la intención del sujeto -el Ser/Hábitat- con el mundo artístico, la situación objetiva -las "Sentencias sobre el arte impreso".

Así, el primer apartado, introduce la reflexión sobre la identidad del Ser/Hábitat, desde los propios materiales extraídos en el trabajo de campo sobre la experiencia estética vivida en torno a mi mundo real, utilizando para con-

cretización el lugar público elegido -la Plaza Redonda de Valencia-, como recurso poético, metafórico y simbólico.

El segundo apartado procura por medio de la acción mostrar el mundo artístico que al pretender confrontar el sistema de la información del pensamiento creativo en la búsqueda de un lenguaje, con lógica de la imagen, con la intuición de la experiencia propia y con la voluntad de las ideas, procurando, a través de las "Sentencias sobre el arte impreso", una estructura de montaje que dé forma y substancia al diálogo visual, lineal, continuo y progresivo con la Plaza Redonda, donde encuadra el sujeto, para colocar a este en la posición de actuar, grabar, habitar y construir las razones de su circularidad, con la historia del grabado europeo desde el siglo XV hasta la actualidad y sus sistemas de estampación, mediante la realización de la propuesta práctica.

Abstract

The present doctoral thesis is titled: "Richard S. Field: 'Sentences on printed art' for a contemporary stamp. A practical proposition: Round square in Valencia - a metaphor for the phenomenological construction of nomadic identity."

The basis of this research work aims to demonstrate how the problem of nomadic identity can develop its own language, from a need that arises from the sole intention of the subject: Being / Habitat, consolidated symbolically through a real object: Round square in Valencia, and of an objective situation: the "Sentences on printed art" by Richard S. Field.

Being a theoretical and practical approach, this seeks to introduce and study these complex reflections through a methodology specifically designed for this purpose, marked by a new relationship of theory by practice, to provide unpublished viewpoints on ways and techniques of building a system of creative thinking by thinking poetically, from the use of a graphic system.

Stated in this way, the research work is structured through a metaphorical journey strategy, which starts from the same place, the real object and specific Round square in Valencia to establish a circular system that connects both parts reflection and action, that is my real world, the intention of the subject-the Being/Habitat- with the art world, the situation objectively the "Sentences on printed art".

Thus, the first part introduces the reflection on the identity of the Being/Habitat extracted from the materials themselves in the field of aesthetic experience lived around my real world, using to concretize the chosen public place-the Round square in Valencia -such as poetic, metaphorical and symbolic resource.

The second part seeks action through the art world demonstrating that by attempting to confront the information system of creative thinking in the search for a language with logic of image, intuition of experience itself and the will of ideas, trying, through the "Sentences on printed art", a mounting structure that gives shape and substance to the visual, linear, continuous and progressive dialogue with the Round square in Valencia, which fits the subject, to place this in a position to act, record, live and build the reasons for its circularity, with the European history of engraving from the fifteenth century to the present and printing systems, by carry out this the practical proposal.

Resum

La present Tesi Doctoral es titula: "Richard S. Field: 'Sentències sobre l'art imprès' per a una estampa contemporània. Una Proposta pràctica: La Plaça Redona de València com a metàfora del sistema-univers del Gravat per a la construcció fenomenològica de la identitat nòmada".

La base d'aquest treball d'investigació pretén demostrar com la problemàtica d'una identitat nòmada permet elaborar un llenguatge propi, a partir d'una necessitat que sorgeix de l'única intenció del subjecte: Ser/Hàbitat, que es consolida simbòlicament a través d'un objecte real: la Plaça Redona de València, i d'una situació objectiva: les "Sentències sobre l'art imprès" de Richard S. Field.

En tractar-se d'una proposta teòric-pràctica, aquesta pretén introduir i estudiar totes aquestes complexes reflexions a través d'una metodologia específicament dissenyada per a aquest propòsit, marcada per unes noves relacions de la teoria per la pràctica, per aportar punts de vista inèdits en les maneres i en les tècniques de la construcció d'un sistema del pensament creatiu, per mitjà del pensar poèticament, des de la utilització d'un sistema gràfic.

Plantejat d'aquesta manera, el treball d'investigació està estructurat a través de l'estratègia metafòrica del viatge, que parteix d'un mateix lloc, l'objecte real i concret - la Plaça Redona de València-, per a establir un sistema circular que connecta en dos apartats, reflexió i acció, és a dir el meu món real, la intenció del subjecte -el Ser/Hàbitat- amb el món artístic, la situació objectiva -les "Sentències sobre l'art imprès".

Així, el primer apartat, introdueix la reflexió sobre la identitat del Ser/Hàbitat, des dels propis materials extrets en el treball de camp sobre l'experiència estètica viscuda entorn del meu món real, utilitzant per concretar el lloc públic triat -la Plaça Redona de València-, com a recurs poètic, metafòric i simbòlic.

El segon apartat procura per mitjà de l'acció mostrar el món artístic que en pretendre confrontar el sistema de la informació del pensament creatiu en la cerca d'un llenguatge, amb lògica de la imatge, amb la intuïció de l'experiència pròpia i amb la voluntat de les idees, procurant, a través de les "Sentències sobre l'art imprès", una estructura de muntatge que done forma i substància al diàleg visual, lineal, continu i progressiu amb la Plaça Redona, on enquadra el subjecte, per col·locar a aquest en la posició d'actuar, gravar, habitar i construir les raons de la seua circularitat, amb la història del gravat europeu des del segle XV fins a l'actualitat i els seus sistemes d'estampació, per mitjà de la realització de la proposta pràctica.

Índice

I – Introducción

0. Presentación
1. Hipótesis de la investigación.
2. Objetivos del presente trabajo de investigación.
3. Enfoque y posicionamientos personales para encarar el presente trabajo de investigación. La importancia de la dirección de esta Tesis.
4. Descripción del método de investigación utilizado.

II - El Método Trascendental como herramienta conceptual para afrontar la experiencia intelectual de la práctica actual del arte

1. La confrontación con la deidad.
2. La crítica del juicio estético.
3. La transición de la experiencia académica del juicio de lo bello a la facultad del juicio de lo sublime.

III – El Método Fenomenológico como herramienta conceptual para afrontar la experiencia sensible de la práctica actual del arte

1. La relación del ser con el objeto.

IV – Espacio y Lugar: Referencias de la Memoria para la construcción del discurso artístico

1. El hábitat como memoria personal: La casa como Lugar.
2. El espacio arquitectural como memoria visual: La Plaza Redonda de Valencia como espacio/icono.
3. La memoria visual del espacio arquitectural de la Plaza Redonda de Valencia desde la aproximación artística a través del lenguaje gráfico plástico del Grabado.

V – Cartografías del Yo

1. Orígenes culturales.
2. El Movimiento de la Espiral. Hacia una taxonomía creativa de lo simbólico para la construcción de la Memoria del Espacio/Lugar.
3. Hacia una Cartografía del Yo en el espacio simbólico de la Plaza Redonda de Valencia: Posicionamiento actual. El trabajo creativo personal y la construcción de la Tesis.
 - 3.1. El objeto de la investigación
 - 3.2. Laboratorio
 - 3.3. Richard S. Field: “Sentencias sobre el arte impreso”.
 - 3.4. Propuesta práctica

VI – Conclusiones

VII – Bibliografía

VIII – Leyenda

IX – Anexos

1. Plano
2. Toponimia
3. Verticalidad
4. Horizontalidad
5. Centro
6. Ventanas, Puertas y Balcones
7. Tipografía
8. Luz/Sombra
9. Línea curva

Contents

I – Introduction

0. Presentation
1. Research hypothesis.
2. Objectives of this research.
3. Focus and personal attitudes to face the present investigation. The importance of the direction this thesis.
4. Description of the research method used.

II - The Transcendental Method as a conceptual tool to address the intellectual experience of current art practice.

1. The confrontation with the deity.
2. The critique of aesthetic judgment.
3. The transition from the academic “experience of the beautiful view of the faculty of judgment of the sublime”.

III - The phenomenological method as a conceptual tool to address sensory experience of current art practice

1. The relationship of the object.

IV - Space and Place: Memory references for the construction of artistic discourse.

1. The habitat as personal memory: The house as a place.
2. The architectural space as visual memory: Round Square in Valencia as space / icon.
3. Visual memory architectural space of the Round Square in Valencia, through graphic plastic language of the art of engraving.

V - Cartographies of I

1. Cultural backgrounds.
2. The movement of the spiral. Towards a creative taxonomy of the symbolic for the construction of Space / Place memory.
3. Towards a Cartography of the “Self” in the symbolic space of the Round Square in Valencia: Current Positioning. The creative personal work and construction of the thesis.
 - 3.1. The object of the investigation
 - 3.2. Laboratory
 - 3.3. Richard S. Field: “Sentences on printed art.”
 - 3.4. Practical proposal

VI - Conclusions

VII - Bibliography

VIII – Legend

IX - Annexes

1. Plan
2. Place names
3. Verticality
4. Horizontally
5. Center
6. Windows, Doors and Balconies
7. Typography
8. Light / Shadow
9. Curved line

Introducción

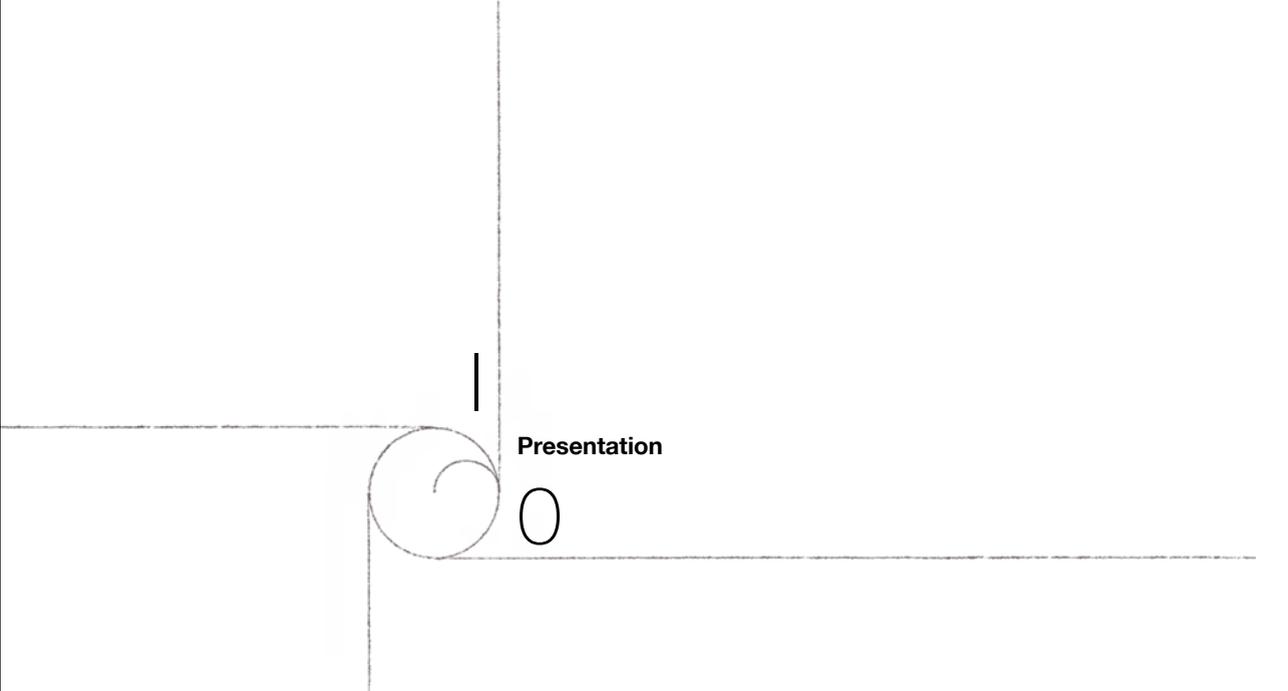


En este capítulo introduzco la presentación de la única intención que ha inspirado el presente trabajo de investigación para tomar posición, y cómo nos hemos planteado la hipótesis a validar.

A continuación, presentamos los objetivos: general, específicos y final que pretendemos lograr. Además, como consecuencia de su desarrollo, destacamos la importancia de la dirección de la tesis para el enfoque y posicionamientos personales como estímulo para la propuesta práctica.

Y, para concluir, describimos la estructura de la metodología aplicada, en una breve descripción de cada una de las partes.

“No se trata, no puede tratarse de ‘representar’ de una manera más o menos perfecta e incluso personal lo aparente, lo conocido por todos, sino de penetrar ‘presentar’ y hacer luz donde estaba oscuro.”
(CHILLIDA, 2005 : *catálogo Escritos*, 71)

A decorative graphic element in the top right corner of the page. It features a vertical line on the left, a horizontal line extending to the right, and a spiral that starts from the intersection and moves towards the right. The word "Presentation" is written in a bold, sans-serif font to the right of the spiral, and a large number "0" is positioned below it.

Presentation

In this chapter, I will introduce the sole intention of a presentation that inspired this research to take place, and how we have raised the hypothesis to validate.

The objectives that we want to achieve are the following: general, specific and final. In addition, and as a result of its development, we highlight the importance of the direction of this thesis for the focus and personal attitude as a stimulus for practical proposal.

And, in conclusion, we describe the structure of the methodology used in a brief description of each of the parts.

"It is not, and cannot be a question of 'representing' in a more or less perfect way and even personal, the apparent known to all, but to penetrate 'present' and shed light where it was dark."
(CHILLIDA, 2005: 71)

Presentación

La presente tesis, que se presenta con el título: *“Richard S. Field: ‘Sentencias sobre el arte impreso’ para una estampa contemporánea. Una Propuesta práctica: La Plaza Redonda de Valencia como metáfora del sistema-universo del Grabado para la construcción fenomenológica de la identidad nómada”*, muestra la enorme complejidad de su planteamiento, que parte del análisis del Ser/Hábitat, -conversando simbólicamente con la geometría: Circunferencia-, trabajado desde el discurso poético, pero, a partir del modelo práctico que exige el arte: esto es, desde la construcción de objetos reales, como en este caso es el modelo que nos ofrece la Plaza Redonda de Valencia.

Al tratarse de una propuesta práctica, se plantea una serie de reflexiones a través de una metodología específica, marcada por las nuevas relaciones de la teoría por la práctica, que pretende profundizar en mis inquietudes, relaciones y referencias, que surgen como consecuencia directa del problema de la identidad, debido a sus especiales características geográficas (un viaje desde el Hemisferio sur hasta el Hemisferio norte), donde se mezclan varias culturas, varios países y varias moradas/casas... en un proceso de emigración sin fin.

Por ello, el trabajo de investigación consolida la idea de viaje, como un sistema cartográfico para mi pensamiento visual, que fluctúa biunívocamente entre las micropoéticas y las micropolíticas del arte, dentro una relación libre con la literatura (Almeida Garrett y Pessoa), con la filosofía (Kant-Juicio estético-, Hegel-Idealismo alemán-, Husserl-Fenomenología-, Sartre-Existencialismo- y Merleau-Ponty-Percepción-), con la historia del grabado (Aby Warburg-Atlas Mnemosyne-), con la fotografía (José Manuel Ballester, JR), con la escultura (Jorge Oteiza, Jaume Plensa), con la poética (Eduardo Chillida), con la pintura (las de las vanguardias españolas del siglo XX), con la geo-

metría (circunferencia, elipse y espiral), con la música (Manu Chao), con el cine (Alejandro Amenábar y su Ágora), y hasta con el espíritu del espacio en la arquitectura (Piranesi), para que pueda centrarme en algo más concreto, personal e inédito, para re-educar y estructurar mi yo en torno a las ideas del lenguaje de la imagen, modelado mediante el pensar poéticamente.

Así, la idea de viaje se establece como estrategia metodológica para:

- ir al encuentro de mi deseo irrenunciable de pasar la frontera para continuar los estudios en España: Chillida, Oteiza y Alcalácanales;
- provocar una rotación alrededor de la idea -personal, pero transferible- de identidad, de cultura, de historia, de memoria, de las relaciones y referencias que acontecen en una complicidad entre las dos cartografías: Ser y Hábitat.
- proveerme de una estructura narrativa análoga a la obra literaria (Viajes por mi Tierra de Almeida Garrett), donde la esencia del viaje tiene un eje principal que asienta la intención del escritor: conversar con el amigo (Passos Manuel -destacado líder liberal- en el caso de Garrett);
- romper con los límites, a través de la experiencia estética (lo Bello y lo Sublime -la tercera crítica de Kant: la Crítica del juicio), con el objetivo de poder dibujar con precisión esa deseada Cartografía del Ser espíritu;
- arrojar la conciencia hacia fuera, hacia el mundo, eligiendo siempre su libertad, a través de la intencionalidad, (Fenomenología/ Existencialismo de Husserl, Merleau-Ponty y Sartre), con el objetivo de poder dibujar con precisión esa deseada Cartografía del Ser pintor;
- cruzar -estableciendo- las relaciones entre el lugar y la arquitectura, a tra-

vés del espacio existencial -con o sin origen/morada (Goa, MOZ, LIS, VLC)-, con el objetivo de poder dibujar con precisión esa deseada Cartografía del Ser físico.

Para ello, se aplica a lo largo del trabajo de investigación un sentido circular, que vendrá marcado por la línea curva. Lo que hizo prioritario encontrar un hábitat, un lugar sin origen pero con morada, un objeto real, que, encontramos por fin formalizado en la Plaza Redonda de Valencia, como una casa onírica sobre la tierra y debajo del cielo.

Así, el movimiento circular que aplicamos nos permitirá aprehender una experiencia estética a través de la nueva realidad, porque esta:

- es un lugar común en el centro histórico de la ciudad;
- permite una cierta libertad, mediante un movimiento circular que nos impone un espacio de juego de 0° hasta 360° (imagen de la chincheta);
- su luz y su arquitectura tienen una complicidad con la ciudad que me era hasta entonces totalmente desconocida (Sentimiento de lo Sublime);
- provoca un dinamismo en mi cuerpo y en mis ojos que me hacen moverme para poder verla y tocarla. Es decir, la metamorfosis deja de ser exterior, o sólo exterior, para darse también en mi interior, como una prolongación de mi piel, de mi oír y de mi tacto (el Romanticismo);
- es un lugar que me proporciona una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles dentro del diálogo constante y progresivo con mi percepción (Sentimiento del flâneur);
- a partir de su plano arquitectónico, pone en funcionamiento un mecanismo

simbólico y metafórico entre las tres formas geométricas referenciales: circunferencia, elipse y espiral. Es decir, la circunferencia contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es un lugar común para la elipse como forma visible y estructura para la espiral.

A lo largo del presente trabajo de investigación pretendo complementar estos mecanismos para potenciar y ampliar los momentos de dibujar, fotografiar y grabar.

Así, procuro habitar y construir un lenguaje con una poética que:

- rehabilite mi sensibilidad y me permita conectar identidad y morada, a través de la noción de casa, de hogar, y de abrigo;
 - pregunte por el sentido de nuestro Ser en-el-mundo, por el modo como habitamos en-el-mundo, en-Espiral (Fenómeno del Habitar de Heidegger), al que se refiere la Cartografía del Hábitat;
 - permita tomar conciencia de las relaciones esenciales que se dan entre el habitar y el construir, porque su entorno traduce un sentir, un Estar en-el-mundo.
- Por ello, Estar en-el-mundo en espiral no es un acto reflexivo, sino una especie de huella, un silencio ontológico-existencial, que me permite, tomar posición para:
- colocarme en la posición del actuar, grabar, habitar y construirme a mí misma;
 - poder comprender mejor las razones de la circularidad en espiral;
 - exigirme algo más, de tal forma que me permita situarme en-el-mundo, con

mi identidad y reflexionar así sobre mi propio lenguaje dentro del proceso creativo;

- obedecer a un principio fundamental e ineludible: el de ser hija de mi tiempo, como una ley que va estar siempre presente marcando mi toma de posición, desde la reflexión y la acción (El sentimiento de lo sublime en la obra ensayística Ley de los cambios, del escultor Jorge Oteiza);
- Habitar, no como una necesidad de la casa propia, aquella que parte de la experiencia de la existencia cotidiana, en la búsqueda de una casa/morada/hogar/abrigo como algo para ser ocupado por la ausencia del vacío, sino;
- Construir un lenguaje propio –a partir de las matrices de cartón- como un lugar físico que transporta las condiciones y determina el movimiento que nace específicamente de la línea curva, es decir, el movimiento circular que enfoca la circulación en-el-mundo y confiere la existencia de un camino o una frontera sin límites, para ocupar con la presencia del vacío de una forma perceptible, intencional y presente; y después
- Grabar, desde una percepción reeducada, que afecta al sentir y me hace caminar, pensar, oír y tocar para confrontar y interpretar mi memoria en dos momentos: uno que corresponde a los valores que conservo del ser y del hábitat y que usa el vacío como una presencia para habitar y construir una casa con morada, una morada para abrigarme, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con lenguaje; y otro que corresponde a interpretar cada Sentencia a través del estudio de la historia del grabado europeo (desde el siglo XV hasta la actualidad), y que se encuadra de forma lineal, continua y progresiva en un proceso de montaje, (Atlas Mnemosyne de Aby Warburg);

De este modo, y teniendo en cuenta las nuevas relaciones de la teoría por

la práctica, surge en mí la necesidad de abrir perspectivas más amplias a mi propia percepción, tal y como lo construyo en el Panel A (Noción), que define la intención de la reflexión teórica como un diálogo del objeto interpretado –la Historia del Grabado- con el Ser-Hábitat de la espiral, y que actúa según su propia interpretación, dentro de un diálogo visual práctico. Es decir, que permite que, en cada acción que elegimos, se forme una trama narrativa y fragmentada de nociones, dentro del ser-espíritu del grabador, y que da como resultado un momento singular, original y auténtico, como lo es la matriz/original, proporcionando a su ser-físico una pluralidad de una o más posiciones, como los son las estampas/reproducción, que adquieren una autonomía y un valor intrínseco al tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones en la cultura visual y no como una simple traducción teórica de las Sentencias sobre el Arte Impreso de Richard S. Field.

Por ello, la justificación de la propuesta práctica –B.A.T.+ P.A. única- que se construye a través del panel B (Posición), describe y define la acción del discurso poético aplicado a un conjunto de valorizaciones de índole más o menos subjetiva, que tiene un sistema arquitectónico donde he incluido las tres formas geométricas (circunferencia, elipse, espiral), para que, frente a este discurso poético -conversar con la circunferencia-, en el momento de grabar, tenga siempre presente cada Sentencia como un guión, porque para la elaboración de cada propuesta, independiente de la técnica, es necesaria la inspiración del pensamiento arquitectónico y las morfologías urbanas, que viene de la selección de las imágenes del panel A, que a primera vista parece arbitraria, pero que está asociada gráficamente a la atmósfera del entorno de la escala urbana como una única posición, ser hijo de su tiempo, con el fin de poder conversar con la circunferencia.

Presentation

This thesis, presented under the title: "Richard S. Field: 'Sentences on printed art' for a contemporary stamp. A practical proposition: Round square in Valencia a metaphor for the phenomenological construction of nomadic identity.", shows the enormous complexity of his approach, which begins with the analysis of the Being / Habitat –Conversing symbolically with geometry: Circumference-, worked from a poetic discourse, but from a practical model that requires art: that is, from the construction of real objects, as in this case, the model that is offered to us as the Round Square in Valencia.

Being a practical proposal, a number of reflections are raised through a specific methodology, marked by the new relations of the theory for practice, which I will aim to go into more depth in my concerns, relationships and references, that arise as a direct consequence of the problem with identity, due to its special geographical characteristics (a trip from the southern hemisphere to the northern hemisphere), where several cultures, countries and dwellings / houses are mixed ... in a never-ending process of emigration.

Therefore, the research reinforces the idea of travel, as a cartographic system for my visual thoughts, which fluctuates between macro poetics and micro art, within a free relationship with literature (Almeida Garrett and Pessoa) with the philosophy (Kant, -aesthetic judgment-, Hegel, -German Idealism-, Husserl, -Phenomenology, Sartre, -Existentialism-, and Merleau-Ponty, -Perception-), with the history of Engraving, Aby Warburg, -Mnemosyne-Atlas-), with photography (José Manuel Ballester, JR), with sculpture (Jorge Oteiza, Jaume Plensa), with the poetics (Eduardo Chillida), with paint (the Spanish avant-garde of the twentieth century), with geometry (circumference, ellipse, spiral) , with music (Manu Chao), with film (Alejandro Amenábar and his Agora), and even with the spirit of space in architecture (Piranese), so I could

focus on something more concrete, personal and unpublished, to re-educate and structure my "me" around the ideas of the language of image, modeled by means of thinking poetically.

Thus, the idea of travel is set to a methodological strategy for:

- To go and fulfill the unwavering desire to cross the border and continue my studies in Spain: Chillida, Oteiza and Alcalacanales;
- Cause a rotation around the idea- personal, but transferable- of identity, culture, history, memory, relationships and references that occur in complicity between the two cartographies: Being and Habitat.
- Provide myself with a narrative structure akin to the literary work Travelling throughout my land, by Almeida Garrett), where the essence of the trip has a main concept that centres the writer's intention: talking with a friend (Passos Manuel-recognised liberal leader – in the case of Garrett);
- Break boundaries, through aesthetic experience (the Beautiful and the Sublime, the third criticism of Kant's Critique of Judgment), with the aim of being able to accurately draw the desired Cartography of Being spirit;
- Throw consciousness outward to the world, always choosing its freedom through intentionality, (Phenomenology / Existentialism Husserl, Merleau-Ponty and Sartre), with the aim of accurately drawing the desired Cartography of Being a painter;
- Cross-Establishing relations between place and architecture, through the existential space-with or without origin/dwelling (Goa, MOZ, LIS, VLC) - with the aim of accurately drawing the desired Cartography of Being physical.

To achieve this, a circular direction is applied throughout this research that is marked by a curved line. What makes finding a habitat a priority, a place with no origin but with home, a real object, which is finally found formalised in the Round Square in Valencia, a dream house on the earth and under the sky.

Therefore, the circular motion that we apply allows us to understand the aesthetic experience through the new reality, since:

- It is a common place in the historic centre of the city;
- Allows a certain amount of freedom, using a circular motion that imposes a playing space from 0 ° to 360 ° (the thumb tack image);
- Its light and its architecture have a complicity with the city that until now was completely unknown to me (feeling of the sublime);
- Provokes a dynamic in my body and eyes that makes me want to move, see and touch. That is, the metamorphosis is no longer exterior or only just exterior, but also inside me, as an extension of my skin, my sight and my touch. (Romanticism);
- It is a place that provides me with an infinity of references, affinities and potential affiliations within the constant and ongoing dialogue with my perception (feeling of flâneur);
- From its architectural plan, it puts into operation a symbolic and metaphoric mechanism among the three shapes of geometric referential. That is, the circumference contains all solutions in its entirety, to the extent that it is a common place for the ellipse as a visible form and structure for the spiral.

Throughout this research, I have tried to complement these mechanisms in order to enhance and extend the moments of drawing, photographing and engraving.

So, I try to live and to build a poetic language which:

- Rehabilitates my sensitivity and allows me to connect identity and home through the notion of house, home and shelter;
- Question the meaning of our "being in-the-world, the way we "live in-the-world, in-Spiral (Heidegger Inhabiting Phenomenon), referring to Cartography of Habitat;
- Allow for the awareness of the essential relationships that exists between the living and the built because its environment translates a feeling, a Being in-the-world.

Therefore Being in-the-world in spiral is not a reflexive act, but a kind of footprint, an ontological-existential silence, allowing me to take position in order to:

- Position myself to act, engrave, live and build myself;
- Better understand the reasons for the spiraling circularity;
- Push myself more, allow myself to be put in-the-world, with my identity and reflect on my own language within the creative process;
- Obey a fundamental and inescapable principal: that of being the daughter of my time like a law that will always be present marking my inauguration, from reflection and action (The feeling of the sublime in The law of changes, the sculptor Jorge Oteiza);- Living, not as a necessity of home itself, the one that

begins with the experience of everyday life, in search of a house / dwelling / shelter / home as something to be occupied by the absence of the void, but;

- Build- a language of one's own from cardboard matrices- as a physical place that carries conditions and determines the process that is born specifically of the curved line, that is, the circular motion focusing on the circulation in-the-world gives the existence of a path or a limitless frontier, to fill the vacuum in the presence of a perceptible form, intentional and present, and then
- Recording, from a perception of re-education that affects emotion and makes me walk, think, look, and touch to confront and interpret my memory in two moments: one that corresponds to the values that I keep of being and habitat and using a vacuum as a presence to live and build a house as a home, a dwelling to keep me warm, shelter like a home, a home as an engraving, a graving as a language, and another corresponding to interpret each sentence through the study of European history engraving (from the fifteenth century to the present), that frames an assembly process in a linear, continuous and progressive way. (Mnemosyne Atlas by Aby Warburg);

In this way and taking into account the new relations of theory for practice, the need arises in me to open wider perspectives to my own perception, as built in Panel A (Notion), which defines the intention of theoretical reflection as a dialogue of the interpreted object- the History of engraving- with Being-Habitat of the spiral, which acts according to its own interpretation, within a practical visual dialogue. That is, it allows, in every action we choose, to form a fragmented and narrative storyline of notions, within the spirit of the engraver, and that results in a singular, original and authentic moment, as is the matrix /original and giving its physical being-a plurality of one or more positions, as are the stamps / reproduction, they gain autonomy and intrinsic value to take position, act and build new relationships in visual culture and

not as a mere theoretical translation of the Sentences on Printed Art by Richard S. Field.

The justification of this proposed practice –B.A.T + P.A. (unique) -that is built through panel B (Position), describes and defines the action of poetic discourse applied to a set of natural valuations that are more or less subjective, that have an architectural system where I have included three geometric shapes (circumference, ellipse, spiral), so that, facing this poetic speech-converses with the circumference, at the time of engraving, always keep in mind each Sentence as a script, because to prepare each proposal, regardless of the technique, it is necessary the inspiration of architectural thinking and urban morphologies, which comes from the selection of images in panel A, which at first glance seem arbitrary, but are associated graphically to the surrounding atmosphere of the urban scale as a single position, being the child of his time, in order to be able to converse with the circumference.

“Camino en círculos;
Los ciclos vuelven.
El trabajo nunca está
completo, hay que volver
a hacer. Lo que me interesa
es siempre lo mismo:
el espacio, la casa, el tectónico,
el canto, el suelo; después
el espacio físico del lienzo,
pero lo que yo quiero es tratar
emociones. Son maneras
de contar una historia.”
(ALMEIDA. A: MOLINA, 2005: 43)



A Casa, 1982 – Fotografía

Hipótesis de la investigación

1

“No creo demasiado en la experiencia. Pienso que es conservadora. Yo
creo en la percepción, que es otra cosa. Es más arriesgada y más
progresista. (...)”

Además, creo que eso es lo que hace percibir, y el percibir actúa
directamente en el presente, pero con un pie puesto en el futuro. La
experiencia, en cambio, hace lo contrario: estás en el presente, pero con
el pie puesto en el pasado.

Es decir, prefiero la postura de la percepción.(...)”
(CHILLIDA, 2005 : catálogo Escritos, 77)

Para validar la eficacia de una metodología específica, una que por fin venga marcada por las nuevas relaciones entre la teoría y la práctica, y que se elaborará con la intención de poder interpretar correctamente las Sentencias sobre el arte impreso de Richard S. Field en torno de las ideas del lenguaje de la imagen, y para poder asimismo reeducar mi percepción a través de un pensar poéticamente, he planteado la siguiente hipótesis:

- Cómo la problemática de mi propia identidad, como mujer del Hemisferio Sur que vive sin origen/morada en el Hemisferio Norte, me permite habitar la reflexión del discurso poético -conversar con la circunferencia-, que surge de la única intención del Ser/Hábitat, para consolidar una situación objetiva: las Sentencias sobre el arte impreso, y un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia, y construir así la acción pretendida como materia artística que es:, y que no es otra que la elaboración de un lenguaje con poética para la propuesta práctica.

Road in circles;
the cycles return.
The work is never
complete, one must do it again. What
interests me
is always the same:
space, the house, the tectonic
edge, the floor; then
the physical space of the canvas,
but what I want is to deal with
emotions. They are ways
to tell a story. "

(ALMEIDA. A: MOLINA, 2005: 43)



In the House, 1982 - photography

Research Hypothesis

1

"I do not believe too much in experience. I think it is conservative. I believe
in the perception, which is another thing. It is more risky and more
progressive. (...)

Also, I think that's what makes it perceivable and perceiving acts directly in
the present,

but with one foot in the future. Experience, however, does the opposite:
you are in the present, but with one foot in the past.

That is, I prefer the position of perception. (...)"

(CHILLIDA, 2005: 77)

To validate the effectiveness of a specific methodology, one that finally comes
marked by the new relationship between theory and practice, and is elabo-
rated with the intention of being able to correctly interpret the Sentences on
printed art, by Richard S. Field around the ideas of the language of the image,
and also to retrain my perception through a poetic thinking, I raised the fo-
llowing hypothesis:

- The predicament of my own identity as a woman who lives in the Southern
Hemisphere without origin / home in the Northern Hemisphere, it allows me
to dwell on the reflection of poetic discourse -converse with the circumferen-
ce- which arises from the sole intention of Being / Habitat to consolidate an
objective situation: Sentences on printed art, R. S. Field, and a real object:
Round Square in Valencia, and thus build the proposed action as the artistic
material that it is, and that is none other than the development of a language
with poetry for the proposed practice.

“El trabajo que hago está siempre impulsado por el deseo de conocer.”
(CHILLIDA, 2005 : *catálogo Escritos*, 46)

Objetivo general

Pretendo que el objetivo general del presente trabajo de investigación esté siempre impulsado por mi deseo insaciable de conocer, que tiene su origen y razón en la importancia que ha tenido en mi vida el problema de la identidad, una identidad personal muy concreta y compleja debido a sus especiales características geográficas, donde se mezclan varias culturas, varios países, y varias moradas/casas... en un proceso de emigración sin fin, y que se consolida con mi deseo irrenunciable de continuar los estudios en España. Es decir, una idea de identidad en búsqueda permanente de un lenguaje personal que me permita obtener una mayor profundidad de conocimientos y una mayor eficacia a la hora de poder expresar toda su complejidad y hondura.

Así, pretendo establecer un nuevo enfoque en la construcción de una metodología específica, marcada por las nuevas relaciones de la teoría, por la práctica, para que pueda centrarme en algo más concreto, personal e inédito, es decir para re-educar y estructurar mi yo, en torno de las ideas del lenguaje de la imagen, por el pensar poéticamente.

De este modo, empiezo por valorar las conversaciones con mi director, porque aportan puntos de vista nuevos y contemplan caminos más flexibles y subjetivos a la investigación en los modos y en las técnicas de la construcción de un sistema del pensamiento visual creativo, que fluctúe biunívocamente entre las micropoéticas y las micropolíticas del arte, dentro de una

relación libre con la literatura, la filosofía, la historia del grabado, la fotografía, la escultura, la poética, la pintura, la geometría, la música, el cine, el espíritu del espacio en la arquitectura, en-el-mundo. Es decir, un método que sea capaz de valorar el conocimiento sensible, -la totalidad (Circunferencia. 360°)-, que me permita construir en libertad la circularidad en espiral de mi pensamiento visual. Tal como afirma la fenomenología de Merleau-Ponty, sólo *“el pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener ningún deber de valorarlas”* (MERLEAU-PONTY, 2013: 20)

Así, este objetivo principal se corresponde con la necesidad de enfocar la Fenomenología, para poder construir un modelo empírico que sería básicamente una metodología de trabajo que me permita poder dibujar, fotografiar y grabar la intención del sujeto, -viajar para poder conversar con la Circunferencia-, tratando de encontrar -mediante la totalidad, 360°-, la libertad que siempre deseé en todo mi trayecto académico para construir mi pensamiento visual y dar prioridad a mis preocupaciones e inquietudes biográficas y geográficas -mi periplo residencial desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte.

Esta es pues la base del discurso poético que pretendo construir, para poder así dar un sentido a la circularidad del Ser (Espiral) en una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso de R. S. Field) y mediante la estrategia metafórica que aporta un objeto real (la Plaza Redonda de Valencia).

Y, para consolidar esa intención del sujeto, no como una representación de las cosas, sino como una presentación del ser, trato a lo largo de la presente Tesis dar un sentido a la circularidad del ser (Espiral), porque su movimiento circular tiene una rotación de auto-construcción alrededor de la identidad, la cultura, la historia, la memoria, las relaciones y referencias en una complicidad entre las dos cartografías -Ser y Hábitat. Es decir, el lado ontológico que

corresponde a la experiencia identitaria, existencial, social, cultural, geográfica y biográfica del yo con lo cotidiano. La cartografía del ser espíritu, pintor y físico -reflexión. Y también, ese otro lado que se asienta en el hábitat y que corresponde a la casa/morada/abrigo/hogar, a la cartografía del hábitat -acción.

Así, a partir de esa circularidad del ser (Espiral), el objetivo prioritario del presente trabajo de investigación/creación es encontrar un hábitat, un objeto real (la Plaza Redonda de Valencia), para poner en funcionamiento la construcción de un mecanismo simbólico entre las tres formas, circunferencia, elipse y espiral, porque sólo la circunferencia contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que, aspirando y siendo idealmente circunferencia, es lugar común para la elipse como forma visible y estructura para la espiral como un Ser que reflexiona, piensa, filosofa, siente, se angustia y vive cada uno de los momentos como únicos en la búsqueda de un lenguaje de construcción de la identidad para la representación del espacio/tiempo, en una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso de R. S. Field).

Objetivos específicos

A continuación se detallan cada uno de los cuatro objetivos específicos de la presente Tesis Doctoral, y que emanan de la estrategia simbólica que representa la circularidad del ser (Espiral):

Cartografía del Ser

1. Ser espíritu – romper con sus límites,
2. Ser pintor – arrojar la conciencia hacia fuera
3. Ser físico – cruzar las relaciones entre lugar y la arquitectura

Cartografía del Hábitat

4. Hábitat – buscar un propio lenguaje

El primer objetivo específico corresponde a la Cartografía del Ser espíritu. Tratar de romper con sus límites a través de la experiencia estética, una vía destinada a un conocimiento de la esencia de la realidad, que permite la bifurcación del juicio estético (Bello y lo Sublime) de Kant. Definir por comparación la confrontación entre las dos ciudades que representan mi cartografía presente (Lisboa y Valencia). Es decir, de una realidad ya conocida, que es cómoda, y de la otra, que es desconocida en sí misma, que rompe con la cotidianidad y hace pensar, sentir, soñar y comunicar, para ir más allá, al encuentro de las cosas y transformar esa realidad en sensación, como un fundamento de su sentimiento y no como un concepto del objeto.

He pretendido con esta confrontación involucrar de manera previa mi sentimiento por el espacio urbano y su arquitectura, eligiendo para ello la Plaza Redonda de Valencia, y proporcionar nuevos conocimientos, otras referen-

cias y afinidades, comprobadas a través de la experiencia vivida, de la inquietud por la adaptación al nuevo espacio urbano, y a la nueva cultura. Es decir, por el juego espacial del movimiento circular como una prolongación de mi oíear, en defensa de la libertad que no se tiene, pero que se adquiere para superar los límites, para conversar con la circunferencia como una necesidad existencial.

El segundo objetivo específico corresponde a la Cartografía del Ser pintor, a través de la cual trato de arrojar la conciencia hacia fuera, hacia el mundo, para re-educar la percepción a través de las estructuras de la experiencia, tal como se presentan en la conciencia, que es intencional, y formando así una unidad con el mundo, una que permita constituir una nueva realidad, que permita la existencia del hombre, a partir de las acciones que elige, porque elige siempre lo que es y lo que quiere ser para ser libre e independiente del todo, para acceder al mundo sólo para mirar, para ver aquello que mira, y tornar visible lo invisible.

He pretendido que esta intencionalidad proporcione a la espiral la capacidad de moverse en libertad como una forma abierta a un mundo sin fronteras, de tal forma que pueda elegir su esencia (su historia, la memoria de su perspectiva respecto al pasado-presente-futuro). Es decir, sólo eligiendo su ontología, nos permite, por un lado tener conciencia del mundo y conciencia de sí para alcanzar un compromiso con el mundo actual, porque somos posibilidad antes que realidad; y por otro lado, revelar en sí mismo un momento de angustia por la idea de perder su libertad. Así, la existencia propia de la espiral es un movimiento con una forma no dibujada geoméricamente que fundamenta su posición a través de la percepción, porque el mundo no es el receptáculo de las cosas, la representación de una conciencia, sino aquello que yo percibo y vivo como hijo de mi tiempo en-el-mundo.

El tercer objetivo específico corresponde a la Cartografía del Ser físico. La posibilidad de cruzar las relaciones entre el lugar y la arquitectura a través del espacio existencial. La vía destinada a un estudio de las relaciones de equilibrio entre lugar y arquitectura, en diferentes espacio-tiempos. Es decir, poder llegar a presentar la circularidad de la Espiral desde de los lugares Goa, Mozambique (MOZ), Lisboa (LIS), y Valencia (VLC), desde una perspectiva existencial y arquitectónica, desde la dimensión humana que me permita establecer una ligación con las ciencias sociales y la filosofía.

He pretendido, que el espacio existencial sea el denominador común, porque tiene una base intuitiva y fenomenológica, que me ha servido para describir el entorno de cada lugar, a través de la integración física, social, cultural y estética. Es decir, tomar posición, para que las concepciones geométricas de cada uno de los cuatro lugares (Goa-punto cero, MOZ-centro, LIS-ortogonalidad, VLC-anillo), me permitan desarrollar un conocimiento consciente del lugar dentro de una relación de identidad con el espacio vivido, una que desee estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar y sentir, no debido a la inexistencia de una casa, de una morada, de un abrigo o de un hogar, sino por la presencia, por la confrontación que surge en mi interior a consecuencia del proceso de la búsqueda de señas de identidad, como individuo migratorio que se globaliza y se desubica, perdiendo así sus raíces culturales.

Una vez definida esta secuencia de etapas relacionadas que involucran la circularidad de la Cartografía del Ser *-espíritu, pintor y físico-*, estaremos en condiciones de poder romper con sus límites, para, posteriormente, arrojar su conciencia hacia fuera, y, una vez en-el-mundo, poder así elegir siempre su libertad, cruzando las relaciones existentes entre cada lugar y su arquitectura a través del espacio existencial, de manera que nos permita desarrollar un conocimiento consciente respecto a cada lugar y dentro de una relación de auto-identidad, tal como corresponde a un individuo migratorio.

El cuatro y último objetivo específico corresponde a la construcción de la Cartografía del Hábitat, tratando de encontrar un lenguaje propio que me permita conectar identidad y morada, a través de la noción de casa, de hogar, de abrigo. La vía destinada a preguntar por el sentido de nuestro Ser en-el-mundo, porque, según el Fenómeno del Habitar del pensamiento de Heidegger, la esencia del nuestro existir es el modo como habitamos en-el-mundo.

De este modo, he pretendido, a través de la construcción de la presente Tesis Doctoral, habitar y construir un lenguaje con poética, pensando en las relaciones esenciales que se dan entre el construir y el habitar, en dos momentos: cómo habitar y cómo grabar las imágenes de su morada, a partir de la noción de casa, es decir por una necesidad propia con sus referencias y relaciones que irrumpen de la existencia cotidiana, en la búsqueda de una casa/morada/hogar/abrigo, como algo para ser ocupado por la ausencia -ocupar el vacío.

Y, es esta ocupación por ausencia, la que he intentado aprovechando todo el potencial que nos ofrece la Plaza Redonda de Valencia como objeto real, para permitir re-educar la percepción y el pensar poéticamente. Porque el vacío no está facultado para tener un sistema global, con sus ideas que piensan el todo, que decide, que interpreta, que siente, que vive, que habla, que ve y toca el mundo por mí. Es decir, no puedo ser sujeta por su poder, o mejor, no puedo vivir lo que Heidegger llama vivir en estado de lo interpretado, y tener una existencia inauténtica, incapaz de reflexionar, de sentir, de ver y tocar, porque ya no se restringe sólo a poseer una casa/morada/hogar/abrigo, sino una presencia para habitar y construir de forma perceptible e intencional, la propia condición del Ser-Espiral, de Estar en-el-mundo, en toda su extensión, con armonía y equilibrio. Así, para interpretar y comprender las posibilidades de los límites de su lenguaje, como ser-grabador que elegí una casa onírica –la Plaza Redonda-, como un fetiche para intervenir con su propia historia identitaria, y a través del conocimiento sensible, ser consciente de que sus impulsos dejan

una huella en el proceso creativo, para definir la percepción de un Ser pintor-grabador que quiere habitar el vacío por la presencia, para pensar poéticamente: -Plaza / Redonda / de Valencia.

Es Plaza:

- porque es casa;
- porque es morada;
- porque es hogar;
- porque es abrigo.

Es Redonda:

- porque, a nivel formal, tiene la capacidad mítica de la geometría;
- porque es simbólico;
- porque es metafórico;
- porque es circunferencia;
- porque es lugar común para la elipse como forma visible;
- porque contiene la estructura necesaria para el movimiento de la espiral.

Todo esto, la Plaza como Redonda lo permite, porque es de Valencia:

- porque sino, no hubiera tenido este efecto;
- sino, no hubiera estado;
- sino, no hubiera sido localizada;
- sino, no hubiera sido encontrada en el centro de la ciudad;
- porque permite el encuentro;
- porque permite la circularidad;
- porque cierra el proceso emigratorio.

Objetivo Final

Construir nuevas relaciones de la teoría por la práctica en el diálogo visual a través de la realización de una praxis, -propuesta práctica-, a partir de una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso de R. S. Field), y de un objeto real (la Plaza Redonda de Valencia), como vía destinada a encuadrar la historia del grabado europeo (desde el siglo XV hasta la actualidad) y sus sistemas de estampación, con el ser/hábitat, que representa todo el concepto originario de una identidad cultural para un propio posicionamiento actual.

Trabajo de campo

1. Objeto de la investigación
2. Laboratorio
3. Propuesta práctica
 - TEORÍA: *Sentencias sobre el arte impreso de Richard S. Field.*¹
 - NOCIÓN: Panel A
 - POSICIÓN(ES): Panel B
 - PRACTICA:
 - B.A.T.: Collagraph sobre papel Hahnemühle, 106 x 78 cm, 300gr., velin-marfil.
 - P.A.: Xerografía sobre papel Vegetal, 106 x 78 cm.

Para lograr la realización de la praxis, -propuesta práctica-, ha sido necesario antes realizar un trabajo de campo con el fin de analizar y validar el estudio de la circularidad del ser/hábitat, a través del objeto de la investigación, y del laboratorio. Ambos se basan en hacer uso del Lugar, y poner en acción la meta-representación, que está asociada a una carga simbólica y cultural, al lenguaje gráfico dentro del proceso de creativo.

1. Print Collector Newsletter, Vol. XXV, nº (nov.-dec.) 1994. Traducción: Enrique Hildebrando Leal.

He pretendido -en el objeto de la investigación-, tomar como referencia el sentimiento de lo sublime que el escultor vasco Jorge Oteiza describe en su obra ensayística *Ley de los cambios*, para que el Ser tome posición y se coloque en la posición del actuar. Para habitar, construir y grabar una percepción propia, es decir, para poder construirse a sí mismo y exigir de sí algo más que le permita situarse en-el-mundo, con su identidad y con el objetivo de poder reflexionar sobre su propio lenguaje, ese que obedece a un principio fundamental e ineludible: "*Ser hijo de su tiempo*" -como lo describe mi director, el Dr. Alcalá.

He pretendido -en el laboratorio-, hacer paralelamente dos analogías: una, basada en la construcción gráfica y que se refiere al esquema nº6 -Expresión de los clasicismos de Oteiza-, que justifique mi posición práctica, y otra, a través del pensamiento poético implícito en la Psicología del Sensacionismo de Fernando Pessoa, que sustente mi posición teórica. Mediante esta base bicéfala, trato de desarrollar una estructura que sea capaz de recoger -por comparación- la mayor cantidad de información posible, y que me permita centrarme en el estudio de la circularidad de la Espiral, donde están presentes mis inquietudes, relacionadas, no como una representación de las cosas, sino como una presentación del ser, porque la Plaza Redonda permite al Ser reflexionar e intervenir a través de su propia historia: un recorrido desde Goa, como origen sin morada; Mozambique como origen con morada lejana; Lisboa, como la necesidad de implementar un espacio, un habitar personal pero des-culturalizado y, el encuentro, que significa Valencia, donde se proyectan todos los conceptos simbólicos que llevan su movimiento circular -0° hasta ∞-, a un lugar, a una casa onírica, a su Plaza Redonda.

Y, para concluir, he pretendido aplicar las nuevas relaciones de la teoría por la práctica -en la propuesta práctica-, que tiene como base el diálogo visual de una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso de R. S. Field), y

un objeto real (la Plaza Redonda de Valencia), es decir la vía destinada para encuadrar el ser/hábitat, que es todo el concepto originario de una identidad cultural para un posicionamiento propio actual, y la historia del grabado europeo desde el siglo XV hasta la actualidad y sus sistemas de estampación, de forma lineal, continua y progresiva, presentada como una trama narrativa y fragmentada proveniente del método iconológico mediante la estructura de montaje de imágenes -engramas-, que tiene como referencia la actitud activista del investigador que encontramos en *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

De esta forma, y mediante este complejo entramado intelectual, pretendo, a partir de cada Sentencia, abrir perspectivas más amplias a la percepción, la cual va siendo reeducada a través de la experiencia estética, siendo ejemplificado a través de la construcción de los dos paneles paralelos:

- El panel A (Noción)
 - El panel B (Posición)
- A través del panel A (Noción) pretendo representar la reflexión teórica de la situación objetiva de cada Sentencia como guión, para interpretar la historia del Grabado y de la memoria del Ser/Hábitat, interpretando la memoria como un rizoma que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, y construyendo un montaje de imágenes a base de líneas de fuga, de segmentariedad, de desterritorialización, sin principio ni fin, pero con un medio, y es por él que crece y se desborda, como la circularidad de la espiral.
- A través del panel B (Posición), pretendo definir la construcción de la acción del discurso poético, que es independiente de la técnica. Aquí, lo principal es la situación objetiva para cada impresión gráfica de las Sentencias, no como una representación de narraciones para interpretar y pensar el pasa-

do, sino como una acción preformativa del historiador del arte, como constructor y activista, que se relaciona visualmente en-el-mundo para reproducirlo, y hacerlo de manera abierta, dentro de una relación progresiva con el tiempo, en un movimiento circular del Ser-Espiral.

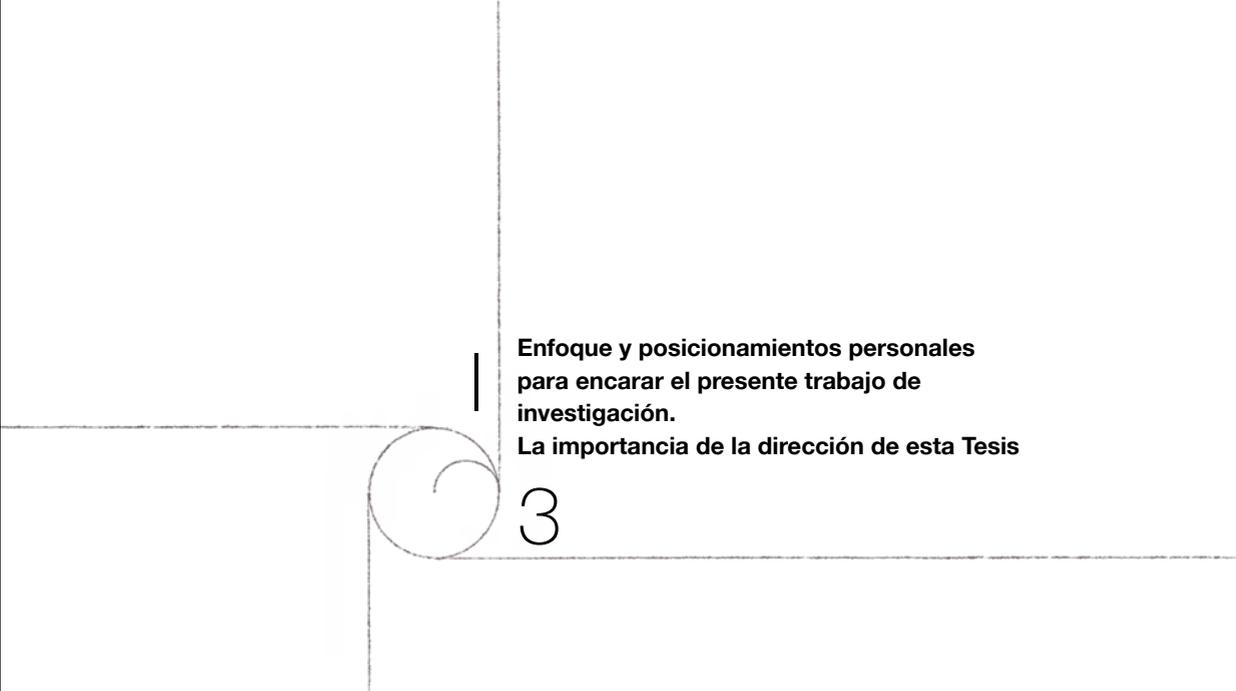
De este modo, pretendo acentuar el movimiento circular del Ser-Espiral para tomar una posición única, aplicada al momento de grabar, a fin de permitir, no una réplica de 0° hasta 90° con el entorno, sino la reproducción de la circularidad de 0° hasta 360°, es decir, la totalidad de la ampliación del ángulo recto, en un diálogo entre la Circunferencia, la Elipse y la Espiral, que soporta relaciones semánticas y que abarca experiencias personales del pensamiento poético, plástico y técnico.

Porque, pretendo proporcionar un modelo conceptual de juego entre el ser, el habitar, el construir y el grabar de un lenguaje calcográfico a través de las matrices de cartón -Collagraph-, de varios espesores, sobre papel Hahnemühle, con el fin de registrar la yuxtaposición de las varias matrices que rigen la interpretación del diálogo con la Circunferencia, usando el vacío, no para ocupar, sino como una presencia para habitar y construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado mediante el lenguaje calcográfico, que se presenta como un B.A.T., es decir, que reproduce una circularidad de 0° hasta 360°, pero que no está abierta, porque está finalizada para su edición.

Y, como posición final, pretendo conseguir una reproducción con visos de autenticidad para la circularidad de 0° hasta 360°, abierta y en movimiento, proponiendo que las impresiones gráficas finales, como P.A., sean reproducidas sobre papel vegetal para reforzar así su relación con el dibujo arquitectónico, pero como un esbozo pictórico de claroscuro. Y, para que la autenticidad sea la esencia del todo, transformo, mediante el programa infográfico

Photoshop, todas las reproducciones calcográficas a blanco y negro, acentuando su claroscuro, para después sobreponer y yuxtaponer las imágenes fotográficas o dibujo arquitectónico en blanco y negro de alto contraste, deformándolas para asociarlas a un lenguaje determinado -montaje.

De este modo, permito al pintor, al grabador y al fotógrafo celebrar la visibilidad del claroscuro de un lugar situado en-el-mundo, mediante la complicidad inseparable de la arquitectura con la ciudad, es decir, de un lugar con morada, para ver y ser visto, -sobre la tierra y debajo del cielo.



**Enfoque y posicionamientos personales
para encarar el presente trabajo de
investigación.**

La importancia de la dirección de esta Tesis

3

“El deseo de experimentar, de conocer, me ha hecho llevar siempre una
marcha discontinua.”

(CHILLIDA, 2005 : *catálogo Escritos*, 46)

En 1995, la obtención de una beca de Erasmus me permitió obtener con mayor profundidad conocimientos sobre las obras y los diferentes lenguajes gráficos de algunos de los artistas vanguardistas y contemporáneos españoles, que más me interesaban, como por ejemplo, Chillida, Oteiza, Clavé, Tàpies, Millares y en particular la obra de José R. Alcalá y Fernando Ñ. Canales (el equipo Alcalacanales), que tuve la oportunidad de conocer inicialmente a través de su libro *Copy Art: La fotocopia como soporte expresivo*, que me había sido regalado por el profesor de la UPV, Rubén Tortosa. Gracias a esta beca tuve la oportunidad de volver a estudiar en Valencia bajo la tutela de los grandes maestros y artistas que trabajaban en este mismo campo de investigación y que allí residían.

Trabajar con el profesor José R. Alcalá fue desde entonces una aspiración personal a la que no quería renunciar. El conocimiento, cada vez en mayor profundidad, de su obra -de gran sensibilidad y merecedora del mayor elogio-, me impulsó, durante más de cinco años, a buscar la posibilidad de encontrarme con él, de asistir a alguna de sus clases, de escuchar alguna conferencia suya y de poder disfrutar de su obra en directo. Pero también temía por la dimensión de su escala y de su tiempo en relación a mi aspiración.

Desde entonces, cada vez que viajaba a Madrid procuraba informaciones de su obra: en la Feria de la Estampa, Fundación Telefónica, Museo Reina Sofía, facultades de bellas artes, librerías, etc. En 2000, la comunicación con

Internet empezaba a funcionar mejor en Lisboa, de este modo tenía más facilidad para buscar información al respecto sobre los centros de grabado en España (CIEC, MGEC, Centro Andaluz de Arte Seriado, Calcografía Nacional, etc.)

En 2001, conseguí al fin convertirme por primera vez en alumna del profesor Alcalá, al ser admitida por él en el curso “VII Encuentros de Creadores de Obra Gráfica – Procesos Creativos de las Nuevas Tecnologías Digitales Aplicadas al Arte Gráfico”, organizados en Alcalá La Real (Jaén). Acudí a dicho taller tan ilusionada e inquieta como insegura, cambiando todos mi proyectos para poder estar esas dos semanas en España. De aquella excelente experiencia, quisiera destacar una conversación en forma verbal que tuve con el profesor Alcalá, a través de la cual obtuve su sabia crítica y el análisis en profundidad sobre mi trabajo:

“- Pensar lo que es la imagen hoy.

- Contar una historia.
- Discursos: Plantear un tema.
- La idea cómo funciona.
- Hay que comprender dónde voy.

- Concepto de la composición.

- El artista hace cosas raras, pero tiene que comunicar.

- ¿Qué quieres contar?
- ¿Para quién?
- ¿A quién va dirigido el discurso?
- ¿Cuál es mi mirada?
- ¿Cuál es mi discurso?

- Dialogar con mi obra.
 - Vuelve a ti misma.
 - Cambiar el formato.
 - Expresar mis propios sentimientos.
 - Arte no es so repetir. Arte es otro nivel de discurso.
 - Dialogo: ¿la obra aporta algo o no?
 - No representar modelos muertos.
 - Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo.
 - Dos líneas: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo.
 - Papel y yo, y no papel y el referente.
 - El espectador de mi obra no quiere mirar imitaciones, sino un trabajo que continua la tradición, revisándola.
 - Debo preguntarme para mi misma: ¿qué es el Grabado?
 - Sentir como artista.
 - La idea de re-educarme debe estar siempre presente entre mis objetivos.
 - Buscar un lugar nuevo para mi.
 - Aprender lo que es la mirada - icono.
 - Saber o qué es la imagen.
 - Arte consiste en lucha, una lucha completa en si mismo.
 - Trabajar sobre mi trabajo, sobre mi memoria.
 - Limpiar el tema.
 - Limpiar la imagen..... Basura.
 - Espacio: ¡¿Qué hago yo hago en el espacio?!
 - Ser un observador que tiene que observar la misma escala.
 - La escala gráfica y la escala de las texturas.”
- (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Fueron éstas algunas de sus palabras que me hicieron parar y re-pensar todo mi trabajo, porque “Trabajo para saber; valoro más el conocer que el conocimiento. Creo que debo aventurarme en hacer lo que no sé hacer. Buscar, visualizar donde no veo, anhelar reconocer lo que no puedo discernir.” (*CHILLIDA, 2005 : catálogo Escritos, 47*)

No podía ser de otra manera, ya empezaba a sentir la génesis del proyecto y el inicio de su singularidad.

En 2002, el profesor Antonio Tomás me llamó a Portugal para preguntarme si me gustaría volver a Valencia para hacer el Doctorado con él. Me apunté en seguida –aún con la matrícula fuera de plazo- en dicho programa: “Grabado y Estampación”, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Así volví a vivir en Valencia. De esta manera, pude también comenzar a trabajar al lado del profesor Alcalá durante el periodo de docencia (2002) y el del trabajo de investigación (2003), teniendo siempre su apoyo incombustible y su lúcida e implacable crítica sobre mi trabajo.

Mi estancia en Valencia también me dio la posibilidad de volver a trabajar y aprender durante todo ese periodo junto a los profesores de grabado, a los que siempre había admirado.

Con el Trabajo de Investigación concluido regresé a Portugal para hacerme cargo del Taller de Estampación en la Escuela Superior de Arte e Design en Caldas da Rainha (IPLeiria). A partir de ahí comencé a preparar los trabajos de investigación conducentes a la presente Tesis Doctoral, realizando continuos viajes a Valencia para recibir el consejo y los análisis críticos del profesor Alcalá sobre el desarrollo de mis trabajos prácticos y teóricos.

“Conversando con Celia Bragança largas horas durante estos últimos años en el refugio intelectual de mi estudio de Valencia...”
(*ALCALÁ. A: BRAGANÇA, 2007: Catálogo*)

En 2010 obtuve una Beca doctoral de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Lisboa, a través de la cual conseguí volver a establecerme en Valencia para concentrarme en el periodo de elaboración de la presente Tesis. De nuevo, muy amablemente, el profesor Rafael Calduch me ofreció su espacio de clases para poder realizar las investigaciones de la parte práctica, lo que aproveché para mantener largas conversaciones profesionales con él, a la par que visitaba regularmente el estudio del profesor Alcalá, quien autorizaba y corregía mis escritos teóricos, estructurándome las ideas mediante estrategias metodológicas elaboradas ex profeso para tal fin.

Ser bien recibida y aceptada por todos mis maestros, poder trabajar junto a ellos como invitada en sus respectivas clases, ha traspasado sin duda todas mis más optimistas expectativas. Gracias a su inmensa generosidad, he podido comprender y ver su obra y aprehender y sentir cómo es el juicio de sus gustos en relación a su propio espacio existente y a los objetos de su entorno, que muchas veces dialogaban con mi atención.

También me ha permitido -debido a la especial percepción y entendimiento global del mundo de todos ellos- sentirme muy cómoda durante todo este trayecto personal, al no sentirme nunca como extranjera por mi origen cultural o mi idioma, algo que es desarrollado en la presente Tesis Doctoral por su importancia en el proceso creativo y en la maduración cultural e intelectual.

"En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo."

Conferencia en el Trinity College, Dublín. Agosto de 1988.

(CHILLIDA, 2002 : catálogo CH&T, 24)

Fue por todas estas razones lo que me motivó a iniciar el presente trabajo de investigación, que tiene como base las innumerables conversaciones con el profesor Alcalá, de las cuales destaco dos, en las que la palabra pensar ha sido una clave en los debates sobre las ideas del lenguaje de la imagen, ya que éstas aportan puntos de vista inéditos:

1. La diferenciación entre el pensar de la ciencia y del arte, y
2. Pensar poéticamente.

La primera conversación (3 junio 2002), tiene como referencia la obra de Jorge Wagensberg: Si la naturaleza es la Respuesta, ¿Cuál era la Pregunta? y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre.

"¿Cuál es la diferencia fundamental entre Ciencia y Arte?

Copérnico demuestra que Ptolomeo estaba equivocado.

Einstein hace lo propio con Galileo.

Lo que yo me pregunto desde el Arte es lo siguiente:

¿Por qué Goya con su obra no demuestra ni necesita demostrar que

Velázquez estaba equivocado?

¿Por qué Mozart compone la mayor parte de su música con movimientos rápidos?

¿No será que intuye que no tiene tiempo, que por desgracia no caben en su obra demasiados adagios?"

Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes – 20 marzo 1994

(CHILLIDA, 2002 : catálogo CH&T, 37)

Y, la segunda conversación (18 enero 2008), mediante el privilegio de escuchar la preparación de su ponencia magistral inaugural del congreso "Obra Gráfica Contemporánea: Aplicación de Nuevas Tecnologías, la Edición Gráfica" –en la Universidad de Extremadura, en Cáceres- y que se estructuraba a partir de las ideas desarrolladas por Italo Calvino en su texto Seis propuestas para el próximo milenio.

"Decidí, pues, adoptar el método investigador del escritor Italo Calvino con el propósito de tratar de afrontar una tarea similar en el territorio de lo visual, en general, y de la gráfica, en particular."

(ALCALÁ, 2011: 87)

De este modo, me he cuestionado ¿Qué quiere decir pensar?

Históricamente, los Griegos han determinado de un modo decisivo la esencia del pensar, de lo que ha sido hasta ahora el pensamiento occidental.

Pensar

"(Del lat. Pensāre, pesar, calcular, pensar.) tr. Imaginar, considerar o discurrir.

2. Reflexionar, examinar con cuidado una cosa para formar dictamen.

3. Intentar o formar ánimo de hacer una cosa."

Diccionario de la Lengua Española

(VV.AA., 1997: 1568)

"Pensamiento, Pensar

Para distinguir rigurosamente entre lo que pertenece al campo de la psicología y de la lógica hay que separar el pensar por una parte y el pensamiento por otra. Este último es una entidad intemporal y, desde luego, no psíquica,

pues aunque se aprehenda mediante el acto psíquico del pensar no puede confundirse con este.

El pensamiento, entendido como lo que el pensar aprehende, es un objeto ideal y por lo tanto se halla sometido a las determinaciones que corresponden a tal tipo de objetos. Esto hace que para muchos autores el pensamiento sea el objeto de la lógica en cuanto investigación de su estructura, de sus relaciones y de sus formas con independencia de los actos psíquicos y de los contenidos intencionales.

Los pensamientos, en cuanto objetos de la lógica, tienen una realidad formal distinta de la que poseen cuando constituyen el objeto de una ciencia, y son considerados como la forma que envuelve un contenido que se refiere a una situación objetiva. Esto no equivale a una negación del contenido del pensamiento, sino que, para poder construir el tema de la lógica, tiene que ser abstraído y vaciado de su contenido. Hay que advertir que la idealidad del pensamiento no es con todo una manera de ser que se adopta solamente cuando se lo abstrae del pensar y se le quita el contenido intencional a que se refiere, sino que es propiamente su forma de ser en cuanto es pensamiento y es tratado como tal.

El pensamiento puede referirse a todos los objetos y no sólo a los objetos reales. Según esto, el pensamiento puede definirse como la forma de todo objeto posible, y a la vez el objeto puede definirse como la materia de todo posible pensamiento. Esta acepción del pensamiento, puesta de relieve por la fenomenología, no coincide con la concepción tradicional que, o bien hace del pensamiento el acto del pensar (y en esto concuerdan muchas direcciones de la filosofía moderna), o lo convierte en una entidad extratemporal y metafísica, ya sea como paradigma de las cosas, ya como un Absoluto que se desenvuelve en un proceso dialéctico y en él despliega toda su realidad (Hegel). Es diferen-

te del anterior, en cambio, el problema del "pensar" como actividad o proceso. El pensar es un acto psíquico que tiene lugar en el tiempo, que es formulado por un sujeto y que aprehende un pensamiento, el que se refiere, a su vez, a una situación objetiva o a objetos. Sin embargo, una definición como esta es demasiado exclusivamente descriptiva e imprecisa. Por una parte, los objetos a que se refiere el pensar son de índole muy diversa, por otra, hay que acudir a la psicología para averiguar cuál es el origen del pensar y su estructura.

Ciertos filósofos contemporáneos, especialmente G. Ryle y los pensadores del llamado Grupo de Oxford, han sostenido que es imposible reducir el pensar a una definición precisa, lo que se pone de relieve al examinar la diversidad de usos de la palabra "pensar". Por su parte, Heidegger ha entendido el pensar de una forma muy peculiar. Según Heidegger, no hemos aprendido todavía a pensar y nuestra tarea consiste en situarnos en la "atmósfera" del pensar. La ciencia no es un "pensar"; justamente su ventaja consiste en que carece de pensamiento. Mas de la ciencia al pensamiento no hay un tránsito gradual sino un salto. Una de las características salientes del pensar es que sólo puede ser mostrado y no demostrado. El pensar es un camino que nos conduce a lo pensable, es decir, al ser en cuyo ámbito -y sólo en cuyo ámbito-hay pensamiento. Ortega y Gasset ha insistido en diferenciar el pensamiento y el pensar del conocimiento. Para Ortega, el conocimiento es pleno pensamiento, pero puede ser o no ser necesario, mientras que el pensamiento es algo que puede no ser "conocimiento", pero no puede dejar de haberlo porque el pensamiento es todo lo que hacemos para saber a qué atenernos. Este saber puede ser intelectual pero puede no serlo. De ahí que lo propio del hombre no sea el conocimiento sino la necesidad de pensar a qué atenerse." (FERRATER MORA, 1976: 323-325).

Así, aprendí la importancia del pensar como un acto psíquico del ser humano que abarca actividades racionales ordenadas y desordenadas, y descri-

be las cogniciones que tienen lugar durante el juicio, la elección, la resolución de problemas, la originalidad, la creatividad, la fantasía y también los sueños, es decir, refiere siempre a una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso) o a objetos reales (la Plaza Redonda de Valencia) porque es un trayecto que nos conduce a lo pensable, al ser en-el-mundo.

Para el estudio de la primera conversación (3 junio 2002), empiezo por destacar el pensar de la ciencia, que es un manipular las cosas al renunciar a habitarlas; es decir, establece para sí modelos internos a través de los cuales opera sobre ellas y de este modo las transformaciones permitidas por su definición sólo se confrontan de cuando en cuando con el mundo actual.

Así, su pensar es -y así fue siempre- admirable, activo, ingenioso, desenvuelto, maduro, pero trata cualquier ser como objeto en general; entonces su pensar sólo puede ser mostrado y no demostrado, porque demostrar es deducir proposiciones sobre un estado de cosas desde presupuestos adecuados y por medio de una cadena de conclusiones.

Ciencia: Interpretación subjetiva / impresión objetiva.

"(...) la ciencia, es un interpretación subjetiva de una impresión objetiva.

La ciencia busca las leyes particulares de las cosas, es decir, aquellas leyes que rigen los asuntos u objetos que pertenecen a aquel tipo de cosas que se está observando.

La ciencia es una subjetivización, porque es una conclusión que se saca de determinado número de fenómenos. La ciencia es una cosa real y, dentro de sus límites, cierta, porque es una subjetivización de una impresión objetiva y es, así, un equilibrio."

(PESSOA, 1986: 255)

Y, en seguida para el pensar del arte tomo como referencia la doctrina de Parménides (540 a.C. – 470 a.C.), en particular el Proemio de un poema en hexámetros, de carácter religioso y alegórico, en el cual realiza una serie de invocaciones para conseguir el favor de una Diosa (no identificada) con el objetivo de poder acceder al verdadero conocimiento.

De este modo, su doctrina reconoce dos caminos para acceder al conocimiento:

- 1- La vía de la verdad (ser)
- 2- La vía de la opinión (no ser)

El primero es un camino transitable y el segundo objeto de continuas contradicciones y apariencias de conocimiento.

"El ser es o no es;
Si es no-ser, ningún no-ser es pensable;
Luego el ser es y el no-ser no es."
(JASPERS, 1998: 40)

Porque para Parménides la verdad es lo mismo que pensar y pensar es lo mismo que ser, es decir, el ser es uno, único, inmutable y eterno, y su pensamiento es el "ser", la verdadera y única realidad, y el "no ser" resulta una inestable apariencia.

VERDAD = PENSAR = SER

Así, con esta determinación del pensar, permite que su esencia quede determinada a partir de aquello que el pensar percibe como percibir; a saber, el ente en su ser.

"Pero una misma cosa es el percibir y aquello por lo cual el percibir.
Porque sin el ser del ente, en el cual esto (es decir, el percibir)
está en tanto que lo dicho no encontrarás el percibir."
Fragmento VIII, 34/36
(*PARMÉNIDES. A: HEIDEGGER, 1994: 123*)

Entonces, puedo relacionar que el descubrimiento del ser, del ente como presencia de lo presente, es decir, como objetivo fundamental del pensamiento, ha marcado un hito en la historia y inaugura una nueva manera de filosofar.

Filosofía –Interpretación objetivada – impresión objetiva

"La filosofía, que es o procura ser, una interpretación objetivada de una impresión objetiva.
La filosofía trabajará siempre en vano porque procura objetivar lo objetivo."
(*PESSOA, 1986: 255*)

Y, esto es debido a esta mi inquietud por la procuración de lo objetivo, que he estructurado en todo el desarrollo de la relación de la Cartografía del Ser –Espíritu, Pintor y Físico- con de la Cartografía del Habitar, sobre la filosofía (Método trascendental/Intencionalidad /Fenomenología/Existencialismo).

Es decir, empiezo por re-crear una relación Sujeto-Deidad, entre mi Verdad con el Objeto real –Plaza Redonda- a partir de su sistema arquitectónico (tres formas geométricas –circunferencia, elipse y espiral), donde la Circunferencia solamente puede ser mirada desde del cielo, porque está asociada a la presencia de la visión Deidad, para después a través del ideal trascendental del pensamiento kantiano, que parte del principio (ontológico) de que el sujeto no es vacío, empezar una relación Sujeto-Objeto, donde existe una

realidad ya conocida, que es cómoda, y otra desconocida en sí misma, que va romper con la cotidianeidad para hacer pensar, sentir, soñar y comunicar, es decir empieza a definir la determinación del sentimiento del sujeto por la contemplación de lo objeto real, que se da a través de la experiencia estética regido por el espacio. Así, es esta complicidad del sentimiento del sujeto por el espacio -arquitectura-, que hace arrojar su conciencia hacia fuera, hacia el mundo, su Ser en-el-mundo. Por eso, este recurso filosófico se debe a que la filosofía es la totalidad de lo real, es decir, piensa la totalidad de lo real y tiene como condición la finitud del hombre, como un ser que reflexiona, piensa, filosofa, siente, se angustia, y vive cada uno de los momentos como únicos, porque es mortal.

SER = MORTAL

Tal como describe Jorge Luis Borges en el cuento El inmortal:

"La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres.
(...)

Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso.

En cambio,...entre los Inmortales, (...)
Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger;
creo que no nos dijimos adiós."
(*BORGES, 1988: 23*)

Entonces, como ser-pintor y grabador, debo estar conciente de que "...posiblemente hay más grabadores practicantes ofreciendo un simulacro de tiempos pretéritos que los que puedan estar participando del pensamiento de su propia época" (*HAYTER. A: MARTÍNEZ MORO, 1998: 131*).

Y, como ser-mortal, debo:

- "- Pensar lo que es la imagen hoy.
 - No representar modelos muertos.
 - Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo.
 - Dos líneas: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo.
 - Papel y yo, y no papel y el referente.
 - El espectador de mi obra no quiere mirar imitaciones, sino un trabajo que continua la tradición, revisándola."
- (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Así, puedo afirmar que este análisis confiere al pensar, o mejor, al Ser un compromiso para una relación cotidiana con la realidad/mundo actual. Es decir, esta relación entre el pensar y el ser es entendida como uno de los objetivos fundamentales de la filosofía moderna, porque parte de la identificación del plano lógico con el ontológico, donde nada en el mundo puede contradecir lo que es necesario desde el punto de vista del Pensar/Ser/Estar presente en-el-mundo.

De este modo, la filosofía moderna se ve ubicada en todas partes, porque su sistema autónomo va a enfocar el Ser como algo presente, en-el-mundo, al liberar la verdad del poder divino y la Historia Universal va ser la Historia del hombre (Hegel: lo absoluto), es decir, va tener una situación de poder, porque formula cuestiones y posibilita respuestas al ser-pintor.

- "- El artista hace cosas raras, pero tiene que comunicar.
- ¿Qué quieres contar?
- ¿Para quién?
- ¿A quién va dirigido el discurso?
- ¿Cuál es mi mirada?

- ¿Cuál es mi discurso?

- Arte no es repetir. Arte es otro nivel de discurso.
 - Dialogo: ¿la obra aporta algo o no?"
- (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Delante de estos límites las respuestas recaen para el estudio de la segunda conversación (18 enero 2008), donde el pensar poéticamente es la centralidad del ser, es decir, sobre la trayectoria de su historia biográfica y geográfica, que coincide con la historia de un país (Hegel, historia universal = historia del hombre) y también requiere una existencia del ser –espíritu, pintor y físico-, en-el-mundo (Descartes: Pienso, luego existo).

Entonces, la idea de cartografiar el ser –espíritu, pintor y físico-, se da para estructurar y posibilitar la centralidad del ser, que quiere tener conciencia de sí misma, como una forma abierta -Espiral-, por la cual se traslada de su interior hacia el exterior, del Sur hacia el Norte, es decir su existencia está presente en-el-mundo.

"Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo."
Tractatus 5.6
(WITTGENSTEIN, 2009: 111)

Luego, puedo decir que es este límite existencial del ser en-el-mundo el que conduce su espíritu hacia la transformación de la realidad (el punto Cero, Centro, Ortogonalidad hasta el Anillo), para poder así tener espacio para habitar y construir un lenguaje con poética que arroje su conciencia hacia fuera, donde prevalezca la esencia de su tiempo y de su espacio vividos sobre una Cartografía del hábitat.

Así, la Cartografía del hábitat, en la Espiral es definida como una necesidad propia de la noción de casa, con sus referencias y relaciones que irrumpen de una existencia límite y cotidiana en la búsqueda de una morada, como surge esa necesidad propia de casa/morada/hogar/abrigo, como algo para ser ocupado por ausencia, -ocupar el vacío.

De este modo, es en este vacío del hábitat donde procuro pensar poéticamente para definir mi lenguaje, porque no puede tener un sistema global, con sus ideas que piensan el todo, que decide, que interpreta, que siente, que vive, que habla, que ve y toca el mundo por mí; es decir, no puedo ser sujetado por su poder, o mejor, no puedo vivir lo que Heidegger llama vivir en estado de lo interpretado, y tener una existencia inauténtica, incapaz de reflexionar, de sentir, de ver y tocar.

Entonces, la búsqueda por la centralidad del ser, es decir por el sentido del Ser-Espiral en-el-mundo está motivada por un vacío, que no es para ocupar, sino una forma perceptible, intencional y presente, porque ya no se restringe sólo a poseer una casa, sino la propia condición del Ser-Espiral, el Estar en-el-mundo, en toda su extensión, con armonía y equilibrio, para poder dialogar con la Circunferencia, es decir interpretar y comprender las posibilidades de los límites de su lenguaje, como ser-grabador que elige una casa onírica – Plaza Redonda-, como objeto metafórico que permite por un lado intervenir con su propia historia identitaria, y por otro a través del conocimiento sensible estar conciente de su lenguaje en el proceso creativo, mediante la percepción de un Ser pintor-grabador que elige siempre su libertad, el Ser-Libre.

A través de esta poética, en torno a la reflexión sobre la obra de arte, Heidegger llega *"a la conclusión de que en la obra de arte se da un acaecer de la verdad como apertura. La verdad se instala, se asienta en la obra."* (BERCIANO, 1982: 52).

De este modo, es imprescindible que el lenguaje que procuro, parta de mi Verdad, es decir, sólo así se puede abrir un emplazamiento entre el Ser y la Obra. Porque el mundo interno del Ser es alimentado y lo hace pensar, sentir, soñar y comunicar.

SER ---) Verdad = Lenguaje (--- OBRA

"La obra de arte consiste fundamentalmente en una interpretación objetiva
de una impresión subjetiva.
(...) En el arte tenemos que distinguir tres partes.
El arte supone una impresión, una idea sobre la que se trabaja; supone
una interpretación de esa idea o impresión de modo que se la torne
artística; y supone, finalmente, una cosa de la que se tiene esa impresión
o idea.

El arte obedece, por lo tanto, a tres criterios exteriores.
Tiene que obedecer a las leyes que rigen toda impresión o idea.

Tiene que obedecer a las leyes que rigen toda interpretación.
Y tiene que obedecer a las leyes que rigen toda objetivación."

(PESSOA, 1986: 255)

Mediante esta compleja y completa reflexión he querido describir, destacando, la importancia especial de la dirección de esta Tesis, por la prioridad del pensar, es decir, pensar para sustentar el rigor teórico propio de la investigación que tiene que obedecer a las leyes que rigen toda impresión o idea -Sujeto-Objeto-, pensar para incorporar las reflexiones de algunos artistas que tiene que obedecer a las leyes que rigen toda interpretación -Ser-en-el-mundo-, y pensar para que la propuesta práctica obedezca a las leyes que rigen toda objetivación -Ser-Libre-, de una situación objetiva: Sentencias sobre el arte impreso, y de un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia.

La construcción de la metodología específica creada para permitir el buen desarrollo de los trabajos conducentes a este trabajo de investigación ha resultado ser algo de singular importancia en esta Tesis porque, tal y como le aconsejó a mi director, durante el acto de Defensa de una Tesis Doctoral de una de sus doctorandas, el entonces Rector de la UCM y posteriormente Ministro de Educación, el Dr. Ángel Gabilondo, Catedrático de Pensamiento Francés: “Las Tesis de Bellas Artes, debido a que el arte no sigue el método científico, deben procurar una metodología específica para cada caso particular. Ésta debe ser elaboradora con meticulosidad y precisión por el director de la misma, según las características, objetivos y orientación particular que le quieran dar –consensuadamente- doctorando y director. No hemos de confundir, por tanto, un buen trabajo académico con una persecución innecesaria de un trabajo de lustre academicista.” Esta Metodología establecida de forma específica por el profesor Alcalá para el desarrollo de la presente tesis doctoral, no sólo propone pues un modelo ejemplar, sino que se ha revelado tremendamente sólido y eficaz para poder relacionar con fluidez y solvencia los campos de las prácticas personales elaborados por la doctoranda para la construcción de la misma con los argumentos teóricos que se desgranar y devienen en la formulación de la hipótesis de trabajo y sus conclusiones.

“La capacidad artística está en el interior de las personas, aunque en
muchas cosas no trascienda al exterior”
(CHILLIDA, 2005 : *catálogo Escritos*, 90)

Así, empiezo por destacar la singularidad de la palabra pensar, por su constante presencia en las varias conversaciones con mi director, es decir por la importancia clave en los debates y desarrollos sobre las ideas del lenguaje de la imagen, que aportan puntos de vistas nuevos y contemplan caminos más flexibles y subjetivos, pero también para dotar de mayor libertad a la investigación en los modos y en las técnicas de la construcción de un sistema del pensamiento creativo (visual), una -metodología de la praxis artística- "*viene del ojo y se dirige al ojo*" (RILKE. A: MERLEAU-PONTY, 2013: 61).

Porque, "el ojo recibe impulsos visuales que envía al cerebro. Es la retina la que conforma la imagen y ésta está muy pegada al cerebro, tanto que podría decirse que ya es cerebro.

Pero para que podamos comprender lo que hemos visto, hemos de asistir al proceso completo de generación de la imagen en nuestro cerebro. Sintetizar lo que está recibiendo nuestro ojo, asociarlo -dentro de nuestro banco de datos visual cerebral- a lo que ya tenemos procesado y luego etiquetarlo... Esto es... darle significado a dicha imagen para que pueda formar parte de nuestra base de datos y así poder usarla, memorizarla, recordarla...

Esto es un proceso cultural...

Por eso podemos decir que realmente sólo vemos lo que conocemos... Y conocer es parte del proceso cultural. Todas las imágenes dentro de nosotros son pues culturales. No es entonces que cada uno interprete lo que ve, sino que realmente ya lo estamos viendo (generando imagen en el interior de nuestro cerebro, en la misma retina) de forma interpretada.

Por eso ninguno vemos lo mismo."
(ALCALÁ, 2010: Conferencia BBAA-UPV).

Esta reflexión de mi director me permite elaborar una propuesta metodológica, a través del cual se va re-educando y estructurando mi yo, y que me permite construir el ansiado contexto de aprendizaje en torno a la discusión de las ideas de un sistema del pensamiento creativo (visual), que fluctúa biunívocamente entre las micropoéticas y las micropolíticas del arte, dentro una relación libre con la literatura (Almeida Garrett y Pessoa), con la filosofía (Kant-Juicio estético-, Hegel-Idealismo alemán-, Husserl-Fenomenología-, Sartre-Existencialismo- y Merleau-Ponty-Percepción-), con la historia del grabado (Aby Warburg-Atlas Mnemosyne-), con la fotografía (José Manuel Ballester, JR), con la escultura (Jorge Oteiza, Jaume Plensa), con la poética (Eduardo Chillida), con la pintura (las de las vanguardias españolas del siglo XX), con la geometría (circunferencia, elipse y espiral), con la música (Manu Chao), con el cine (Alejandro Amenábar y su Ágora), y hasta con el espíritu del espacio en la arquitectura (Piranesi), es decir, "*...como el corazón en el organismo, mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.*" (MERLEAU-PONTY, 1975: 219).

De este modo, primeramente he procurado construir un sistema para mi pensamiento visual, que da prioridad a mis preocupaciones e inquietudes, biográficas/geográficas -mi periplo residencial desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte-, como unos viajes en rotación alrededor de la identidad, la cultura, la historia, la memoria, y las relaciones y referencias a través de una complicidad entre las dos cartografías -ser y hábitat-, lo que me permite estructurar mi relación con la Verdad para la búsqueda de un lenguaje propio, a través de estas dos cartografías:

- Verdad/Pensar/Cartografía del Ser (espíritu, pintor, físico)
- Verdad/Lenguaje/Cartografía del Hábitat (Goa, MOZ, LIS, VLC)

Y, para iniciar estos viajes, tomo como referencia la obra literaria "Viagens na Minha Terra" (Viajes por mi Tierra) de Almeida Garrett (Porto, 1799 - Lisboa, 1854), que me sirve de estructura narrativa al describir su viaje desde Lisboa hasta Santarém, permitiéndome establecer una analogía con el título, el contexto histórico y geográfico, y las intenciones de los viajes en un solo viaje desde el Sur hasta el Norte.

Almeida Garrett, como escritor, se empeñó a la vez en la modernización del teatro luso y en la recopilación del romancero popular. Poeta, novelista, ensayista, autor teatral, fue el introductor del espíritu romántico en Portugal, abriendo así de nuevo el país a Europa. La obra literaria Viajes por mi Tierra es sin duda su obra más importante, aún siendo ésta de gran sencillez estilística. En ella, Garrett expone su interés romántico por la expresión de la individualidad, sintetizando lo mejor de las influencias románticas europeas, que conoció durante sus varios exilios en Inglaterra y Francia. Su obra no tiene semejanza en la literatura posterior y supone un lúcido antecedente de la literatura sin fronteras, tan practicada por los mejores escritores contemporáneos. Tomando como modelo Viaje alrededor de mi cuarto de Xavier de Maistre (1763 – 1852), Almeida Garrett parte de una anécdota personal contrastada: un viaje suyo de Lisboa hasta Santarém para encontrarse con su amigo Passos Manuel (destacado líder liberal) y, así, compone su libro de viaje mediante el uso del plural del sustantivo viajes:

- Un viaje real de Lisboa hasta Santarém,
- Un viaje con trasunto biográfico que une Lisboa con Santarém,
- Un viaje por la historia,
- Un viaje por la sociedad,
- Un viaje por la política,
- Un viaje imaginario,
- Un viaje espiritual,

- Un viaje para dialogar,
- Un viaje por la cultura de Portugal del siglo XIX,
- Una novela sentimental,
- Una crónica periodística,
- Un fragmentado ensayo político,
- Una autobiografía... a la que el lector (también protagonista del libro) podrá asomarse desde un papel siempre activo.

La analogía que hago para mi propuesta metodológica con su obra es la siguiente:

1º - TÍTULO: Viajes por mi Tierra

VIAJES

- La Multiplicidad de viajes en un solo viaje
- Pluralismo del sustantivo
- Un viaje real
- Un viaje hasta Santarém (78km. para el norte de Lisboa)
- Un viaje de ida
- Un viaje sentimental
- Un viaje histórico
- Un viaje al pasado
- Un viaje con reflexiones críticas
- Un viaje para salir de lo cotidiano

POR MÍ

- Adjetivo posesivo
- Sentimiento propio
- Una relación de interioridad
- Carácter subjetivo del discurso

- Contar mi historia
- Mi relación con el mundo, la naturaleza, la ciudad, la plaza, la calle, la casa
- Mis antecedentes
- Mi mirada
- Mis sentidos
- Mi comunicación

TIERRA

- Ligazón con la patria (historia)
- Ligazón con la identidad
- Ligazón con la naturaleza - ciudad
- Destino
- Dirección
- Origen
- Bandera
- Idioma
- Religión
- Nacionalidad
- Cultura
- Referencias
- Coordenadas
- Espacio
- Lugar

2º - CONTEXTO HISTÓRICO.

- Romanticismo
- 1ª mitad del siglo XIX
- Rutas Liberales
- Guerra civil

- Invasiones Napoleónicas
- Cambio de ciudad
- Misma bandera
- Descolonización
- 2ª mitad del siglo XX
- Rutas coloniales
- Guerra Civil
- Independencia
- Cambio de ciudad
- Misma bandera

3º - CONTEXTO GEOGRÁFICO.

- De Sur a Norte
- Viaje de IDA
- No hay cambio de hora
- Hemisferio Norte
- Mismo país
- Lisboa – Santarém
- Relación con la naturaleza
- Río Tejo
- De Sur a Norte
- Viaje de IDA
- Cambio de la hora
- Hemisferio Sur / Norte
- Cambio de país
- Goa, MOZ, LIS, VLC
- Relación con la ciudad
- Océano Índico, Atlántico, Mar Mediterráneo

4 ° - INTENCIONES

- Conversar con su amigo
- Salir de Lisboa
- Salir de lo cotidiano
- Hacer crónica del pasado
- Hacer historia del presente
- Reflexión y análisis
- Yo con la naturaleza
- Yo narrador
- Yo interior -siente
- Yo exterior –ve el paisaje
- Yo espiritual / Yo político-social
- Conversar con la circunferencia
- Salir del país
- Salir de los límites
- Hacer crónica del pasado
- Hacer historia del presente
- Reflexión y análisis
- Yo con lo urbano
- Yo narrador
- Yo interior –siente
- Yo exterior –ve y toca
- Yo espiritual / Yo flâneur

Lo más conclusivo en la esencia de los Viajes por mi Tierra es que tiene un eje principal donde se asienta la intención del escritor, es decir, para Almeida Garrett la principal intención de sus viajes es sólo la de conversar con su amigo Passos Manuel. Esta es la principal analogía que hago con mis “viajes”, la intención de viajar para conversar con la circunferencia, que es la

base del discurso poético, y, por tanto, de una situación objetiva: el trabajo personal a partir de las Sentencias sobre el arte impreso de R.S. Field y de un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia.

Verdad = Intención del sujeto + Objeto real + Situación objetiva

De este modo, esta mi intención única y este objetivo, van al encuentro de mi deseo de pasar la frontera, de salir de Lisboa y establecerme en Valencia para poder así desarrollar mejor el presente trabajo, porque sabía que desde allí no era posible, sino a partir de aquí, porque solo aquí el lugar comprende la experiencia, la memoria, el movimiento y el valor común propio de cada individuo, mediante su espacio/tiempo que los une, es decir, solo a partir de aquí podía llegar a comprender, aprehender, estar, pensar, respirar, conversar, sentir, jugar, soñar, ver y tocar mi relación con el espacio existente (Plaza Redonda), y con su entorno.

Así, descubro que la imagen de la chincheta -el dibujo de su sombra en el movimiento circular- coincide con nuestro movimiento en la Plaza Redonda, (trabajo de campo -corredor), es decir, que va a ser allí donde construiré un mecanismo simbólico entre las tres formas geométricas: la circunferencia, la elipse y la espiral, porque sólo aquella contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que, aspirando y siendo idealmente circunferencia, es lugar común para la elipse como forma visible y estructura para la espiral como representación del tiempo que se implementa al habitar aquella forma ideal.



"La confusión entre sombra y reflejo, sin embargo, no es tan rica en el ámbito de las representaciones pictóricas del mito ovidiano, pues en el dominio de lo visual las dos hipóstasis de las imágenes se diferencian por sus valores ópticos y ontológicos: la sombra representa el estadio del otro, el espejo el estadio de lo mismo"

(*STOICHITA, 2000: 40*)

Detallando estas tres formas geométricas capaces de acoger toda la carga simbólica de la que impregnamos a la Plaza Redonda de Valencia y a su geometría subsecuente, alcanzamos en:

la circunferencia:

- una figura geométrica muy sencilla donde encuentro el principio para la resolución de una inmensidad de cuestiones, las cuales, cada una por sí misma, contendrá a su vez numerosas soluciones;
- el plano arquitectónico de la Plaza Redonda de Valencia;
- un punto y un centro.

la elipse:

- una figura geométrica, cerrada, inmóvil;
- una forma dibujada por el método del jardinero;
- una forma simbólica con dos ejes para vivir en la pasividad de la simetría;
- la visibilidad en su totalidad o por fragmentos de la Plaza Redonda de Valencia;
- una permanente percepción para lo mortales en su totalidad o fragmentada desde el-mundo.

la espiral:

- una figura geométrica no cerrada;
- una forma geométrica capaz de salir de sí;
- poder haber elegido en su pasado, y, al ir eligiendo, se elige una estructura

no rigurosamente geométrica pero, que sin embargo, es su propia forma (ser-para-sí) hasta el infinito.

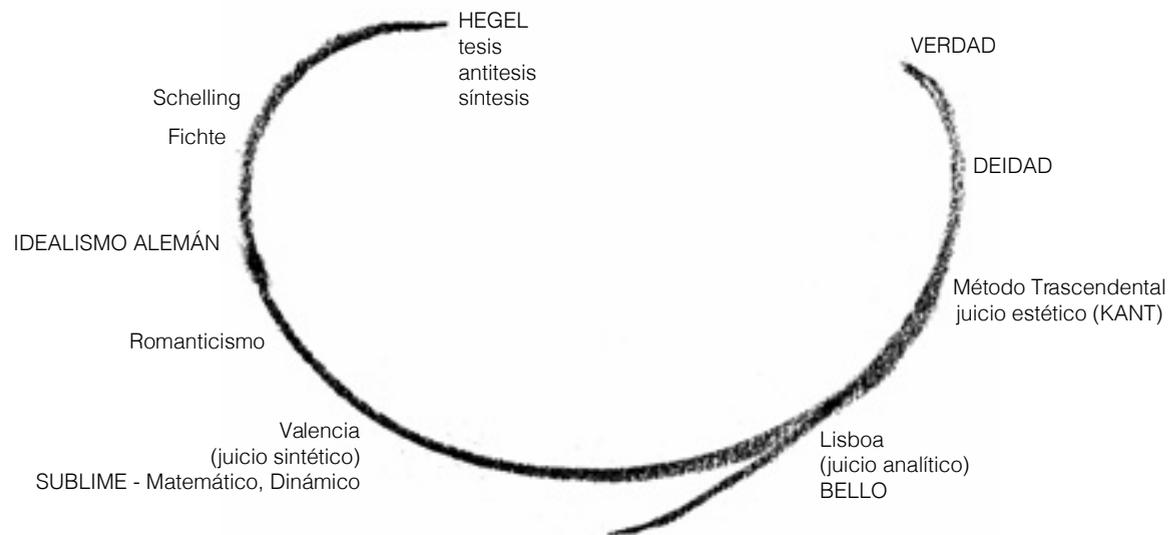
Posteriormente, como la filosofía piensa la totalidad de lo real y tiene como condición la finitud del hombre, como un Ser que reflexiona, piensa, filosofa, siente, se angustia y vive cada uno de los momentos como únicos porque es mortal, entonces, mi intención empieza por relacionarse con el pensar de la filosofía, como teoría del conocimiento (Método trascendental e intencionalidad) para objetivar las diferentes cartografías del Ser -espíritu, pintor y físico- que procuran un lenguaje gráfico en la cartografía del hábitat (teoría de la existencia), es decir, permite al Ser, a través de la noción de casa, morada, hogar o abrigo, una nueva noción de vacío, la casa onírica, -Plaza Redonda-, que proporciona al Ser viajar en un movimiento circular, en espiral, libre en-el-mundo. Ser = Espiral.

Verdad/Pensar/Cartografía del Ser

Aún que todas estas cuestiones tienen siempre presente la intención del Ser de viajar para conversar con la Circunferencia, empiezo por retratar el movimiento de la espiral -Cartografía del Ser-, para recrear una relación entre mi Verdad y el objeto real -Plaza Redonda-, un movimiento en espiral dividido en tres planos: espíritu, pintor y físico, con las respectivas reflexiones teóricas:

- Ser Espíritu (Teoría del Conocimiento – Método Trascendental): Relación del sujeto con el objeto (de Kant hasta Hegel).
- Ser Pintor (Teoría del Conocimiento - Intencionalidad): Arroja la conciencia hacia fuera, relación del Ser en-el-mundo (Husserl, Sartre, M. Ponty).
- Ser Físico (Cruce de relaciones - Espacio Existencial): Para tener conciencia de la identidad en el espacio/tiempo vivido. (Josep Muntañola, Norberg Schulz).

1º Plano: Cartografía del Ser-Espíritu.



El primer plano del movimiento de la espiral corresponde a la cartografía del Ser-Espíritu, donde empiezo con un pequeño repaso general para analizar y reflejar la Verdad en el contexto filosófico, y para asociarla con la forma de la circunferencia. Porque la Verdad no es una representación de las cosas, sino una presentación del Ser.

La circunferencia:

- es la Verdad, la certeza real, la forma perfecta y la totalidad;
- solamente puede ser mirada desde del cielo;
- está asociada a la presencia de la visión-deidad, que se fundamenta en las relaciones que se establecen entre la dimensión cultural y el juicio estético del análisis crítico en proceso metodológico, a través del cual se va re-educando y estructurando la interpretación del Ser.

Decido construir un mecanismo simbólico que me permita asociar la circunferencia a la forma de la deidad, que se fundamenta en las relaciones de las dimensiones cultural y estética del análisis crítico, a través del cual se va reeducando y estructurando mi Ser (espiral).

Trato de relacionar este mecanismo simbólico con la teología de Kant, porque el filósofo alemán la concibe como el sistema de nuestros conocimientos acerca del Ser Supremo. Un sistema del conocimiento que se refiere a la Idea Trascendental, es decir, como principio regulativo hacia el cual avanza el conocimiento humano, que comienza con la experiencia, aunque no todo el conocimiento procede de la experiencia, porque parte del principio de que el sujeto no es vacío. A través de este principio (ontológico), Kant demuestra que el mundo interno es alimentado por la idea de Verdad, por eso he elegido su Método Trascendental, porque es el medio que, asimilado al conocimiento, se ocupa, no del conocimiento de los objetos, sino

del modo de conocer los objetos. Y es esta indisoluble relación sujeto-objeto real (Plaza Redonda) la que alcanza una dimensión especial en el momento en que la imaginación se evidencia y se hace autónoma de la razón; es decir, a través de la imaginación mediante la cual la espiral es libre y hace un esfuerzo por lo sensible para aprehender la circunferencia –la experiencia estética- como la vía destinada a un conocimiento de la esencia de la realidad, y también a una contemplación pura, desinteresada, mediante la cual el sujeto convierte en un ser libre.

Destaco su tercera crítica –la Crítica del Juicio–, porque Kant hace referencia al juicio estético por ser una finalidad sin fin, y también porque lo que más me interesa es que el objeto experimentado desde el placer estético sea libre de toda finalidad, de todo concepto y que siempre remita a la percepción de un objeto singular, en un sitio particular del espacio –la Plaza Redonda-, que es un lugar común en el centro histórico de la ciudad de Valencia y en la que existe una complicidad inseparable de su arquitectura con la ciudad, tal como la comunicabilidad del juicio estético, donde existe un sentido común en tanto que los juicios son comunicables.

Así, esta relación personal con la ciudad posee una doble particularidad: por una parte, la de ser un conocimiento directo e intuitivo, y por otra, la de ser un conocimiento al servicio de la conciencia de sí (movimiento de la espiral), que se expresa en una completa subordinación del conocer al querer conocer para ver y ver para tocar la ciudad, que se configura como un territorio de la modernidad poética, porque miro el mundo con ojos urbanos. Y como siempre he vivido en ciudades, la ciudad es el lugar en donde descubro la identidad del individuo y, concretamente, la ciudades de Lisboa y de Valencia, que, debido a especial arquitectura y a su luz, son una referencia para configurar mi voluntad creadora.

Esta bifurcación del trayecto, la asocio con la distinción que Kant hace entre juicios (analíticos y sintéticos); es decir, de una realidad ya conocida, que es cómoda y otra desconocida en sí misma, que rompe con la cotidianeidad y hace pensar, sentir, soñar y comunicar, para ir más allá, al encuentro de las cosas y transformar esa realidad en sensaciones, a través del juicio estético, que no depende de un interés ajeno a la propia contemplación de lo real, sino que reposa en fundamentos apriorísticos, porque su fundamento de la determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto.

De este modo, el sentimiento del sujeto reside en mi sentimiento por la arquitectura, pues he elegido la Plaza Redonda de la ciudad Valencia, porque mediante su espacio arquitectónico me proporciona nuevos conocimientos, así como otras referencias y afinidades, que pueden ser comprobadas a través de la experiencia, en la inquietud de la adaptación al nuevo espacio urbano y a la nueva cultura, y, por otro, al movimiento circular, que provoca la ruptura con mi cotidianeidad, que es compensada en términos de la experiencia sensible por un sentido omnipresente, asegurado por la metamorfosis, que deja de ser exterior, o sólo exterior, para darse también en mi interior, como una prolongación de mi piel, de mi tacto, y de mi oír, es decir, existe un juego espacial en defensa de la libertad que no se tiene, pero que se adquiere para superar los límites, para mirar la circunferencia como una necesidad existencial.

Por eso menciono el Romanticismo, porque su visión de conjunto concibe al hombre como una unidad en el seno de una unidad superior representada por el universo, y que le hace aspirar al infinito mediante la reconciliación de su mundo interior con el mundo exterior, porque supone una ruptura con la tradición, con la jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica.

A continuación, me he basado en los filósofos que siguen a Kant, como Fichte, Schelling y Hegel –del Idealismo Alemán- y que no tomaron como punto de partida la conciencia moral sino lo absoluto e incondicionado, que es lo que le da sentido y lo que permite el progreso del conocimiento para alcanzar una poética que pueda conversar con la circunferencia.

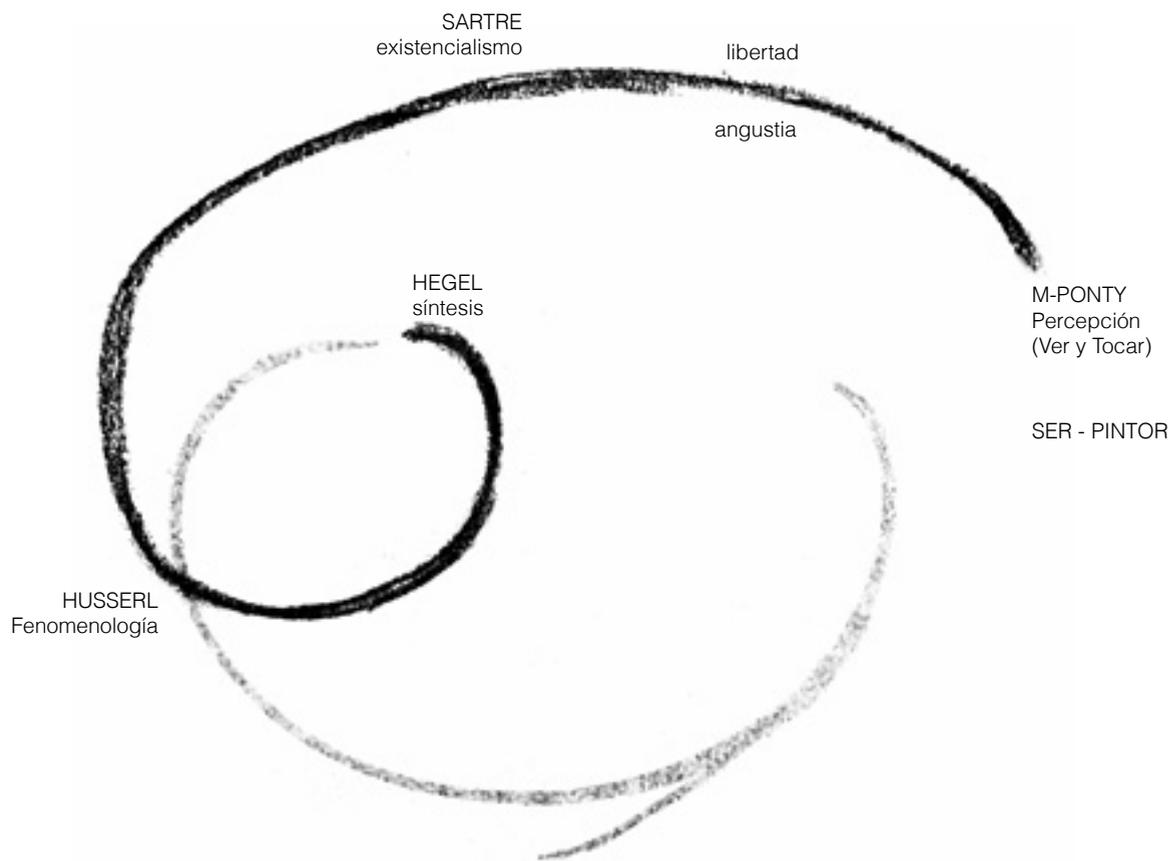
Así, por un lado, Fichte defiende el egocentrismo como la única realidad existente; es decir, que no admite nada fuera de sí mismo, pero, admite la circunferencia como límite, porque está fuera del yo, y el yo aspira a ella como a lo infinito, a través de la poética que permite dialogar con la circunferencia. Y por otro lado Schelling, quien ha dado salida a la circularidad del Yo de Fichte, partiendo de la naturaleza, porque admite un mundo exterior que se revela como opuesto al mundo interior.

Seguidamente, Hegel destaca la comparación que Schelling hace entre naturaleza del mundo y naturaleza humana, es decir esa analogía en ese lado inconciente que la naturaleza tiene y que apunta hacia un cierto fin y que el ser humano también tiene, lo que le hace crear, soñar y trabajar, con el objetivo de conversar con la circunferencia -el punto de contacto del arte con la filosofía-, y propone la “IDEA” (Espíritu), que se desarrolla en una íntima línea de necesidad con la realidad total. Porque lo que nos interesa es que su método de conocimiento no es una forma meramente exterior, ni interior, sino que es alma y concepto del contenido, haciendo que la actividad humana (arte) una lo subjetivo con lo objetivo. Así, Hegel presenta tres niveles de concienciación en su proposición: Tesis, Antítesis, Síntesis. La Síntesis supone el momento más particular porque viene determinada por un movimiento contradictorio –desde el exterior hacia el interior-, que hace parar el movimiento de la espiral, y es ese el momento en el que ella tiene conciencia de sí misma porque su espíritu transforma la realidad en arte, a través del bello artístico; es decir, la espiral empieza a comunicarse con la circunferencia, y ésta, a su vez, a dialogar.

El énfasis que doy a la Idea –Síntesis- de Hegel, es porque sirve del eje entre:

- la Teoría del Conocimiento –Método Trascendental- de Kant a Hegel (el sujeto y el objeto), y
- la Teoría del Conocimiento –Intencionalidad- Husserl, Sartre y M. Ponty (el Ser en-el-mundo).

2º Plano - Cartografía del Ser – Pintor



El segundo plano del movimiento de la espiral, corresponde a la Cartografía del Ser- Pintor, el diálogo con la circunferencia, que toma su referencia simbólica en la intención de los viajes, y la analogía con la obra de Almeida Garrett, que viaja de Lisboa hasta Santarém para conversar con su amigo Passos Manuel.

De este modo, defino ese diálogo, no como una teoría del conocimiento del sujeto con el objeto, sino como una teoría del conocimiento del sujeto arrojado al mundo, es decir del Ser en-el-mundo.

La circunferencia:

- es un Ser puro, necesario, e indubitable;
- es un Ser trascendental de la fenomenología;
- apela por la Verdad de las cosas a través de la naturaleza de su ser;
- permite un proyecto humanista, porque incluye la espiral en-el-mundo;
- permite la existencia propia de la espiral;
- tiene en su diálogo con la espiral el mismo vocabulario de la sensibilidad;
- fundamenta un diálogo desde la historia y la memoria, desde una perspectiva de pasado-presente-futuro;
- tiene una vivencia global del mundo, lo que permite una percepción singular;
- comprende el movimiento en-el-mundo-real;
- comprende la razón del problema de la angustia;
- apela para la distinción de los dos tipos de elipses:

La elipse:

- puede ser a veces opaca, vacía, inmóvil, nunca va a ser nada distinto de lo que es, porque es una apariencia, que vive de la pasividad y no tiene conciencia de sí, y está inmersa en el mundo de lo anónimo;
- no es sólo una forma geométrica rigurosamente dibujada;

- una verdadera elipse es capaz de salir de sí y ser también las cosas que ha hecho en el pasado a través de sus elecciones;
- una elipse de la Nada, tiene una conciencia de sí arrojada hacia el mundo y hacia sus proyectos, eligiendo siempre su libertad, su Ser Libre.

Propongo como sistema metodológico de referencia para la presente tesis la Fenomenología-Existencialismo (Husserl, Sartre y M.Ponty). Es decir, empiezo por la Fenomenología de Husserl porque es un método que describe las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la conciencia –Verdad-; es decir, su teoría del conocimiento tiene como punto de partida la búsqueda de un fundamento en las operaciones de la conciencia, al establecer un modo propio de comprender la conciencia -la conciencia es intencional. La intencionalidad es un concepto decisivo en el desarrollo de la Fenomenología porque no es una propiedad de la conciencia, sino su ser mismo, que permite arrojar la conciencia hacia fuera y arrojarla al mundo. Para Husserl es fundamental que la conciencia y el mundo formen una unidad; es decir, el mundo de la conciencia es un mundo de esencias y constituye una nueva realidad ideal a la que se accede mediante un proceso purificadorio y unitario.

De este modo, la fenomenología devuelve a la filosofía su función humanizadora, porque su sujeto trascendental (circunferencia), es un Ser puro, necesario, indubitable, y en su constitución están contenidas todas las constituciones de todos los objetos existentes por él (la elipse y la espiral). Su diálogo posee el vocabulario de la Sensibilidad, que es lo fundamental para el movimiento de la espiral, porque permite un método empírico y una modalidad especial de investigación cualitativa, que preconiza, entre otras prácticas, la participación activa en todo el proceso de estudio y posibilita el intercambio de experiencias estéticas subjetivas del mundo conocido, que se reflejen en la existencia propia de la espiral a través de su base biológico-geográfica, gracias al movimiento de su cuerpo en el espacio, y a que la

mente es una autoconstrucción de su espíritu, y cuyo origen se fija y determina en el modelo socio-cultural de la percepción del mundo; esto es, permitiendo un proyecto humanista, al incluir la espiral en-el-mundo.

Para dar continuidad al análisis del diálogo, tomo como base las concepciones filosóficas de las obras El Existencialismo es un Humanismo de Jean-Paul Sartre y El Ojo y el Espíritu de Maurice Merleau-Ponty, porque en ambas se introduce la vivencia personal dentro de la reflexión filosófica; es decir, los temas que reflexionan se mueven alrededor del hombre y de la realidad humana. Así, la obra de Jean-Paul Sartre, ejemplifica la conciencia del mundo y de sí -existencia que precede a la esencia, la libertad del Ser-, porque defiende antes que nada la existencia del hombre, pues el hombre llega al mundo existiendo, y al empenzar a existir, su esencia y su ser se van formando a través de las acciones que elige -elegimos lo que somos y lo que queremos ser-; es decir, que nuestras elecciones tiene un peso ontológico al largo de nuestra vida. Es a través de esta actitud de elegir y de elegirnos, y de no estar determinados por la Nada, (Hemisferio, país o ciudad), mediante la cual somos libres de reeducar nuestros proyectos, nuestros objetivos y de ir definiendo un pasado que se identifica con nuestras elecciones. Esta filosofía existencialista resulta muy apropiada para la función de la espiral porque permite moverse en libertad, en el mundo sin fronteras, y por otro, porque le es permitido por la circunferencia fundamentar su propio diálogo desde su historia, su memoria y su perspectiva pasado-presente-futuro.

Así, destaco la importancia que Sartre da a la Nada, porque va a identificarla con la Libertad. Y la Libertad es para él la creación constante del elegir libre, mediante lo cual el hombre se compromete con el mundo. Este es el momento que nos interesa, porque hace a la espiral tener conciencia del mundo y conciencia de sí, para comprometerse con el mundo actual y ser hija de su tiempo. A través del lenguaje artístico se produce su metamorfosis, que tiene

un peso ontológico para empezar a ser libre; es decir, está condenada a ser libre, y su lucha va ser siempre por la recuperación de su libertad.

También es importante la distinción que Sartre hace de las dos modalidades del Ser: Ser-en-sí y Ser-para-sí, que es otro momento donde la circunferencia apela a la distinción de los dos tipos de elipses: la que es opaca, vacía, inmóvil, y nunca va a ser nada distinto de lo que es, porque es una apariencia, que vive de la pasividad, no tiene conciencia de sí, y está inmersa en el mundo de lo anónimo; y la otra, que no es sólo una forma geométrica rigurosamente dibujada, sino que una verdadera elipse que es capaz de salir de sí y de ser también las cosas que ha hecho en el pasado a través de sus elecciones, es decir una elipse de la Nada, que tiene una conciencia de sí de estar siendo arrojada hacia el mundo y hacia sus proyectos, eligiendo siempre su libertad, su Ser Libre.

Estos dos momentos despiertan la conciencia de sí de la espiral, por la idea de perder su libertad, porque revela en sí mismo un momento de angustia porque su movimiento en-el-mundo-real a la búsqueda de su identidad, de referencias, de abrigo y de la libertad del Espíritu y del Ser. Es decir, su noción de percepción es aprehendida y reeducada por la circunferencia porque tiene una vivencia global del mundo, que le permite una percepción singular, una percepción que no es un fenómeno de causalidad, o una síntesis de las sensaciones, ni un juicio ante la realidad, sino un proceso que enriquece la experiencia de la vida, con el desarrollo de una estructura de comunicación entre el cuerpo y el mundo, independiente del todo.

De este modo, apela por un lado a la búsqueda de la verdad de las cosas a través de la naturaleza de su ser, y por otro, a buscar nuevas formas de entender la relación entre su ser y su historia/origen; es decir, como hijo de su tiempo a través de la percepción que aparece como realidad y que es la

forma en que la conciencia del individuo se muestra a través de su proyección socio-cultural. De esta manera, la espiral empieza a mirar el mundo a partir de la perspectiva de su propia vivencia, de su yo, porque yo soy un momento del mundo y tengo el mundo al alrededor.

Por eso, he elegido la obra El Ojo y el Espíritu de Maurice Merleau-Ponty como estudio de la percepción y como conciencia de la relación de Ser-Pintor con el objeto, que, según su fenomenología, privilegia a la pintura entre todas las artes, y en cualquiera que sea la civilización, las creencias, los motivos, los pensamientos o las ceremonias. Porque, la pintura celebra siempre el enigma de la visibilidad, que deriva del diálogo que, para Merleau-Ponty, sólo el pintor hace con el mundo; es decir, es el único que tiene derecho a ojear sobre todas las cosas sin ningún deber de apreciación, porque ofrece su cuerpo (visión y tacto) al mundo, sin apropiarse del mundo, accediendo al mundo sólo para mirar, para ver aquello que mira, porque nuestros ojos están hechos de tal forma que el cuerpo es modelado por el ojear. El ojear consigue pasear sobre las cosas, sin tocarlas. Hay un movimiento para el mundo, que lo torna visible.

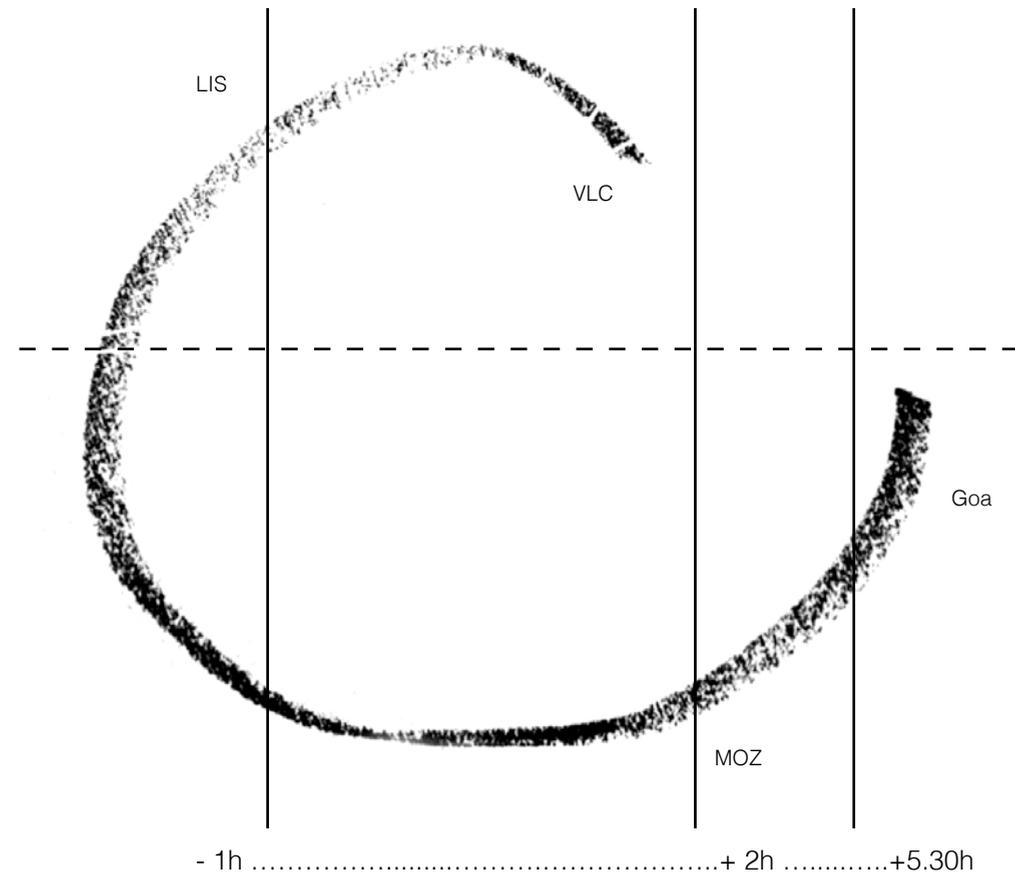
De este modo, de los cinco sentidos que podrían relacionarse con la espiral, he elegido la visión y el tacto, que van a funcionar como puntos de partida para la prolongación del ser (ser en-el-mundo), porque ambos permiten el movimiento de su cuerpo, es decir, ver y tocar el mundo del cual hago parte sin apropiarme, para ver-viéndome y tocar-tocándome, para procurar un diálogo mudo con el mundo y conmigo misma, porque es a través de este diálogo como se constituye cualquier operación del pensamiento que permite una representación del mundo para el espíritu y una liberación del ser sensible.

Pero, lo más revelador es el cambio del movimiento que se da cuando el mundo acoge este diálogo, despierta un eco y produce así una chispa, entre el vidente y lo visible. Y ya no se sabe quién ve y quién es visto, quién toca y

lo que es tocado. Es a través de este movimiento por el que el yo sale, se prolonga y se vuelve más enriquecido. Él es lo interior del exterior, porque tiene un doble sentir y con la presencia de la imaginación constituye el tercer ojear.

De este modo, el mundo de la espiral es un mundo visible que establece un diálogo visual con las formas que le rodean, el juego de estar en-el-mundo como una forma abierta por la cual se traslada desde su interior hacia el exterior, del Sur hacia el Norte, para poder tener un espacio donde habitar y construir un lenguaje pictórico con una determinada poética que arroje su conciencia hacia fuera y le permita conversar con la circunferencia.

3° Plano - Cartografía del Ser- Físico



El tercer plano del movimiento de la espiral corresponde a la Cartografía del Ser –Físico-, el transcurrir en el mundo real (desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte), una rotación de identidad, cultura, historia, memoria, relaciones y referencias entre la noción de lugar y de arquitectura, desde mi origen geográfico, biográfico y residencial, que tanto han influido en mis inquietudes.

La espiral, que se define como el viaje entre los distintos lugares:

- Goa (Océano Índico): -Punto cero- con origen, lugar antropológico, identidad, relación, historia y referencia, pero sin morada.
- Mozambique (Océano Índico): -Centro- con origen biológico, morada (Casa Melo). Desde la noción de construcción, de dar/recibir, de espacio acogedor (confortable), de armonía y de alegría.
- Lisboa (Océano Atlántico): -Ortogonalidad- adaptación al lugar (Rua X), nuevas circunstancias, cambio de arquitectura y de luz, búsqueda de abrigo, de nuevas experiencias cotidianas, de interacción del pasado con el presente. Memoria/imaginación, pared/ímagenes de la morada actual.
- Valencia (Mar Mediterráneo): -Anillo- confrontación cultural, dimensiones, escala, luz, equilibrio, movilidad, libertad, noción de límites, de circularidad. Monólogo interior y diálogo con la circunferencia, armonía entre el pasado y el futuro, arquitectura, espacio urbano, referencias a artistas contemporáneos. El encuentro en-la-Plaza Redonda

Propongo un pequeño esbozo de cruces de relaciones entre el espacio y el tiempo, tomando como referencia la obra La Lógica de la noción de Lugar, de Josep Muntañola, en la que constatamos que hay siempre una coincidencia con el paradigma que en cada época el hombre tiene con su medio ambiente, a partir de encuentros entre cuerpos o entre el mismo cuerpo en diferentes espacio-tiempos; es decir, tres tipos de cruces socio-físico que nos proporcionan un equilibrio de un vivir constante a través de un triple encuentro, porque cada

lugar es una síntesis de las razones y las emociones vividas en un espacio y en un tiempo real:

- Hablar – Habitar,
- Medio Físico – Medio social,
- Conceptualización – Figuración.

De este modo, esta noción nos proporciona los elementos necesarios para el estudio de las relaciones de equilibrio entre el lugar y la arquitectura, porque define su propia estructura entre la razón y la historia; es decir, permite que el espacio transforme el vacío que hay entre el hombre y su entorno en espacio existente, que tiene propiedades básicas a fin de permitir la integración física, social, cultural y estética, porque el espacio existente es el denominador común que tiene una base intuitiva y fenomenológica que permite presentar los lugares Goa, MOZ, LIS, VLC desde una perspectiva existencial y arquitectónica.

Seguidamente destaco la obra Existencia, Espacio y Arquitectura, de Norberg Schulz, donde distingue siete conceptos de espacio, en orden creciente de abstracción, para valorizar la relación del hombre con lo que le rodea dentro de una dimensión existencial, pero haciendo siempre referencia al concepto de espacio dentro de la teoría arquitectónica, y abordándolo desde una dimensión humana con el fin de tener una ligación con las ciencias sociales y la filosofía. La relación que podemos establecer con las ciencias sociales la encuentro en la obra Concepción de la geometría en el niño, de Jean Piaget, y con la filosofía, en las obras Hombre y Espacio, de Bollnow, Fenomenología de la percepción, de Merleau-Ponty, La poética del espacio, de Gastón Bachelard, y Construir, Habitar, Pensar, de Martín Heidegger. A través de las hipótesis y de los planteamientos que se desarrollan en estas conseguiré las estrategias constructivas que me permitirán que el espacio tome una posición central; es decir, que tome una dimensión existencial humana donde destaquen las concepciones

geométricas y la percepción visual que permitan resultados superficiales (en su sentido espacial).

De este modo, propongo primeramente el estudio del espacio del niño de Piaget porque, para Norberg Schulz, este es un espacio que está subjetivamente centrado en las relaciones entre el orden y el sentido de índole topológico, para, posteriormente, obtener su integración física, social y cultural dentro del ambiente que le rodea y que está repleto de acontecimientos y acciones. Piaget define el espacio como una parte fundamental de la existencia humana, y que tiene una estructura en esquemas elementares de organización: centro o lugar, dirección o camino, área o región, formando un campo de fuerzas de acción recíproca que comprende los aspectos abstractos y concretos, interactuando y relacionándose también desde el nivel de mayor proximidad hasta el nivel más extenso.

Con esta base, estructuro cada uno de los cuatro lugares (Goa, MOZ, LIS, VLC), con el fin de organizar mi identidad en el contexto físico, social, cultural y estético y también para expresar las percepciones visuales y táctiles, valorando el entorno, de lo devienen las coordenadas necesarias para poder acometer el análisis fenomenológico-existencialista.

Así, la construcción intelectual de esta estructura me va a permitir desarrollar un conocimiento consciente del lenguaje que se refiere al proceso creativo -la relación de identidad con el espacio vivido-.

	Centro/Lugar	Dirección/Camino	Área/Región
Goa	Sin Morada	Infinito	Punto Cero
MOZ	Casa Melo	Interior/Exterior	Centro
LIS	Rua X	Ángulo recto	Ortogonalidad
VLC	Plaza Redonda	Encuentro	Anillo

Goa – Punto Cero



GOA, es un lugar donde el equilibrio con la arquitectura no existe, porque no existe una casa, o mejor, un lugar sin morada, que sólo está conectado con mi origen, mi identidad, y que se ve incrementado por la geometrización a partir de una forma que proporciona un movimiento infinito, una forma abierta sin fronteras; Esta es la espiral, que nace en una posición concreta –punto cero-, que permite una continuidad del movimiento del Ser físico para interactuar con la espacialidad y que posee una proximidad fruto de su relación con mi identidad a través de objetos próximos.

MOZ - Centro



Mozambique, es un lugar donde existe el equilibrio con la arquitectura, o mejor, es un lugar con morada -Casa Melo-, porque en su construcción está implícita la armonía del hombre con su entorno; es decir, es un lugar sin vacío, porque está destinada a ser una morada habitada, en una posición concreta –centro-, desde cuyo espacio irradia dos movimientos (interior y exterior). Interior –hogar-, interactuando con mi identidad/intimidad y con el ambiente circundante que está marcado por el orden/sentido de mi infancia, y exterior -mundo-, proporcionándome una memoria vivida que va estar siempre presente e interactuando con la espacialidad de lo cotidiano, dando a su vez continuidad al desarrollo de mi imaginación.

LIS - Ortogonalidad



Lisboa, es un lugar donde el equilibrio con la arquitectura no existe a través de una sólo casa, sino de todas las casas, porque la inexistencia (abandono/desaparición) de la nuestra Casa Melo va provocar una situación de límite en mi existencia (para mi identidad), que es un vacío con el entorno, que se irá transformado a través de la memoria/imaginación en un espacio existente –Rua X-, un lugar en-el-mundo, bien ubicado, con inicio y fin, con mucha luz natural, que me permitirá interactuar con todas las casas de la calle, y que me proporcionará un diálogo desde el exterior hacia su interior, sostenido por el ángulo recto, que nos va dar abrigo para poder desarrollar con imaginación el hogar, y, por tanto, una relación estable y concreta con la arquitectura, al hacer que su verticalidad y su horizontalidad interactúen en conjunción y reflejen la seguridad, la armonía y el equilibrio que me permitirán la producción de formas rectangulares o cuadradas, asociadas a la forma de una casa, una morada, un abrigo y un hogar. Este abrigo, que me va proporcionar confort y me va a facultar para la contemplación de imágenes, no es sino un juego de registros visuales, casi táctil y cómplice del territorio de lo invisible, que, por un lado, es una consecuencia de las emociones sobre las cosas banales de la vida cotidiana, y, por otro, me proporciona un nuevo dinamismo y una dimensión de la satisfacción estética con la obra y con el espacio envolvente. Sin embargo, no conseguirá en mí el propósito de ampliar mis conocimientos, ni tampoco me permitirá averiguar ni hacerme reflexionar sobre mi verdad.

Así surge en mí el deseo devastador e irrenunciable de salir, de vivir en otro país, para mirar otra luz, para adquirir nuevos conocimientos, para tener otra

referencias, para desarrollar mediante la experiencia un juicio autocrítico pleno de recursos, y que finalmente consigo alcanzar a través de la Beca Erasmus, que me permite estudiar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en España.

VLC – Anillo



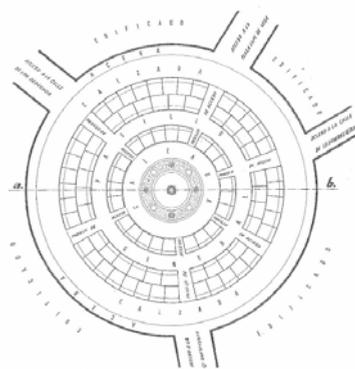
Valencia, es un lugar de encuentros, que me proporciona una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles, dentro de un diálogo constante y progresivo con mi percepción sensitiva, a través de su estructura, su cartografía, su movimiento, su color, su topografía y su luz, que me proporcionarán un dinamismo en mi cuerpo y en mis ojos que me exigen moverme para poder verla y tocarla, en una complicidad con el entorno, con su arquitectura, provocando también un vacío, no por la inexistencia de una casa, de una morada, de un abrigo o de un hogar, sino por la confrontación que surge en mi interior a consecuencia del proceso de adaptación a este nuevo espacio, cultura, idioma y conceptos estéticos; es decir, la armonía y el equilibrio que el ángulo recto me proporcionaba, van ser sustituidos por un juego de percepciones que quedan rasgadas a la altura de mis ojos en una relación completa, total -de 360°- con el espacio existencial.

De este modo, descubro la Plaza Redonda en su centro histórico y comprendo que su arquitectura y su ubicación y relación con el entorno me proporcionan sin duda el sistema autónomo y referencial de orden simbólico que ando buscando para poder disponer de una estrategia real-formal sobre la que pivote todo mi discurso y se convierta en el sistema-laboratorio en el que fabricar todos los materiales que el trabajo de campo de esta tesis requiere para alcanzar las conclusiones que certifiquen las hipótesis previamente formuladas.

Esta plaza, llamada sucesivamente de la Regencia, del Cid, Circular y, actualmente Redonda, surge de un proyecto urbanístico redactado el 24 de julio de 1837, que la concibe como un espacio público de tipología neoclásica, diseñada como un único edificio por el arquitecto municipal Salvador Escrig, que dimensionaba gradualmente cada uno de los vanos y los situaba sobre el eje central del existente en la planta baja, excepto en los cuatro arcos de acceso, sobre los que se disponían dos huecos por plano.

Así, su plano en papel es un perfecto edificio circular que se presenta unitario, compacto, con cuatro accesos porticados:

- La calle del Síndico, que es una travesía de la calle de los Derechos.
- Otro acceso sin nombre, por la plaza de Lope de Vega, en su confluencia con la calle del Trench.
- La calle de Vallanca, que es una travesía de la calle Sombrerería.
- La calle de la Pescadería, que es un acceso directo desde la calle San Vicente Mártir, atravesando la calle de Jofrens.



Plano de la Plaza Redonda

Y, lo que más nos interesa, es que en su espacio interior y en su espacio envuelto que nos circunda, nos incluye y nos ofrece la noción del juicio estético a lo largo de los tiempos, es decir, el peso de su historia y su marcada estética acentúan la forma arquitectónica y la atmósfera, mostrando, desde su memoria visual y táctil, una imagen singular de un lugar situado en-el-mundo, con una posición concreta, en el centro histórico de Valencia, cuya arquitectura tiene además la complicidad inseparable de la ciudad, que me va proporcionar el equilibrio y la armonía de querer estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar y sentir, o mejor, dialogar con la circunferencia, porque, por un lado, el vacío gana una dimensión estética, y, por otro, mi percepción es reeducada, arrojada hacia el mundo, eligiendo siempre su libertad, su Ser Libre, porque su Ser Pintor ya tiene conciencia de su identidad (física, social, cultural y estética) en el espacio/tiempo vivido, donde empieza su lenguaje dentro del proceso creativo.

De este modo, pretendo que mi estudio contenga el carácter poético de su espacio arquitectónico, tanto como su atmósfera, pues ambos soportan su lenguaje gráfico por medio de un vocabulario tridimensional. Su arquitectura no sólo deriva de una suma de longitudes, anchuras, alturas, ejes, rayos y diámetros de los elementos constructivos que envuelven su espacio, sino que deviene propiamente del vacío, del espacio envuelto al espacio interno que involucra la espiral y la incita a moverse, a caminar, soñar, jugar, pensar, tocar, oír y conversar; es decir, a desarrollar un lenguaje propio conforme mi Ser/Estar en-el-mundo.

Verdad / Lenguaje / Cartografía del Hábitat

4º Plano - Cartografía del Hábitat

El cuarto plano del movimiento de la espiral, corresponde a la cartografía del hábitat, no como otro plano más del Ser- Espiral, sino un plano específico para la búsqueda de su propia lenguaje a través de la noción de casa, morada, hogar o abrigo, según las referencias y las necesidades que devienen de la existencia cotidiana que busca una casa onírica –por fin materializada, formalizada poéticamente en la Plaza Redonda de Valencia.

Propongo como referencia filosófica el pensamiento de Martin Heidegger, porque para él es impensable un sujeto encerrado en sí mismo que se enfrenta a un mundo que le es totalmente ajeno; es decir, el Ser del hombre se define por su relación con el mundo y cuya forma de ser no consiste en una relación entre sujeto y objeto (Teoría del Conocimiento), sino que es propia de la Teoría de la Existencia (Dasein - Da=ahí, Sein=ser), como ser-ahí que es la esencia del hombre, cuyo ser es existir, arrojado en-el-mundo, arrojado hacia sus posibilidades, porque somos posibilidades antes que realidad.

Por eso, el problema fundamental de nuestra existencia es preguntarnos por el sentido de nuestro Ser, es preguntar por nuestro ser-en-el-mundo, o mejor, preguntar por el modo como habitamos en el mundo, -fenómeno del habitar-, como fenómeno que se distancia de la comprensión usual y revela lo esencial de nuestro existir; es decir, que piensa en las relaciones esenciales que se dan entre construir y habitar.

Así, destaco la conferencia “Construir, Habitar, Pensar”, que pronunció Heidegger en el Coloquio, en Darmstädter Gespräch, en 1951, y que versaba sobre arquitectura, donde el filósofo alemán reconduce el construir y el habitar desde las nociones sustantivas, universales y atemporales que han sido

fundamentales en el desarrollo comunitario del ser humano, según la referencia que ambos establecen con el lenguaje.

De este modo, nos interesa su principal tarea, que es la de elaborar las cuestiones sobre el sentido del ser a partir del lenguaje -fenómeno del lenguaje-, porque, cuando pensamos en el habitar, asociamos esta idea a una construcción (casa o lugar), en la cual la vida acontece. Es a partir de esta definición como podemos comprender cómo la espiral habita el mundo, porque su entorno traduce su sentir -cómo se relaciona y cómo lo comprende a través de sus posibilidades de ser-estar-en-el-mundo-, a través de esos dos momentos particulares (que pertenecen ya al ámbito específico del quehacer artístico):

- cómo habita la espiral,
- cómo graba las imágenes de su morada.

Estos son los dos momentos que permiten al estar adquirir un sentido más amplio y también más profundo, porque, primero, hacen posible la construcción del mundo-entorno, que en mi trabajo artístico se materializa a partir de la elección técnica de las matrices de cartón (técnica del Collagraph) y de la Tinta Negra, y segundo, porque producen un pensamiento sensible, permitiendo reflexionar y expresar la relación con el mundo, sobre las cosas que lo constituyen y en compatibilidad con el Ser.

El primero momento -cómo habita-, nos permite tomar conciencia de que habitar y construir son el uno para al otro, porque construir no es sólo el medio para habitar, el construir es en sí mismo ya el propio habitar. Para Heidegger, sólo el fenómeno del lenguaje comprende lo que es habitar, al retirar el significado propio de la palabra construir y al establecer el habitar una relación del Ser con el Estar en-el-mundo mediante la comprensión y la interpretación.

Así, este estar en-el-mundo permite que la circunferencia se presente siempre de una forma previa, porque desde siempre comprende cómo habita las inquietudes de la espiral -su estar para habitar en-el-mundo. Y esa capacidad de comprensión va a permitir también una interpretación, no como acto reflexivo, sino como huella, como silencio ontológico-existencial. Ese es el momento singular, el silencio del lenguaje, del que Heidegger nos alerta para que no dejemos de escuchar lo que el lenguaje dice de la palabra -construir. Porque, la palabra construir no la concibe desde el arte de la construcción, sino que es pensada a partir del lenguaje. Significa habitar, es decir, su esencia consiste en erigir lugares a través de ligar espacios, permitiendo así ser habitados. Entonces, construir es una actividad humana que ha acompañado al hombre a lo largo de todo su existir, por lo que, sólo si somos capaces de habitar, podremos construir una morada.

De esta forma, el habitar a partir del construir no queda restringido sólo a poseer una casa, sino a la propia condición del ser que se encuentra en-el-mundo. Para dotar de sentido al mundo -la cuaternidad-, el habitar se dirige hacia cuatro direcciones: la Tierra, el Cielo, la Divinidad y los Mortales; abriendo un campo de relaciones entre el ser y las cosas, y posibilitando así el redimensionamiento del ser para habitar una estancia junto a las cosas, llevando su esencia hacia las cosas.

Entonces, la Plaza Redonda se torna común con la cuaternidad porque es un campo de relaciones entre el Ser-Espiral y las cosas; es decir, puedo contemplar la elipse y conversar con la circunferencia, independiente de la oscuridad a la que se enfrenta el misterio de la noche y a la más clara luz del mediodía, porque de la unidad en la pluralidad, de la esencia en la apariencia, del todo en la parte y la parte en el todo, está ahí para ver y ser vista, para tocar y ser tocada, como una casa sin fronteras, sin límites, como una morada en construcción sobre la Tierra y debajo del Cielo, porque precisa-

mente la esencia de la casa como morada establece la relación libre del ser y del lugar en su espacio circular, como un todo que anima la memoria del ser.

El segundo momento, -cómo graba la espiral las imágenes de su morada-, me llevó a la elección particular del corredor como lugar arquitectónico donde poder realizar el trabajo de campo (el movimiento de la chincheta). Este teatraliza el escenario del deseo de caminar, que no es otra cosa sino el deseo de ojear un espacio a perder de vista; es decir, una profundidad de campo que está entre mi cuerpo y la casa, y que se materializa a través de ese diálogo permanente con la atmósfera que habita la Plaza.

Por estas razones y para dar continuidad a la necesidad de un lenguaje propio que me permita habitar y construir el pensamiento creativo y reflejar así el sentimiento de la relación entre el ser y el estar en-el-mundo, proyecto en la matriz de cartón, como un lugar con el que me identifico y me permite una prolongación de mi ser... es una casa onírica, una morada, materializada en-el-espacio.

Como resulta comprensible, todos estos razonamientos me condujeron automáticamente a elegir la Plaza Redonda de Valencia como el único Lugar en-el-mundo capaz de transportar todas las condiciones y determinar la existencia de las propiedades específicas de mi experiencia en su espacio, lo que está motivado básicamente por su arquitectura, porque sólo ella proporciona el espacio laberíntico, de difícil entendimiento desde el exterior, debido a la proximidad de los edificios de alrededor, tan próximos que sólo se dejan ver por fragmentos, y que para poder contemplar en su totalidad hay que recorrer todas sus calles, llegando a la conclusión de que su espacio interno refleja un gran armonía, que es remarcada por la presencia del agua, de la luz, de la repetición de puertas, ventanas y balcones. Sin embargo, lo que más me sorprendió fue su perímetro y la ausencia del ángulo

recto, porque la presencia de las tres formas arquitectónicas geométricas, independientes entre ellas, y cuya determinada disposición le otorga esa rotunda armonía es la que hace fluir el diálogo entre ellas y le permite captar el movimiento del mundo. Así valoro la poética de sus formas geométricas (circunferencia, elipse y espiral), y la de sus superficies arquitectónicas, por encima de la tipología y funcionalidad específicas de ésta.

Me baso en la obra Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, de Heinrich Wölfflin, por su capacidad analítica en la configuración peculiar de la obra de arte y por esa cierta regularidad en el modo de definir las formas, ya que parte del principio de que todas las formas arquitectónicas se asientan en una estructura geométrica, o mejor, en la tónica del dibujo geométrico.

A partir de aquí, estoy ya en condiciones teóricas y conceptuales de proponer, crear y construir un sistema simbólico que relacione metafóricamente los aspectos constructivos, tectónicos, compositivos y estéticos de la Plaza Redonda de Valencia con la teoría de las formas geométricas simples –la circunferencia, la elipse y la espiral-, que dará soporte a mi discurso artístico y a mis propuestas plásticas, y que tomará como referencia el mundo del grabado dentro de una situación objetiva: Sentencias sobre el Arte Impreso de Field.

Objeto de la investigación

Mi interés actual está centrado en el posible establecimiento del valor de la relación de cada uno de estos lugares con la arquitectura, que requiere hacer uso del Lugar para poner en acción la meta-representación y poder asociar así una carga simbólica y cultural al lenguaje gráfico dentro del proceso creativo.

Así, propongo un análisis de la circularidad de la espiral en tres momentos de estudio, aquellos que definen el abordamiento de la búsqueda del Ser-Espiral con el hábitat, y de ambos con el lenguaje propio; es decir, no tanto las similitudes de la geometría perfecta desde su proyección arquitectónica como un lenguaje arquitectónico en el sentido estricto, sino las relaciones posibles como objeto metafórico del artista, de tal manera que me permitan delimitar su movimiento y conferir la existencia de un camino o una frontera sin límites, desde el Sur hacia el Norte, afectando al sentir (conocimiento sensible, memoria/imaginación), y haciendo caminar, pensar, oír, tocar, jugar con los cambios de coordenadas, referencias, afinidades, filiaciones, con el fin de establecer una dinámica y una simbología que me permita regresar a la geometría como concepto simbólico y metafórico; esto es, al punto cero con Goa, al centro con Mozambique, a la ortogonalidad con Lisboa y al anillo, que es el encuentro con Valencia (Plaza Redonda), hasta poder llegar a ver la elipse, ya que sólo después estaremos facultados para un estar, que posibilita la conversación con la circunferencia, como ser-en-el-mundo:

Como un momento de estudio que permite al ser (espíritu, pintor y físico), tomar posición y colocarse en la posición del actuar, grabar, habitar y construirse a sí mismo para poder comprender mejor las razones de su circularidad y exigir de sí algo más de tal forma que le permita situarse en-el-mundo, con su identidad, y reflexionar así sobre su propio lenguaje dentro del proce-

so creativo, que obedece a un principio fundamental e ineludible: el de ser hijo de su tiempo, como una ley que va estar siempre presente marcando su toma de posición, desde su reflexión y su acción para habitar, construir y grabar una percepción propia respecto a un determinado lenguaje gráfico. Así, tomo como referencia el sentimiento de lo sublime en la obra ensayística Ley de los cambios, del escultor Jorge Oteiza, empezando por destacar la singularidad de su sentimiento, porque está siempre presente en su conciencia, en su existencia, en su lenguaje, en su historia y en su estética. mejor aún, en toda su obra coloca su ser entre dos posiciones: como ser-antes, en la 1ª posición de reflexión -ideología/social/política/estética-, y como ser-después, en la 2ª posición de acción -experimentación/desocupación. Todo eso se refleja en el planteamiento y en el desarrollo de su percepción a través de una interpretación y de una reflexión estética que se manifiesta silenciosamente en el espacio vacío. Esta es, así mismo, la oportunidad para confrontar la percepción (entre la imaginación y la memoria), que, a través de la conversación con la circunferencia, consigue la metamorfosis de la percepción. Al ser esta reeducada, nos va a proporcionar un cambio de 180°; es decir, pasará de ser una percepción de la espiral-ser antes (reflexión), que desde siempre ha tenido un peso ontológico en su movimiento y que se fundamenta en la búsqueda de su propia identidad, de referencias, de casa, de morada, de abrigo, de hogar, con el fin de construir un lenguaje propio y ocupar la ausencia, o habitar el vacío, para llegar a ser una percepción de la espiral-ser después (acción), una que habita ya en-la-Plaza Redonda en toda su extensión, con armonía y equilibrio, y que no tiene que ser una forma geométrica -con punto cero, con centro y con una ortogonalidad rigurosamente dibujada- para poder vivir en una casa con morada, con abrigo y hogar, sino un ser que empieza a desarrollar y a manifestar el vacío de una forma perceptible, intencional y presente, porque ya puede interpretar y comprender las posibilidades y los límites del ser-espiral libre en-el-mundo, como ser-grabador.

Será pues -y en definitiva- a través del concepto transdisciplinar de la interpretación y de la reflexión estética en la percepción de la creación artística del escultor Jorge Oteiza lo que me proporcionará un exigente ejercicio de aprendizaje en torno al vacío, al ver y al tocar ese espacio que es habitado mediante su desocupación formal y a favor de una armonía y de un equilibrio entre el lugar/arquitectura con el Ser-en-el-mundo.

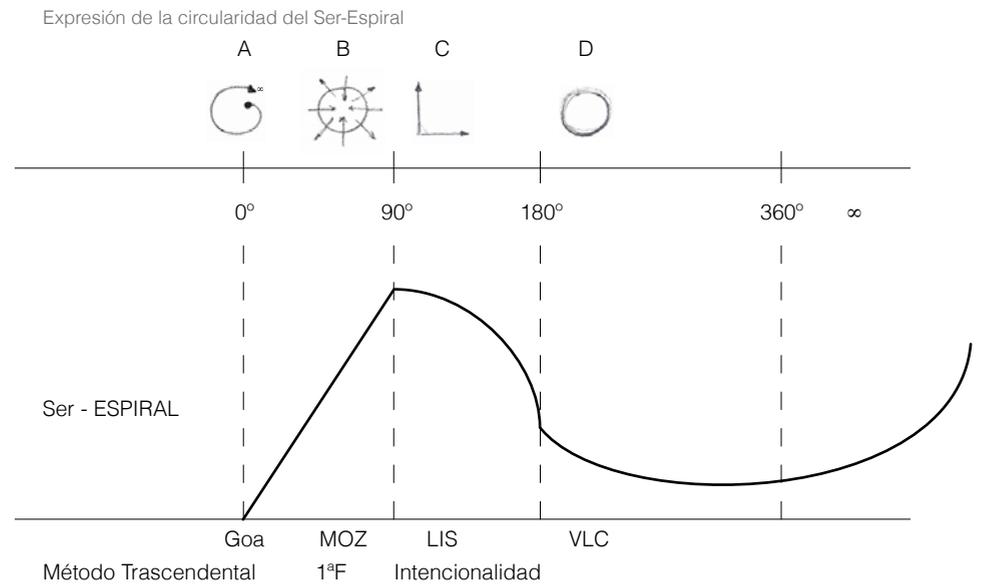
Espiral – Ser Antes – Reflexión
 Conversación con la Circunferencia = 180° - Percepción (re-educada)
 Espiral – Ser Después – Acción

Laboratorio

Como un momento para el estudio de la circularidad de la Espiral, representado por el laboratorio -mi taller-, donde están presentes mis inquietudes, que están relacionadas, no como una representación de las cosas, sino como una presentación del ser. De este modo, la Plaza Redonda se posiciona como un espejo para reflejar la cartografía del ser y del hábitat; es decir, permitir al Ser reflexionar e intervenir a través de su propia historia: el recorrido desde Goa como origen sin morada; Mozambique como origen con morada lejana; Lisboa como la necesidad de implementar un espacio, un habitar personal pero des-culturalizado y, finalmente -por ahora-, el encuentro, que significa Valencia, donde se proyectan todos los conceptos simbólicos que llevan a un lugar, a una casa onírica -la Plaza Redonda-, como objeto metafórico donde entra en juego la meta-representación que supone todo el concepto originario de una identidad cultural para un propio posicionamiento actual. Así, empiezo por hacer paralelamente dos analogías, una gráfica referida al esquema nº 6, Expresión de los clasicismos de Oteiza, con el fin de justificar la posición práctica del Ser-Espiral, mediante el desarrollo de la circularidad de su movimiento en-el-mundo, -0° hasta ∞-, y a través de la posición teórica a partir del pensamiento poético Psicología del Sensacionismo de Fernando Pessoa, que obedece a tres momentos regidos por las siguientes leyes:

- 1 - Las leyes que rigen toda impresión o idea; -Sujeto-Objeto Deidad
0° hasta 90°
- 2 - Las leyes que rigen toda objetivación; -Ser-en-el-mundo
90° hasta 360°
- 3 - Las leyes que rigen toda interpretación; -Ser Libre
360° hasta ∞

A partir de este gráfico, desarrollo una estructura que recoge -por comparación- la mayor cantidad de información posible, para que pueda centrarme en algo más concreto, personal e inédito, y que tiene como objetivo construir nuevas relaciones de la teoría por la práctica en la cultura visual a través de las Sentencias sobre arte impreso de Richard S. Field.



Propuesta práctica

La estrategia metodológica termina -como debe de acontecer en toda tesis doctoral del área de Bellas Artes- en la formulación de una propuesta práctica compuesta por una serie de trabajos artísticos que se van desarrollando a medida que se va entretejiendo el tejido teórico-conceptual. Esta parte práctica se formula, al igual que en los anteriores apartados como un momento de estudio para encuadrar el ser/hábitat y la historia del grabado de forma lineal, continua y progresiva, desarrollando a la par un pequeño repaso cronológico de la historia del grabado europeo (y sus sistemas de estampación) desde el siglo XV hasta la actualidad, lo que me va a permitir construir un diálogo visual a través de la trama narrativa y fragmentada proveniente de las nociones de matriz desde el ser-espíritu del grabador, y que funcionan como tales matrices, proporcionando a su ser-físico un amplio abanico de posiciones (estampas), para finalmente tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones con cada una de las Sentencias sobre arte impreso.

La asimilación práctica del diálogo visual, por otra parte, toma como referencia la actitud activista del investigador que encontramos en el Atlas Mnemosyne, que emplea el método iconológico a partir de un uso imaginativo y renovador del montaje mediante la disposición de imágenes de muy diversa procedencia reunidas y ordenadas en grandes paneles negros,, materializando así la teoría del conocimiento benjaminiana. Cada Sentencia, es interpretada por mí siguiendo la misma estrategia iconológica de Aby Warburg, tratando de interpretar la memoria como un rizoma que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera para construir un montaje a base de líneas de fuga, de segmentariedad, de desterritorialización, sin principio ni fin, pero con un medio, y es por él que crece y se desborda, como la circularidad de la espiral, donde su medio es la percepción que va siendo reeducada a través de la experiencia estética, que se da en su intersección -superposición/

yuxtaposición- con la elipse y a través de su conversación con la circunferencia, en un lugar singular, la casa onírica -Plaza Redonda.

De este modo, y desde la necesidad de abrir perspectivas más amplias a la percepción, construyo el panel A (Noción), que define la reflexión teórica a través de las imágenes fotográficas y reproducciones de la historia del grabado europeo (siglo XV hasta la actualidad), más centrado en contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico, que en la representación de lo histórico, tal y como ocurre en el Atlas Mnemosyne, que no propone una representación de narraciones para interpretar y pensar el pasado, sino una acción performativa del historiador del arte, como constructor y activista, que se relaciona visualmente en-el-mundo para reproducirlo y producirlo de forma abierta en una relación progresiva con el tiempo, en un movimiento cóncavo del Ser-Espiral. El panel B (Posición) es la justificación de la propuesta práctica -B.A.T. + P.A. única-, que define la acción del discurso poético aplicado a un conjunto de valoraciones de índole más o menos subjetiva, que tiene un sistema arquitectónico donde he incluido las tres formas geométricas (circunferencia, elipse, espiral). Es decir, frente a este discurso poético, que el momento de grabar tenga siempre presente cada Sentencia como un guión, porque para la elaboración de cada propuesta, independiente de la técnica, es necesaria la inspiración del pensamiento arquitectónico y las morfologías urbanas, ya que, por un lado, lo que más importa es la comprensión que cada matriz -como fragmento de la elipse- hace para interpretar su propio movimiento como forma/fondo para aprovechar el mecanismo del montaje, obligando a no fijar la forma de cada matriz individualmente, sino a reconocer su repetición, su rotación en el entorno, y, por otro lado, el color negro, utilizado con la finalidad de advertir la presencia del vacío, que marca la composición de los elementos (asimetría, simetría, eje de simetría, repetición, unitaria, fragmentada, claridad u oscuridad, superficiales o profundas, línea del horizonte, círculo, elipse, líneas verticales, horizontales o diagona-

les, rayo, diámetro, tangentes y línea curva), y que viene de la selección de las imágenes del panel A, que, a primera vista, parece arbitraria, pero que está asociada gráficamente a la atmósfera del entorno de la escala urbana, en un movimiento convexo, que tiene una intención con una posición única.

Por esta razón, podemos concluir que cada Sentencia tiene en la presente tesis su propia intención, que sirve para la interpretación de la Historia del Grabado y de la memoria del Ser/Hábitat, permitiendo así que en cada acción que elegimos se forme una trama narrativa y fragmentada de nociones, en el ser-espíritu del grabador, y que va a resultar en un momento singular, original y auténtico, como lo es la matriz/original, proporcionando así a su ser-físico una pluralidad de una o más posiciones, como son las estampas/reproducción, que adquieren una autonomía y un valor intrínseco al tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones en la cultura visual y no una simple traducción teórica de las Sentencias.

SENTENCIAS (Teoría) - NOCIÓN + POSICIÓN(ES) = PROPUESTA (práctica)

TEORÍA – XXX Sentencias sobre el arte impreso - Richard S. Field.1

NOCIÓN – panel A

POSICIÓN(ES) – panel B

PRACTICA – B.A.T. (Collagraph sobre papel Hahnemühle, 106 x 78 cm, 300gr., velin-marfil).

– P.A. (Xerografía sobre papel Vegetal, 106 x 78 cm).

Sentencias sobre el arte impreso

Richard S. Field

Print Collector Newsletter, Vol. XXV, no.5 (nov. – dec.) 1994

Traducción: Enrique Hildebrando Leal.

A pesar de las obvias alusiones a las Sentences on Conceptual Art de Sol Lewitt, de 1969, este texto no privilegia la idea sobre la ejecución. Todo lo contrario, es un intento por equiparar las actitudes contradictorias que sostenemos respecto a la impresión gráfica y de explorar las oposiciones que están codificadas, según creo yo, en la impresión gráfica. Lo que sí que debo a la prosa y al arte de Sol Lewitt es, sin lugar a dudas, su asombroso emparejamiento irónico de lo lógico y lo irracional.

I. Las impresiones gráficas son afirmaciones metonímicas sobre la omnipresencia del pensamiento binario, los opuestos, los reversos y los espejos.

II. Las impresiones gráficas representan una mecanización profundamente transgresiva de la cultura, por ejemplo, los principios de la reproducción biológica transferidos al de la reproducción cultural.

III. El acto físico de transferir información de una superficie a otra es análogo al de transferir información de un campo lingüístico a otro.

IV. Las impresiones gráficas surgieron en el contexto de la búsqueda general de métodos de fabricación en serie durante el siglo XV.

V. Las impresiones gráficas son múltiples. Son productos de colaboración.

VI. Las impresiones gráficas son la expresión natural de las masas porque son expresiones de los medios de producción.

VII. Las impresiones gráficas son afirmaciones altamente individualizadas dentro de los límites rígidamente definidos de los medios técnicos; encarnan una condición del modernismo - el conflicto entre el hombre y la máquina, lo manual y la réplica, el original y la copia.

VIII. La obra gráfica original privilegia la noción modernista de la originalidad y autoría, cuyo signo es el concepto de edición limitada y firmada, mientras que las impresiones gráficas populares privilegian la reproducción y la comunicación, siendo su cantidad su signo.

IX. La impresión gráfica supone una cadena de prototipos, algo que siempre le precede; la impresión gráfica es un siempre a punto.

X. Las impresiones gráficas estratifican información, materializando rastros del pensamiento y actos pasados: son metáforas de la manera en que las huellas de la memoria se imponen a todas las percepciones y al pensamiento.

XI. Las impresiones gráficas son demostraciones del proceso de representación, de que todas las imágenes del mundo no son jamás reflejos indiciarios, sino que están codificadas y convencionalizadas.

XII. Las impresiones gráficas son metalenguajes -lenguajes sobre el lenguaje-, cuyos códigos son abstracciones totales. Cuanto más descriptivo, más abstracto.

XIII. Las impresiones gráficas encargan una información visual exactamente repetible, pero la implicación de que sean ellas mismas réplicas precisas necesita ser reexaminada.

XIV. Los códigos (o sintaxis) de las impresiones gráficas pueden modificar o sobremodular el mensaje, de manera que los códigos se convierten el mensaje.

XV. No hay impresiones gráficas sin código. Los códigos pueden ser invisibles, pero las propiedades de sus técnicas siempre tendrán un impacto en el contenido.

XVI. En muchas impresiones gráficas, la información viene codificada en sistemas binarios de encendido y apagado, o blanco y negro. El gris no existe.

XVII. Las impresiones gráficas se nutren de la naturaleza y de la resistencia de los materiales, significando así la opacidad de los lenguajes.

XVIII. La necesaria dilación entre pensamiento e imagen en la impresión gráfica es análoga al proceso de información actual (tiempo CPU) y sirve para recordar que las imágenes son apenas relativamente instantáneas así como relativamente desprovistas de códigos.

XIX. En la impresión gráfica, contorno, luz y sombra son al mismo tiempo detallados y lineales.

XX. El imperceptible espacio de las impresiones gráficas – sugerido por la deformación del papel causada por planchas y piedras – es una importante parte de su contenido y opera como análogo del espacio mental.

XXI. Las impresiones gráficas han hecho posible la divulgación de la historia del arte como historia del estilo: durante dos siglos, las impresiones gráficas privilegiaron la interpretación escultural.

XXII. La impresión gráfica es un índice de intención tecnológica; las impresiones gráficas representan la tecnología que ha hecho posible la tecnología.

I-4 - Descripción del método de investigación utilizado

XXIII. Las impresiones gráficas siempre implicaron un texto y, tradicionalmente, unieron lo que se origina por impulsos muy semejantes (la imaginería impresa precedió e inspiró el texto impreso).

XXIV. Históricamente, la responsabilidad de las impresiones gráficas ha sido comunicar, así como su tema ha sido siempre la reproducción.

XXV. Las impresiones gráficas son obras de arte únicas, que expresan la intención del artista.

XXVI. Las impresiones gráficas son mediums entre arte y oficio, localizando muchas veces su sentido en el proceso.

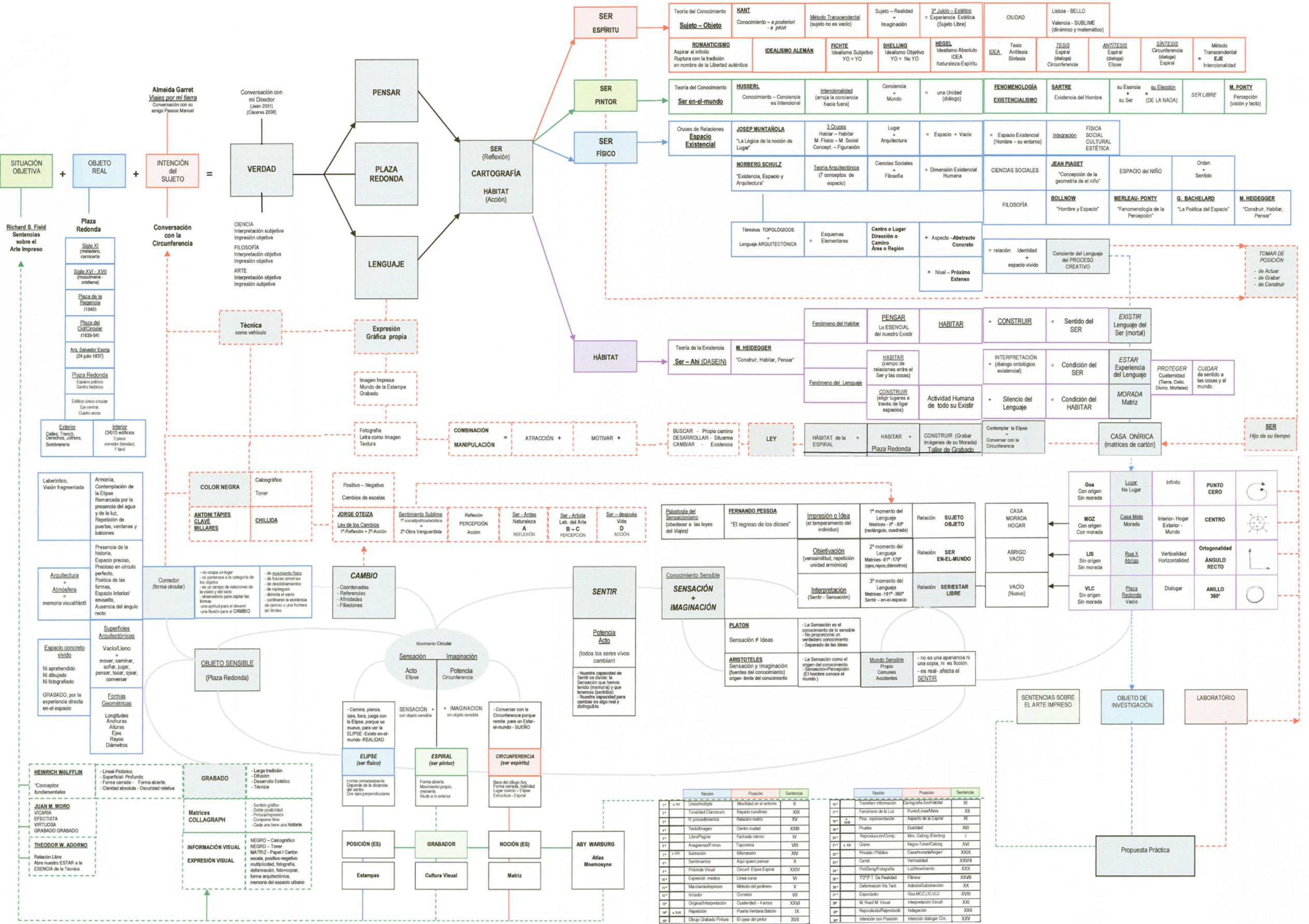
XXVII. Las impresiones gráficas no requieren un sitio específico, son la máxima forma de arte transportable.

XXVIII. Las impresiones gráficas son múltiples, lo que implica una experiencia pública y su recepción por múltiples espectadores.

XXIX. Las impresiones gráficas son instrumentos mecánicos mediadores entre el pensamiento privado y la experiencia pública; Como tales, abarcan a los medios de comunicación de masas y a los instrumentos de transmisión cultural.

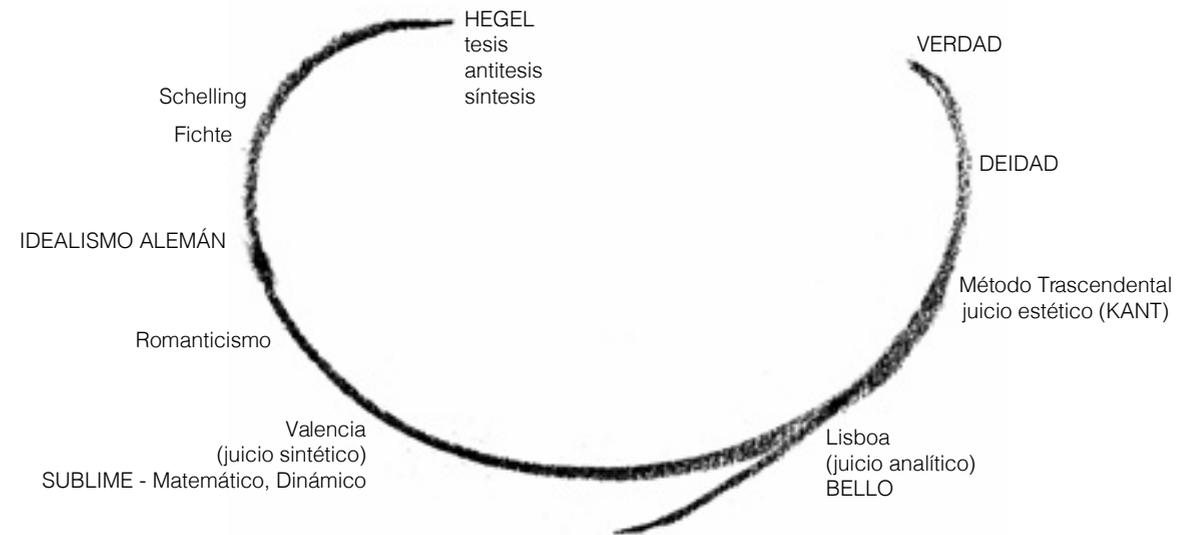
XXX. Las impresiones gráficas (y la Fotografía) prepararon el terreno para los mass media y la arrolladora presencia de la experiencia vicaria en la cultura contemporánea.

	Sentencia	Ser-Espíritu Panel A - Noción (matriz)	Ser-Físico Panel B - Posición (estampa)	siglo
1ª	II	Único/múltiplo	Movilidad en el entorno Repetición de la forma	XV
2ª	XIX	Tonalidad de claroscuro Escala grises	Rayado curvilíneo	
3ª	XV	Nuevos procedimientos Técnicos	Relación táctil, gráfica y plástica con la matriz	
4ª	XXIII	Complemento de la información Texto / Imagen	Centro ciudad	
5ª	IV	Libro/ Página	Fachada interior	
6ª	VIII	Grabados con anagramas o firmados	Toponimia	
7ª	XIV	Ilustración	Bifurcación – 90°	XVI
8ª	X	Sentimientos	Aquí quiero pensar	
9ª	XXIV	Pirámide visual: sentir, ver y grabar	Circunferencia, Elipse, Espiral	
10ª	VI	Expresión de los medios	Línea curva	XVII
11ª	V	Marchante e impresor	Método del jardinero	
12ª	VII	Imitador	Corredor	
13ª	XXVI	Original – Interpretación	Cuaternidad – Cuatro arcos	
14ª	IX	Repetición	Puertas, ventanas y balcones	
15ª	XVII	Dibujo – Grabado - Pintura	El ojear del pintor	
16ª	III	Transferir información	La cartografía del Ser a la cartografía del Hábitat	
17ª	XII	Fenómeno de la luz	Punto cero – Centro – Ortogonalidad - Anillo	XVIII
18ª	XI	Proceso de representación	Aspecto de la Espiral	
19ª	XIII	La Prueba	Dualidad	
20ª	I	Reproducción/Composición	Movimiento calcográfico y electrofotográfico	
21ª	XVI	El Grano	El negro calcográfico y negro tóner	XIX
22ª	XXIX	Privado y público	Ciudad – Plaza Redonda (casa, morada, abrigo, hogar)	
23ª	XXVIII	El cartel	La Verticalidad	XX
24ª	XXX	Pintura (Serigrafía) Fotografía	Luz - Movimiento	
25ª	XXVII	1º, 2º y 3º tiempos de la realidad	Flâneur	
26ª	XX	Deformación	Adición y sustracción	
27ª	XVIII	El Espectador	Goa(Punto Cero), MOZ(Centro), LIS(Ortogonalidad), VLC(Anillo)	
28ª	XXI	Mundo real/Mundo visual (Figurativo/Abstracto)	Interpretación escultural	
29	XXII	Reproducido ≠ Reproducible	Indagación	
30ª	XXV	Intención con posición única P.A.	Única intención: dialogar con la Circunferencia	



||

**El Método Trascendental como herramienta conceptual para
afrontar la experiencia intelectual de la práctica actual del arte**





La confrontación con la deidad

1

La crítica permanente que estableció el profesor Alcalá durante todo el proceso de trabajo marcó decisivamente el desarrollo del mismo, pues esta fue siempre directa, objetiva e independiente. Desde entonces, para mí, todo ha sido aprendizaje personal y artístico de gran valor, muy interesante pero, al mismo tiempo, tan doloroso como complejo, porque nunca antes había confrontado el sistema de la información del pensamiento creativo con la percepción, con el lenguaje creativo, con la lógica de la imagen, con la intuición de la experiencia y con la voluntad de las ideas, es decir, con la estructuración de la Verdad.

Así, la Verdad no es una representación de las Cosas, sino una presentación del Ser.

Para los filósofos griegos la verdad se identifica con la realidad. De acuerdo a esta concepción, la verdad es una consecuencia de lo que existe en cuanto existe. La verdad será tanto más inequívoca en cuanto la existencia sea más trascendente. Lo verdadero se muestra en la existencia que permanece por sí misma, o sea, la verdad de lo que algo es depende de su existencia, porque las esencias inexistentes distinguen la verdad de lo ilusorio.

La escolástica (Santo Tomás de Aquino – Idade Media) consideró a la verdad como una de las cualidades del ente que le permiten ser conocido como tal. La verdad es definida como la adecuación del ente con la mente. Exige la existencia de cada cosa conocida, porque la mente humana conoce a través de ideas. Las ideas se formalizan por las impresiones sensibles, que sólo se motivan desde algo realmente existente con capacidad de alguna manifestación material.

La verdad ontológica que sigue al conocimiento mental de cada ente se fundamenta en la adecuación de la imagen de lo conocido como una esencia específica, porque de lo informe no se sigue conocimiento, sino duda. Por tanto, del conocimiento de cada esencia como tal esencia se deriva realmente la verdad de todo conocimiento mental. La no-verdad o error surgiría de la inadecuación de una esencia conocida como algo distinto a la esencia, que realmente en su propia existencia ese ente soporta como propio modo de Ser. Conocer las cosas existentes de modo distinto a su real modo de ser implica la creación de un fantasma o ilusión mental.

Siendo así que la verdad depende de la existencia (Ser) y de la esencia (Cosa), será necesario que, como afirman las filosofías racionalistas e idealistas (Idade moderna), la verdad corresponda a un juicio que conjugue la esencia de un modo de ser con su existencia. Si la existencia de un ente se realizara modificando o perturbando su propio modo de ser, significaría un error o falta de verdad para su posible conocimiento por una mente ajena, por más que como mera existencia pudiera considerarse en sí como un ente nuevo con una verdad subjetiva real. Objetivamente, lo que engaña a la mente -porque su existencia muestra una esencia distinta de su real modo de ser- corresponde a la no-verdad o falsedad.

Las esencias, de por sí nunca son falsas, pues todo ente obra según su naturaleza. La existencia, en cuanto muestra la realidad, tampoco es falsa. Sin embargo, somos conscientes de que nuestro conocimiento se engaña aún en el empeño de escudriñar la verdad, y ello no puede provenir más que de la inadecuación en la existencia de una esencia común.

Para los idealistas, la verdad sólo es lógica si está fundada en el pensamiento y construida en función de un juicio coherente. Será verdad la proposición razonada correctamente dentro de un sistema. Así, todas las nociones de la

verdad que la filosofía ha desarrollado a lo largo de los siglos la definen en un contexto doctrinal filosófico determinado, que como sistema especifica los contenidos posibles de predicación sobre la globalidad de la capacidad del saber metafísico.

Si trascendemos de la lógica a la ética metafísica, la verdad debe ser considerada en su vertiente existencial y en su naturaleza cosmológica. En la conjunción del Ser y el Existir se realiza la máxima expresión de la verdad metafísica. La cualidad entitativa que hace comprensible cada cosa radica en su forma propia de ser, o esencia fundamental del ente, que le hace ser como es y lo define según su más íntima y radical esencia. Pero todo ente es conocido por su existencia.

Por tanto, para Aristóteles, la verdad está en la adecuación de la existencia (como Ser) a la esencia (como Cosa) propia de cada ser. Al atribuir la presencia del Ser, la colocamos entre dos entes: la eternidad de Dios y la presencia del Hombre.

Así, la verdad metafísica o trascendental consiste en la conformidad del ser con el entendimiento divino; la verdad formal o de conocimiento, en la conformidad entre nuestro entendimiento y la cosa conocida por él; la verdad moral, en la conformidad entre las palabras externas y los conceptos internos del entendimiento.

No obstante, Descartes hace del Método la influencia que ejercerá en la constitución de su pensamiento filosófico: Que es necesario un método para dirigir bien la razón y alcanzar el conocimiento. Esta asociación del problema del Método con la filosofía cartesiana está plenamente justificada al considerar que el ser verdadero está definido por la forma del intuicionismo racionalista, buscando un conocimiento seguro rechaza como falso todo lo que no

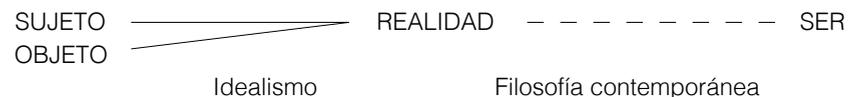
se presente a la conciencia con una certeza absoluta. Su verdad modélica es la afirmación «Pienso, luego existo», que no se apoya en un razonamiento, sino en una intuición clara y distinta que le otorga una evidencia inmediata.

Es decir, el Ser Verdadero tiene como características la Certeza y lo Real. Es mediante la Certeza que el sujeto tiene por lo que puede adquirir la visión rigurosa de lo Real.

Forma –lo Visible = Platón (la visión)
Forma –la Existencia = Aristóteles (el tacto)

En la filosofía contemporánea, la verdad es la adecuación entre lo “mentado” y lo dado, que no es la cosa real, el ente existente en sí, sino el fenómeno. El conocimiento y la verdad se dan en un plano “trascendental” o “puro”, equidistante tanto del realismo —que hace hincapié en el objeto— como del idealismo —que pone el acento en el sujeto.

La Fenomenología toma lo dado tal como se presenta al sujeto, sin pretender ir más allá. Esta transformación debe legitimar el ser de las cosas que es reconocido como Ser, en la medida que se muestra como tal, permitiendo al sujeto tener la noción objetiva y la certeza de la realidad.



Así, mi Verdad comienza a partir de la forma arquitectónica de la Plaza Redonda de Valencia, a través de la forma de la Circunferencia (que es la Verdad de la Certeza / Real y solamente puede ser mirada desde del cielo, asociada a la presencia de la visión Deidad), con su relación con la Elipse (que

es la Verdad del Hombre asociada la Existencia, su visión a través de las Ideas), y su relación con la Espiral (que es la Verdad ontológica, asociada a la Experiencia del Yo con lo cotidiano).

Una vieja sentencia oriental señala que *“el camino más recto para llegar a la verdad es el círculo”*.

La Circunferencia, como todas las figuras geométricas, es dibujada según un principio y muestra una conformidad con los fines de lo múltiple y lo objetivo, que es muchas veces digno de admiración. Aquí, la conformidad con los fines es objetiva e intelectual y no simplemente subjetiva y estética. Esta expresa la adecuación de la figura a la producción de muchas formas finales y es conocida por la razón.

En una figura tan sencilla como es la Circunferencia encontramos el principio para la resolución de una inmensidad de cuestiones, las cuales, cada una por sí misma, contendrá a su vez numerosas soluciones. Pero sólo ésta contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es el Lugar común para la Elipse y estructura para la Espiral.

El mecanismo simbólico que construyo en el presente trabajo de investigación por el que asocio la Circunferencia a la Forma Deidad se fundamenta en las relaciones que se pueden establecer entre la dimensión cultural y estética del análisis crítico y el proceso metodológico a través del cual se va re-educando y estructurando mi Yo (Espiral). La Forma, tal y como me enseña a mirar la imagen el pensamiento artístico de Robert Rauschenberg, las referencias conceptuales que me ofrecen las obras de Chema Madoz, Joan Brossa, José Manuel Ballester o Jesús Pastor, la interculturalidad presente en la música de Manu Chao, las cuestiones científicas y filosóficas planteadas por Jorge Wagensberg y Gao Xingjian, o la noción del MA japonés, me

ha permitido construir el ansiado contexto de aprendizaje en torno a la discusión de las ideas del sistema del pensamiento creativo, que fluctúa biunívocamente entre las micropoéticas y las micropolíticas que estoy tejiendo a la par que elaboro esta Tesis.

“(...) Comprendí que las cosas son reales y diferentes, todas, las unas de las otras;
lo comprendí con los ojos, nunca con el pensamiento.
Comprenderlo con el pensamiento sería encontrarlas a todas iguales.(...)”
Alberto Caeiro, 08/11/1915.

“Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.(...)”

*Alberto Caeiro (Fernando Pessoa). 08/11/1915.
(PESSOA. A: PAIS, 2006: 152)*

Así, he elegido la Verdad en Kant (revolución copernicana) como construcción del sujeto. Esto es, el sujeto no encuentra al objeto como algo dado, sino que lo construye. El objeto de conocimiento, el fenómeno, es construido por el sujeto a partir del caos de impresiones proveniente de la experiencia.

El sujeto posee a priori (antes de la experiencia) formas puras de la sensibilidad (espacio y tiempo) y categorías vacías del entendimiento (substancia-accidente, causa-efecto, etc.) y con ellas ordena los datos caóticos de los sentidos.

La verdad es intramental y la cosa en sí -la verdad metafísica- permanece incognoscible, que es la realidad objetiva de las cosas, en cuanto estas, por

medio de su esencia, corresponden a la idea típica de las mismas, preexistente eterno en el entendimiento divino.

En Kant, la Teología es concebida como el sistema de nuestros conocimientos acerca del Ser Supremo. El conocimiento de todo lo que tiene lugar en Dios es lo que Kant llama *theologia archetypa*, y éste sólo tiene lugar en Él, mientras que el sistema del conocimiento que se refiere a la idea que de Dios reside en la naturaleza humana se llama *theologia ectypa*, y puede ser muy deficiente.

La totalidad de todo conocimiento posible acerca de Dios (Circuferencia) no es posible para el hombre, por ser éste fragmento (Elipse). Sin embargo, supone la consideración más digna del hombre el ver hasta dónde puede llegar nuestra razón en el conocimiento de Dios.

En el marco del uso teórico de la razón, Dios nos es dado, según el pensamiento kantiano, como un ideal trascendental, es decir, como un concepto de la razón pura teórico-especulativa, como un polo o principio regulativo hacia el cual avanza el conocimiento humano.

Kant nos dice, en *La Crítica de la Razón Pura*: “*El conocimiento humano comienza con intuiciones, pasa a los conceptos y concluye con las ideas. La unidad sistemática del saber no es una unidad dada, sino proyectada...*”. (KANT, 2007: (CRP-B675) 533).

Así, la Idea de Dios puede ser tomada en dos sentidos, es decir, en un sentido teórico como *ens summum*, Dios (modelo de todo ente en cuanto tal), y en un sentido práctico como *perfectio moralis* (a lo que debería tender todo ente por obra de la libertad). Entonces podemos concluir que Dios es el Ser más allá de lo físico que mantiene la unión de lo Real con el Ideal, propo-

niendo que la razón lógica debe estar subordinada a la ley moral para poder superarse, aunque sea en forma imperfecta.

En efecto, todo ser real tiene una esencia propia, determinada y distinta de la que tienen las demás cosas. Esencia que se halla contenida y representada desde la eternidad en alguna de las ideas divinas que representan, no sólo todos los seres reales y actuales, sino los posibles. Después, todo ser real, por el mero hecho de serlo, se halla en relación y dependencia necesaria con la idea divina que le corresponde, lo cual constituye su verdad metafísica, es decir su ecuación con el entendimiento divino. Y, según Kant, el último paso del conocimiento.

"Yo soy un hombre religioso.

Las cuestiones de la fe y mis problemas están muy vinculados.

Naturalmente mi concepción del espacio tiene una dimensión espiritual, igual que también tiene una dimensión filosófica.

Mi continua rebelión contra las leyes de la gravedad tiene un aspecto religioso."

(1988)

(CHILLIDA, 2004: *catálogo Musica callada*, 17)

Porque el origen de todos nuestros conocimientos está en el espacio, que es la forma que aportamos para las representaciones externas, y en el tiempo, que es la forma pura que previamente aportamos tanto para lo externo como para lo interno. A parte de estas formas puras, la razón humana dispone de la facultad del entendimiento, conformadora espontánea con su bagaje de categorías. Las intuiciones sensibles por sí mismas y solas no engendran conocimiento: son ciegas y constituyen materia de conocimiento en tanto se someten a la conceptualización del entendimiento. Y a partir de ahí opera nuestro aparato discursivo.

Frente al conocimiento, Kant adopta una postura intermedia entre el empirismo y el racionalismo. Todo conocimiento comienza con la experiencia (como los empiristas, ningún conocimiento precede a la experiencia), pero no todo el conocimiento procede de la experiencia (como los racionalistas). En este punto, Kant distingue entre conocimiento a posteriori, el conocimiento procedente de la experiencia, el que recibimos de las cosas; y el conocimiento a priori, independiente de la experiencia, el que nos permite interpretar las cosas, porque parte del principio de que el sujeto no es vacío.

Así, hay una confrontación con el entendimiento divino, por su escala de conocimientos y su visión grandiosa, que por una parte rompe con mi cotidianidad, y por otro, es la estructura global de mi espiral, que me permite tener otras inquietudes cuando de pongo a trabajar en el taller, porque dispongo ya de otro oxígeno, de otra mirada, pero siempre siento la responsabilidad y la presencia de la dimensión crítica que me he construido.

Frente a esta transformación, es decir, la metamorfosis surgida en mi interior al ser poseedora ya una realidad -la conocida que me es cómoda-, y la otra -la desconocida en sí misma por el sujeto. Mediante esa realidad (desconocida), el sujeto tiene que ir más allá, al encuentro de las cosas porque siente que algo explota dentro de sí, es decir, el sujeto transforma esa realidad en sensaciones a través de su sensibilidad.

Entonces, el mundo interno es alimentado por la Verdad, que nos hace pensar, sentir, soñar y comunicar lo que hay en lo más íntimo, en el interior del sujeto.

Sirva como ejemplo referencial una pequeña sensación descrita por el propio Paul Cézanne:

"Tengo una pequeña sensación, mas no consigo expresarme;
Soy como aquel que poseyendo una pieza de oro no puede,
sin embargo, servirse de ella.
El tiempo y la reflexión, por lo demás,
van modificando paulatinamente nuestra visión hasta que,
por ultimo, llegamos a comprender."

(CÉZANNE. A: DELCLAUX, 1969:197)

Puedo afirmar que esa metamorfosis es un cambio ontológico del pensar interior, es como dar otro sentido a lo real. De este modo, la contemplación de las Ideas eternas exige una transformación tal en el sujeto que éste se transfigura en un ojo inmortal del mundo, sereno y distante.

Así, la confrontación de escalas interior y exterior es presentada como un trayecto hacia la luz (Merleau-Ponty), un elogio de la sombra (Turner), una superación de la condición mortal, es decir, una liberación para la vida, saliendo de nuestra pequeñez y así permitiendo que lo invisible se torne visible.

“Trabajo para saber, valoro más el conocer que el conocimiento.
Creo que debo aventurarme en hacer lo que no sé hacer.
Buscar, visualizar donde no veo, anhelar reconocer lo que no puedo
discernir.”

(CHILLIDA, 2002: catálogo CH&T, 22)

El hecho de haberse producido un cambio significativo entre cómo concebía antes y cómo concibo ahora, es decir, la cuestión de la conformación de la estructura del conocimiento de cada uno y no el reconocimiento de las estructuras comunes, permite una reflexión constante sobre mis propios límites respecto al aprendizaje del nuevo real.

Así, la toma de conciencia de este cambio, la vivencia hasta los límites, la conciliación con lo trascendental, todo eso, me ha permitido la noción de libertad, que es iluminada por la experiencia de lo sensible, que, a su vez, abre camino a una flexibilidad que se propone, no como superación o perspectiva de análisis a partir del exterior de la vida cotidiana, sino como implicación en su experiencia y su apertura. Porque no tengo la capacidad para presentar a través de la experiencia sensible todo lo que soy capaz de percibir y comprender, recurro a la imaginación, que a su vez demuestra que es una visión estética, un conocimiento de esencias, al contrario de la razón, que es un conocimiento de relaciones.

Por eso he elegido del método trascendental, porque consiste en proyectar la atención, no sobre los objetos mismos, sino sobre el saber que nos proporcionan, indagando las bases o elementos a priori del conocimiento. Se trata, por lo tanto, de la averiguación de las condiciones necesarias de toda experiencia, es decir, la esfera de lo “trascendental” cumple su sentido y su

significación al posibilitar un saber a priori, absolutamente universal y necesario, sobre todos los objetos de la experiencia.

Así, el método trascendental es por medio del cual nos remontamos a las condiciones de posibilidad de cualquier conocimiento. Aquí se justifica la validez del conocimiento empírico mediante una investigación sobre las condiciones puras que lo posibilitan. Tales condiciones puras son los elementos a priori del conocimiento: intuiciones de la sensibilidad y conceptos del entendimiento.

En la filosofía moderna, el término experimenta un importante cambio en su significado, a través especialmente del uso que hace Kant de él. En la revolución copernicana y su aplicación del método trascendental, el saber metafísico va a tener ya como objeto, no la realidad empírica o extra empírica, sino los conceptos a priori de objetos en general, los cuales van a estar referidos a la realidad empírica, pero no extraídos de ella.

Lo trascendental será asimilado al conocimiento que se ocupa, no del conocimiento de los objetos, sino del modo de conocer a los objetos, en cuanto esto es posible a priori.

Lo trascendental deja de designar, pues, una propiedad del ser en cuanto ser para pasar a designar la reflexión sobre los elementos a priori del conocimiento humano.

No obstante, al haber utilizado Kant en numerosas ocasiones el término como sinónimo de a priori (independiente de la experiencia) es habitual referirse a lo "a priori" como trascendental. Kant usará el término trascendental con otro significado: como sinónimo de ilusorio.

La indisoluble relación sujeto-real alcanza una dimensión especial en el mo-

mento de la experiencia estética -la imaginación se evidencia y autonomiza de la razón, que a su vez arrastra el entendimiento para la totalidad, pero, existe un esfuerzo de lo sensible por aprehender la totalidad-, para aprehender la Circunferencia (en nuestro caso).

Así, puedo decir que, es a través de la experiencia estética, la vía destinada a un conocimiento de la esencia de la realidad. Puedo también definirla como una contemplación pura, desinteresada, en la que el sujeto se olvida de su propia personalidad para perderse en lo real, siendo el único estadio del conocimiento que puede convertir al hombre en un ser libre, que busca, mediante su elevación a un punto de vista superior, las condiciones inherentes, las relaciones constantes, las leyes de todo hecho cultural.

Kant, divide la Crítica del Juicio en dos secciones, aquella que se ocupa de la estética y aquella que se ocupa de la teología. En la primera sección inicia los primeros esbozos de un sistema estético que posteriormente influiría fuertemente en el Romanticismo-Idealismo alemán (Schiller, Fichte, Schelling, Schopenhauer). Su obra filosófica se ocupa del último de los ámbitos de interés: el entendimiento es analizado en la primera crítica, la moral, y el deber en la segunda, queda finalmente en esta tercera obra hacer referencia al juicio estético, al arte y al gusto -La Crítica de la Facultad del Juicio.

Al reservar al problema de los juicios estéticos la mayor parte de su tercera Crítica, Kant se convirtió en el primer filósofo moderno que hacía de su teoría estética parte integrante de un sistema filosófico. Porque en ese volumen intentó relacionar los mundos de la naturaleza y la libertad, que las dos primeras Críticas habían distinguido y separado.

Así, el juicio estético no puede depender de un interés ajeno a la propia contemplación de lo real. De esta manera, se crea una diferenciación entre lo

Bello y lo Bueno, cuya unidad, o por lo menos correspondencia, se identifica en las filosofías trascendentales clásicas como las de Platón o Santo Tomás de Aquino. Según Kant, lo Bello no hace referencia a un fin determinado, sino es un fin netamente formal, una conformidad a fin sin fin, independiente de la representación de lo Bueno, añadiendo además que el juicio estético no aporta conocimiento del objeto, y eso ocurre mediante el juicio lógico, del entendimiento según es analizado en la Crítica de la Razón Pura.

El juicio estético reposa de tal manera en fundamentos a priori, y un juicio tal es puro solamente en la medida en que ninguna complacencia meramente empírica mezcle al fundamento de la determinación del mismo.

En torno a las definiciones de lo Bello, Kant deduce cuatro momentos, que son:

1- Definición de lo Bello deducida del primer momento: *"GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de satisfacción llámase bello."* (KANT, 2007:(CJ) 136).

2- Definición deducida del segundo momento: *"Bello es lo que, sin concepto, place universalmente"*. (KANT, 2007:(CJ) 146).

3- Definición de lo Bello deducida del tercer momento: *"Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin"*. (KANT, 2007:(CJ) 166).

4- Definición de lo Bello deducida del cuarto momento: *"Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción"*. (KANT, 2007:(CJ) 171).

Determina que el juicio estético se da siempre bajo conceptos subjetivos, es decir, no puede haber ninguna regla objetiva que determine por conceptos lo que es Bello. Pues todo juicio que parte de esta fuente es estético, es decir, su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. Sin embargo, asegura que poseemos una idea de lo Bello, un modelo arquetípico según el cual juzgamos, si bien ese concepto depende por entero de nosotros, y se admite que los modelos arquetípicos varían según el lugar, el tiempo y la cultura.

Con referencia a la Plaza Redonda, que es un lugar común en el centro histórico de la ciudad de Valencia, existe una complicidad inseparable de su arquitectura con la ciudad, tal como la comunicabilidad del juicio estético, existe un sentido común en tanto que los juicios son comunicables.

Así, este tipo de conocimiento, regido por el espacio, posee una doble peculiaridad: por una parte, la de ser un conocimiento directo e intuitivo de la realidad (trabajo de campo -fotografías), y por otra, de ser un conocimiento al servicio de la conciencia de sí (movimiento de la espiral), que se expresa en una completa subordinación del conocer al querer, conocer para ver y ver para actuar/tocar.

La estructura de la conciencia humana presenta dos caras, cuya interrelación hace posible la acción humana. Me refiero a la conciencia de sí, la Espiral, y la conciencia de las demás cosas, la Elipse, y/o la Parábola, pero ambas son un reflejo de una realidad única y verdadera -la Circunferencia, porque tal como afirma Eugène Delacroix, *"la verdad se revela sólo al genio, y el genio está siempre solo."* (DELACROIX. A: WOLF, 2007: 20).

En el Idealismo Alemán, las teorías estéticas de Kant fueron utilizadas por primera vez por el poeta dramático Friedrich Schiller, quien expuso una vi-

sión neokantiana del arte y la belleza como medio a través del cual la humanidad (y el individuo humano) avanza desde un estadio de existencia sensible a otro racional y, en consecuencia, plenamente humano.

Así, distingue dos impulsos básicos en el hombre, el impulso material (el car-tón) y el impulso formal (la espiral), y dice que son sintetizados y promovidos a un plano superior (el cielo), en lo que él denomina el impulso del juego, que responde a la forma viviente de la belleza del mundo (la posición de la estrellas).

El juego (sobrexposiciones de las elipses), en el sentido en que lo toma Schi-ller, es una versión más concreta de la armonía kantiana entre la imaginación y el entendimiento, que implica esa especie de combinación de libertad y ne-cesidad que se convierte en voluntaria sumisión a unas normas con miras al juego mismo, haciendo juicios totalmente prácticos entre la materia y la forma.

Al apelar al impulso lúdico y al liberar el yo superior del hombre del dominio de su naturaleza material, el arte hace al hombre humano y le da su condición ne-cesaria en la libertad racional. Así pues, el mundo no es tal como existe, sino como este se presenta a las nuestras facultades, es decir, el mundo es reduci-do al sujeto del conocimiento, al propio yo hecho a su imagen.

Ricarda Huch dice al respecto: *“La brutal afirmación de la posición creadora del hombre en el centro del mundo (...) encontró entre la juventud romántica un eco sonoro. La solución de todos los misterios y la fuente de todo el futuro descansaban en el propio yo.”* (HUCH. A: GRAS BALAGUER, 1988: 48).

Entonces, entre el yo y la realidad existe una armonía, una libertad armoniza-da por el juego –el arte.

Para Fichte, la realidad es siempre algo confrontativo, entre lo consciente (el cielo –el hemisferio Norte) y el inconsciente (el cielo –el hemisferio Sur), es decir, la búsqueda de la armonía no admite nada fuera del yo.

La peculiaridad del Romanticismo maduro es la concepción del yo como ob-jecto de la obra. El artista no es entonces el laborioso creador de formas, sino el portador de un yo (mi identidad). El alma del hombre y el alma del mundo son pues los dos aspectos del único tema romántico: la realidad total y pro-funda (la totalidad del cielo -nuestra Circunferencia).

Como continuación a este razonamiento, Schelling nos dice: *“Nos parecerá excelente una obra de arte en la medida en que se nos muestre en ella la fuerza no falseada del poder creador y la actividad de la Naturaleza”.* (SCHE-LLING, 1980: 40). Así, se sacrificará la apariencia exterior cuando “la verdad del alma” lo exija, y se sacrificará las tendencias personales cuando lo exija “la verdad de la naturaleza”.

A su vez, para Schopenhauer, la creación y contemplación son coincidentes puesto que se trata de un modo de concebir la realidad en el que, tanto el sujeto como el objeto, llegan a liberarse de sus condiciones empírico-parti-culares, convirtiendo a la experiencia en un conocimiento.

De este modo, convierte la inteligencia en esclava de la voluntad, pues la única función de la inteligencia es suministrar los datos indispensables para la vida individual, esto es, la esencia misma de las cosas y del mundo en su totalidad. Y la voluntad constituye la dimensión primaria y esencial del hom-bre. Es su sustancia, de la que la inteligencia no es más que un elemento secundario, o sea, un mero instrumento de la voluntad, que por sí misma constituye el principio fundamental de la subjetividad.

Así, la inteligencia es incapaz de llegar a comprender lo que hay detrás del conocimiento, del mismo modo que el ojo no puede verse a sí mismo. A su vez, la voluntad (voluntad de mover) es la antagonista más potente del conocimiento, porque configura, en su modo de comportamiento, un fin exclusivamente práctico, tanto en el orden teórico como en el orden estético y emocional.

Justamente por estar orientada a la búsqueda de resultados prácticos, sólo puede comprender las relaciones mutuas de las cosas, y no lo que éstas sean en sí mismo, porque toda realidad que actúa en nosotros está inmersa en posibilidades y nos impone un espacio de juego. Cuanto más sutiles se hacen las percepciones, tanto más están enlazadas de posibilidades.

En el periodo del Romanticismo, la Naturaleza y el Yo tienen ecos profundos: hay que aprender a escuchar, porque son manifestaciones de la realidad, es decir, ambas son realidades que no hay que interpretar, sino dejar que se expresen libremente.

Y es así que el arte renueva entonces su interés por esta realidad en la que el pintor Delacroix descubre y formula, antes que Chevreul y los impresionistas, el principio de que *“un color cambia de aspecto según lo que le rodea”*. (RUBERT DE VENTÓS, 1973: 44).

Este es el concepto de una comunicación permanente que se da como hecho biunívoco y que posibilita una fluencia de mensajes.

“Así como fallan las palabras cuando quieren expresar cualquier
pensamiento,
así fallan los pensamientos cuando quieren expresar cualquier realidad,
Pero, como la realidad pensada no es dicha sino pensada,
así, la misma realidad dicha existe, no por ser pensada.
Así, todo lo que existe, simplemente existe.
Assim como.”

Poemas Inconjuntos. Alberto Caeiro. 01/10/1917.

“Assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer
pensamento,
Assim falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer
realidade,
Mas, como a realidade pensada não é a dita mas a pensada.
Assim a mesma dita realidade existe, não o ser pensada.
Assim tudo o que existe, simplesmente existe.
Assim como.”

Poemas Inconjuntos. Alberto Caeiro. 01/10/1917.
(PESSOA. A: Internet: [http:// www.fpessoa.com.ar](http://www.fpessoa.com.ar)).



Antes de describir mi propio aprendizaje con el juicio de lo Bello, deberíamos realizar previamente un pequeño repaso sobre sus implicaciones y sus limitaciones.

Para los Griegos, la idea del infinito no existía, y así fue hasta al Renacimiento. Además, el concepto de belleza estaba ligado al concepto de perfección, de armonía, al cosmos y al orden regular del cielo, que representa la auténtica manifestación de lo visible. No estaba permitido pues el concepto de la no-forma, de los no-límites.

En el pensamiento de Platón, el estudio de la belleza constituye un aspecto fundamental, porque una de las cualidades del mundo griego ha sido la valoración de este aspecto en relación con las representaciones divinas en sus más puras y perfectas formas.

Así, Platón, a través de sus Diálogos, logra expresar su concepción sobre lo bello. La belleza va a adquirir en él una importancia fundamental al hacerla trascender al nivel metafísico, planteado en su teoría sobre el mundo de las ideas. En este orden, la belleza está asociada en la jerarquía de las ideas como la manifestación resplandeciente de la causa absoluta que es el Bien Supremo.

Entonces, según la concepción metafísica platónica, lo bello absoluto es el Ser que contiene en su esencia todas las realidades por las cuales las cosas son bellas, determinando finalmente el hecho de ser una idea o esencia que posee sus reflejos en el mundo sensible. Por consiguiente, lo bello en sí no será lo visible, sino lo que trasciende al nivel de la idea o espíritu.

Así, la función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.

Kant fue sin duda quién forjó una de las filosofías más influyentes de la modernidad. Su corpus filosófico impuso infranqueables límites al sujeto de conocimiento. La dimensión de la belleza, la singularidad de la experiencia estética, adquieren un lugar fundamental en su *Crítica del Juicio*. En ella, Kant pensó la estética más allá de las apreciaciones personales respecto a lo que es Bello, e inició la reflexión que descubrió la estética como sitio de la liberación de los objetos de la naturaleza y como placer de la reintegración o reconciliación del sujeto, antes herido por el dolor, por el displacer de la dualidad. De este modo, lo Bello para Kant no es ni un estado propio del objeto percibido ni una percepción agotaba en la mera subjetividad de los individuos.

La estética kantiana se suspende sobre un primer momento: “- § 5 *GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello.*” (KANT, 2007:(CJ)136).

La experiencia estética no surge del deseo, de la expectativa de un embriagarse en una sensación de agrado. Lo desinteresado alude a la índole esencialmente contemplativa del placer estético. La percepción de lo bello no es inicio de una senda de medios hacia un fin específico.

En la dimensión estética, el sujeto se emancipa de una acción orientada hacia un logro particular. Por otro lado, el conocimiento estético nace sin conceptos, sin el imperativo de una demostración conceptual o justificación lógica del singular contenido de belleza del objeto bello. Así, la belleza no expresa al objeto en sí mismo, no revela así un concepto universal y nece-

sario que determine lo bello de una cosa, sea ésta un lago, una rosa, o un paisaje nevado. El objeto bello no posee explicación, es indefinible, inútil y gratuito. No es efecto de un concepto, ni de una finalidad.

Pero, la ausencia del concepto no significa ausencia de forma. El juicio estético expone una forma universal y a priori de la experiencia. “-§ 17 *Belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin.*” (KANT, 2007: (CJ)166).

Entonces, el juicio estético es una “finalidad sin fin”, el objeto experimentado desde el placer estético es libre de toda finalidad, de todo concepto, y siempre se remitirá a la percepción de un objeto singular, en un sitio particular del espacio y del tiempo.

Pero la experiencia de este objeto bello, concreto, empírico y singular, se despliega como universal dado que puede afectar a la diversidad de los sujetos. Lo bello, así, no desciende desde un mero concepto, pero sólo nace cuando el objeto afecta a un sujeto. La belleza no brota del objeto mismo, sino del modo como un sujeto lo percibe, y esta recepción sí adquiere la condición de una forma apriorística y universal.

La universalidad del juicio estético satisface al entendimiento y su determinación de un orden general. Pero lo universal del juicio estético carece de un concepto dado, carece de un fin, está libre de una ley condicionante, es una “*legalidad sin ley*”. Así, la imagen de la belleza experimentada por el sujeto nace de la imaginación, o mejor, de la imaginación estética, es decir como afirma Marcuse “*en la imaginación estética, el objeto es representado más bien libre de todas esas relaciones y propiedades, siendo libremente él mismo.*” (MARCUSE, 1981:169).

La imaginación se representa ahora un objeto liberado. La belleza existe en la libre imagen, imaginada por el sujeto. La experiencia estética, en lo que posee de universal, remite al entendimiento. Pero la imagen bella de un objeto se origina en la respuesta imaginativa del sujeto afectado por ella. El placer frente al objeto bello entonces sería el resultado de la armonización entre el entendimiento y su objetividad, y la imaginación como sensual y espontánea respuesta del sujeto. Así, el placer surge de esta armonía entre lo racional y lo universal y entre lo imaginativo y lo subjetivo. Ahora, lo conceptual y lo sensual se reconcilian. El sujeto recobra su unidad.

En la imaginación estética, a su vez, actúa una doble fulguración de la libertad. La libertad en cuanto producción imaginativa de la imagen bella desde la que se experimenta un algo. Y la libertad del objeto que ya no se muestra sometido a la repetición de una ley. El objeto bello irradia el brillo de una presencia libre de todo interés o finalidad. La libertad, entonces, no pertenecerá únicamente al campo de la autonomía de la moral, de la razón práctica. La libertad no es sólo moralidad autónoma, es también estética. La libertad se expande en la belleza del objeto como fuente de un placer desinteresado en el sujeto. Porque la libertad del sujeto es también, y esencialmente, la creación artística.

Así, la libertad para mí también hace de la ciudad un territorio de la cultura contemporánea, y no porque represente un decorado superficial, sino porque aparece como el lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos. Es, por ejemplo, un espacio muy indicado para observar las tensiones que, de un modo inevitable, se producen entre identidad y homologación, entre singularidad y anonimato, entre las soledades y las multitudes.

De este modo, la perplejidad del individuo urbano impone unas raíces que modelan incluso el nuevo sentido de la naturaleza. Miro la naturaleza con ojos urbanos, y como siempre he vivido en ciudades que tiene puerto, esto me permite una relación más cercana con la agua.

La ciudad se configura como un territorio de la modernidad poética porque es el lugar en el que se descubre la identidad del individuo y donde surge la voluntad creadora, como afirma Benjamin, "la ciudad es ora un paisaje, ora una habitación (...) Se le manifiesta al flâneur como un paisaje, pero como una habitación lo circunda." (BENJAMIN. A: MISSAC, 1988:164).

La ciudad de Lisboa, donde no nací, pero donde vivo, es el lugar que me proporciona una conformidad en su forma y en su atmósfera, donde todos sus pormenores parecen predeterminar mi facultad de juicio, constituyendo así el objeto de mi complacencia. Es decir, su naturaleza concierne a la forma de los objetos que me proporcionan los límites y la tranquilidad necesarios.

Cuando camino por sus calles procuro siempre cuatro momentos: la relación, la cantidad, la cualidad y la modalidad. Es decir, la mejor representación, porque siento un placer positivo, sereno, contemplativo y unificante del ánimo. Existe una armonía extensible de mis facultades en las formas fuera de mí. De este modo, camino de una forma libre, desinteresada, porque el placer surge de esta armonía entre lo racional y lo universal, entre lo imaginativo y lo subjetivo. Entonces encuentro una satisfacción especial, independiente del deseo y del interés. Su arquitectura despierta el juicio del gusto en su forma. Así, el mero placer sensible de mirar se da por la satisfacción estética, que es intencional en su armonía, aunque que no tenga objetivo o función alguna, y que, debido a su totalidad, parece ordenada en la comprensión del sentirnos tocados.

En una de sus reflexiones (n-1820 a), Kant escribe: *“Las cosas bellas muestran que el hombre armoniza con el mundo y que también su visión de las cosas es conforme a las leyes de su visión.”* (KANT. A: POLTNER, 2008:112).

“Amo estas plazuelas solitarias, intercaladas entre calles de poco tránsito, y sin más tránsito, ellas mismas, que las calles. Son claros inútiles, cosas que esperan, entre tumultos distantes. Son de aldea en la ciudad. Paso por ellas, subo a cualquiera de las calles que afluyen a ellas, después bajo de nuevo esa calle, para regresar a ellas. Vista desde el otro lado es diferente, pero la misma paz deja dorarse de añoranza súbita-sol en el ocaso-el lado que no había visto a la ida. (88) 31 de Mayo de 1932.”

“(…) de algún modo trato de dar la impresión de lo que siento, mezcla de varias especies de yo y de calle ajena, que, por lo que veo, también de un modo íntimo que no sé analizar, me pertenece, forma parte de mí. “(159) 2 de Noviembre de 1933.”

“Al principio de la tarde, vago observador por las calles, cada persona me trae una noticia, cada casa me ofrece una novedad, cada letrero contiene un aviso para mí. Mi paseo callado es una conversación continua, y todos nosotros, hombres, casas, piedras, letreros y cielo, somos una gran multitud amiga, que se codea con palabras en la gran procesión del Destino. (174) 1932.”

Bernardo Soares - Las calles de Lisboa (PESSOA, 1984: 90, 147, 158 y 159)

La intencionalidad formal de un objeto en cuanto experimentado puede inducir lo que Kant denomina “un libre juego de la imaginación”, la función de este concepto es formar una especie de caja de resonancia que pueda ar-

ricular un intenso placer desinteresado, que depende no de un conocimiento particular cualquiera, sino precisamente de la consciencia de la armonía existente entre las dos facultades cognoscitivas: la imaginación y el entendimiento.

Existe una expresión –muy oportuna aquí y ahora- que procede del lenguaje musical del siglo XVIII y que alude especialmente a ese peculiar “quedarse suspendido en el sonido del clavicordio”, cuyo particular efecto consiste en que la nota sigue resonando mucho después de que se haya soltado la cuerda.

Este es el placer en el juicio de gusto. Puesto que la posibilidad general de compartir el conocimiento con otros, que podemos considerar garantizada, presupone que en cada uno de nosotros existe una cooperación de la imaginación y el entendimiento, se sigue que todo ser racional posee la capacidad de sentir, en adecuadas condiciones perceptivas, esta armonía de las facultades cognoscitivas. Por eso, un verdadero juicio de gusto puede legítimamente aspirar a ser verdadero para todos.



Calzada de Lisboa

Pero el sistema kantiano exige que haya una dialéctica del gusto, con una antinomia que ha de resolverse de acuerdo con los principios de la filosofía crítica. He aquí una paradoja en torno al papel del concepto en el juicio de gusto: si el juicio implica conceptos, ha de ser racionalmente discutible y demostrable con razones (cosa que no sucede), y si no implica conceptos, no puede ser objeto de desacuerdo (como sucede realmente).

La solución se halla en que ningún concepto determinado está implicado en tales juicios, sino sólo el concepto indeterminado de lo suprasensible o la cosa en sí misma, que subyace tanto en el objeto como en el sujeto juzgador.

Entonces, Kant cuestiona la diferencia entre belleza natural y arte. Porque, en el arte impera una obra o producir; y, por su parte, lo bello de la naturaleza deriva de un mero hacer. La arte es la obra que surge por medio de la libre voluntad creadora, del talento natural del creador que le confiere una regla a la arte. Apreciar los objetos bellos es parte del gusto. Su creación es atributo del creador. El creador apela al entendimiento como forma ordenadora de una imaginación desenfrenada. La belleza natural, valorada principalmente como producto de la naturaleza, carece de la mediación de una voluntad creadora. “-§45 *La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte...*” (KANT, 2007: (CJ) 249).

Lo natural fulgura con el aura de lo bello cuando parece derivado de una activa libertad creadora. Entonces, la belleza natural sin la mediación del sujeto y del arte, en su simple inmediatez, no podría igualar el poder de la belleza artística nacida del creador.

La génesis de todo mi trabajo en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa ha girado en torno de mi identidad, que desde muy pronto ha encontrado en la ciudad/casa su paradigma creativo.

De este modo, la arquitectura y la luz de Lisboa han dado otro aliento a mis cuestionamientos en torno a las ténues fronteras:

Entre lo que está dentro y lo que está fuera,

Entre lo que está aquí y lo que está siempre allí,

Entre lo que es íntimo y lo que se desvela,

Entre el peso de las cosas y la levedad del ser,

Entre lo lleno y lo vacío.

Hay un juego constante de registros visuales, un movimiento continuo de fenómenos cotidianos imperceptibles, de personas nativas, porque es racional y se juega con cierto orden, pero, para mí, es casi táctil y cómplice del territorio de lo invisible.

Hay dos investigaciones convergentes en esta Tesis que me sirven como punto de partida para una posible contextualización: por un lado, la ecuación secreta del juego entre las fuerzas de la gravedad y la profundidad, y, por otro, el límite de las emociones sobre las cosas banales de la vida cotidiana, lo invisible.

De este modo, la percepción es una respuesta activa al espacio del juego porque ya no se pone en relación con la vida pragmática en la cual funciona, sino que se da y se expone en su propio significado.

Siempre es verdad que hay que pensar algo en lo que se ve, incluso sólo para ver algo. Entonces, también es cierto que la obra habla, en lo que es, cada vez de un modo especial, por ella misma.

Lo que más me inquietaba dentro del contexto académico era:

El modo cómo tornar visible lo invisible,
El modo de hacer las formas,
El modo cómo mis ojos sienten,
Cómo evidenciar el peso y las posibilidades de sus límites,
Cómo abrir las posibles configuraciones por la permeabilidad de los materiales,
Cómo conquistar el espacio,
Cómo describir el vacío,
Cómo transceder la percepción,
Cómo llegar al límite,
Cómo contar mi mirada,
Cómo disolver mis diferencias,
Cómo demostrar las convergencias,
Cómo diluir las fronteras,
Cómo hablar,
Cómo contar.

"Es bastante sencillo, todo se reduce a aprender, a preguntar.
Más allá y detrás de los conocimientos hay un lenguaje.
Más vale ciento volando que pájaro en mano.
Hay una oculta comunicación entre lo que es próximo.
Tengo las manos de ayer; me faltan las de mañana."
(CHILLIDA. 2002 : catálogo CH&T, 18)

El trabajo constructivo de reflexión reside como desafío en mi obra en cuanto a tal. Por esa razón, la identidad de la obra se hace efectiva por el modo en que concibo la construcción, la obra misma como tarea. Esto es lo más importante de la experiencia artística. Por eso siempre quiero salir, siempre quiero cruzar la frontera.

En 1994, Lisboa fue elegida Capital Europea de la Cultura. Yo estaba entonces terminando la carrera de Bellas Artes, y, como es tradición allí, hicimos una exposición colectiva con todos los alumnos que se licenciaban.

La nueva perceptividad derivada de la contemplación y la experiencia directa del juicio del espectador frente a mis obras me proporcionaron un nuevo dinamismo basado en la triangulación energética con la obra y el espacio envolvente (espacio-entorno).

Kant hace una distinción entre juicios dependiendo de la relación que mantiene el predicado de la proposición con el sujeto.

Los juicios de los espectadores sobre mi obra durante aquella exposición fueron de gran importancia porque motivaron en mí la voluntad de crear comportamientos mediante la tensión entre la realidad y el material, aunque no ampliaron mis conocimientos, ni me permitieron averiguar nuevas verdades. Esta obviedad de los juicios analíticos es la que proporciona que los conocimientos que aporta sean siempre universales y necesarios.



De todo esto se deduce otra cosa importante y es que este juicio no depende de la relación del sujeto con el predicado, porque son siempre a priori, y cuya validez puedo establecer con total independencia de la experiencia.

La Beca de Erasmus en Valencia me proporcionó nuevos conocimientos y otras referencias respecto a mi trabajo artístico. Entre otras, que la verdad es comprobada a través de la experiencia porque los predicados no están contenidos ni infieren directamente en la noción del sujeto. De este modo, los juicios sintéticos sí amplían y aumentan nuestros conocimientos. Kant denominó los juicios sintéticos como extensivos.

La ciudad de Valencia me era entonces totalmente desconocida, pero su luz y su arquitectura establecieron las coordenadas, proporcionándome una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles en el diálogo constante y progresivo con mi percepción sensitiva.



Calles de Valencia

Puedo afirmar que el origen de mi percepción está en los sentidos (en la visión y en el tacto). El espacio es la forma que aporto para las representaciones externas, y el tiempo es la forma pura que previamente aporto tanto para lo externo como para lo interno. Así, afirma Jaques Dupin, *“La materia (sometida a la forma) y la energía (que brota de ella), son oposiciones de términos complementarios, pues uno sin el otro no pueden existir, definirse, entrar en juego.”* (DUPIN. CHILLIDA, 2006 : catálogo *Lenguaje Natural*, 134)

Son juegos perceptibles, rasgados a la altura de mis ojos que desmaterializan la forma de origen. Aparte de estas formas, las intuiciones sensibles construyen materia de conocimiento en tanto se someten a la conceptualización del entendimiento, que a partir de allí opera en un fructífero diálogo. Y es a partir de ese diálogo que la experiencia de lo sensible abre camino a una reflexibilidad que se propone, no como superación o perspectiva de análisis a partir del exterior, sino como implicación en su experiencia y su abertura al riesgo de lo desconocido.

Porque, a pesar del cariño de las personas, ya no estaba en el lugar seguro, en el territorio delimitado, en el abrigo, en el espacio de resguardo de todos mis tesoros y secretos. Tenía que estar con otra actitud delante de la naturaleza, con otra disposición del espíritu.

Así, debido a la ruptura con mi cotidianeidad y la confrontación con la adaptación al nuevo espacio y cultura, sentía la necesidad, en ciertas ocasiones -para mi complacencia-, de ir hasta la playa, al final del día, para tratar de mirar el reflejo del sol en el mar. Pero, sólo cuando estaba delante de éste, me daba cuenta de mi propia sombra proyectada en el suelo, y de que aquí el sol se pone por la ciudad. Entonces, sentía la dimensión de la Península y cómo Lisboa estaba lejos (infinita)..., pero también sentía que algo de nuevo empezaba.

En la contemplación de la naturaleza, como algo extremadamente vasto (lo sublime matemático), nuestra imaginación desfallece en la tarea de abarcarla y nos hacemos conscientes de la supremacía de la razón, cuyas ideas alcanzan la totalidad infinita, y así, muchas veces llegamos a los límites del conocimiento discursivo. Puesto que, es en esos momentos, cuando el entendimiento se desborda y se nos representa la infinidad de lo absoluto. Estas reflexiones tiene un efecto “monstruoso” si se entienden como la negación del mundo exterior y la afirmación de lo absoluto.

En la noción que desarrolla Burke de lo Sublime, el hombre estaba desconcertado por aquello que se hallaba más allá de su control o comprensión.

Esta es la manera como Kant pone el acento sobre la estética, convirtiendo a, ésta en revelación en el mundo sensible de la absoluta potencia de la idea de la razón y de la libertad del espíritu. Se presenta, según él, más evidentemente según esa forma de experiencia estética que se distingue del sentimiento de lo bello -el sentimiento de lo sublime.

En su analítica de lo sublime podemos leer: “-§26. (...) en el juicio de lo bello refiere la imaginación, en su libre juego, al entendimiento, para concordar con los conceptos de éste en general (sin determinación de ellos), de igual modo en el aprecio de una cosa como sublime refiere la misma facultad a la razón, para concordar con las ideas de ésta (sin determinar cuáles). (...)”. (KANT, 2007: (CJ)189).

Así, en el ámbito de lo sublime, los conceptos del entendimiento y las ideas de la razón se disponen frente a frente, dando como resultado una superación de la razón respecto al entendimiento. Ésta contradice al entendimiento para poder con plena libertad perderse en el pensamiento de lo infinito, de lo incondicionado, de lo absoluto.

Escribe Kant: “-§25. Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.” (KANT, 2007: (CJ)183), distinguiendo dos tipos de sublimidad: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. De lo sublime matemático dice Kant: “-§25. Denominamos sublime lo que es absolutamente grande. [...] Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña. (KANT, 2007: (CJ)182). Lo sublime matemático consiste en oponer la idea del espacio infinito a la percepción real de un espacio limitado. De este modo, la imaginación se declara incapaz de apreciar la magnitud dada. Ésta acusa su limitación y se ve incapaz de seguir adelante, por lo que cede el paso a la operación puramente intelectual.

El resultado, al pensar en la dimensión de la Península, es cómo la idea de lo infinito supera lo dado. Naturaleza e imaginación desaparecen ante la idea, la imaginación se muestra inadecuada para exponer la idea de la razón, y sobreviene entonces el sentimiento del respeto. Éste se caracteriza por conllevar displacer y placer simultáneamente. El displacer es consecuencia de la limitación de mi facultad sensible. El placer se debe al despertar de mi ideas suprasensibles. Pues bien, este sentimiento placentero y doloroso a la vez es el sentimiento de lo sublime. Entonces, en él veo al mismo tiempo mi pequeñez y mi grandeza. Así, al sentir la distancia a la que estoy de Lisboa, llega un momento en que la imaginación se cansa de representar la inmensidad de los espacios. Renuncio a ello porque siempre aparece como pequeña cualquier magnitud que imagine. Ante esto, se humilla la experiencia, siempre finita, y queda triunfante la idea. De esto modo, me hace sentir incapaz, pequeña, abrumada, pero al mismo tiempo como dominadora del conjunto por medio de la idea. Mi espíritu vence a la naturaleza, y esa mezcla de humillación y de orgullo, de respeto y de desdén hacia sí mismo, constituye el sentimiento de lo sublime en mi proceso creativo.

"Às vezes tenho ideias felizes,
Ideias súbitamente felizes, em ideias
Y en las palabras en que naturalmente se despegan...
Depois de escrever, leio...
¿Por qué escribí esto?
¿Dónde fui a buscar esto?
¿De dónde me vino esto? Esto es mejor de lo que yo soy..."
Às vezes. Álvaro de Campos

"Às vezes tenho ideias felizes,
Idéias subitamente felizes, em idéias (...)
E nas palavras em que naturalmente se despegam...
Depois de escrever, leio...
Por que escrevi isto?
Onde fui buscar isto?
De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu... "
Às vezes. Álvaro de Campos.

(CAMPOS. A: PESSOA, 1987:125)

La experiencia de la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza. Como tal, sólo acontece en el sujeto (en nuestro propio espíritu). Por lo que la capacidad humana de pensar la determinación de lo sublime asegura la superioridad humana sobre la exterioridad del mundo natural, incapaz de la experiencia de un estado de desmesurada potencia.

Es en este punto donde ocurre el Juicio de lo Sublime, en su doble vertiente de lo sublime matemático (dimensiones extremas) y lo sublime dinámico (fuerzas abrumadoras). El objeto sublime, por el hecho mismo de sobrepasar nuestra facultad de comprensión.

Y es precisamente en el espacio urbano donde se me releva la capacidad para ver la oposición sentida entre las leyes naturales (la perspectiva) y la idea de la libertad que anima mi espíritu, tal como describe Siza Vieira, la ciudad:

"De una u otra forma, todas las ciudades son mi ciudad.
La fascinación de cada ciudad, ese siempre diferente deslumbramiento,
nos olvida a adoptarla sin resistencia, o ella nos adopta.
En cada ciudad hay algo que todo lo une, en recíproca justificación;
Simultáneamente, hay algo que todo separa mediante múltiples influencias
y exotismos evidentes.
(...)
Todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso.
Todo es entonces diferente, pues conozco que es diferente.
Los ojos se abren a mi ciudad, soy de nuevo un extraño sorprendido,
capaz de ver, de hacer."
(SIZA VIEIRA, 2001:Portada).

Así, cada ciudad tiene su estructura, su cartografía, su movimiento, su color, su topografía y su luz. En Valencia, su arquitectura me proporciona un dinamismo en mi cuerpo y en mis ojos que me hacen moverme para verla y tocarla. De este modo, la textura tal como el color de las paredes, de las puertas, de las ventanas, así como de los objetos del entorno, configuran de modo privilegiado lugares reconocibles que comunican y constituyen una fuerza abrumadora, o, lo que es lo mismo, un poder a través del juego de sus imágenes, es decir, según Kant "-§ 28. (...) éste es superior a la resistencia incluso de lo que tiene fuerza." (KANT, 2007: (CJ)195).

Pero, cuando las enfrento, la debilidad de mi yo empírico me hace consciente de mi dignidad en cuanto ser moral. Así, la naturaleza es juzgada por mí,

no necesariamente produciéndome terror (aunque sea un “terror deleitable”), aunque sí es necesario que produzca una suspensión del ánimo en mi juicio estético, y que en él, la superioridad sobre obstáculos pueda ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia.

Entonces, llamo sublime dinámico a ese esfuerzo por resistir, porque en la lucha que se entabla entre el cuerpo y el espíritu, entre la naturaleza y la libertad moral, vence la idea y se mantiene encima de todo y contra todo. Es decir, su respuesta expresa una victoria de la indiscutible superioridad del deber, de las ideas (idea de infinito, de libertad) sobre la limitación constante de mi experiencia y la determinación de las necesidades naturales.

Así, quiero, a través de las matrices en cartón (técnica de Collagraph) y del color negro (Millares, Oteiza, Chillida, Tapies), conseguir liberar y presentar los espacios arquitectónicos construidos que percibo cuando camino por las calles de Valencia, porque son ellas las que provocan la ruptura, que es compensada en términos de la experiencia sensible de un sentido omnipresente, asegurado por la metamorfosis, que deja de ser exterior, o sólo exterior, para darse también en mi interior, como una prolongación de mi piel, de mi tacto.

Las formas apuntan siempre a una geometría, a un juego espacial. Son registros visuales de fenómenos imperceptibles de lo cotidiano. Describen las diferentes perspectivas y relaciones entre el espectador/utilizador y la obra/ espacio-entorno, permitiendo así la liberación de la fuerza de la gravedad, a la cual todos estamos sujetos.

Lo que más me interesa es cómo hacer visible las fuerzas gravitatorias, que normalmente no lo son, pero que yo puedo sentir. Esto es: cómo evidenciar el peso, el vacío y la levedad de las formas y sus posibilidades. Es ésta mi

constante intención, para atrapar al espectador a través de comportamientos de tensión entre la naturaleza de los materiales y la movilidad, que construyó a través de una relación de encuentros. Así, puede el espectador -a través de su presencia y de su sensibilidad-, encontrar la relación perceptiva, no sólo en la obra, sino también en la vivencia directa del espacio-entorno, lo que permite una visión de construcción, de límites.

Entonces, la verdadera sublimidad no debe buscarse sino en el alma de aquél que juzga. Porque, al captar lo sublime, el hombre alcanza los límites extremos de su capacidad de gozo y de la práctica de la moral, pues mientras lo bello se orienta al entendimiento, lo sublime busca el ejercicio de la virtud en la libertad. Esto para decir que los juicios sobre lo sublime son de carácter total, por lo cual, a pesar que puede ser objeto de juicio, lo es en un grado inmensamente menor que lo bello. Es decir, no lo es en sí mismo, sino en el modo cómo se refleja en el espíritu, por lo cual, nuestra imaginación no puede comprender lo sublime; al igual que lo bello sutura el abismo, lo sublime lo abre.

En este análisis por comparación, si lo bello responde a una armonía de facultades (la de la imaginación y del entendimiento), lo sublime remite, en cambio, a la relación de aquélla con las ideas de la razón. Esto es, ideas metafísicas que comprometen la tensión de infinitud y que, por la misma razón, la desajustan, la bloquean, no le conceden la conciliación buscada; esto es, *“Me he dado cuenta de que si haces una construcción y te apoyas en lo que parece más lógico, la vertical y la horizontal, la ortogonalidad ‘funciona’ por todo el mundo. Todos estamos contentos, todo ‘funciona’. Pero, si construyes en el espacio de una manera profunda.”* (CHILLIDA, 2002: catálogo, 60).

Así, la conmoción de infinitud desatada por las ideas de la razón se presenta con un efecto que desloca a la imaginación y la deriva a lo que sobrepasa, la inquieta y desasosiega al tiempo que la atrae.

Puedo agregar que lo sublime destaca lo elevado, lo noble, lo inconmensurable, lo grandioso y se opone a lo vulgar, a lo excesivamente sutil, a lo simplemente agradable e interesante, a lo meramente irónico o a lo amable. Esta ha sido la rehabilitación de mi sensibilidad y de la identidad de mi lenguaje (basado en el negro y en el cartón), que contiene la precisión de la escala de su arquitectura y me hace volver siempre a buscar abrigo en Valencia, es decir, como La casa del Poeta de Chillida, año 1980 "(...) *no en el sentido estricto de la palabra habitar, sino una morada para la mente y el espíritu, un templo para la palabra.*" (CHILLIDA, 2006: catálogo *Lenguaje Natural*, 63).

El abrigo es una visera visual y táctil que trabaja para mi equilibrio y me hace querer estar, querer conversar, crear, respirar, jugar, pensar, soñar y sentir, lo que es difícil desde de allí. Porque en los mapas de la Península "*En ellos se graba la planimetría (los ríos, los caminos, las casas, etc.) y la altimetría (las curvas de nivel, o imagen de los desniveles de las montañas y valles), es decir, hay una escala gráfica y una escala numérica*" (CHILLIDA. A: BARAÑANO, 2004: 11), que se reduce a un problema de medidas, pero en donde la escala no es únicamente un problema de medidas matemáticas, sino también una cuestión de límites, porque "*...todo se reduce a preguntar ¿existen límites para el espíritu? Gracias al espacio, existen límites en el mundo físico y yo puedo ser escultor. Nada sería posible sin ese rumor de límites y el espacio que los permite. ¿Qué clase de espacio permite los límites en el mundo del espíritu?*" (CHILLIDA, 2003: catálogo, 11).

Creo que, los límites en el mundo del espíritu están en el cambio de la luz de estos dos contrastes de espacios (Lisboa y Valencia), que se consagran en el confort de la habitabilidad y que por ésta se convierte en el ámbito de ampliación de la casa.

Así, la habitabilidad sirve de hilo conductor a mi espíritu para determinar las

condiciones que promueven mi libertad en el lugar, como tener espacio u obtener abrigo, pero que se centra también en la dificultad para determinarme espacialmente, entre mi identidad y la realidad. Porque la espacialidad es una definición esencial de la existencia humana y el hombre no se encuentra en el espacio como, por ejemplo, un objeto en una caja, ni tampoco se relaciona con el espacio como si existiese primero algo así como un sujeto sin espacio que posteriormente entrase en relación con éste, sino que la vida consiste originariamente en esta relación con el espacio que no puede ser desligada de él ni de modo ideal. Este es el sentido de la frase de Heidegger: "*El 'sujeto' ontológicamente bien comprendido, el 'ser ahí', es espacial*". (HEIDEGGER. A: BOLLNOW, 1969: 29).

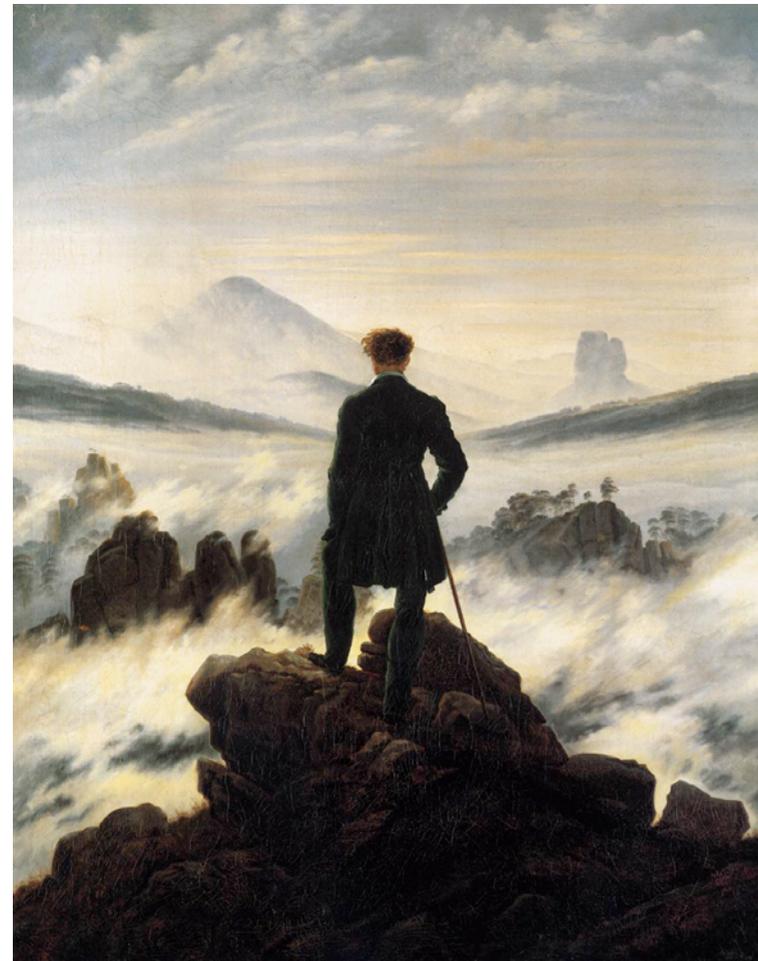
Esto significa al mismo tiempo que el espacio (el *place* anglosajón, que no el *space*) no está simplemente ahí, independiente del hombre. Sólo hay espacio (*place*) en la medida en que el hombre es un ser espacial, es decir, que crea espacio, que lo despliega a su alrededor.

Así, vuelvo a mencionar el Romanticismo por la espacialidad de su espíritu, porque el hombre se mueve siempre en su espacio, donde por consiguiente éste es algo fijo con respecto al hombre, algo dentro de lo cual se realizan los movimientos humanos. De esta forma, confirmo que el movimiento de salir, de pasar la frontera, de viajar, es símbolo de libertad, es decir, como describe Caspar David Friedrich: "*... tengo que abandonarme a lo que me rodea, unirme con las nubes y las rocas para ser lo que soy. Necesito la soledad para dialogar con la naturaleza.*" (FRIEDRICH. A: WOLF, 2007:10).

Cuando se menciona el término Romanticismo, suele referirse a una época -sobre todo una época de la literatura (Almeida Garrett: *Viajes por mi Tierra*), porque es uno de sus medios de expresión preferidos. Pero, en la medida

que se generalizan todas sus manifestaciones, éste se asocia con una concepción de vida que se proyecta en todas las artes, y éstas atañen a su presencia y a las circunstancias que permiten su aparición como fenómeno cultural.

Así, el Romanticismo se sitúa entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En realidad nace con el cambio del siglo, y con el final y el principio casi simultáneos de dos épocas, la del racionalismo cartesiano y la era de la Razón. La visión de conjunto del Romanticismo permite determinar de qué modo la evolución del pensamiento occidental impulsa su aparición, cuyo carácter revolucionario es incuestionable. Supone una ruptura con una tradición, con un orden anterior, con una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica, lo que no habría podido producirse de no ser por la capacidad de asombrar y sorprender. De este modo, el advenimiento de la Modernidad está contenido en el Romanticismo, por cuanto éste supuso una regeneración o una reconstrucción frente a la decadencia de los criterios y valores estéticos, humanos y sociales atribuidos al Neoclasicismo. Legitimó la libertad de la forma artística, concibiendo al hombre como una unidad en el seno de una unidad superior representada por el universo y le hizo aspirar al infinito, mediante la reconciliación de su mundo interior con el mundo exterior. En cierto modo, podemos aseverar que el arte actual deriva de la revolución que representó el Romanticismo, desde las nuevas concepciones estéticas que aportó hasta las nociones de creación y destrucción, amor, muerte y vida que atañen directamente a la existencia humana y a todas sus manifestaciones. Es cierto que no existe una filosofía propiamente romántica, pero las ideas que configuran la estética del Romanticismo tienen su origen en una concepción particular del hombre y de la naturaleza. Los filósofos que siguen a Kant no toman como punto de partida la conciencia moral, sino lo absoluto e incondicionado, que es lo que le da sentido y lo que permite el progreso del conocimiento.



CASPAR DAVID FRIEDRICH: El viajero contemplando un mar de nubes. Hamburgo, 1817/18. Óleo sobre lienzo, 74,8 x 98,4 cm

Las tres variantes principales del Idealismo alemán son:

- el "idealismo subjetivo", YO –Fichte
- el "idealismo objetivo", ABSOLUTO –Schelling
- el "idealismo absoluto", IDEA –Hegel

Así lo hacen Fichte, Schelling y Hegel, partiendo sus pensamientos de la existencia de lo absoluto. Lo absoluto para estos tres pensadores es pensamiento, acción, o razón de índole espiritual, no material. De este modo, la esencia de lo absoluto se manifiesta en todas las cosas, en el hombre y en la Historia. Porque, según la antropología moderna, la historia cultural del hombre es igual a la historia de la naturaleza, es decir, la transformación del hombre por medio de sí mismo y la formación de la cultura como medio de vida es la promoción del humanismo, que no está frente a la naturaleza, sino que en lo referente al hombre es la verdadera realización de su naturaleza.

A Friedrich Schlegel se debe la transformación del adjetivo romántico de manera que designase un ideal estético. Este lo nombró por primera vez en el segundo número de la revista Athenäum, en 1798, indicando la supremacía de la poesía romántica, donde iba a evolucionar el antagonismo entre poesía de la belleza y poesía de lo interesante. De este modo, la aplicación del término poesía romántica se iba a utilizar para expresar las nuevas tendencias que afloraban en la poesía, ya que "moderno" era un término demasiado cronológico e incompleto, y su antítesis, Bello – interesante-, tampoco servía.

En una batalla entre el pasado y un presente que se concibe a sí mismo como futuro, la unión entre lo antiguo, encarnado por los clásicos y lo moderno, fue una de las grandes aportaciones de los románticos, y sirvió para designar el nacimiento de una nueva sensibilidad y, en definitiva, de la Modernidad. En este sentido, cabe insistir en la paternidad de Kant, en la medi-

da en que restableció el centro de gravedad de la filosofía en el interior del propio hombre, describiendo la dualidad de la cosa en sí y el fenómeno de la cosa, es decir, lo que sólo podemos conocer de la cosa. De este modo, Kant procede a abrir nuevas posibilidades al conocimiento, no sólo haciendo intervenir el sentimiento en el acto de conocer, sino ampliando su objeto y haciendo que el hombre quiera conocer lo que está más allá de lo meramente perceptible por nuestros sentidos, como lo define Carl Gustav Carus: *"Sube hasta la cima de las montañas, mira más allá de las largas cordilleras... ¿qué sentimiento se apodera de ti? Hay un recogimiento apacible en ti, te pierdes en el espacio infinito (...)"*. (GUSTAV CARUS. A: WOLF, 2007:72).

Así, el Romanticismo hunde sus raíces en las teorías estéticas formuladas por los hermanos Schlegel, que a su vez lo fundamentan, en contraposición con el principio kantiano, sobre el progreso hacia el infinito de los seres racionales finitos, en los estados más bajos a los más elevados de la perfección moral, a saber, de un principio ético a la estética. Y, en este sentido, se dice que los románticos fueron los descubridores del inconsciente, por cuanto concibieron nuevas fuerzas actuando en su interior, construyendo de este modo el prototipo del inconformista, ante la escisión del hombre moderno entre el yo y la alteridad, que de alguna manera hace una nueva interpretación del conflicto existente entre el sentimiento de lo íntimo y el del sentido común, extendiéndolo a la relación entre el sujeto y lo otro o la cosa. Éstas son las dualidades antagónicas que se reproducen en el interior de cada uno y cuyo diálogo posibilita la conciencia de sí mismo.

Ricarda Huch afirma que: *"transformar el instinto en arte y el inconsciente en saber fue toda la investigación de los románticos y se encuentra en el origen de su aspiración por la fusión del sujeto con la obra artística, a partir de la cual se veía posible la reunificación del yo y el no-yo, del uno y el todo."* (HUCH. A: GRAS BALAGUER, 1988: 36/37).

En fragmentos de la revista Athenaeum (1798), F. Schlegel define al artista como: *"todo hombre para quién el medio y el fin de la vida son la formación de su ser."* (SCHLEGEL. A: GRAS BALAGUER, 1988: 37).

Crear, significa para el hombre romántico la última dimensión del ser y lo único que le permite aproximarse a su verdad. Como dice Marcel Brion: *"El Romántico no es un estilo, es una concepción de la vida, es una actitud del espíritu que concibe para sí y en sí mismo un alma que experimenta intensamente una relación por la naturaleza, que se consume en sus dolores y que en el fondo siempre se busca a sí misma en todo lo que hace, es decir, un Estado del Alma, el descubridor del inconsciente, que no está limitado en el tiempo y en el espacio, que no se circunscribe a una época y sigue existiendo hoy en día."* (BRION. A: GRAS BALAGUER, 1988: 15).

Así, la rebeldía del hombre romántico es consecuente con el descubrimiento de los límites, a la vez que el dominio que se atribuye al hombre en relación a la naturaleza-objeto anticipa la afirmación del yo romántico, pese a que la naturaleza en este último caso ya no es concebida con un Todo mecánico, sino como un Todo orgánico. De este modo, el yo romántico rechaza formar parte de la Naturaleza como una pieza más de su complicado engranaje. Por el contrario, hace constar su individualidad, su capacidad creadora transformadora que extrae de sí mismo, de su interior y planea una relación con la Naturaleza en base a una comunicación. Esta filosofía se define como Idealismo porque hace una valoración más optimista de la Razón y considera a ésta como una facultad que carece de límites.

Sus características principales son:

- No existe nada que esté más allá de la realidad conocida. No hay distinción entre la realidad pensada y la realidad en sí misma;

- Potenciar el papel activo del sujeto, porque todos los aspectos de la realidad conocida son una consecuencia de la actividad del sujeto cognoscente.

La afirmación del "yo" como la única realidad existente, y que a su vez posibilita la representación de lo universal, está contenida en la esencia del alma romántica.

Fichte se ha adherido de modo entusiasta al pensamiento de Kant, pero desarrolla sus propias ideas, defiende la libertad del pensamiento y se remite a la Doctrina de la Ciencia (Platón), donde el espíritu explica al yo cómo tiene lugar el conocimiento de lo que es exterior a él: *"...no hay más objetos que aquellos de los cuales tienes conciencia. Tú mismo eres tú propio; por razón de tu propia esencia, tú mismo eres finalidad puesta ante ti mismo y proyectada fuera de ti por ti mismo; y todo lo que eres ante ti eres tú mismo. En toda conciencia me contemplo a mí mismo, pues yo soy yo."* (GRAS BALAGUER, 1988: 41).

Primer principio de la filosofía de Fichte: YO = YO

El Yo produce al Yo. La conciencia produce la conciencia. Así, el primer principio de la filosofía de Fichte es la identidad: YO = YO. Frente al Yo, se presenta la cosa en sí, más allá de la experiencia del YO. Introduce así la sustancia a posteriori.

Segundo principio de la filosofía de Fichte: YO / NO-YO

El Yo está amenazado por la cosa en sí, por el NO-YO. El NO-YO no lo podemos conocer y lo único que podemos decir de él es que no es YO. De este modo, el egocentrismo del YO Fichteano no admite nada fuera de sí mismo. Lo que nos parece no ser yo no es más que una representación que existe

en nosotros y por lo tanto el YO es irreductible, singular y universal porque posee la imaginación innata y creadora de su mundo (Admite la circunferencia como límite, porque está fuera del yo y por eso el yo aspira a ella como a lo infinito, a través de la Poesía -poética). Por tanto, elige al Poeta como alma y universo, porque sólo la Poesía permite hacer sensible y comunicativa la experiencia en tanto que es representación del alma y representación del mundo interior en su totalidad.

Esta reivindicación del yo que hace Fichte es una defensa de la libertad, pero la libertad no se tiene, se adquiere. Porque, sólo a través de ella es posible superar los límites del yo, que se encuentra siempre a sí mismo y reconcilia el sujeto (Poeta) con el objeto (Circunferencia).

Entonces, la libertad, tal como es conceptuada, evoca el sentimiento que tienen los románticos, es decir, la libertad concebida en el dominio del arte; a saber, la libertad formal y la libertad entendida como necesidad del individuo en una exigencia primordial de su existencia, para explorarse y explorar el mundo exterior (para mirar la circunferencia) y para lograr la comunicación del Uno (Elipse, Espiral) con el Todo (Circunferencia), en una marcha progresiva hacia la infinitud.

Casi de inmediato, la filosofía de Schelling dio salida a la circularidad del Yo de Fichte, partiendo de la naturaleza, ya que de ella accede al yo, es decir, que admite un mundo exterior que se revela como opuesto al mundo interior, que está representado por el YO y el cual se acerca para dialogar, coexistir y reconciliarse con él a través de la idea de arte, culminando con la filosofía de la identidad.

Esta armonía de la libertad y la necesidad cristaliza y hace manifiesta la armonía subyacente que existe entre el Yo y la Naturaleza (la Espiral y la Circunferencia).

Así, el Yo cree en una visión de algo que está más allá de la cosa, que puede percibir gracias a una intuición esencial en un ámbito de libertad absoluta.

El énfasis que pretendo dar en el presente Trabajo de Investigación de la Tesis al Romántico es por su libertad, que no conoce leyes ni sumisión a ninguna autoridad, aunque que se sienta aprisionado por la escisión original entre su mundo interior y el mundo exterior. Su deseo es un querer y deber ser, que se puede considerar como el principio de toda ética romántica -el reino de la libertad absoluta- para poder tener espacio, para tener una poética que permita conversar, pensar y mirar la Circunferencia.

De este modo, he elegido el Romanticismo, o mejor dicho, el espíritu romántico, para hacer construir el eje entre el Método Transcendental de Kant y el Método Fenomenológico de Merleau-Ponty, porque el romántico, en la medida que se considere posible hablar de un hombre que pertenece a la era romántica y que ésta concibe para sí, es un ser singular que no sólo se caracteriza por su rebeldía contra el orden del mundo heredado de sus predecesores, sino por su oposición a la separación entre razón y sentimiento, lo real y lo irreal.

En general, puedo decir que el Idealismo constituye la expresión del espíritu dinámico y libertador, tan acorde con la exaltación romántica del yo.

El punto del que me gustaría partir, y que Hegel destaca, es el de la comparación que Schelling hace entre naturaleza del mundo y naturaleza humana. Es decir, Schelling, al volver a la naturaleza para acceder al yo, empieza a adivinar que la creación artística tiene algo de inconsciente ya que el ser humano tiene una naturaleza latente, profundamente fuerte, al igual que la Naturaleza.

Y es esa comparación que hace con la Naturaleza, es decir, al encontrar esa semejanza, esa analogía en ese lado inconciente que la Naturaleza tiene y que apunta hacia un cierto fin y que el ser humano también tiene, lo que hace crear, soñar, trabajar con el objetivo de mirar hacia la Circunferencia.

Este es el punto de conexión del Arte con la Filosofía, es decir, la única solución posible para poder superar las dificultades, tanto en nivel de la Historia, como en el de la propia Razón Crítica. Es precisamente este punto de llegada de Schelling del que parte Hegel, al argumentar que la Realidad es la unidad entre la Esencia y la Existencia.

Así, Hegel tuvo el mérito de culminar el llamado Idealismo Alemán que, como consecuencia de la filosofía kantiana y en oposición a ella, se inició con Fichte y Schelling, y que destaca por querer hacer de la Filosofía una ciencia que englobase la Filosofía de la Historia (Revolución Francesa), la Ciencia, la Filosofía del Derecho y la propia Metafísica. Para él, el fundamento es reconstruir con el pensamiento la realidad en su totalidad, que no podía ser lo Absoluto de Schelling ni el YO de Fichte, sino la IDEA (Espíritu), que se desarrolla en una íntima línea de necesidad, que no es la Lógica Formal -determinada por los principios de identidad y contradicción-, sino la Lógica Dialéctica, la Realidad Total. La IDEA existe desde el inicio como un principio abstracto universal (Historia, Religión, Filosofía), pero no puede permanecer abstracto, pues al concretar, se determina en la realidad. Así, propone una Realidad Total que, en definitiva, es pensamiento, espíritu, dándose en última instancia una completa coincidencia entre pensamiento que piensa la realidad y la realidad que es pensamiento -el círculo que se anula consigo mismo. Es decir, toda realidad primero se pone (Tesis), después se niega a sí misma y se supera (Antítesis) y luego, en un tercer momento, elimina esta contradicción (Síntesis). Porque para él toda cosa cambia y se transforma ella misma en otra cosa, para tener conciencia de sí misma. De este modo,

su método de conocimiento no es una forma meramente exterior, ni interior, sino que es alma y concepto del contenido, haciendo que la actividad humana (Arte) una lo subjetivo con lo objetivo.

Así, presenta tres niveles de concienciación en su **proposición**: Tesis, Antítesis, Síntesis.

La TESIS parte de la noción más simple. Esencia: el concepto de SER (Espiral) -que es puro y absolutamente indeterminado. Es, a fin de cuentas, una forma abierta por la cual se traslada de su interior hacia el exterior, para querer ver la Realidad Total (la Circunferencia). Aquí hay un movimiento de la Lógica Formal, es decir, es una unidad inmediata del Ser/Esencia para la Reflexión de la Forma (Circunferencia), que constituyen en la exterioridad de lo real.

La ANTÍTESIS parte del Ser, pero es su contrario. Nada, que es determinado, con una forma fechada, por lo cual el Ser se mueve desde su interior hacia el exterior, y ve (la Elipse), la Realidad Existente, concreta y percibida.

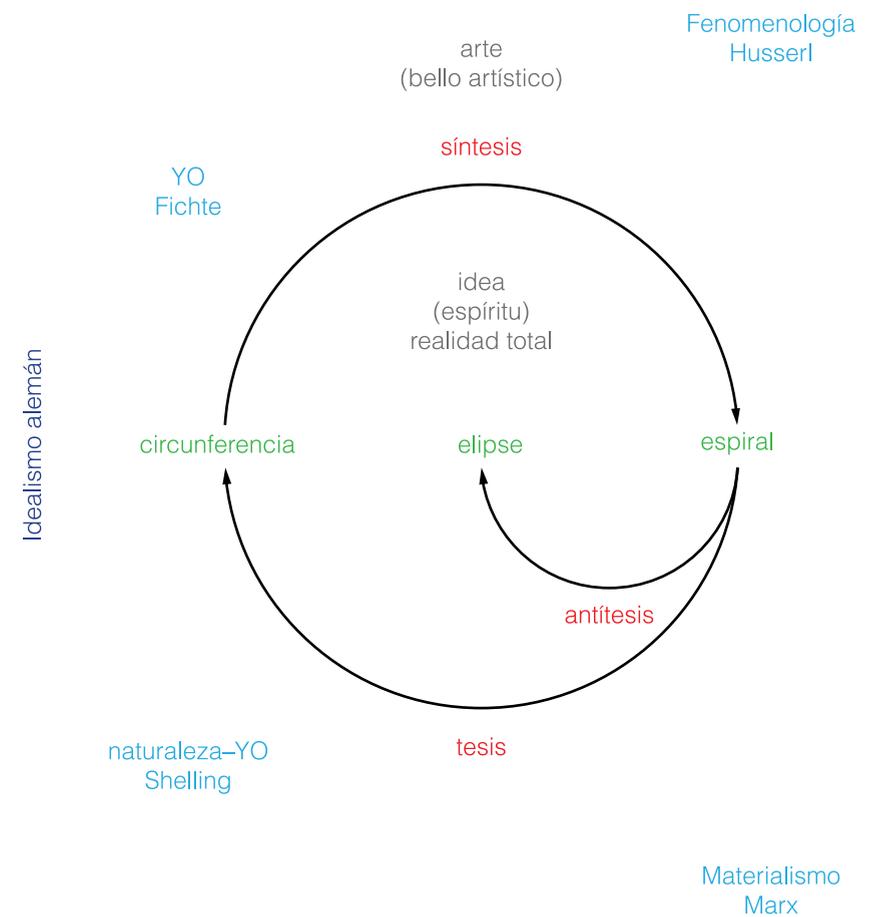
La SÍNTESIS parte de la conversión del Ser y de la Nada. Está determinada por un movimiento contradictorio -Lógica Dialéctica-, desde el exterior hacia el interior. Es decir, de la Reflexión hacia el Ser. Se trata de ver/sentir la Realidad Total -el Ser por fin tiene conciencia de sí mismo y el Espíritu transforma la Realidad en Arte, a través del Bello Artístico. Es una manifestación del SER en su Totalidad = Artista.

Al proponer al Arte como modo de concretizar la IDEA a través de lo Bello, hace la distinción entre lo Bello natural y lo Bello artístico, destacando lo Bello artístico por su superioridad, es decir porque éste tiene siempre presente al espíritu, lo cual le hace participar de todo el movimiento del ser, como afir-

ma Jaume Plensa *"Creo –dice– que el ser humano es un fragmento más de esta interrelación entre todas las cosas y que el arte debe ir en su búsqueda, creando pequeños movimientos que generen otros movimientos, ondas de energías que ayuden a expandir la vibración del ser."* (PLENSA. A: DUQUE, 2007: 148).

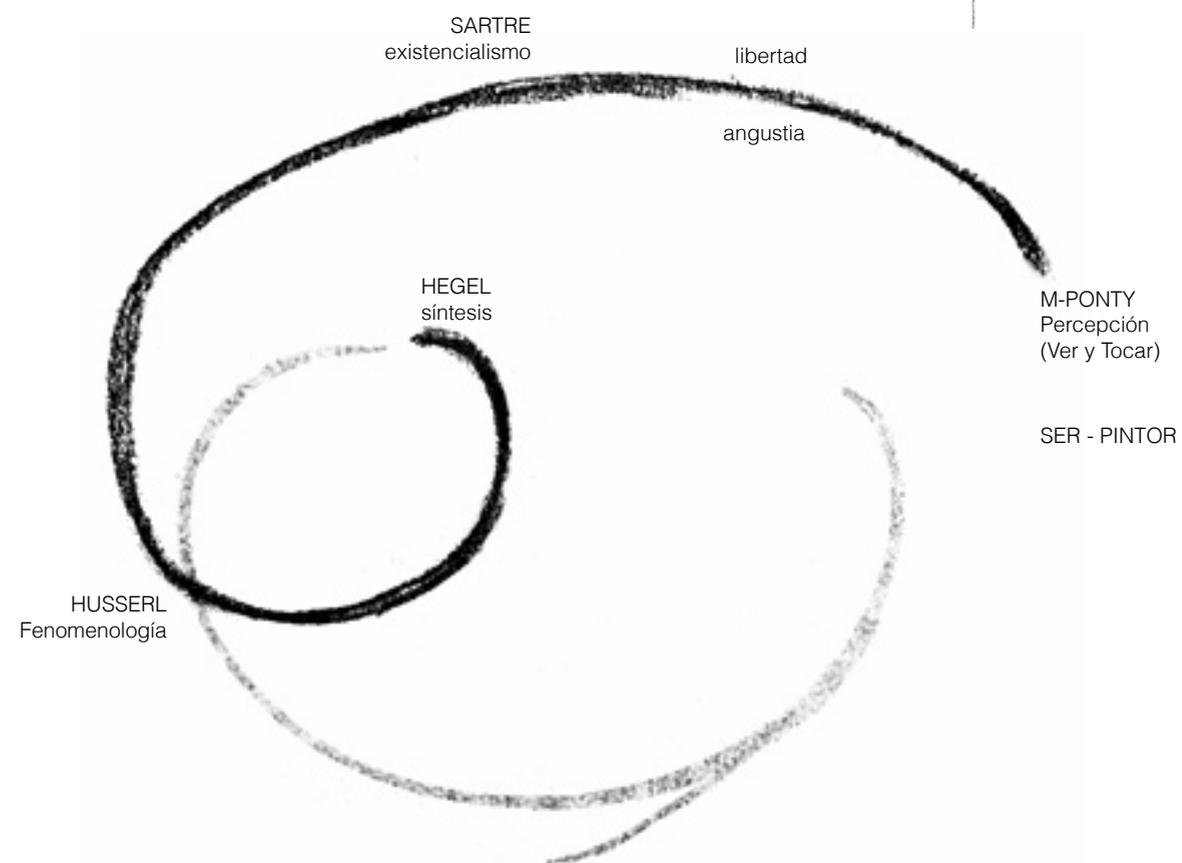
Así, el Arte es tomado como un juego que emplea la ilusión como medio para su fin. Dado que el medio debe siempre de corresponder a la dignidad del fin, lo verdadero nunca puede surgir de la apariencia. Es decir, el juego, sólo tiene sentido si se particulariza a sí mismo y se niega a sí mismo, para volver al Absoluto, que es la manifestación del Ser-Artista.

Hegel Dialéctica





**El Método Fenomenológico como herramienta conceptual para
afrontar la experiencia sensible de la práctica actual del arte**





La relación del ser con el objeto

1

El énfasis que pretendo dar a la Idea –Síntesis– de Hegel, tiene dos objetivos: uno muy particular y otro de encuentro, es decir, es particular en la medida que la Espiral tiene conciencia de sí misma porque su Espíritu transforma la Realidad en Arte a través de lo Bello Artístico, y de encuentro porque la Espiral empieza a mirar la Circunferencia, y ésta a su vez establece su propio modo de comunicar –dialogar – el objetivo de la Espiral. (Almeida Garrett encuentra y conversa con su amigo Passos Manuel –líder liberal– el objetivo de su viaje hasta Santarém).

De este modo, defino el segundo plano de la Espiral -la Cartografía del Ser-Pintor-, como el trayecto de la comunicación–diálogo- de la Circunferencia con la Espiral. Esa comunicación ya no es una relación del conocimiento -del sujeto con el objeto (Kant, Hegel)-, es decir, la Espiral ya no es el sujeto fuera del mundo, así el punto del diálogo es una relación del sujeto (Espiral) en-el-mundo, que es indisoluble del humanismo.

Así, propongo como referencia la Fenomenología/Existencialismo (Husserl, Sartre y Merleau-Ponty).

Este trayecto teórico lo empiezo por el Método Fenomenológico, que, en cuanto método empírico y modalidad especial de investigación cualitativa, preconiza, entre otras prácticas, mi participación activa en todo el proceso de estudio y me ha posibilitado intercambiar experiencias estéticas subjetivas del mundo conocido, que se reflejen en mi trabajo creativo.

Así, a partir del trabajo práctico, es posible interpretar mejor el proceso de estudio que propongo, porque las nuevas experiencias y el rigor del lenguaje creativo se desarrollarán a partir de un sistema de acumulación de conocimientos, los cuales son interacciones con la realidad observada, sentida y

vivida, es decir, con conciencia -con la Verdad-, que es eterna, aunque no significa que dure siempre, sino que se da "sin tiempo".

Edmund Husserl (1859–1938), es el fundador de la (por él denominada) disciplina fenomenológica, que representa una corriente idealista subjetiva, es decir, la ciencia que tiene un método que describe las estructuras de la experiencia, tal y como se presentan en la conciencia –Verdad. La tarea de la conciencia es trabajar estructuralmente con el mundo, por lo cual, para hablar de ella, tendremos que hacerlo siempre a través de un fenómeno.

Kant, en su Crítica de la razón pura, diferenció entre objetos como fenómenos, que son los objetos formados y asimilados por la sensibilidad humana y el entendimiento de los objetos como cosas-en-sí o noumenos, que no se nos aparecen en el espacio y el tiempo.

Hegel, cuestionó la doctrina de Kant de la cosa-en-sí que no se puede conocer, al asegurar que al conocer los fenómenos podemos llegar mejor a una conciencia de la Verdad Absoluta y Espiritual.

Husserl, aunque diferente, tiene en común con Platón y Descartes la búsqueda del concepto de Verdad/Certeza, ejemplar en la matemática para extender la certeza a todo ente. Pero se desprendió rápidamente de ésta, al hacer la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu (humanas). Esta es la clave de su pensamiento y la razón por la cual sus ideas están centradas en la construcción de una ciencia eidética que sirviera de base a las ciencias humanas, porque dirige su atención más al fundamento en la conciencia, es decir, a los actos que dan lugar al ente, aunque no ya a la exactitud de la matemática. En este sentido, tomo como ejemplo las afirmaciones de Chillida: *"Para mí la geometría no existe, Yo soy un fuera de la ley, eso está clarísimo, pero quizás he desarrollado una forma de actuar fuera de*

ella porque he llegado a poder controlar, a poder componer con pequeños errores, en muchos campos, equilibrar unos con otros y que aquello se establezca como si no hubiera habido error. No sé si me explico, porque no estoy hablando sólo de física o de geometría. Es mucho más que eso, es como una ecuación en la cual los datos son de todo orden, no sólo números, son sensaciones, son pasiones, todo lo que comporta un proceso vital." (CHILLIDA, 2002:58). De este modo, la teoría del conocimiento de Husserl tiene como punto de partida la búsqueda de un fundamento en las operaciones de la conciencia, al establecer un modo propio de comprender la conciencia, es decir, que la conciencia es intencional. Entonces, es la intencionalidad el concepto decisivo en el desarrollo de la Fenomenología, porque no es como una propiedad de la conciencia, sino su ser mismo, al arrojar la conciencia hacia afuera y arrojarla al mundo. Así, la conciencia y el mundo forman una unidad, no estando separadas. Y, de esta forma, eleva la filosofía a la categoría de ciencia estricta del saber fundamental y definitivo, capaz de constituir los diversos saberes concretos. Así, Husserl asigna a la conciencia como subjetividad transcendental, es decir llama conciencia transcendental constituyente que intenta reconstruir la relación de esta conciencia con los objetos, por considerar al mundo como la esfera de los objetos que son correlato de los actos de la conciencia. Por tanto, el mundo es un mundo fenoménico que posee sólo una realidad empírica, en sentido estricto y que no puede existir con independencia de una conciencia. Como resultado de este proceso, Husserl afirmará que el mundo de la conciencia es un mundo de esencias y que constituye una nueva realidad ideal a la que se accede mediante un proceso purificadorio y unitario.

Por todo ello, podríamos concluir que la Fenomenología fue aire fresco en el mundo filosófico de principios del siglo XX, cuyo objetivo era establecer un método que describiera las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la conciencia, sin recurrir a teoría, deducción o suposiciones pro-

cedentes de otras disciplinas; es decir, consiguiendo que las cosas mismas hablen por sí mismas, porque, como afirma Husserl, *"En todo cogito actual, una mirada que irradia del yo puro se dirige al objeto que es el respectivo correlato de la conciencia, a la cosa, la relación objetiva, etc., y lleva a cabo la muy diversa conciencia de él"* (HUSSERL. 1962:199).

Así, el sujeto transcendental de la fenomenología (Circunferencia), es un sujeto puro, necesario, indubitable. Es un ser inteligible, que se constituye a sí mismo en cuanto y como influencia de subjetividades. Por esa razón, en su constitución están contenidas todas las constituciones de todos los objetos existentes por él (la Elipse y la Espiral).

Podemos concluir también que la fenomenología devuelve de este modo a la filosofía su función humanizadora, porque el sujeto transcendental -la Circunferencia- tiene en su diálogo con la Espiral un vocabulario de la Sensibilidad, es decir, su sensibilidad tiene *"El Dios de las pequeñas cosas"*. (ROY, 2010: Portada)

Frente a esta forma de dialogar, la Circunferencia demuestra que permite la existencia propia de la Espiral, o mejor aún, que permite su base biológica/geográfica a través de la cual la animación de su cuerpo en el espacio y la mente es una autoconstrucción de su espíritu, con su origen, que se fija y determina en el modelo social/cultural de la percepción del mundo, es decir que permite un proyecto humanista, porque incluye la Espiral en-el-mundo.

De este modo, pretendo destacar dos momentos estructurales en el diálogo con la Circunferencia:

1. La Existencia del ser –Libertad,
2. La Percepción del ser.

Así enfoco las concepciones filosóficas –Fenomenología/Existencialismo- de Jean-Paul Sartre (1905-1980) y de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), porque en ambas se introduce la vivencia personal en la reflexión filosófica, es decir, que los temas sobre los que reflexionan se mueven alrededor del hombre y de la realidad humana (Hombre, Libertad, Realidad individual, Existencia cotidiana). Existencia –Verdad. Porque el hombre no es para los Existencialistas un mero objeto, sino un sujeto-en-el-mundo y abierto al mundo –lo cotidiano.

- La obra El Existencialismo de Jean-Paul Sartre es Humanista, si la entendemos como estudio de la conciencia del mundo y de la conciencia de sí –Existencia- que precede a la esencia -la Libertad del ser (Espiral).
- La obra El Ojo y el Espíritu de Maurice Merleau-Ponty, entendida como estudio de la Percepción, como conciencia de la relación del ser (Pintor) con el objeto.

Sartre es considerado el padre del Existencialismo porque para él éste es el único Humanismo posible que permite al hombre realizarse plenamente como Ser humano, porque *"La existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es. Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y hacer recaer sobre él la responsabilidad total de su existencia"*. (SARTRE, 2007:32/33). Así, defiende antes que nada la existencia del hombre. Para él, el hombre llega al mundo existiendo, y al empenzar a existir, su Esencia y su Ser se van formando a través de las acciones que elige, y es a través de esta elección que elegimos lo que somos y lo que queremos ser.

Entonces, podemos decir que somos responsables de cada una de nuestra elecciones, porque cada una de ellas tiene un peso ontológico, o mejor, tie-

nen el peso de dar al ser, porque si algo vamos a ser, vamos a ser aquello que vamos eligiendo al largo de nuestra vida, es decir, *“la idea de re-educarme debe estar siempre presente entre mis objetivos.”*(ALCALÁ, J. R., 2001: s/n).

Es esta actitud de elegir, elegirnos, y no estar determinados por la Nada (Hemisferio, país, ciudad), mediante la cual somos libres de re-educar nuestros proyectos, nuestros objetivos y de ir definiendo un pasado que se identifica con las nuestras elecciones. Entonces, esta determinación –la Nada– es muy cómoda para la Espiral porque permite moverse en libertad, en el mundo sin fronteras, porque ha sido permitido por la Circunferencia fundamentar su propio diálogo desde su historia, su memoria y su perspectiva pasado-presente-futuro, es decir activar su reloj biológico/geográfico a través de una aprendizaje de elecciones, o mejor, su re-educación creativa empieza por desarrollar su capacidad de intervención/comunicación sobre la dialéctica de la realidad-cotidiano, es decir, *“Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo. Dos líneas: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo. Papel y yo y no papel y el referente.”* (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n). Por eso, Sartre, insiste en tematizar la Nada, porque va a identificar la Nada con la Libertad. Y la Libertad es para él la creación constante del elegir libremente, mediante lo cual el hombre se compromete con el mundo.

“ Vuelve a ti misma.
- Expresa tus propios sentimientos.
- Busca un lugar nuevo para ti.”
(ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Este es el momento en que la Espiral se compromete, no sólo con su mundo, sino con el mundo actual, a través del lenguaje artístico, es decir la Espiral ya puede Ser una Elipse, porque ya tiene conciencia del mundo y conciencia de sí, como lo define Sartre: *“El hombre es el único que no sólo es tal como*

él se concibe, sino tal como él se quiere, y como él se concibe.” (SARTRE, 2007: 31).

Esta metamorfosis de la espiral, tiene un peso ontológico, porque empieza a ser un Ser libre, es decir, está condenada a ser libre, pero su lucha va ser siempre recuperar su libertad, porque al ser libre se elige constantemente a sí mismo, eligiendo su libertad, siempre, porque sólo un ser libre puede perder su libertad.

“El Arte consiste en luchar, una lucha completa en sí mismo.”
(ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Sartre, distingue dos modalidades del SER: SER-EN-SÍ y SER-PARA-SÍ.

Así la Espiral, ahora es libre y tiene conciencia de sí y conciencia del mundo como una Elipse, pero la Circunferencia apela a la Espiral para los dos tipos de Elipses.

- Una Elipse que es lo es, nunca va a ser nada distinto de lo que es porque es opaca, vacía, inmóvil, no está sujeta a la creación, no tiene espíritu, es decir, es una apariencia, que vive de la pasividad porque no tiene conciencia de sí, que está inmersa en el mundo de lo anónimo (ser-en-sí).
- Y otra Elipse que es capaz de proyectar en la dimension del futuro, de salir de sí y ser también las cosas que ha hecho en el pasado, porque lo ha elegido en su pasado, y al ir eligiendo se elige y se tiene una estructura no rigurosamente geométrica pero, que es su propia forma (ser-para-sí).

Porque, para la Circunferencia, una Elipse no es sólo una forma geométrica rigurosamente dibujada, sino que una verdadera Elipse tiene que tener los

hechos de su pasado a través de sus elecciones. Así, una verdadera Elipse es una elipse de la Nada, porque tiene una conciencia de sí arrojada y hacia el mundo, y hacia sus proyectos, eligiendo siempre su libertad, es decir su Ser libre.

Entonces, la Espiral quiere ser una Elipse de la Nada, para elegir, eligiéndose su libertad. Pero la idea de perder su libertad revela en sí mismo una angustia. Porque la libertad no es sino la forma de conciencia por el hombre de su propio ser, que se crea como la Nada, es decir, de la libertad del Ser.

De este modo, la Circunferencia con su entendimiento/vivencia global del mundo, que permite una visión de la deidad, comprende que la percepción es una relación libre entre la conciencia y el mundo, y por tanto es ésta -la razón- el problema de la angustia de la Espiral. Porque la percepción para la Circunferencia no es un fenómeno de causalidad, o una síntesis de las sensaciones, ni de un juicio ante la realidad, sino un proceso que enriquece la experiencia de la vida, con el desarrollo de una estructura de comunicación entre el cuerpo y el mundo, independiente del todo (lugar, hemisferio, continente, país, ciudad, plaza....) porque *"el mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo; sería artificial hacerlo"*. (MERLEAU-PONTY, 1975: Prólogo -9).

Con esta definición re-educamos la angustia de la espiral porque comprende su movimiento en el mundo-real y su búsqueda de identidad, de referencias, de abrigo y de la libertad del espíritu y del Ser, en el Hemisferio Norte.

Para la Circunferencia, cada uno de nosotros tiene un lenguaje propio y una forma propia de construir la experiencia en-el-mundo, pero ambas tienen un papel decisivo ya que actúan como un juego de intercambio. Así, la

relación personal que desarrollamos con el medio ambiente/origen/entorno crea una conciencia, y una dimensión subjetiva de la realidad en nuestra propia vida.

Entonces la Circunferencia apela a la Espiral, que, por un lado busca la verdad de las cosas a través de la naturaleza de su ser, y por otro busca nuevas formas de entender la relación entre su ser y su historia/origen, es decir, entre el individuo y su tiempo a través de la percepción que aparece como realidad y que es la forma en que la conciencia del individuo y la dialéctica se muestran a través de su proyección social y cultural.

De este modo, la búsqueda de Verdad para la Espiral consiste en aprender a percibir el mundo, en descubrir su sentido, en dar cuenta de su espacio, de su tiempo y de su mundo "experimentado", tal como ocurre en el Arte, la búsqueda de la permanente realización de la Verdad.

Así, el cuerpo de la Espiral, para ser una Elipse de la Nada, tiene que ser la unidad de la comunicación libre y activa de la interacción socio-cultural con el entorno a través del flujo de sus sentidos (visión y tacto), y subjetiviza cuanto le rodea, de acuerdo con el medio ambiente/origen, como realidad que se desarrolla el sentido de su conciencia.

Entonces, hay una construcción de la comunicación significativa de la subjetividad de su mundo, a partir del mundo actual en que vive y habita, porque el mundo no es el receptáculo de las cosas, la representación de una conciencia, sino aquello que yo percibo y vivo, una relación con la Verdad a través del desarrollo de la corporalidad.

Esta es la noción de comunicación que la Circunferencia da a la Espiral, al permitir una relación biunívoca entre sí misma y con el mundo.

- "- El artista hace cosas raras, pero tiene que comunicar.
 - ¿Qué quieres contar?
 - ¿Para quién?
 - ¿A quién va dirigido el discurso?
 - ¿Cuál es tu mirada?
 - ¿Cuál es tu discurso? "
 (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Estas cuestiones fueron suficientes para poder empezar a mirar el mundo a partir de una perspectiva de mi propia vivencia, es decir, a partir del YO, porque yo soy un momento del mundo y tengo el mundo al alrededor. Así, comienzo a existir para mí, volviendo a mí misma, que es desarrollar el mundo antes que el conocimiento y el conocimiento del habla. Por eso he elegido la Obra El Ojo y el Espíritu de Merleau-Ponty, que, según su fenomenología, privilegia la Pintura entre todas las Artes. Cualquiera que sea la civilización, las creencias, los motivos, los pensamientos o las ceremonias, la Pintura celebra siempre el enigma de la visibilidad. Esa preferencia deriva del diálogo que, para Merleau-Ponty, sólo *"el pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener ningún deber de valorarlas"* (MERLEAU-PONTY, 2013:20). Él está ahí, incontestablemente soberano en su rumiar el mundo, sin otra técnica que la educada por sus propios ojos y por sus propias manos, a la fuerza de ver y de pintar. De este modo, ofrece su cuerpo (visión y tacto), porque cómo podría su espíritu pintar sino prestando su cuerpo al mundo como el pintor trasmuta el mundo en pintura. El cuerpo del pintor a través de la visión no se apropia del mundo, accede al mundo solo para mirar, es decir, ve aquello para lo que mira. Todo lo que ve está, por principio, a su alcance, al alcance de su ojear.

La Visión no es un cierto modo del pensamiento o de la presencia de sí: es el medio que le es dado al pintor para él pueda estar ausente de sí mismo, para

asistir desde dentro a la fisión del ser. Los pintores lo saben desde siempre. Y para Aristóteles (980^a) *"La vista es, de todos, el sentido más amado, y ello no sólo cuando obramos, cuando, cabe pensar, vamos a utilizarla, para algo práctico, sino incluso considerada en sí misma y al margen de la aplicación. Ello es así porque "de todos los sentidos", éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias"* (ARISTÓTELES. A: VALERIANO BOZAL, 1987:97).

¿Qué sería de la visión sin cualquier movimiento de los ojos? El movimiento de los ojos no es una decisión del espíritu, pero es una secuencia natural consecuencia de la maduración de una visión. Para el espíritu, la visión constituye una representación del mundo y de la liberación de lo sensible. La visión, parte a través del movimiento de las cosas, torna lo visible para sí misma. Leonardo Da Vinci ha invocado una ciencia pictórica que no habla con palabras (y mucho menos con números), pero sí mediante obras que existen en el régimen de lo visible, a la manera de las cosas naturales, y que se comunican por ellas a todas las generaciones del mundo.

Esta ciencia silenciosa que cita Rilke a propósito de Rodin, *"(...) hace pasar dentro de la obra las formas de las cosas «no deselladas» viene del ojo y se dirige al ojo"* (MERLEAU-PONTY, 2013: 61).

Así, para un cartesiano, el mundo existente no es visible, sólo existe la luz del espíritu y toda la visión se hace en Dios. Pero, un pintor no puede consentir que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que aquello que nosotros vemos no sea el mundo mismo, que el espíritu sólo tenga algo que ver con sus pensamientos o con otros espíritus. Porque nuestros ojos están hechos de tal forma que el cuerpo es fundido por el ojear. El ojear consigue pasear sobre las cosas, sin tocarlas. Ese deslumbramiento nace del simple acto de ver, de sentir y de surgir. Hay un movimiento para el mundo, que lo torna visible.

Para el modelo cartesiano, el contacto con el mundo no es a través de la visión, sino por el tacto. Porque para Descartes, la visión tiene una acción distante con el mundo, lo que dificulta el contacto consigo misma. Las cosas que mira son irreales porque son un reflejo, un "exterior", una variedad, es decir, la imagen de las cosas pertenecen al pensamiento. Como afirma el propio Descartes: *"No hay visión sin pensamiento. Pero no basta con pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace «con ocasión» de lo acaece en cuerpo, es «excitada» a pensar por el cuerpo"* (DECARTES. A: MERLEAU-PONTY, 2013: 42). Así, para Descartes, el pensamiento de la visión funciona según un programa, que no es del todo presente ni actual. Hace la ligazón con la imagen especular que nada tiene del mundo visible. Las semejanzas son hechas en nuestro pensamiento al concebir esa relación como hacen los signos y las palabras. De este modo, para él las cosas van a nuestros ojos y de los ojos a la visión, sin acontecer nada durante este proceso, tal y como acontece con la visión de un ciego, cuya información va directamente de sus manos a su pensamiento, es decir, el contacto consigo mismo y con el mundo existente se hace a través de una experiencia ciega, pero irreductible. Para él, nosotros somos el compuesto de alma-cuerpo, pero es necesario que exista en él un pensamiento. Así, el cuerpo no es un medio de la visión, sino un depositario, y las manos un punto o grado cero de la espacialidad. Según sus formulaciones, yo no veo de acuerdo con la apariencia exterior, vivo dentro, estoy en él envuelta. Porque el mundo está a mi vuelta y no delante de mí. De este modo, Descartes considera que el dibujo presenta el objeto a través de su exterior o de su involucro, sin examinar las cualidades secundarias, como el color, reconociendo que todo el poder de la pintura reposa sobre el dibujo, porque tiene una relación regulada con el espacio en sí, tal como lo enseña la proyección de la perspectiva, que la torna viable.

Por lo contrario, Ponty considera que la pintura celebra la visibilidad. Es un artificio que se presenta en nuestros ojos, una proyección semejante a aquella que las cosas inscriben en la percepción común y que nos permite ver en au-

sencia de un objeto verdadero la forma como lo vemos en la vida y principalmente, permitiéndonos a ver el espacio donde no existe.

El cuadro es así una cosa plana que nos da artificialmente lo que veríamos en presencia de las cosas "diferentemente posicionadas", porque nos ofrece, según la altura y la anchura, signos diacríticos suficientes de la dimensión que falta: la profundidad. Entonces, Descartes tenía razón al inspirarse en las técnicas de la perspectivas del Renacimiento para liberar el espacio. Pero los pintores sabían por su propia experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva es una solución exacta y que no hay proyección del mundo existente que respete todos los aspectos que merecen convertirse en la ley fundamental de la pintura.

Así, la Espiral, de los cinco sentidos, ha elegido la visión y el tacto como puntos de partida para la prolongación del ser (ser-en-el-mundo, como la Elipse). Porque ambos permiten una animación del cuerpo, es decir, ver y tocar el mundo del cual hago parte sin apropiarme, como lo define Valéry: *"«El pintor «aporta su cuerpo»"* (VALÉRY. A: MERLEAU-PONTY, 2013: 21).

Es en este movimiento para el mundo, de ver-viéndome y de tocar-tocándome, donde procuro un diálogo mudo con el mundo y conmigo misma. Ese diálogo constituye una operación del pensamiento que permite una representación del mundo para el espíritu y una liberación del ser sensible. Pero, el cambio del movimiento se da cuando el mundo acoge mi diálogo, despierta un eco en mí y produce así una chispa, entre vidente y visible. Ya no se sabe quién ve y quién es visto, y quién toca y lo que es tocado. Y tomo como ejemplo la descripción de Klee: *"«En un bosque, he sentido repetidas veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, ciertos días, que eran los árboles quienes me miraban, quienes me hablaban... yo estaba ahí, escuchando..."* (KLEE. A: MERLEAU-PONTY, 2013: 29).

Mi yo sale, se prolonga y vuelve más enriquecido. Él es lo interior del exterior y lo exterior, es decir, tiene un doble sentir y con la presencia de la imaginación constituye el tercer oíear. Así, mi mundo es un mundo visible y nada más que visible. Porque la pintura torna visible las cosas invisibles, que sólo el pintor ve y en cuanto pinta practica la metamorfosis del ser en su visión.

SER = VER

SER-EN-EL-MUNDO = VER

Mi oíear se asienta en una visibilidad entera, liberando así los fantasmas (iluminación, sombras, reflejos, color, profundidad), que sólo existen en la visión. Y es en este juego de sombras o de otros cruces de perspectivas imposibles donde reside la espacialidad, donde mi cuerpo se mueve, es decir *"el espacio proun comienza con el plano de la pared, y se hace especial avanzando y retrocediendo, alcanzando y rodeando finalmente a todos los objetos del medio que le rodea"*, como argumenta El Lissitzky. (EL LIS-SITZKY. A: VAN DE VEN, 1981: 281).

Para mi es importante establecer un diálogo visual con las formas que nos rodean. Las formas nos han de hablar, pero nosotros hemos de saber responderles.

Un problema relacionado con todo esto es el de la profundidad. La profundidad es siempre nueva y exige ser procurada, no una vez en la vida, sino la vida entera, y, como afirmaba Giacometti: *"Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida"* (GIACOMETTI. A: MERLEAU-PONTY, 2013: 50). Cuando Cézanne procura la profundidad, es la deflagración del ser que él procura y ella está en todos los modos del espacio. No se trata

del intervalo sin misterio que yo veo en la distancia más cerca o más lejana, ni de la visión que el dibujo perspectivado me representa con vivacidad. George Berkeley (1685-1753) hace ver que la profundidad no podría ofrecerse a la vida por no poder ser registrada, porque nuestras retinas solamente reciben del espectáculo una proyección sensiblemente plana. Su argumento es en realidad una yuxtaposición de puntos comparables a la anchura. Lo que constituye un enigma es la ligazón, es lo que está entre las cosas. El acto de yo ver las cosas en su debido lugar es precisamente porque ellas se eclipsan unas en las otras. Porque la verdad es que yo la veo, pero ella no es visible, es evaluada a partir de mi cuerpo hasta las cosas. Sobre la línea que une mis ojos al horizonte, el primer plano esconde para siempre los otros. Lateralmente, yo pienso ver los objetos porque ellos no se esconden completamente, veo un fuera del otro, según una anchura. Las cosas están siempre más acá o más allá de la profundidad, pero nunca unas detrás de las otras, porque son exteriores unas de las otras. El encajamiento y la latencia de las cosas no entran en su definición, expresan solamente mi incomprendible solidaridad con una de ellas. Son pensamientos que yo formo y no atributos. Lo que llamo profundidad, nada es, o es mi participación en el espacio más allá de todos los puntos de vista. Como estampar varias matrices sobrepuestas de una sólo vez en el tórculo, que no es posible porque cada una tiene su espesor, su color y su espacio. Por ello tengo que hacer una cada vez y, al final, la imagen es la resultante de todas ellas, todas están ahí en su espacio. Así, la profundidad es comprendida desde la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una "localidad" global donde todo es al mismo tiempo, de la cual, altura, espesor, anchura y distancia son abstraídas de una voluminosidad que se expresa con una palabra, diciendo que las cosas están ahí.

Pero, en realidad, la vertical y la horizontal también se definen ulteriormente por nuestro cuerpo en el mundo.

La Vertical

La Horizontal

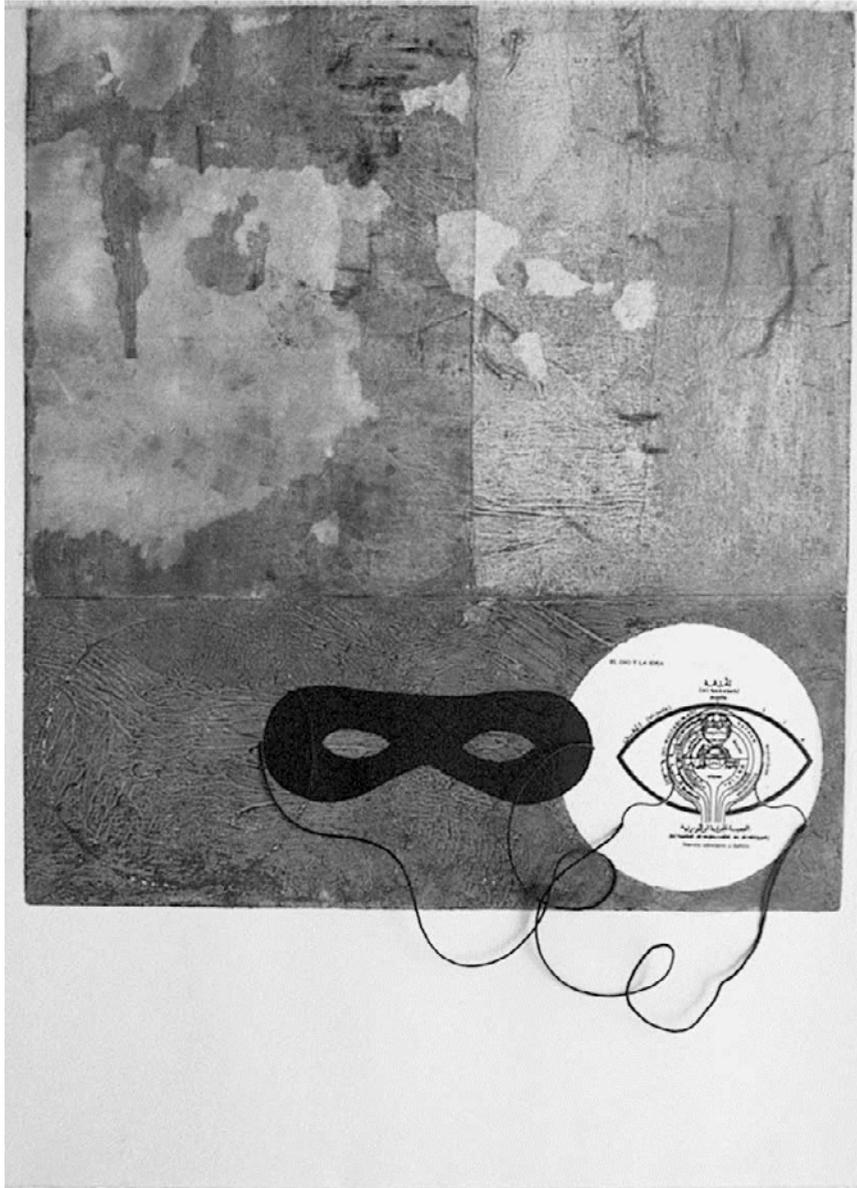
Lo Próximo

Lo Lejano

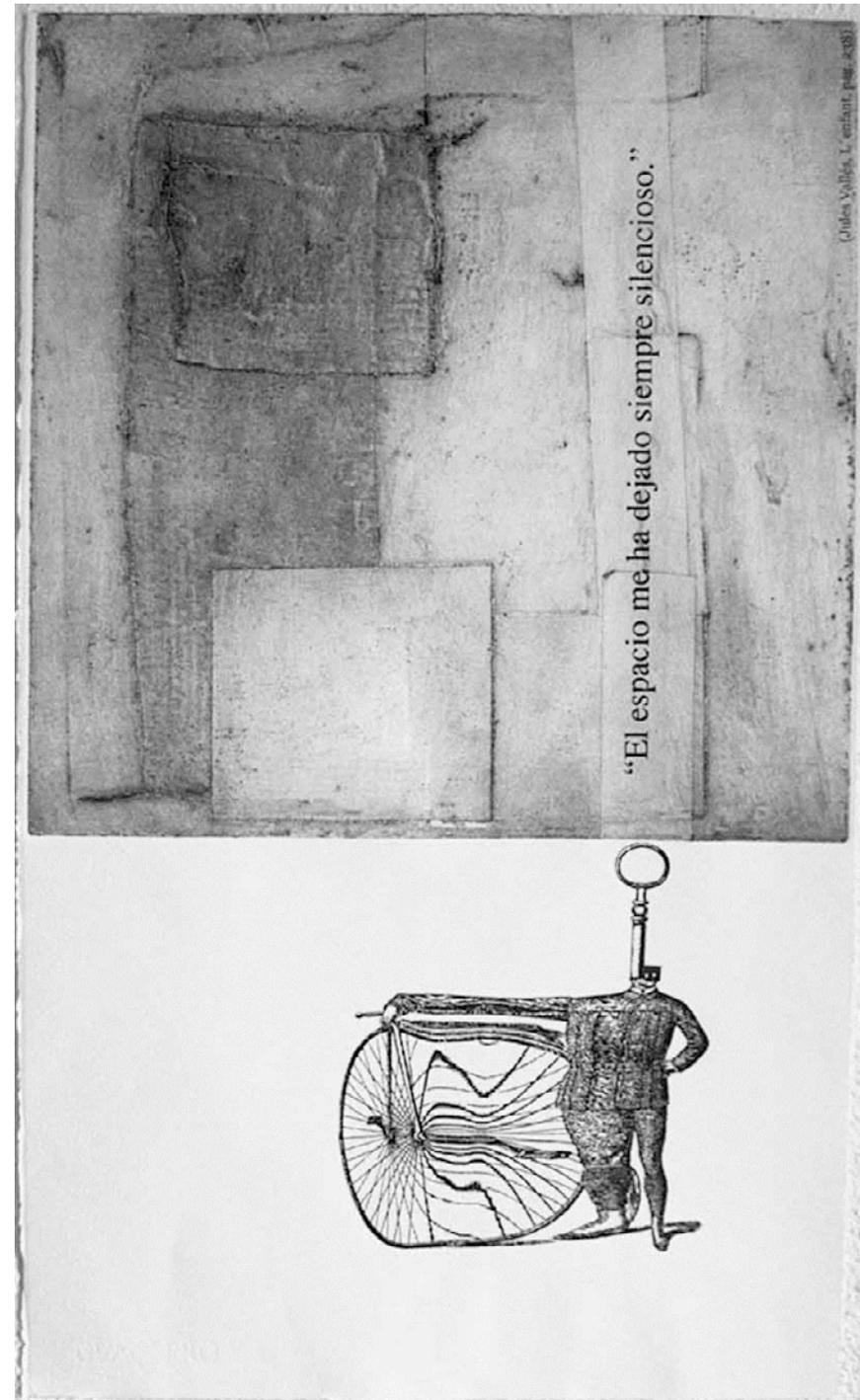
Son designaciones abstractas para un solo ser en situación, y suponen el mismo "cara a cara" del sujeto y del mundo. El cuerpo de la Espiral está en-el-mundo, "...como el corazón en el organismo, mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema." (MERLEAU-PONTY, 1975: 219). Cuando camino por la Plaza Redonda, los diferentes aspectos que se me "presentan no podrían revelármese con los perfiles de una misma cosa, si no supiese que cada uno de ellos representa", (MERLEAU-PONTY, 1975: 219). La Plaza desde acá o desde acullá, si no tuviese conciencia de mi propio movimiento, y de mi cuerpo como siendo idéntico a través de las fases de este movimiento.

También puedo sobrevolar con el pensamiento la Plaza, imaginarla o dibujar su plano en el cartón, pero no podría captar la unidad del objeto sin la mediación de la experiencia corpórea. Por ejemplo, desde el punto de vista de mi cuerpo, nunca veo iguales las seis caras de un cubo, aunque éste fuese de cristal. A medida que voy dándole la vuelta, veo cómo el lado frontal, que era un cuadrado, se deforma para luego desaparecer, mientras que los demás lados aparecen y se vuelven, cada uno a su tiempo. Pero el desarrollo de esta experiencia sólo es para mí la ocasión de pensar el cubo total con sus seis lados iguales y simultáneos, la estructura inteligible que la razón del mismo.

La experiencia del propio movimiento no sería pues más que una circunstancia psicológica de la percepción y no contribuiría a determinar el sentido del objeto. Pero al tornar así contacto con el cuerpo y el mundo, también me vuelvo a encontrar a mí misma, puesto que, si percibo con mi cuerpo, el cuerpo es un yo natural y el sujeto de la percepción. Con el tacto para mover/caminar..... y con la vision (movimiento de los ojos) para fisgar la profundidad. Esta es la forma de estar de la espiral en-el-mundo, es decir de la Elipse de la Nada.



El Ojo y la Idea - 2003 (Homenaje a Joan Brossa)



El Espacio me ha dejado siempre silencioso - 2003

IV

**Espacio y Lugar:
Referencias de la Memoria para la construcción del discurso artístico**



IV

El hábitat como memoria personal: La casa como Lugar

1

Casa. Según el Diccionario de Iconografía: *“Ha tendido el hombre generalmente a concebir su casa como un centro cósmico en razón de la seguridad que en ella experimenta. Protegido en un ámbito perfectamente delimitado, cerrado y sometido a su exclusivo dominio –a cubierto de las incertidumbres y los enemigos del ‘exterior’-, era lógico que precisamente allí sintiera factible la intercomunicación entre los tres niveles: es decir, la existencia del eje que los une. Dicho eje puede ser el hogar, el pozo, el mástil central de la tienda nómada, etcétera. En este orden, la casa es una especie de templo y de hecho en numerosas culturas se han desarrollado en su interior determinadas actividades rituales (cultos domésticos). Hallamos a menudo la forma del cuadrado en la planta de las viviendas: por ejemplo, en China o en los pueblos musulmanes; en este último caso, el jardín central, totalmente aislado, es una evocación edénica y comunica sólo, por arriba, con el firmamento. Entre los pueblos africanos es frecuente la casa o vivienda con planta en forma de círculo.*

Otra acepción simbólica de la casa sería la de “prolongación” envolvente de la personalidad de su dueño: es decir, una parte, de sí mismo, como el caparazón de la tortuga o del caracol.

Por ende, sería también manifestación visible de sí mismo, espejo de su psicología. Pero en muchas ocasiones la casa no es obra personal, sino que se recibe por herencia: entonces la noción de casa solariega vincula al individuo físicamente con sus antepasados, a quienes continúa y de quienes ha recibido los bienes. El propio individuo se siente continuación viva de sus mayores.

Esta es una manifestación, a veces tardía, del culto a los muertos: los antecedentes se rastrean en las culturas protohistóricas que les enterraban en el suelo de la vivienda.” (REVILLA, 1990: 81).

Casa: Según el Diccionario de Símbolos: “Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición. El simbolismo arquitectónico, por otra parte, tiene en la casa uno de sus ejemplos particulares, tanto en lo general como en el significado de cada estructura o elemento. Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente. Por otro lado, como decíamos, también hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas, como ya sabía Artemidoro de Daldís.” (CIRLOT, 1991: 120).

Casa: Según Wikipedia: “Una Casa (del latín casa, cabaña) es una edificación construida para ser habitada; suele organizarse en una o varias plantas, no superando tres normalmente y puede disponer de estancias en sótano o semisótano, y la zona superior puede ser abuhardillada o aterrazada; si dispone de terreno suficiente puede contar también con patio y jardín.

Es el lugar en el que históricamente se desarrollaron las actividades y relaciones específicas de la vida familiar, desde el nacimiento a la muerte de muchos de sus componentes, con las variantes típicas de cada época, cultura, clase social o clima. También sirve de refugio contra la lluvia, el viento y demás agentes meteorológicos, protege de posibles intrusos, humanos o animales, y es el lugar donde almacenar los enseres y propiedades de quienes en ella habitan.

Es un edificio destinado a vivienda unifamiliar, de un grupo de personas o una persona sola; mientras que se suele denominar piso a la vivienda unifamiliar independiente que forma parte de una edificación, normalmente de varias alturas. Cuando está ocupada permanente como vivienda, suele llamarse también Hogar.” (<http://es.wikipedia.org> -Wikipedia- la enciclopedia libre. Consultada el 08/11/09).

Casas Circulares: 1000 a. C.: Según Wikipedia: “Los Celtas del norte de Europa construyeron alrededor de c. 500 a. C. casas circulares de piedra, con el techo de paja. En las ciudades estado griegas de c. 400 a. C, se edificaban casas con patio.” (<http://es.wikipedia.org> - Wikipedia – la enciclopedia libre. Consultada el 08/11/09).

Casa: Según el Diccionario de la Real Academia Española: “Casa. (Del lat. Casa choza.) f. Edificio para habitar. / Piso o parte de una casa, en que vive un individuo o una familia. / Edificio, mobiliario, ...tener la casa como una colmena. Fr. Fig. y fam. Tenerla llena y abastecida. Vivir una casa. Fr. Habitar en ella.” (Diccionario de la Lengua Española, 1997:428-429).

Tomando como referencia todas las entradas a las significaciones que hemos consultado, pretendo definir la Cartografía del hábitat, no como otro plano más de la Espiral, sino como una propia noción de casa, según mis referencias y mis necesidades que irrumpen de la existencia cotidiana en bus-

car una morada. De este modo, propongo como referencia el pensamiento de Martin Heidegger (1889-1976), el Fenómeno del Habitar como fenómeno que se distancia de la comprensión usual y revela la esencia del nuestro existir, es decir, piensa en las relaciones esenciales que se dan entre construir y habitar. Así, el hábitat de la Espiral tiene dos momentos, cómo habita y cómo graba las imágenes de su morada.

En el pensamiento de Heidegger, lo esencial se traduce en la búsqueda por el sentido del Ser, no de los entes, entendiendo por "ser", en general, aquello que instala y mantiene a los entes concretos en su entidad. Entonces, el hombre es el ente abierto al ser, porque sólo a él "le va" su propio ser, es decir, la forma específica del ser que corresponde a la Espiral es el "SER-AHÍ" -Ser en-el-mundo- ESTAR. Porque, para Heidegger, es impensable un sujeto encerrado en sí mismo que se enfrenta a un mundo totalmente ajeno, es decir, para él el Ser del Hombre se define por su relación con el mundo, relación cuya forma de ser no consiste en una relación entre Sujeto y Objeto (Teoría del Conocimiento), sino que es propia de la Teoría de la Existencia (Dasein) Da = ahí, SEIN = Ser, " *el sustantivo dasein significa, entre otras cosas, «la vida, la existencia humana», (...) el verbo correspondiente, dasein, dice, por supuesto, el «existir», aún mejor, el «haber» (lo que hay), pero, sobre todo, el «estar», estar aquí, allí, donde sea, en un lugar y momento determinados,*" (HEIDEGGER, 2008: 19), arrojado en-el-mundo, arrojado hacia sus posibilidades, porque somos posibilidades antes que realidad.

Existe siempre posibilidad en la Espiral de ser una elipse de la Nada, porque somos nuestros posibles y nuestros posibles nos constituyen, pero sólo hay una posibilidad de entre todas las posibilidades, que está en todas y en cada una de esas posibilidades, que es la posibilidad de morir.

EXISTIR
 es ser un ser posible,
 es ser un ser de lejanías,
 es ser un ser que se elige a sí mismo,
 es ser un ser que se cuida de su ser,
 es ser un ser incumplido,
 es ser un ser en-el-mundo,
 es ser un ser que está en-el-mundo,
 es ser un ser temporal (pasado/presente/futuro),
 es ser un ser que necesita del agua,
 es ser un ser que se angustia,
 es ser un ser finito,
 es ser un ser histórico/geográfico,
 es ser un ser que se re-educa,
 es ser un ser que se sostiene en la Nada,
 es ser un ser que pretende ser una Elipse de la Nada,
 es ser un ser libre,
 es ser un ser que lucha por su libertad,
 es ser un ser que construye
 es ser un ser que habita,
 es ser un ser que ocupa un lugar,
 es ser un ser que se protege de la Cuaternidad,
 es ser un ser que habita en un taller de grabado,
 es ser un ser que habita en una plaza,
 es ser un ser que vive en una casa redonda,
 es ser un ser que dialoga con la Circunferencia,
 es ser un ser que ocupa un espacio,
 es ser un ser que graba su morada.

El problema fundamental de la nuestra existencia es preguntarnos por nuestro Ser.

Así, la existencia para Heidegger tiene como estructura fundamental la estructura del ser-en-el-mundo. De este modo, preguntar por nuestro ser, es preguntar por nuestro ser-en-el-mundo, o mejor, preguntar por el modo como habitamos en el mundo. En su conferencia Construir Habitar Pensar, pronunciada en el Coloquio en Darmstädter Gespräch, en 1951, y que versaba sobre arquitectura, Heidegger reconduce el Construir y el Habitar desde las nociones sustantivas, universales y atemporales que han sido fundamentales en el desarrollo comunitario del ser humano, a la referencia que ambos establecen con el lenguaje.

Así, su principal tarea es la de elaborar las cuestiones sobre el sentido del ser, a partir del lenguaje, es decir cuando pensamos en el habitar asociamos esta idea a una construcción (casa o lugar), en la cual la vida acontece.

"Un puente y el edificio de un aeropuerto;
un estadio y una central energética;
una estación y una autopista;
el muro de contención de una presa y la nave
de un mercado son construcciones pero no viviendas.
Sin embargo, las construcciones mencionadas están en la región de
nuestro habitar. Ésta va más allá de esas construcciones; por otro lado,
sin embargo, no se limita a la vivienda."

(HEIDEGGER, 1994:127)

Asimismo, Heidegger tenía razón en defender la idea de que sólo podemos habitar los lugares donde la vida acontece, porque el hombre no es un obje-

to entre objetos, sino un sujeto que se relaciona con su entorno, es decir, habitar no es sólo poseer una casa, tal como afirma Pierre Seghers: "*Una casa donde voy solo llamando un nombre que el silencio y los muros me devuelven. Una extraña casa que se sostiene en mi voz y habitada por el viento. Yo la invento, mis manos dibujan nubes. Un barco de gran cielo encima de los bosques. Una bruma que se disipa y desaparece con en el juego de las imágenes.*" (SEGHERS. A: BACHELARD, Gaston. 1998: 92).

Entonces, la Espiral puede habitar en un Taller de Grabado y también puede habitar en una Plaza –Plaza Redonda de Valencia. Porque ambos traducen su entorno, su sentir, es decir cómo se relaciona y cómo lo comprende a través de sus posibilidades de ser –Estar en-el-mundo.

De este modo, su estar adquiere un sentido más amplio y más profundo, es como la huella de la vida, que a través de la matriz en Cartón (técnica del Collagraph) y de la Tinta Negra, tornan posible construir el mundo que me circunda, pero no significa que siga las reglas geométricas de construcción, sino un pensamiento sensible con que medito, razono y solidifico en mi ser –habitar-, porque para Merleau-Ponty, designando el "*habitar el ser*". (MERLEAU-PONTY. A: BOLLONOW, 1969:247) va a definir una nueva relación con el ser –el habitar- se va a convertir en una verdadera clave para expresar la relación con el mundo y la vida, es decir, que le servirá para reflexionar sobre las cosas que lo constituyen y su compatibilidad con el ser.

¿Qué es habitar?
¿En qué medida el construir pertenece al habitar?
Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir.
Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta."

(HEIDEGGER, 1994:127)

Así, habitar y construir están el uno para al otro en una relación de fin y medio. Porque construir no es sólo medio para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar.

“¿Quién es quien puede darnos una medida con la cual podamos medir de un cabo al otro la esencia de habitar y construir? “
(HEIDEGGER, 1994:128)

Para Heidegger, sólo el lenguaje comprende lo que es habitar, por eso es necesario preguntar por él, porque es lo supremo y lo que, en todas partes, es lo primero.

“El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre.
Los pensadores y los poetas son los vigilantes...”
(HEIDEGGER, 1970: 7)

Para él, el fenómeno del lenguaje retira al significado propio de la palabra construir y el habitar establece con el Ser (Espiral) una relación del Estar en-el-mundo, es decir relaciona con el Ser con comprensión e interpretación .

Así, el diálogo con la Circunferencia, tiene por un lado la comprensión que se presenta siempre de una forma previa, es decir la Circunferencia desde siempre comprende la Espiral, sus posibilidades de Ser y de Estar, al pretender habitar en un taller de grabado y en la Plaza Redonda (en-el-mundo), pero por otro lado esa capacidad de su comprensión permite también una interpretación, no como acto reflexivo, sino como un diálogo ontológico-existencial.

Y es ese el momento del silencio del lenguaje sobre el que Heidegger alerta, es decir, para no dejarnos de escuchar lo que el lenguaje dice de la palabra -Construir.

“Construir es propiamente habitar
El habitar la manera como los mortales son en la tierra.
El construir como habitar se despliega en el construir que cuida,
es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios.”
(HEIDEGGER, 1994:130)

Así, podemos concluir que la palabra construir no la concibe a partir del Arte de la construcción, sino que es pensada a partir del lenguaje, significa habitar, es decir, su esencia es el erigir lugares a través de ligar espacios al permitir habitar. Porque construir es una actividad humana, que ha acompañado al hombre a lo largo de todo su existir, entonces, si somos capaces de habitar, podemos construir una morada.

Y el habitar a partir del construir no se restringe sólo a poseer una casa, sino a la propia condición del ser que se encuentra en-el-mundo, es decir, abre un campo de relaciones entre el ser y las cosas, posibilitando así el re-dimensionamiento del ser en cada cosa, o mejor del Ser en -Estar en-el-mundo.

Construir + Lenguaje = Habitar - Morada

Habitar + Construir = Ser = Estar en-el-mundo

De este modo, la condición del Ser es -Estar en-el-mundo-, que atraviesa el habitar en toda su extensión. Es decir, Heidegger nos da una nueva posición de lo que es el Ser en-el-mundo.

“Donde quiera que el hombre abra sus ojos y sus oídos, allí donde franquee su corazón o se entregue libremente a meditar y aspirar, a formar y obrar, a pedir y agradecer, se encontrará en todas partes...”
(HEIDEGGER, 1994: 21)

Y esta nueva posición del Ser-Estar, que es comprendida por el lenguaje, es decir, la experiencia del lenguaje revela el modo como podemos permanecer, como podemos quedar en-el-mundo, porque el Ser da importancia a las cosas del mundo, es decir, es lo que trae un sentido al mundo y esa relación se hace notar en dos manifestaciones.

- El proteger
- El cuidar

Así, el proteger no se reduce a rescatar lo protegido, sino en permitir el despliegue de algo en plenitud, o mejor, a un estar en paz y a un liberar, que a su vez no significa huir de todo conflicto, como la libertad no es hacer lo que uno quiere, el proteger es el rasgo fundamental del habitar, es este cuidar.

Según Heidegger, el habitar se dirige en cuatro direcciones: hacia la Tierra, el Cielo, los Divinos y los Mortales –la Cuaternidad. Entonces, él sugiere que la construcción arquitectónica reúne la cuaternidad, porque el habitar lleva la esencia de éstas a las cosas, en la medida que el hombre está arrojado en-el-mundo y establece relaciones con las cosas, dando un sentido al mundo.

“Pero “sobre la tierra” dice ya “bajo el cielo”.
Ambas significan un “co-permanecer ante los divinos” e integran un “pertenecer a la comunidad de lo humano”.
A una originaria señalan los cuatro:
tierra y cielo, los divinos y los humanos en uno.”

(HEIDEGGER. A: BARAÑANO, 1992:135)

De este modo, la unidad Cuaternidad del hábitat de la Espiral es:

TIERRA

- La referencia de su movimiento de Sur hasta el Norte,
- En este movimiento hay una línea horizontal –el Ecuador,
- La línea divide la tierra en dos partes iguales –el Norte y el Sur,
- La horizontalidad tiene una Diosa –el Agua,
- Ambas las partes tienen agua –Océano Índico, Atlántico y Mar Mediterráneo,
- La luz cambia con el cambio de la hora,
- El trayecto de la luz no tiene ángulos rectos.

CIELO

- La visión de la deidad,
- Donde se puede ver la Circunferencia,
- Donde están las coordenadas,
- El brillo de las estrellas,
- De donde viene la luz solar,
- De donde viene el crepúsculo del día,
- De donde vienen la oscuridad y claridad de la noche,
- La sombra de las nubes.

DIVINO

- La deidad,
- La conversación de la Circunferencia,
- La nociones del Juicio Estético,
- La permisividad de los límites.

MORTALES

- La Espiral,
- Un ser posible de ser,
- Un ser posible de estar,
- Un ser posible de existir,
- Un ser que construye,
- Un ser que protege,
- Un ser que cuida,
- Un ser que habita,
- Un ser que vive libre,
- Un ser que circula en-el-mundo,
- Está sobre la Tierra,
- Está debajo del Cielo,
- Tiene la posibilidad de ser una Elipse de la Nada,
- Tiene una posibilidad entre todas las posibilidades,
- Mirar el Cielo,
- Conversar con la Circunferencia,
- Mirar la Elipse,
- Construir una morada.

Entonces, puedo afirmar que en su hábitat se cuida de la Cuaternidad, es decir el habitar de la Espiral es más una estancia junto a las cosas, que lleva su esencia hacia las cosas y, a su vez, protege la cuaternidad.

Así, el taller de grabado y la Plaza Redonda, tienen en común el agua, (la diosa de la horizontalidad), la relación con la Tierra, pero por su movimiento no pueden tener ángulos rectos y tampoco pueden tener techo, por la conversación con la Circunferencia, la relación con el cielo y la deidad, porque la luz es como un ojo, su ojear llega a todos los sitios donde llega su claridad.

"La Casa de Goethe (1981)

...La casa de un hombre como Goethe
no podía tener cubierta,
la luz que buscó será su techo."

(CHILLIDA, 2006: *catálogo Lenguaje Natural*, 45)

De este modo, puedo contemplar la Elipse y conversar con la Circunferencia, en cualquiera hora del día, es decir independiente de la obscuridad que se enfrenta con el misterio de la noche y la más clara luz del mediodía, porque de la unidad en la pluralidad, de la esencia en la apariencia, del todo en la parte y la parte en el todo, están ahí, para ver y ser visto, para tocar y ser tocado.

Entonces, el taller de grabado y la Plaza Redonda son una casa, que, en cierto modo, me proporcionan el grabar mi morada sin fronteras, sin límites, dejado libre la relación con la Cuaternidad, es decir, grabar las imágenes de una construcción, de una morada sobre la Tierra y debajo del Cielo.

Así, en la esencia de la casa como morada yace la relación libre del ser y el lugar, pero también la relación entre el ser y el espacio.

La referencia del Ser a lugares y la referencia del Ser a espacios descansa en el habitar. La relación del Ser y el espacio no es otra cosa que un habitar, pensando en la relación entre Lugar y Espacio.

"¿En qué relación se hallan lugar y espacio?
¿Cuál es la relación entre hombre y espacio?"
(CHILLIDA. A: *BARAÑANO*, 1992:145)

Es la morada la que proporciona una clase de relaciones de cercanía y de lejanía entre el lugar y el espacio, convirtiéndolos en simples distancias del ser, es decir las puertas y las ventanas son miembros de conexión que relacionan el mundo de dentro con lo de fuera.

PLAZA REDONDA
46001 Valencia

Su espacio circular es un todo y es el que anima la memoria del ser, porque no se trata de habitar una casa por el recuerdo del lugar, sino de vivir en un espacio tal como soñamos, habitada por el silencio y por la poética del dentro y del fuera, propio de las influencias de quien viaja mucho dentro y fuera de su propia casa, es decir, es un juego de salir y llegar.

En este juego, el sistema compositivo es lo que caracteriza la forma de ver las cosas y las motivaciones propias de los ambientes organizados a partir de la fusión de los opuestos:

- Del interior al exterior,
- De lo real a lo virtual,
- Del lleno al vacío,
- De la luz y a la oscuridad,
- De la opacidad a la transparencia,
- De lo cerrado a la abertura,
- Del dentro al afuera.

Además, las formas manifiestan una dinámica que no se sabe si voy a entrar o a salir del movimiento que hago en el espacio, pero siempre que vuelvo al mismo punto, ya es con otra mirada, tal como las pruebas en grabado, que

no generan imágenes iguales, porque cada una puede tener la intención última de lo idéntico.

Así, el tiempo presente sirve para analizar la repetición a través del hábito o la costumbre, pero también es cierto que el pasado (histórico y geográfico) también habita y participa en este juego, es decir el pasado viene desde de su origen, distante, indefinido y fragmentado desde la aprendizaje, donde la técnica, la memoria y la imaginación son indisociables para crear, porque el beneficio más precioso de la casa es:

“ La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador.”

(BACHELARD, 1998: 36)

De este modo, las imágenes suceden unas a las otras, a partir de varias planchas, yuxtaponiendo, intercalando, abriendo transparencias, duplicando los puntos de vista, eludiendo los vacíos, creando perspectivas, es decir, un ojear en movimiento, que funde lo interior con lo exterior, en su movimiento cinemático de imágenes que se proyectan al mismo tiempo en la pared, vuelven a entrar en su abrigo para prepararse ya para salir.

Así, durante el viaje circular que hago por el corredor puedo experimentar la inmensidad de planos donde pulsas un escenario del deseo de caminar, qué otra cosa es sino el deseo de ojear un espacio a perder de vista, es decir, la profundidad del espacio recorrido permite una infinitud de imágenes que registro en un recurso de composición, tomado el cartón no sólo como mero soporte, sino como el auténtico material de la composición, o mejor, él es instrumentalizado y convertido en partes para que refuerce la idea de una estética fragmentaria de la representación del mi movimiento, Estar en-el-espacio.

Entonces, su plano circular permite la repetición de las imágenes y el movimiento del cuerpo, como decía Merleau-Ponty, *“No veo el espacio según su envoltura exterior, lo veo desde dentro, estoy englobado en él”* (MERLEAU-PONTY, 2013: 46), y, de este modo, no se sabe el inicio y el fin de los movimientos, porque puedo entrar o volver a salir, las paredes condensan y expanden según mi mirada, lo que estaba hacia dentro queda hacia fuera y lo que estaba fuera vuelve dentro, es esa comunión dinámica y contradictoria de nunca partir y jamás llegar que procuro entre mi cuerpo y la casa y ese diálogo permanente con el mundo celeste que habita la Plaza, porque, como lo define Hume: *“La repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla.”* (HUME. A: DELEUZE, 1988:137).

De este modo, la matriz de cartón es portadora del movimiento de la repetición de la línea, que es determinada por la oposición a la superficie, no sólo porque es una significación visual, sino también metafísica. Así, la línea del dibujo corresponde a la circunscripción de los límites, que son al mismo tiempo cóncavo-convexos (forma-fondo), es decir, designa la superficie en la medida que llama a sí, la superficie como identidad de mi cuerpo que contiene todo lo que soy y lo señala a los demás a través de un contenedor sencillo, frágil y eficaz como la piel –el tacto.

Así, mi piel se convierte ante todo en una esponja, no sólo por su color y su textura, sino también por el tacto, porque él me enclaustra en un lugar que me identifico y me permite una prolongación de mi ser, de mi epidermis, de mis manos, de tocar y ser tocada, es decir, permite abrir un registro memorial de la sensibilidad, un meta-lugar donde se funde el contacto del tacto con la visión, que a su vez son el soporte de la conciencia de mi condición espacial, Estar en-el-mundo.

Es entonces cuando puedo afirmar que esta complicidad de imágenes múl-

tiples, albergan y proporcionan las referencias y necesidades de mi propia noción de casa, es decir, una casa en la que quiero estar, conversar, crear, respirar, jugar, pensar y soñar, ... es una casa onírica, una morada, que es materializada en-el-espacio -la Matriz.

MORADA = MATRIZ

Para Gaston Bachelard (1884-1962), la casa onírica es lo que él llama el espacio feliz, así, esta casa está dentro de un espacio del que forma parte, es decir, la casa es entendida como el espacio primero donde el ser desarrolla el concepto de habitar, no sólo los espacios materiales, sino también los espacios que la imaginación crea.

Así, las imágenes que tengo/recojo de la primera casa, la casa de mi infancia –Casa Melo- (porque ella es la alma donde se refugian la memoria y la imaginación, aunque no son parte directa), son las imágenes del pasado, que retumban y dan fuerza en el momento de crear.

De este modo, la Plaza Redonda y el taller de grabado son concebidos como espacios poéticos, sentidos y captados por los sentidos y la imaginación, es decir, son espacios de bienestar que captan la relación de las ensoñaciones de los espacios habitados, recuerdos de imágenes visuales y táctiles, donde la Espiral encuentra una morada segura, donde se puede desenvolver su sueño de conversar con la Circunferencia y recorrer los espacios imaginables donde se ubican las imágenes, y poner así en juego la realidad con la ensoñación.

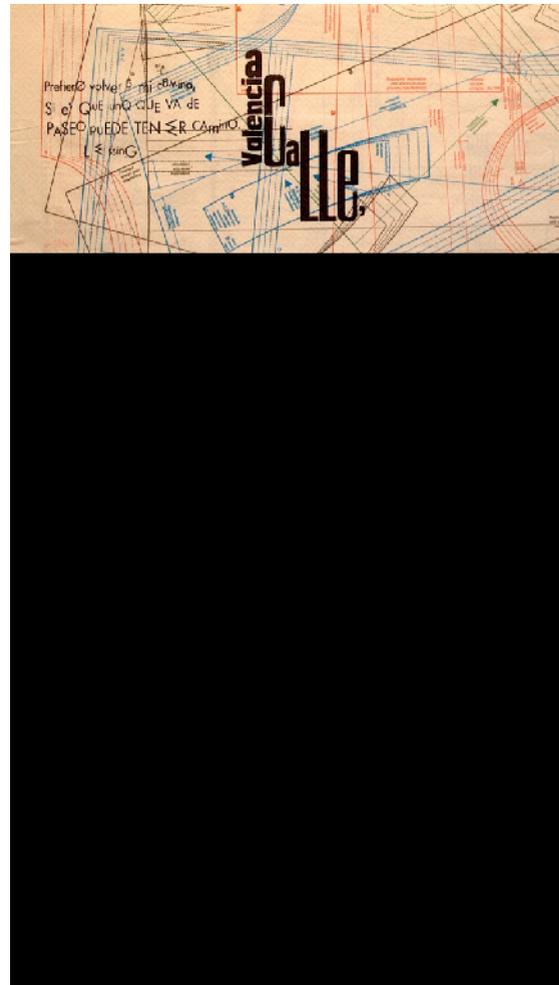
Entonces, puedo decir que la Matriz en cartón es el lugar físico donde concretizo la atmósfera del espacio poético, es decir, es la que transporta las condiciones y determina la existencia de las propiedades específicas de la morada.

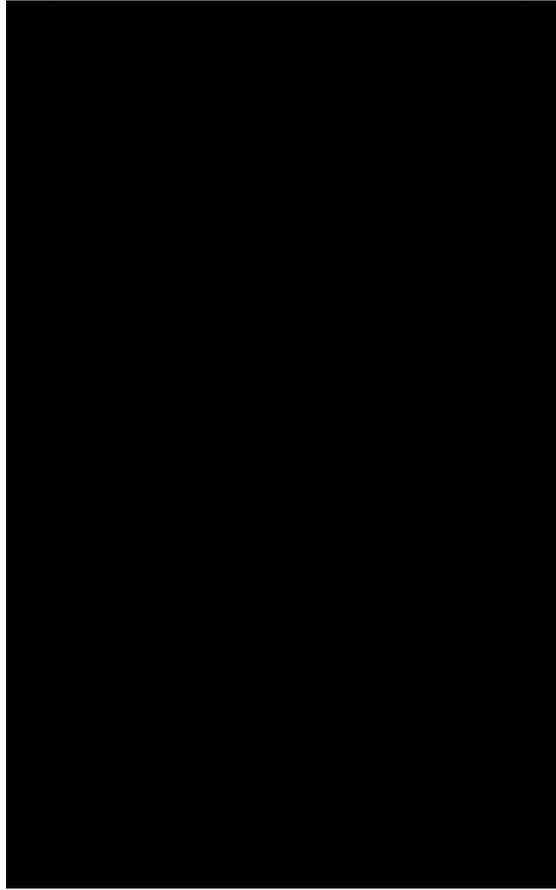
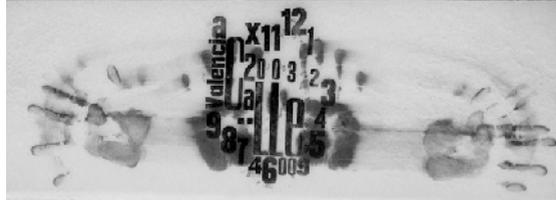
"SOMBRA

He planificado ininidad de veces
la posibilidad de arrancar mi casa
y llevarla lejos,
a cualquier lugar..."

Barcelona, 2005

(PLENSA, 2008: catálogo, 85)





IV

El espacio arquitectural como memoria visual: La Plaza Redonda de Valencia como espacio/icono

2



"En una ciudad en la que los espacios disponibles son raros (...)
Se crea un espacio lo bastante amplio como para vivir en él."
(MISSAC, 1988:163)

Desde siempre viví en ciudades y la noción que construí de plaza es la de un espacio urbano/público construido a lo largo de varias épocas, generalmente ubicado en el centro de la ciudad, de grandes dimensiones, y alrededor de la cual se levantan las edificaciones más representativas, donde se concentran las actividades sociales, religiosas, comerciales y culturales. Además, las funciones simbólicas (políticas y religiosas) son de gran importancia para levantar en ellas esculturas para la celebración y las manifestaciones de nuestra memoria histórica, y también es común la presencia del agua, de las flores, y casi siempre de la luz solar.

"La palabra 'plaza' conlleva consideraciones de orden social, de costumbres, filosóficas...

(...) La cuestión desde la vertiente disciplinar específica de la arquitectura, en la que el significado histórico del término pertenece al patrimonio cultural colectivo: desde el mundo griego, pasando por la época romana, la medieval, el renacimiento y el barroco.

El término plaza, a pesar de que deriva de platea (ensanchamiento), se utiliza siempre para indicar un espacio rodeado de edificios, que lo delimitan y definen.

El "corazón" de la ciudad, en vez de convertirse en el punto esencial de un programa proyectivo, ha quedado solamente como una referencia cultural.

La primera condición para que hoy en día un lugar pueda definirse como plaza es su peatonalización: acceso, recorrido y uso limitados a las personas.

La plaza contemporánea no tiene casi nunca una función específica ni depende, en sentido estricto, de un edificio o de un monumento.

Su finalidad es la de constituir un lugar atractivo."
(FAVOLE, 1995:10)

En 1995, cuando viajé por la primera vez a Valencia (Beca Erasmus), la Plaza Redonda fue la protagonista de mi toma de contacto iniciática. Conforme me acercaba, la primera percepción que sentí fue la de un espacio laberíntico, de difícil entendimiento desde el exterior, debido a la proximidad de los edificios de alrededor, tan próximos que sólo se dejan ver por fragmentos, y

que para poder contemplar la totalidad de su arquitectura hay que recorrer todas sus calles, para llegar a la conclusión de que su espacio interno refleja un gran armonía que es remarcada por la presencia del agua, de la luz, de la repetición de puertas, ventanas y balcones, pero, sin embargo, lo que más me sorprendió fue su perímetro y la ausencia del ángulo recto.

"La forma externa es inmediatamente expresiva, es la belleza particular, el carácter particular; La forma interna es el medio por el cual se realiza esa belleza y ese carácter."
(WÖLFFLIN, 1988:13)

La necesidad de procurar un lenguaje propio para empezar a estructurar y desarrollar la Verdad, el juicio estético, el sentimiento de lo Bello y de lo Sublime, la relación del ser/estar en-el-mundo, para mejor definir mis cartografías y para poder conversar con la Circunferencia, me condujo inmediatamente a elegir la Plaza Redonda de Valencia como referencia, dando la mayor importancia a la poética de sus formas y de sus superficies arquitectónicas, por encima de la tipología y funcionalidad específicas de ésta. Hagamos pues previamente un breve resumen general de carácter historicista para mejor contextualizar y configurar la imagen singular de este espacio arquitectónico singular ubicado en el centro histórico de la ciudad.

Plaza - Regencia / Cid / Circular / Redonda

La fundación de la ciudad de Valencia se debió a Junius Brutus, en el año 138 a.C., teniendo como referencia constante el río Turia.

La configuración de la morfología de la área urbana de la ciudad de Valencia va a poner en marcha uno de los espacios más singulares del urbanismo valenciano a lo largo de toda su historia: la construcción de una plaza redonda

en el interior de su casco nuclear, donde, en tiempo de los moros se ubicaba el matadero y la carnicería, y en su entorno el barrio comercial del que formaba parte la Alcaicería, el más populoso y genuino núcleo comercial de la Valencia musulmana, situado entre dos de las siete puertas de que constaba el recinto amurallado del siglo XI.

El trazado de las calles respondía a la configuración característica de las ciudades musulmanas, es decir calles angostas y retorcidas, callejones sin salida, e inexistencia de cualquier tipo de espacio público.

El paso de ciudad musulmana a cristiana se desarrolló de forma lenta y gradual, sin grandes cambios que modificasen sustancialmente la actividad comercial y que hubieran posibilitado transformaciones relevantes en la morfología urbana.

Pero, el tránsito del siglo XVI al XVII, viene caracterizado por la proliferación de edificios religiosos y, sobre todo, por la construcción de dos edificios magníficos exponentes del estilo renacentista: la actual Biblioteca Valenciana y el Colegio del Corpus Christi.

Así, el perfil de la ciudad se va adaptando a sus nuevos límites físicos, llevando a una serie de remodelaciones y a la aparición de nuevos y singulares campanarios.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768, va a ser un importante apoyo para el impulso cultural y para la unificación de los criterios estéticos que permitan imprimir un nuevo orden en la ciudad.

Uno de los proyectos de remodelación urbanística del recinto amurallado, y cuyo conjunto de intervenciones fue entonces denominado "reformas inte-

riores", tuvo como primer ejemplo la Plaza de la Regencia (1840), que, tres años después, se cambió por el nombre de Plaza del Cid (1839-54), y que fue ejecutado sobre el antiguo Matadero (derribado en 1830), y cuya finalidad era sanear, mejorar y transformar la morfología del centro, obedeciendo a una Real Pragmática de 1787, reafirmada por otra de 1804.

"CID (vulgo, Redonda) (Plaza del). En el mismo sitio en que estuvo situado el antiguo matadero se abrió en nuestros días la elegante y linda plaza, a quien se dio el nombre del Cid.
Vicente Boix: Valencia histórica y topográfica, Valencia, 1862-63."
(BOIX. A: VV.AA.,: *La Plaza Redonda de Valencia*, 1988:74)

Así, corresponde a un proyecto, redactado el 24 de julio de 1837, de espacio público de tipología neoclásica, diseñada como un único edificio por el arquitecto municipal Salvador Escrig, que dimensionaba gradualmente cada uno de los vanos y los situaba sobre el eje central del existente en la planta baja, excepto en los cuatro arcos de acceso, sobre los que se disponían dos huecos por planta. El frente interior se completó, entre 1837 y 1848, mediante proyectos firmados por el maestro de obras Bartolomé Llaser y por los arquitectos Franco Calatayud y Salvador Monmeneu.

Con posterioridad, la manzana es reedificada, construyéndose 34 edificios, pero manteniendo -hasta la actualidad- las trazas originales de su fachada interior, de los que tan sólo 15 de éstos componen la fachada interior, uniforme y continua, y que aparece frecuentemente con el nombre de Plaza Circular, debido a la fisonomía de su topografía.

"A la creación de la plaza del Cid o Redonda (El Clot), proyectada por Salvador Escrig.
Esta plaza es un perfecto ejemplo de plaza circular con arcos de entrada

desde cuatro puntos distintos. Estaba formada por las fachadas traseras de las casas de tres pisos que la circundan y en su centro se colocó una frente rodeada por puestos de venta que se complementaban con los instalados en las plantas bajas de los edificios.

Daniel Benito Goerlich"

(*GOERLICH. A: CORBÍN FERRER, 1998: 78.*)

"(...) se llama Cid, Nueva o Redonda, construida en estos últimos años en el sitio donde estaba la pescadería vieja: es completamente circular y cerrada, con 4 arcos de entrada desde las calles adyacentes; tiene 29 puertas que son otras tiendas de loza, comestibles y otros artículos; dos órdenes de balcones y el tercero de ventanas, todos iguales; en el ámbito de la plaza hay 8 árboles formando la misma figura circular, y en el centro un farol.

Pascual Madoz: Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar. Madrid, 1849."

(*MADOZ. A: VV. AA.,: La Plaza Redonda de Valencia, 1988: 73*)

"(...) en el sitio que ocupaba la pescadería antigua se ha edificado una magnífica plaza, denominada del Cid, que forma un circo, por lo que vulgarmente se llama Redonda.

Tiene tres arcos, sus edificios hechos con gusto y simetría presentan a la vista un efecto grandioso; contiene además en su centro una grande y hermosa fuente de aguas potables con 8 grifos que están asidos al pilar del obelisco, el cual contiene en su extremo superior un vistoso farol de gas, de grandes dimensiones.

J. Garulo: Valencia en la mano o sea Manual de Forasteros. Guía cierta y segura. Valencia, 1852."

(*GARULO. A: VV.AA.,: La Plaza Redonda de Valencia, 1988: 73*)

"(...) en 1866 comprende cuatrocientas dos calles intramuros y noventa y seis plazas, de las cuales sólo una docena merece este nombre, siendo las demás simplemente plazuelas, calles anchas o confluencia de varias de ellas. Todas son de figura irregular, excepto la del Cid, de nueva creación, llamada vulgarmente redonda, porquien guarda exactamente esa forma circular, ofreciendo completa uniformidad en los edificios que la circunvalan.

J. Bta. Peset y Vidal : Topografía Médica de Valencia y su zona, o apuntes para una medicina práctica valenciana. Valencia, 1878."

(*PESET Y VIDAL. A: VV.AA.,: La Plaza Redonda de Valencia, 1988:74*)

"Claro que el marco de la plaza –ese preciso y precioso círculo perfecto de edificación continua– ya existía de más antiguo. Lo hizo un arquitecto, que merece ser recordado: don Salvador Escrig. Recibió el encargo del Ayuntamiento de crear una plaza sobre el territorio de cascotes y abandono que había quedado en aquel lugar, después que se derribaron los locales de venta de pescado y carnes y el matadero anejo que por allí se alzaban. Y fue él quien pensó hacer una plaza absolutamente redonda, cercada por una fachada continua de dos órdenes de balcones corridos y un tercero sin barandilla seguida. Aquello era una casa frontal sin solución de continuidad, envuelta sobre si misma, como una fotografía perenne de ojo de pez, airosamente viva y clavada a los pies de la aguja plateresca de Santa Catalina.

Escrig echó mano del compás, y lo hizo.(...) La Plaza Redonda nació para erigirse, sin desertar nunca, en sede vivaz del comercio popular.(...) que su obra sea declarada monumento histórico artístico local y por ende respetada con todo celo y cuidada con especial solicitud.

J. M^a. Cruz Román: La actual Plaza Redonda a las puertas de su medio siglo. Valencia, 1972."

(*CRUZ ROMÁN. A: VV.AA.,: La Plaza Redonda de Valencia: 1988: 79*)

Así, su planta en papel es un perfecto edificio circular que se presenta unitario, compacto, con cuatro accesos porticados:

- La calle del Síndico, que es una travesía de la calle de los Derechos.
- Otro acceso sin nombre, por la plaza de Lope de Vega en su confluencia con la calle del Trench.
- La calle de Vallanca, que es una travesía de la calle Sombrerería.
- La calle de la Pescadería, que es un acceso directo desde la calle San Vicente Mártir, atravesando la calle de Jofrens.

Al entrar en su interior, el primer impacto es la fuente con su alberca, que se colocó en el año 1839 para usos y menesteres de los puestos de venta circundantes.

Así, al largo de su contorno, ésta ofrece un recorrido circular a través de tiendas fijas y de otras separadas por un corredor, dispuestas con toda variedad de complementos para el hogar, ropa, detalles decorativos, o artesanía en cerámica.

"La Plaza Redonda es perfectamente circular y queda definida por las fachadas posteriores de los edificios que la circundan, incluidos en la manzana limitada por las calles Trench, Derechos, Jofrens y Sombrerería, con las que comunica a través de accesos abovedados.

Las fachadas recayentes a la plaza reciben tratamiento unitario y constan de planta baja con uso comercial y tres pisos.

La solución arquitectónica es de gran austeridad, y la distribución de huecos uniforme.

El espacio de la Plaza queda cubierto prácticamente en su totalidad con una cubierta con planta en forma de corona circular resuelta con cuchillos de madera dispuestos radialmente, que se apoyan sobre soportes del mismo material.

Vetges Tu: La Plaza Redonda degradada. Tenderetes fijos en una obra de la Ilustración. Valencia, 1977."

(VETGES TU. A: VV.AA.,: *La Plaza Redonda de Valencia: 1988:80*)

Es de tener muy en cuenta las características del entorno urbano que ocurren en su forma, cuya preocupación estética es del arquitecto Salvador Escrig, miembro de la Academia de Bellas Artes, un audaz urbanista e inquieto buscador de fórmulas originales, quien hace erigir la Plaza Redonda, cuyo proyecto se resuelve como un espacio preciso y precioso en círculo perfecto en el mismo centro histórico de Valencia, y que perdurará inalterable a lo largo de los años, hasta la actualidad.

"Sobre la finca número 7 de la plaza Redonda se ha construido un piso más que rompe la continuidad de línea armónica en el conjunto de edificios...Pero, decididamente, para cualquier mediana sensibilidad, para cualquier buen gusto o simple sentido común – sin que sean necesarias más acrobacias artísticas-, eso no resulta tolerable. Ignoramos en virtud de qué poderosa razón pudo autorizarse ese pegote dentro del marco, clarísimamente definido y ya completo de la plaza Redonda. Con anterioridad a él se colocó otro – de menores dimensiones – sobre la finca número 5; es también feo, antiestético y de aspecto deplorable. Diario Las Provincias: "Plaza Redonda y línea truncada". Domingo 19 de agosto de 1951. P. 8."

(CORBÍN FERRER, 1998: 58)

"Los arquitectos encargados de la remodelación de la plaza Redonda de Valencia planean que la nueva cubierta que sustituya la antigua sea en voladizo, sin los pilares de madera que sostiene la actual estructura por la zona del interior.

Diario ABC. 13 de noviembre de 2009."

(Internet: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico> .13/11/09).

"La historia de la arquitectura es la historia del hombre en su labor de organizar y dar forma al espacio.
Nikolaus Pevsner"

(Internet: http://www.urbipedia.org/index.php/Nikolaus_Pevsner.

Consultado el 13/11/09).

Los estudios históricos y geográficos se limitan a las contribuciones filológicas, datos sociales, geográficos, constructivos, funcionales, volumétricos y políticos, seguramente muy útiles, pero con pocas referencias para satisfacer la exigencia de un conocimiento de la poética del espacio arquitectural.

"Hay que revolucionar a Valencia...

revolucionaremos nuestra ciudad cambiando su vida material.

Hay que derribar casas, abrir nuevas vías, hay que dar al pueblo otra agua, hay que hacer desaparecer los barrios antiguos en el centro de la ciudad.

Hay, en fin, que preocuparse no sólo de la salud y la decencia, sino del embellecimiento de la ciudad. (...)

Blasco Ibáñez: El Pueblo. 6 de noviembre de 1901"

(BLASCO IBÁÑEZ. A: PEÑIN, 1978:36/37)

Se puede afirmar que en su arquitectura podemos encontrar la presencia de la historia de la ciudad porque, en su espacio interior y en su espacio entorno que nos circunda, nos incluye y nos ofrece la noción del juicio estético a

lo largo de los tiempos, es decir, el peso de su historia y su marcada estética acentúan la forma arquitectónica y la atmósfera, mostrando su memoria de modo visual y táctil.

Pretendo que mi estudio contenga el carácter de la poética de su espacio arquitectural tanto como su atmósfera, pues ambos soportan su lenguaje gráfico por medio de un vocabulario tridimensional, es decir, que su arquitectura no sólo deriva de una suma de longitudes, anchuras, alturas, ejes, rayos y diámetros de los elementos constructivos que envuelven su espacio, sino que deviene propiamente del vacío, del espacio envuelto al espacio interno que involucra la Espiral y la incita a moverse, a caminar, soñar, jugar, pensar, tocar, ojear y conversar.

De este modo, su planta en papel es abstractamente bella, gracias al desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y por el equilibrio de sus llenos y vacíos, de sus salientes y entrantes, que desbordan en el campo de lo ilimitado, tal cómo el volumen (en su aprehensión de carácter táctil) proporciona al conjunto una apariencia palpable porque su acento carga sobre el límite de las formas, pero impide que su espacio interno pueda ser representado de ninguna forma, ni aprehendido, ni dibujado, ni fotografiado, sino grabado por la experiencia directa en-el-espacio.

"Simplemente líneas que no se incorporan en un espacio sino ellas mismas son creadoras de espacio, de un espacio dado a la vez en una superficie. (...)

que dinamizan espacialmente la superficie plana en una creación de espacio, en cuanto espacio de relaciones..."

(BARAÑANO, 1992: 43)

En verdad, mi experiencia del espacio está motivada básicamente por la arquitectura, porque sólo ella proporciona el espacio vivencial, es decir, su

totalidad está ligada a la vida humana por relaciones vitales, tanto fomentadoras como bloqueadoras, que son imposibles de separar.

A su vez, el espacio concreto vivido es como un medio de la vida humana en la medida que el hombre vive en él, está en-el-mundo.

“El espacio concreto es distinto según el ser cuyo espacio es y según la vida que en él se realiza. Se modifica con el hombre que se encuentra en él, cambia con la actualidad de determinadas posturas y orientaciones que, de modo más o menos momentáneo, dominan todo el yo. “

(GRAF DÜCKHEIM. A: BOLLONOW, 1969: 27)

En mi caso, admito que el espacio concreto vivido está en su totalidad ligado a mis referencias históricas y geográficas, que se reflejan en mi producción, es decir, está relacionado con su espacio interno, siendo él el objeto de mi vocabulario, o mejor, siendo en él donde encuentro las motivaciones para mover, caminar, pensar, jugar, tocar, ojear la Elipse y conversar con la Circunferencia, porque es en el espacio hueco donde me es permitido un crecimiento de dentro hacia fuera, desarrollando un lenguaje propio conforme mi Ser/Estar en-el-mundo y, tomando dos motivos en mi memoria visual y táctil:

1- Los referentes a sus formas geométricas arquitectónicas.

2- Los referentes a sus superficies arquitectónicas.

Basándome en la obra de Heinrich Wölfflin (1864-1945): Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, destaco en ella su capacidad analítica en la configuración peculiar de la obra de arte y cierta regularidad en el modo de definir las formas, es decir, la diferenciación que caracteriza del mismo modo el estilo personal de un artista, de un estilo y de una época.

Así, ésta propone pares de polaridades que nos ofrecen cinco conceptos contrapuestos, tales como:

- De lo lineal a lo pictórico,
- De lo superficial a lo profundo,
- De la forma cerrada a la forma abierta,
- De lo múltiple a lo unitario,
- De la claridad absoluta a la oscuridad relativa.

De este modo, partiendo del principio de que todas las formas arquitectónicas se asientan en una estructura geométrica, o mejor, en la tónica del dibujo geométrico, puedo trabajar sobre el planteamiento conceptual que define el espacio interno de la Plaza Redonda como aquel que presenta tres formas arquitectónicas geométricas, independientes entre ellas, y cuya determinada disposición le otorga una armonía, que hace fluir el diálogo entre ellas y le permite captar el movimiento del mundo.

Por lo que estoy ya en condiciones teóricas y conceptuales de proponer, crear y construir un sistema simbólico que relacione metafóricamente los aspectos constructivos, tectónicos, compositivos y estéticos de la Plaza Redonda de Valencia con la teoría de las formas geométricas simples que hemos desarrollado en los primeros capítulos de la presente Tesis, para que den soporte a mi discurso artístico y a mis propuestas plásticas al respecto.

- Circunferencia
- Elipse
- Espiral

Como ya habíamos analizado anteriormente, la Circunferencia es la base de su dibujo arquitectónico. Para Kant es una forma dibujada según un principio

y muestra una conformidad con los fines de lo múltiple y lo objetivo. Según el Diccionario de la Real Academia Española es una *"curva plana, cerrada, cuyos puntos son equidistantes de otro, que se llama centro, situado en el mismo plano"*; y el círculo es el *"área o superficie plana contenida dentro de la circunferencia"*. (VV. AA., Tomo I, 1997: 480/481). De este modo, partir de una forma cerrada tan sencilla como es la de nuestra Plaza, encontramos la concepción de la unidad en todas las soluciones de su totalidad, en la medida que es el lugar común para la Elipse y estructura para la Espiral.

Por su parte, la Elipse –tal y como ya habíamos analizado- es también una forma cerrada, pero la imagen que de ella percibimos puede ser cerrada o abierta, dependiendo de la distancia a la que estamos del centro, porque el centro de la Plaza Redonda coincide con la mitad de la distancia de sus dos ejes. Así, la referencia que tenemos para calibrarla son sus dos ejes perpendiculares entre sí, que ilustran las constelaciones más visibles en el cielo del Hemisferio Norte y a partir de ellos se gira el hilo según el método del jardinero, que la compone, alcanzado con equilibrio su simetría, que permite entender la representación de una imagen cerrada y sin movimiento propio.

La Espiral, por su parte, ya vimos que es la forma abierta que nace del movimiento propio de la línea curva. Esta tiene un crecimiento armonioso que se puede repetir indefinidamente a partir de la semicircunferencia que provee su construcción gnomónica. Alude a lo exterior, tiende a la apariencia desprovista de límites, su base está inscrita en un rectángulo unitario e invisible que inscribe las múltiples semicircunferencias que se trazan alternativamente de forma creciente por cada revolución completa, y los ejes de sus semicircunferencias no coinciden con el centro de la Plaza Redonda, lo que permite su movimiento libre.

Así, estoy en condiciones de afirmar que "ver linealmente" tiene una precisión cuasi matemática, una representación idéntica y una delimitación uniforme, lo que significa que el sentido de las formas es buscado en el contorno que supraordena o que se le coordina por lo menos como límite fijo que proporciona un sentimiento de seguridad y de protección, porque en todas ellas es notoria las líneas de construcción -la horizontalidad que tiene una diosa. El agua y la verticalidad es marcada por la mera existencia de la luz; es decir, es la consecuencia inmediata del juego de forma/fondo que también contribuye a la obtención del efecto del movimiento circular sin que quede desatendida la estructura de origen.

"La sombra comienza en el fin de la luz y termina en la tiniebla.

Leonardo de Vinci "

(VINCI. A: BONET MINGUET, 1985: 211)

De este modo, destaco la rotación de la luz solar a lo largo del día, la claridad absoluta/claridad relativa en sus superficies, cuya razón está precisamente en la iluminación pictórica, en la plasticidad y en el carácter expresivo que le da una belleza a la apariencia formal que es perceptible en su totalidad, porque, al enfocar la dimensión visual del color, de las texturas yuxtapuestas y también de la profundidad por la dirección de la luz, aludimos al conjunto que relacionamos con una atmósfera de claro/oscurito, muy distinta de la lineal.

Así, puedo contraponer el estilo lineal que tiende esencialmente a lo objetivo, es decir que aprehende la forma firme, precisa e intenta infundirles virtud según sus proporciones sólidas, y el estilo pictórico, por lo contrario, más templado subjetivamente, que trata de representar las formas partiendo de la imagen en donde lo visible se ofrece realmente a la vista y la materia al tacto.

También cabría destacar que la visión espacial, en particular la que se refiere al espacio interno de la Plaza, provoca dos sentimientos, uno clásico, que se organiza por al altura y anchura y que es determinado por la repetición de la posición de las puertas, ventanas y balcones, introduciendo la armonía de la proporciones de los planos y la decoración que permanece plana en todas sus partes, y otro impresionista, que particulariza la pared como referencia unitaria de la reproducción de imágenes, que ninguna impresión pictórica y gráfica puede prescindir.

IV

La memoria visual del espacio arquitectural de la Plaza Redonda de Valencia desde la aproximación artística a través del lenguaje gráfico plástico del Grabado

3

“La práctica del Arte no debe estar basada en la repetición.
El Arte debe implicar otro nivel de discurso de mayor elevación y ambición.
Por ello, debes preguntarte a ti misma: ¿Qué es el grabado?”
(*ALCALÁ, J. R., 2001: s/n*)

El mundo del grabado tiene una larga tradición, además su difusión y su desarrollo estético y técnico han sido constantemente renovados hasta llegar a la época actual, donde, desde la óptica contemporánea, ha fijado como uno de sus soportes conceptuales más importantes la reivindicación de su entidad como proceso.

“(…) posiblemente hay más grabadores practicantes ofreciendo un simulacro de tiempos pretéritos que los que puedan estar participando del pensamiento de su propia época.
S. W. Hayter “
(*HAYTER. A: MARTÍNEZ MORO, 1998:131*)

“En el panorama de la creación gráfica contemporánea podríamos considerar tres categorías generales desde la praxis, bajo las que se puede albergar buena parte de la producción, y a las que, con todas las reservas y siendo conscientes de nuestro atrevimiento, denominaremos: vicaria, efectista y virtuosa.

La primera refiere a la dependencia explícita del grabado respecto de otras artes; la segunda es la que se recrea en las cualidades más sensacionalistas que ofrece este arte, como puede ser la exacerbación de valores como el gesto, la textura o el relieve; la última refiere a una posición que define al medio casi exclusivamente en términos de dificultad

y superación. Cada una de estas tres posiciones puede ser desglosada a su vez dos actitudes generales, una que mira hacia el presente y futuro, y otra que lo hace el pasado.”

(MARTÍNEZ MORO, 1998:131)

Cabe decir que la técnica es algo que existe en comunión con el conjunto y que sostiene en sí un lenguaje personal, tal como define Theodor W. Adorno (1903-1969): *“Una obra no se puede comprender sin comprender su técnica, ésta tampoco se puede comprender sin comprender la obra”* (W. ADORO, 2004: 283)

Así, hay que relacionarse con ella de una forma libre porque sólo con una relación libre, en el sentido de lo despejado, es decir, de lo que ha salido de lo oculto, se abre nuestro Estar a la esencia de la técnica.

“Cuando buscamos la esencia del árbol, tenemos que darnos cuenta de que aquello que prevalece en todo árbol como árbol no es a su vez un árbol que se pueda encontrar entre los árboles.”

(HEIDEGGER, 1994: 9)

Durante mi ampliación de estudios en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, conseguí alcanzar un conocimiento completo y sólido del alfabeto del grabado (en particular cursando la asignatura de Calcográfico II con el profesor Antonio Tomás). De este modo, todo este aprendizaje supuso la base de mi lenguaje gráfico, influenciando significativamente a toda mi expresión pictórica.

Así mismo, durante mi experiencia académica en Valencia, aprendí a trabajar con la fotocopia, la impresión en negro-tóner diferente del negro-calcográfico, a manipular la escala, a cambiar el positivo/negativo en la matriz. Es

decir, comprendí la diferencia existente entre información visual y expresión visual para empezar a asociar la imagen fotográfica con su multiplicidad y su deformación -foto+copiar-; procesos y conceptos que obtuve durante mi matrícula en el curso “La imagen Electro Gráfica, Procesos de Transferencia Aplicados”, impartida por el profesor Rubén Tortosa.

“Copiar célula a célula, palabra a palabra, imagen a imagen,
es hacer nuestro el mundo conocido.”

(SCHWARTZ, 1998: 211)

También fue fundamental para mi maduración artística con la gráfica comenzar a saber dialogar con el papel/cartón, aprendiendo a diferenciar su origen, su textura, su peso, su espesor, su color, sus irregularidades, sus márgenes y las posibilidades de no servir sólo de soporte para dibujar o estampar, porque el reconocimiento del acabado de la superficie de la hoja es de gran importancia puesto que llama la atención del tacto por su aspecto rugoso, granulado, liso o satinado; conceptos todos ellos aprendidos a través del magisterio del profesor Rafael Calduch en su asignatura Procedimientos Gráficos de Expresión).

A través de todos estos aprendizajes fundamentales puedo afirmar que el desarrollo creativo de mi lenguaje visual se asienta actualmente en un seguimiento testimonial del trabajo gráfico que se materializa en el cambio de la matriz de cobre o zinc por el cartón, es decir, con el grupo de las técnicas aditivas –Collagraph-, que es el procedimiento de estampación que deriva del método de adhesión y que aboga por la texturización de la superficie, y que ha sido el medio que elegí para trabajar por ser con el que mejor me identifiqué para elaborar la matriz, para plantear el espacio, para yuxtaponer texturas y para que surjan nuevos espacios que se confundan con los ya existentes.

"Collagraph: Técnica de impresión contemporánea que admite infinidad de variedades en los materiales de las matrices (cartón, papel, plásticos, etc.), que se preparan y cubren con resinas sintéticas con el fin de tapar la porosidad y hacerlas resistentes, al mismo tiempo, estas resinas pueden acoger variadísimos elementos texturados, cuyas formas una vez entintadas, pasan al papel. El entintado y la estampación pueden combinarse entre los métodos de grabado en hueco y los del grabado en relieve."

(VIVES, 1994:182/183)

De este modo, aprovecho la capacidad plástica del cartón con las particularidades de las técnicas del grabado para dar un aspecto enriquecedor al proceso pictórico, partiendo siempre del collage que, por un lado retrotrae al Neoplasticismo, y por otro asocia a una propuesta de arquitectura flexible y desjerarquizada de límites, permitiendo de este modo no entrar en el campo específico del grabado y trabajar en un término medio del entendimiento, tal como en el ejercicio de traducción.

"(...) Una buena traducción puede aportar pequeñas y grandes innovaciones, como es el caso de la obra gráfica de los pintores españoles Antoni Tàpies, Luis Gordillo o José María Sicilia. El resultado es una sutil interpretación de su pintura realizada en medios estrictamente gráficos que, además, enriquece a las técnicas de grabado y estampación con nuevos planteamientos en cuanto a la presentación de la obra."

(MARTÍNEZ MORO, 1998: 131)

Así, puedo decir que las matrices son siempre pensadas y ejecutadas en sentido gráfico, pero tratando de que abarquen una doble posibilidad: vivir como pintura, o como impresión de las pruebas, lo que permite componer

libremente, sin la preocupación de invertir la forma en la matriz, siguiendo el movimiento de la Espiral, que en cada matriz cuenta una historia, sobre su forma arquitectónica, sobre su superficie, y sobre la memoria del espacio urbano.

"El arte de profundidad no se consuma nunca en el puro aspecto frontal. Estimula la visión lateral, tanto en el interior de los edificios como el exterior."

(WÖLFFLIN, 1985: 191)

De esta forma, la profundidad espacial alberga los medios representativos para expresar el volumen y obliga al espectador a desarrollar el cambio del movimiento impulsivo de volver atrás y de seguir adelante, variando la configuración mediante cada nuevo movimiento, para que establezca un juego de imágenes y para que tenga la necesaria relación con el corredor que está entre las casas-entorno y el patio, que son inseparables y no pueden concebirse una sin la otra, y sólo a través de él es posible captar el carácter de la poética de su espacio arquitectural.

"El único movimiento que Aristóteles creía que podía ser regular, continuo y eterno era el circular."

(LEAR, 1994: 99)

Entonces, el corredor constituye el ámbito de mi obra, pero no ocupa un lugar, ni pertenece a la categoría de los objetos, sino un campo de relaciones de la visión y del tacto, es decir un observatorio desde donde es posible captar las formas y donde se puede tener una aptitud para el devenir, para el cambio.

Así, su forma circular permite una flexión, un cambio del movimiento, que

implica futuras simetrías, desdoblamientos y repliegues, delimitando el vacío en el que aparece y confiriéndole la existencia inédita de un camino o una frontera sin límites.

De este modo, abre un abanico de posibles configuraciones para la conquista del espacio, es decir, para el deseo de ojear ligado al escenario, no sólo arquitectónico, sino atmosférico, que es cómplice para poder entender el movimiento de cambiar.

Así, atañe al movimiento físico, y sólo él, el establecimiento de las coordenadas, las referencias, las afinidades y las filiaciones posibles para el cambio permanente con la Sensación.

La Sensación

Para Platón (427–347 a.C.), la Sensación es el conocimiento de lo sensible, que no proporciona un verdadero conocimiento, debido al carácter separado de las ideas.

Pero, Aristóteles (384–322 a.C.) expresaba que el hombre, para poder conocer el mundo que lo rodea, hace uso de dos elementos fundamentales: sensación y percepción. Y nombra a la sensación y la imaginación como fuentes del conocimiento, o mejor, considera la sensación como el origen del conocimiento.

Entonces, se puede decir que su postura es empirista, en consonancia con su concepción física y ontológica de la realidad, es decir, su teoría por la cual la experiencia es entendida como percepción, es el origen y el límite del conocimiento.

De este modo, el mundo que vemos, que percibimos y que experimentamos es el único existente –el mundo sensible-, del cual forman parte todas las sustancias individuales que conocemos.

Aristóteles distingue sensible en tres clases: propios, comunes y accidentales. De los dos primeros, uno es propio de cada sensación y otro es común a todas.

Así, lo propio es aquel objeto que no puede ser percibido por ninguna otra sensación y en torno al cual no es posible sufrir error (la visión del color, de la iluminación pictórica y el tacto que son propias de cada sentido de la Espiral), y lo común, que es su movimiento, que es percibido por la visión y por el tacto.

Así, el mundo sensible no es una apariencia ni una copia, además sus características como el movimiento, los cambios de luz, la infinitud no son ficciones, sino reales, porque la sensación es un proceso que convierte la información física en información nerviosa, es decir, es más de carácter fisiológico porque tiene a ver con la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo –el sentir.

“La facultad de sentir es la primera de las facultades del alma.”

(CONDILLAC, 1964: 27)

De este modo, nuestra capacidad de sentir se divide entre la sensación que hemos tenido y la que tenemos, y las percibimos a la vez las dos, pero las percibimos diferentemente, es decir, una nos parece como pasado (memoria) y la otra parece actual (sentidos).

Aristóteles define sentir en dos nociones: como potencia y como acto. Son estas dos nociones de mayor importancia en su pensamiento y surgen como base de un principio para la conceptualización del movimiento físico –cambio-, que en seguida se convierten en nociones generales a todos los campos de la filosofía. Así, con la idea que todos los seres físicos cambian, presenta la distinción entre potencia y acto, fijándose en el hecho elemental del cambio. Para él es una relación profundamente estrecha entre el pensamiento y el ser, porque lo principal es que no se puede cambiar si antes del cambio no tuvimos la capacidad para cambiar, que es algo real y distinguible.

“La medida paradigmática del cambio es para Aristóteles el movimiento circular y regular de los cielos, al que él considera eterno.
(Física IV.14, 223b12-21)
Pero, en segundo lugar, un cuerpo en movimiento recorre una magnitud espacial.
(Física VI. 1, 231b18-232 a 22)”
(ARISTÓTELES. A: LEAR, 1994: 99)

De este modo, la Espiral camina, piensa, ojea, toca, juega con la Elipse, pero no podría transformar en acto sus acciones, si no se mueve. Tal como, para conversar con la Circunferencia, no podría transformarlo en acto si la sensibilidad de la Circunferencia no tuviera la percepción para dialogar. Así, la Espiral camina, piensa, toca, ojea, juega con la Elipse y conversa con la Circunferencia porque está ahí, en potencia, en la Plaza Redonda -Objeto Sensible. De este modo, para que todo eso sea posible, es necesario que exista la sensación, es decir, la atmósfera, para que se produzca una separación entre el objeto sensible y las facultades. Entonces significa que la facultad de sentir es una potencia que se actualiza por la presencia del objeto sensible –la Plaza Redonda-, y que, a su vez, produce una causa eficiente –la Elipse- y porque nada se produce sin causa –la Circunferencia. Así, puedo

decir que la Espiral percibe siempre en la totalidad o de forma fragmentada la Elipse, pero nunca es posible percibir la Circunferencia desde la Plaza Redonda, cuya imagen sólo puede construirse mediante su sentir o su pensamiento de memoria. Entonces, su conversación es producida por la imaginación, que, a su vez, es también un modo de conocimiento, y que también reproduce una sensación, pero no necesita la presencia del objeto sensible, porque ella no se equivoca nunca, es decir, porque la imaginación no tiene que ser confrontada con imagen alguna, esto es, con una realidad objetiva, sino busca un pretexto para multiplicar las imágenes y cuando se interesa por una, aumenta su valor.

“Las Cartas sobre la educación estética(1795) de Schiller(1759-1805), confía a la imaginación el tan convencional oficio del “unir los dos estados opuestos del sentir y del pensamiento”, por lo que ella ya no se encuentra en el acto de toda percepción, sino que más bien adorna y facilita conceptos(...)”
(FERRARIS, 1999: 160)

De este modo, la diferencia entre sensación e imaginación no se produce sólo por la presencia o ausencia del objeto sensible, sino porque en la imaginación lo representado de la forma como la Circunferencia remite siempre a un sueño -conversar con la Circunferencia-, pero la sensación siempre es verdadera porque la mente siempre tiene necesidad de caminar, pensar, jugar, tocar, ojear las formas como imágenes, como la Elipse.

- Espiral (caminar/pensar/jugar/tocar/ojear) + sensación = Elipse (objeto sensible = Plaza Redonda) = Realidad
- Espiral (conversar) + imaginación = Circunferencia (sin objeto sensible) = Sueño

Así, puedo concluir, que es con base en la noción de sensación de Aristóteles, tal como lo define -origen del conocimiento a través del Mundo Sensible-, que el movimiento de la espiral se torna circular, es decir el mundo sensible de la espiral siente el mundo real a través de la memoria/sentidos y se mueve para conocerlo.

De esta forma, la Espiral obtiene el conocimiento sensible:

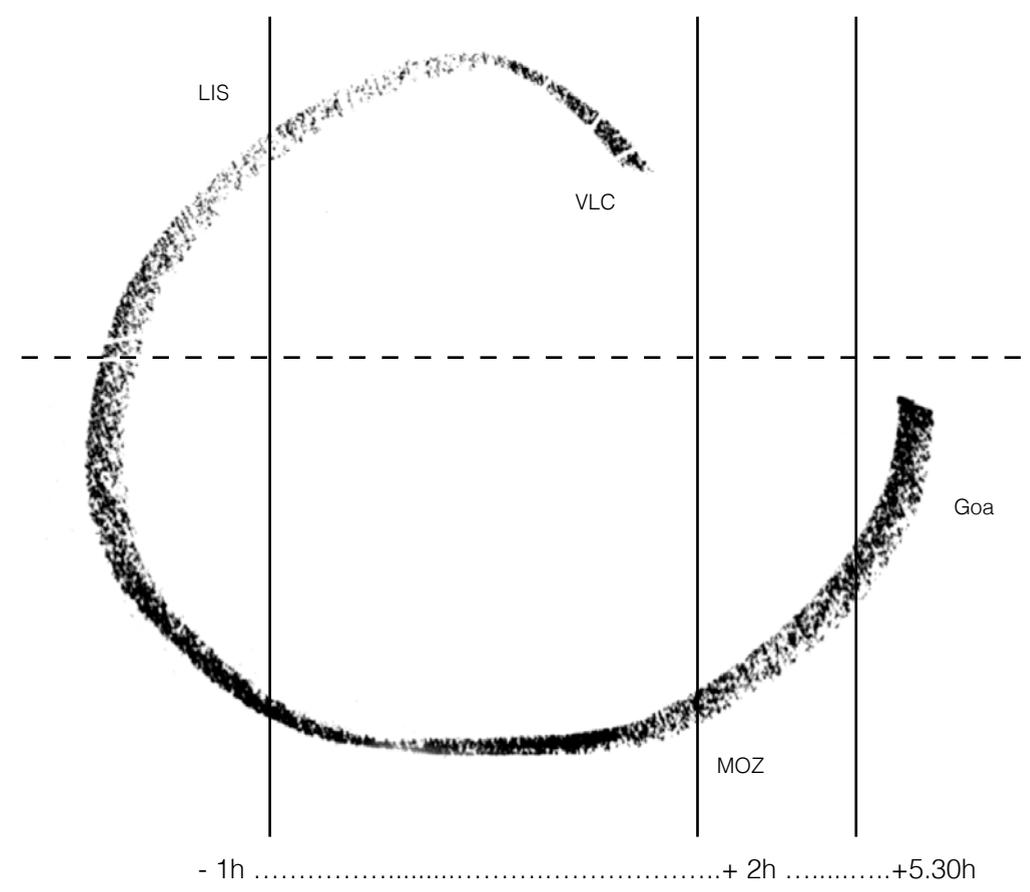
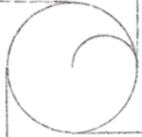
- como Ser Físico, por la sensación, que remite siempre a un objeto sensible que existe, Ser en-el-mundo. La Plaza Redonda –la Elipse.
- como Ser Espíritu, por la imaginación, que remite a la realización de un sueño de estar/conversar en-el-mundo -la Circunferencia.
- Y, como Ser Pintor.

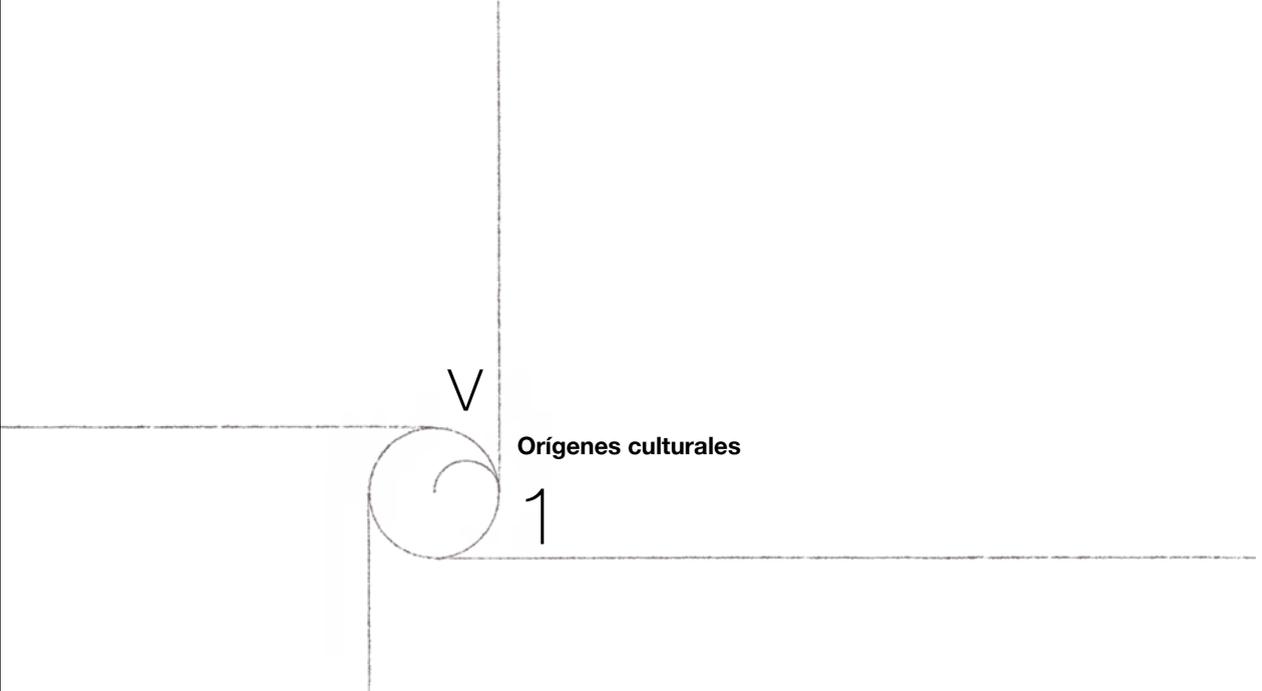
"Yo soy el espacio donde estoy."
(*BACHELARD, . 1998:172*)

Y es ese su movimiento circular que permite la circulación en-la-Plaza Redonda (objeto sensible), para delimitar el vacío, confiriendo la existencia de un camino o una frontera sin límites, que afecta el sentir, y hace caminar, pensar, ojear, tocar, jugar con los cambios de coordenadas, referencias, afinidades, filiaciones para ver la Elipse, y sólo después remite para un estar, para conversar con la Circunferencia.

V

Cartografías del Yo





V

Orígenes culturales

1

“No se puede planificar el mundo sin planificarse a sí mismo.

Rudolf Schwarz”

(SCHWARZ. A: NORBERG-SCHULZ, 1980: 16)

Para un mejor entendimiento de mi proyecto, tengo la necesidad de describir –a modo de un pequeño resumen histórico y biográfico -mi lugar de origen geográfico, mi periplo residencial -desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte-, como una rotación de identidad, cultura, historia, memoria, relaciones y referencias entre la noción de Lugar y la Arquitectura, y cómo éstos han influido decisivamente sobre mis inquietudes actuales.

Así, tomo como referencia la Lógica de la noción de Lugar- de Josep Muntañola, en donde podemos constatar que hay siempre una coincidencia con el paradigma que en cada época el hombre tiene al respecto de su medio ambiente, a partir de encuentros entre cuerpos o entre el mismo cuerpo en diferentes espacio-tiempos, que proporcionan tres tipos de cruzamientos sociofísicos: Hablar-Habitar; Medio Físico-Medio Social; y Conceptualización-Figuración.

De este modo, Muntañola destaca la importancia de cada cruce:

· *“cruzando el Hablar y el Habitar el lugar toma la forma de itinerarios sociofísicos, en los cuales los hechos físicos exteriores e interiores al cuerpo están relacionados a priori en el relato mítico del hablar, transmitido oralmente de generación a generación;*

· *cruzando el Medio Físico y el Medio Social el lugar toma la forma de un campo funcional radiante, en el que las líneas de fuerza son las formas físicas del lugar y, a la vez, los posibles itinerarios funcionales que permite este lugar. Estas líneas de fuerza expresan el orden y la jerarquía socio-física que tiene el lugar, o si se quiere, su poder simbólico-real y, al mismo tiempo, emocional.*

· *cruzando la Conceptualización y la Figuración en busca de un constante e inalcanzable equilibrio lógico entre la inteligibilidad conceptual y la figurativa en el lugar, y entre itinerancia y radiancia.”*

(MUNTAÑOLA, 1974: 53).

Entonces, esta lógica de la noción de Lugar nos proporciona un equilibrio de un vivir constante en triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, porque cada Lugar es una síntesis de razones-emociones, es decir, un resultado personal del triple encuentro vivido en un espacio y en un tiempo real.

Así, con esta base, realizo este pequeño esbozo para presentar los cruces de relaciones en mi Espacio-Tiempo con cada tipo de parentesco.

“Los espacios reciben su esencia de los lugares y no “del espacio”.

La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios, consiste en la residencia.”

(HEIDEGGER. A: NORBERG-SCHULZ, 1980:18)

De este modo, me basé en esta Lógica de la noción de Lugar porque define su propia estructura entre la razón (movilidad atrás y adelante en el tiempo) y

Relaciones Espacio-Tiempo

Ciudad (Medio Físico)	Océano	Lugar (Medio Social)	Morada (Habitar)
Goa	Océano Índico	Geográfico	Sin morada
MOZ	Océano Índico	Biológico	Casa Melo
LIS	Océano Atlántico	Residencia	Rua X
VLC	Mar Mediterráneo	Permiso / Residencia / Comunitario	Plaza Redonda

Tipo de Parentesco

Ciudad	Idioma (Hablar)	Religión	Naciente Tierra (Sol)	Naciente Mar (Sol)	Hemisferio	Hora
Goa	x	x	x		Sur	+5h.30m
MOZ	x	x		x	Sur	+2h.
LIS	x	x	x		Norte	- 1h.
VLC		x		x	Norte	

la historia (alejamiento progresivo del lugar originario) –movimiento de la espiral-, que proporciona una relación de equilibrio entre: Lugar y Arquitectura (casa), o mejor, permite que el espacio transforme el vacío que hay el hombre y su entorno, en espacio existente, es decir va formando propiedades básicas en su estructura a fin de permitir la integración física, social, cultural y estética.

“Treinta radios convergen en un solo centro,
Del agujero del centro depende el uso del carro.
Hacemos una vasija de un trozo de arcilla;
es el espacio vacío de su interior el que le da su utilidad.
Construimos puertas y ventanas para una habitación;
pero son estos espacios vacíos los que la hacen habitable.
Así, mientras que lo tangible tiene ventajas,
es lo intangible de donde proviene lo útil.
Tao Te King, sec VI a.c.”
(KING. A: TZÚ, 1972:31)

Entonces, ese espacio existente podemos distinguirlo como un denominador común que tiene una base intuitiva y fenomenológica que permitirme presentar los Lugares (Goa, MOZ, LIS, VLC) desde una perspectiva existencial y arquitectónica.

Pero, antes de seguir avanzando, debemos distinguir los dos tipos de estudios sobre el Espacio: uno que se basa en el espacio euclidiano, es decir, en la geometrización de las relaciones espaciales, excluyendo al ser humano o incluyéndolo, en una base psicológica de la percepción, estudiando las impresiones, sensaciones y efectos que el espacio y la arquitectura producen en el hombre, y otro, propuesto por Norberg Schulz, que valora la relación entre el hombre y lo que lo rodea como una dimensión existencial.

“El espacio existencial como un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o “imágenes” del ambiente circundante. Siendo una generalización abstraída de las similitudes de muchos fenómenos, ese espacio existencial tiene carácter objetivo”.
(NORBERG-SCHULZ, 1980: 19)

En su libro Existencia, Espacio y Arquitectura, distingue siete conceptos de espacio, en orden creciente de abstracción: pragmático, perceptivo, existencial, cognoscitivo, expresivo o artístico, estético y lógico.

Sin embargo, en su desarrollo hace referencia al concepto de Espacio dentro de la teoría arquitectónica, abordando con una dimensión humana para tener una ligación con las ciencias sociales y la filosofía.

Así, destaco en particular la relación con las ciencias sociales en la obra de Jean Piaget Concepción de la geometría en el niño, y algunas relaciones que hace con las obras filosóficas: como la de Bollnow: Hombre y Espacio, Merleau-Ponty: Fenomenología de la percepción, Gaston Bachelard: La poética del espacio y más tarde, con la de Martin Heidegger: Construir, habitar, pensar, que van permitir que el espacio tome una posición central con una dimensión existencial humana, y que va superar las limitaciones de las concepciones geométricas o de la percepción visual que demuestran resultados superficiales.

De este modo, empieza por compartir con Piaget que la “*idea de un mundo estructurado se desarrolla gradualmente durante la infancia, y que necesariamente, comprende una serie de desarrollos de nociones espaciales.*” (NORBERG-SCHULZ, 1980: 19) es decir, tiene una capacidad de comprender las formas que le rodea como estables, aunque posteriormente conecta esas formas conocidas con lugares, situándolas en una totalidad más amplia

“el desarrollo del concepto de lugar y del espacio como un sistema de lugares es, por consiguiente, una condición necesaria para hallar un sitio firme donde hacer pie existencialmente.” (NORBERG-SCHULZ, 1980: 19).

Entonces, para Norberg Schulz, el espacio del niño está subjetivamente centrado, porque aportan relaciones de orden/sentido -índole topológica-, es decir, no se trata de distancias, ángulos y áreas, sino de estar ligado a la relaciones como proximidad, separación, sucesión, clausura y continuidad que están ligados a las formas mismas, *“[que] cuando se combinan el espacio, se convierte en una dimensión real de la existencia humana”.* (NORBERG-SCHULZ, 1980: 29).

A través de esta formulación, podemos decir que se valora el concepto de espacio existencial en el contexto de la necesidad existencial humana de identidad, es decir, como forma integrante de la orientación/sentido de un individuo, para posteriormente tener su integración física, social y cultural en el ambiente que lo rodea de acontecimientos y acciones.

“Sin embargo, la orientación y la integración social tiene muchas dimensiones.
El espacio es sólo uno de los aspectos de existencia. “
(NORBERG-SCHULZ, 1980:42)

Así, define el espacio como una parte fundamental de la estructura de la existencia humana; es decir, *“el producto de una interacción entre el organismo y el ambiente que lo rodea en que es imposible disociar (...)”*(NORBERG-SCHULZ,1980:20) y, por consiguiente, tiene una estructura en esquemas elementales de organización, que consisten en: Centro o Lugar, Dirección o Camino, y Área o Región, y, que a su vez, *“comprenden los dos aspectos: el aspecto Abstracto, que consta de los esquemas más generales de una ín-*

dole topológica o geométrica y ha sido detalladamente estudiado por Piaget, como son, la proximidad, la continuidad, la clausura, la separación, la sucesión y el interior-exterior; y, por otra parte: el aspecto Concreto, que se refiere más bien a la captación de “elementos circundantes”: Schwarz, Bachelard, Bollnow y Lynch, *como son: el paisaje rural, los edificios, la casa, la cosa, y los elementos físicos”* (NORBERG-SCHULZ, 1980:20); permitiendo por otra parte establecer una relación con el lenguaje arquitectónico de los términos topológicos utilizados en el lenguaje de la Psicología de la Percepción.

“Centros” o Lugares ----- Proximidad

“Direcciones” o Caminos ----- Continuidad

“Áreas” o Regiones ----- Cerramientos o Cercados

“(…) los esquemas elementales de organización consisten en el establecimiento de “centros” o lugares (proximidad), “direcciones” o caminos (continuidad) y “áreas” o regiones (cerramientos o cercados). Para orientarse, el hombre, sobre todo, necesita captar esas relaciones mientras que los esquemas geométricos se desarrollan mucho más tarde para cumplir propósitos más particulares.”
(NORBERG-SCHULZ, 1980:20)

Así, estos esquemas elementales forman un campo de fuerzas de acción recíproca que comprenden los dos aspectos, como también interactúan y se relacionan a varios niveles, desde el nivel más próximo determinado por la mano -los objetos-, hasta llegar al nivel más extenso –el geográfico- que tiene un carácter más vívido. El sistema de niveles y su interacción constituyen la estructura del espacio existencial.

Nivel próximo: Objetos

- libros
- joyas
- fotografías

Nivel extenso: Geográfico

- hemisferio
- continente
- país
- ciudad
- morada
- océano

De este modo, tomo como referencia el espacio existencial de Norberg Schulz, o mejor, el modo como sus esquemas elementales se relacionan con los aspectos Abstracto y Concreto e interactúan a varios niveles, para estructurar cada uno de los cuatro Lugares: Goa, MOZ, LIS, VLC); Es decir, por un lado la necesidad de organizar mi identidad en el contexto físico, social, cultural y estético en cada uno de los espacios y tiempos vividos, y por otro, para expresar las percepciones visuales y táctiles valorizando el entorno, de lo cual se constituyen las coordenadas para el análisis de la fenomenología/ existencialismo.

Además, su conjunto me permite desarrollar un conocimiento consciente del lenguaje del proceso creativo –la relación de identidad con el espacio vivido; es decir, la percepción emerge como una forma a priori del entendimiento y de la sensibilidad que varía de Sur a Norte del Ecuador mediante el factor habitable, que cambia con la luz sol/sombra y con el agua, proporcionando nuevos conceptos estéticos.

Lugar - GOA

“El Lugar es algo que acompaña al hombre;
sobre esto todos estamos de acuerdo.
(MUNTAÑOLA, 1974: 13)

Mi Lugar de origen geográfico: GOA (Océano Índico). En el período antiguo fue llamado Gomanchala, Gomant, Goapuri, Gowapur y Gopakapattana.

Goa era originalmente de los nativos descendientes del Dravidians abandonado gradualmente por el avance Aryan del norte, alrededor de 1500 A.C. Así, los Aryans lo ubicaron en la India Occidental, nombrando su estado Konkan.

De este modo, Goa se convirtió en un puerto importante de los comerciantes antiguos y medievales como los fenicios, los persas, los árabes, el sumerios, los griegos y el romanos, convirtiéndose en un lugar de gran actividad marítima de la India. Los sultanes de Bahamani dominaron la autoridad política sobre Goa cerca de 1470, haciéndolo en 1498 la dinastía de Adil Shahi en Bijapur.

En ese mismo año, Vasco de Gama se convirtió en el primer europeo en pisar la India. Llegó a Kozhikode, en Kerala, y siguió su camino hasta Goa. Los portugueses llegaron con la intención de establecer una colonia y tomar el control total del comercio de especias. Posteriormente, en 1510, el almirante portugués Alfonso de Albuquerque derrotó a los reyes gobernantes de la zona y estableció una colonia permanente en la Vieja Goa (“Velha Goa”) con la ciudad de Panaji como capital (1843).

En 1560-1812, con la llegada de la Inquisición, el cristianismo fue asumido por sus habitantes, desarrollando una nueva cultura de costumbres. Con la llegada de otros europeos, a partir del siglo XVI, gran parte de las posesiones portuguesas en India pasaron a manos de los británicos o de los holandeses. Las posesiones portuguesas quedaron reducidas a unos enclaves en la costa occidental de la India, siendo Goa la principal de estas posesiones.

Tras la llegada de la independencia de la India, en 1947, los portugueses rechazaron acceder a la petición indú de recuperar el control de Goa. El 12 de diciembre de 1961, las tropas indúes entraron en la colonia y tomaron Goa por la fuerza. Tan sólo 26 horas más tarde, Goa, Damán y Diu quedaron incorporados a la administración de los Territorios de la Unión. La ONU sacó una resolución condenando la invasión, pero fue vetada por la Unión Soviética. Portugal nunca aceptó la anexión, y otorgó los mismos derechos y deberes –por nacionalidad y religión– a todos los habitantes de dichos territorios.

Así, Goa es para mí un lugar antropológico, con origen y sin morada, que define por un lado mi historia, mi identidad y mis relaciones, y por otro, el principio de la inteligibilidad, porque observo y aprehendo la diferencia que me identifica como un habitante que vive en la Historia pero que no hace la Historia.



Sin embargo, este recorrido y esta raíz originaria desaparecerán por culpa de un nuevo éxodo familiar forzoso y mis referencias se transformarán para siempre en algo ambiguo.

En términos geométricos, podríamos considerarla como el Punto Cero, como el ombligo, el origen, la iniciación, donde comienza la línea de mi itinerario familiar, es decir, como un lugar con significado e íntimo que me desborda y que reivindico como Lugar y No-Lugar al unísono.

Marc Augé precisa que un Lugar es "... una instancia de identidad, de relación y de historia, ... un lugar simbólico y por ende antropológico" (AUGÉ, 1998: 83); es decir, un espacio donde podemos constituirnos en nuestra identidad, donde construimos las relaciones de un espacio dentro de un proceso histórico –la Modernidad.

Augé continúa diciendo que un No-Lugar es un producto de una sociedad formada por individuos no identificados, no socializados y no localizados –la Sobremodernidad. Es la casa donde estamos siempre y no estamos, lo que en etnología se llama un "contrato cultural".

Así, Goa es para mí un No-Lugar que mediatiza con palabras todo un conjunto de relaciones propias con los demás que lo rodean. Hay palabras que crean imágenes. Crean un mito, instalan una relación particular para un diálogo silencioso ligado a una identidad personal.

Entonces, Lugar y No-Lugar son polaridades fugitivas: el primero nunca está completamente apagado y el segundo nunca se consume totalmente. Se trata de un juego mixto entre la identidad y las relaciones, que pone al individuo en contacto con otra imagen de sí mismo, es decir, proporciona un lazo indisociable entre mi estructura cultural, mi identidad, como un espejo que

me permite mirar siempre, a pesar de sus imágenes deformadas. Soy una extranjera en tránsito que no abandona la libertad de su referencia, o mejor de poder ir y volver, sin tener que ir.

“¡Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo!

Arquímedes, (287 – 212 a. C.”

(<http://es.wikipedia.org> -Wikipedia- la enciclopedia libre. 08/11/09).

Así, mi primera idea para relacionar el campo conceptual de la investigación con la memoria personal (como trabajo de campo práctico) fue la de definir una forma que mejor representase el movimiento del Ser-Físico, la Espiral que nace del punto cero.

De este modo, tomo como referencia la espiral de Arquímedes (también espiral aritmética), que se define como el lugar geométrico de un punto que se mueve a una velocidad constante sobre una recta que gira sobre un punto de origen fijo a una velocidad angular constante, es decir, - r, Ø - coordenadas polares y - a, b - números reales.

$$r = a + b \cdot \emptyset$$

Entonces, la Espiral de Arquímedes me proporciona una forma abierta que tiene una dirección hacia el infinito (Romanticismo) y que ocupa una área arrojada en-el-mundo, es decir que está relacionada con el movimiento del Ser-Físico para expresar el grado de continuidad en el espacio existencial.

Centro/Lugar	Dirección/Camino	Área/Región
Sin morada	Infinito	Punto Cero

De este modo, relacionando con los esquemas elementales del espacio existencial, puedo decir que en este Lugar -Goa- no existe un equilibrio entre el Lugar y la Arquitectura, porque es un lugar -sin morada- que sólo esta conectado con el origen de mi identidad, y que se incrementa por la geometrización de una forma que proporciona un movimiento infinito, es decir una forma abierta sin fronteras -la Espiral.

Así, es un Lugar situado en-el-mundo (Goa), con una posición concreta -Punto Cero- en el Océano Índico, que permite una continuidad del movimiento del Ser-Físico para interactuar con la espacialidad y, a su vez, permitir una proximidad al relacionarse con mi identidad a través de objetos -fotografías, joyas de familia- y la gastronomía, como una definición esencial de la existencia familiar.

Nivel próximo

Objetos	Joyas	Libros	Fotografías	Gastronomía
Cuchara de cobre	x	x	Iglesia de Bom Jesus	Especias

Nivel externo

Hemisferio	Continente	País	Ciudad	Morada	Océano
Sur	Asia	India	Goa	sin	Índico

“El problema de no acabar una historia es éste. Como quiera que acabe, cualquiera que sea el momento en que decidimos que la historia se puede juzgar acabada, reparamos en que no es hacia ese punto adonde conducía el acto de narrar, que lo que importa está en otro lugar, (...)”
(CALVINO, 2007:138)



Antigua Basílica de Bom Jesus, Goa.
Lugar de la boda de mis abuelos, el 26 de diciembre de 1922

V

El Movimiento de la Espiral. Hacia una taxonomía creativa de lo simbólico para la construcción de la Memoria del Espacio/Lugar

2



CASA MELO – DAMIÃO DE MELO: Inhambane, Mozambique.

“Una prohibición cuyas razones no comprendemos o no admitimos es casi una orden, no solamente para el espíritu obstinado, sino también para quien tiene sed de conocimiento(48)”
(NIETZSCHE, 2006:176)

Ante la posibilidad cada vez más patente de una conversión religiosa forzada, mis abuelos maternos y paternos emigraron entre 1923 y 1925, debido a su proximidad geográfica desde Goa hasta Mozambique, donde nacieron mis padres y nosotros. (primer arco de la Espiral –Ser Físico)

Lugar – MOZ

Mi Lugar de origen biológico, MOZAMBIQUE (Océano Índico), fue para mi familia un Lugar para empezar, para construir, para dar y recibir –como sembrar un árbol. Allí fue donde mi abuelo –Damião De Melo- construyó una casa con armonía, con alegría, con confort y con su nombre: la CASA MELO.

“El hombre habita sólo en cuanto construye. El hombre habita sólo en cuanto es capaz de construir en el sentido de poéticamente tomar-medida. Los edificios auténticos sólo existen si existen poetas, estos poetas han de tomar-medidas-para-la-arquitectura, o sea para la estructura de una construir.”
(HEIDEGGER. A: MUNTAÑOLA, 1981: 60)

"Desde el momento en que el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y hace a su manera una imagen, sin querer recordar la deformación visual que impone la perspectiva, es decir, desde que se proyecta la idea de una cosa y no la cosa en el espacio mensurable, comienza una cierta construcción."

MUNTAÑOLA, 1981: 51)

Así, en su construcción está implícito un equilibrio entre la forma arquitectónica y el lugar, es decir, en su articulación el espacio no necesita transformar el vacío, porque naturalmente están formadas las propiedades básicas en su estructura a fin de permitir el espacio existente, es decir la integración y la armonía del hombre con su entorno, esto es posible porque existe una Morada.

Entonces, su forma arquitectónica define un lugar destinado a ser una morada habitada, porque es a través de su transformación exteriorizada de la doble mimesis, lo construido en lo habitado, y lo habitado en lo construido, que identifico con mi morada en su espacio existente.

CON ORIGEN ----- CON MORADA



De este modo, puedo afirmar que la CASA MELO describe mi noción de la palabra Lugar -con Origen y con Morada-, porque sólo ella me permite un silencio propio de contemplación sobre sí misma y sobre su entorno, ade-

más, sus coordenadas determinan un entrelazamiento que irradian hacia su Centro y definen un conjunto viviente en la condición del ser humano, que tiene la facultad de construir, habitar y proyectar... un Hogar en-el-mundo.

"El lugar y la arquitectura son objetos privilegiados para estudiar la dialéctica entre la lógica del lugar y la experiencia que tenemos de él."

(MUNTAÑOLA, 1974: 14)

Así, esta complicidad entre Lugar Arquitectura -Morada- me proporcionó desde la infancia, o mejor, desde siempre -predeterminando- un aprendizaje que aportó orden y sentido -Piaget: índole topológica- y, a su vez, me ayudó a cultivar la memoria como una forma de organizar la poética del espacio en estrecha coordinación con los objetos, los aromas, la atmósfera y los colores, es decir con el entorno de una casa con morada...

"La casa natal es una casa habitada.
La casa natal está físicamente inscrita en nosotros.
Es un grupo de costumbres orgánicas."

(BACHELARD, 1998: 45)

De este modo, la memoria de nuestra casa siempre está conmigo: su forma arquitectural protectora, el modo cómo la luz tocaba los aposentos y ampliaba los espacios y transformaba la casa en movimiento, sin fronteras, el equilibrio de la horizontalidad ligada a la tierra y de la verticalidad a la existencia, todo hacía parecer natural su existencia. Sentía su confort en la materialidad que protegía mi cuerpo y en la atmósfera que abrigaba mi espíritu.

"Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción.

Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!

(BACHELARD, 1998: 43)

Así, esta memoria es un espacio para mi imaginación. Entrar y salir al mismo tiempo, es decir, como un espacio temporal que reflexiona sobre la forma de Estar-en-el-mundo en un determinado tiempo –la infancia.

"(...) memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen."

(BACHELARD, 1998: 35)



Palhota: Casa indígena de Mozambique

En mi infancia había muchas construcciones, lo que me permitía observar con atención el dibujo de la estructura de las casas, la armonía con la que se erguían y, de ser así, cómo éstas hacían sentirse a sus dueños muy confiados y orgullosos porque estaban construyendo una casa que duraría muchos años. Ellos me enseñaron el significado de la palabra construir, porque una construcción debe estar hecha con las manos y con alegría –los materiales solos no hacen una construcción notable o fuerte. La construcción no era un problema para ellos porque estaba tan unida a la vida, por sí misma.

"Sabemos que pensamos porque hablamos, pero no se recuerda tan a menudo que hablamos porque podemos utilizar nuestras manos."

(HOLLOWAY, 1986: 10)

De este modo, puedo afirmar que hay pues ciertas experiencias en mi infancia que moldearán mis ojos y mi corazón y permanecerán conmigo para toda la vida. Se trata pues de referencias que me acompañarán siempre: la construcción y la vida.

"Para hacer un edificio uno necesita conocer dos cosas,
El terreno y la cultura del lugar.
El terreno puede llegar a conocerse.
La cultura es más difícil, cuesta años.

(GLENN MURCUTT. A: TORRES CUECO, 2009: 13)

Así, puedo concluir que el Lugar y la Arquitectura de la Casa Melo constituyen un espacio existente, sin vacío, porque su construcción es una morada habitada, es decir, reúne todas las condiciones para una relación de equilibrio entre el hombre y el entorno.

"Una casa erigida en el corazón
Mi catedral de silencio
Reanudada cada mañana en sueños
Y cada noche abandonada
Una casa cubierta de alba
Abierta al viento de mi juventud."
(BACHELARD, 1998: 86)

Y en este sentido, al proporcionarme una morada habitada, ésta desarrolló una serie de nociones estructurales de orientación/sentido, o mejor de identidad/intimidad en mi infancia, tales como:

- el peso del confort,
- la protección,
- la seguridad,
- la armonía,
- la alegría,
- dar y recibir,
- las posiciones y distancias,
- la composición de los objetos,
- la capacidad de comprensión,
- las relaciones comunes,
- el trayecto casa-escuela-casa
- izquierda y derecha
- verticalidad y horizontalidad
- desplazamientos
- lleno, ausencia y vacío
- cambios de posiciones
- longitud y distancia

Estos entrelazamientos definen un conjunto de cosas permanentes que, por un lado se convierten en un aprendizaje de mi relación con el entorno, y por otro me ayudan a construir mi Estar-en-el-mundo.

Centro / Lugar	Dirección / Camino	Área / Región
Casa Melo	Interior – Hogar Exterior – en-el-Mundo	Centro

De este modo, y en relación con los esquemas elementales del espacio existencial, Mozambique es un Lugar situado en-el-mundo, con una posición concreta, con una morada habitada –Casa Melo-, que irradia hacia su Centro, es decir, hacia su espacio dos movimientos: Interior y Exterior.

Así, la Casa Melo ocupa un Lugar –Centro; esto es, sus coordenadas irradian en dos direcciones: primeramente interactuando con gran presencia en mi identidad/intimidad y el ambiente circundante, marcando un universo interior de mi propio mundo -movimiento que converge dentro del centro (Hogar)-, y posteriormente, desarrollando una memoria/imaginación de mi relación en-el-mundo, -movimiento que diverge hacia fuera del centro (mundo).

Identidad/Intimidad – Interior – Hogar – Movimiento hacia dentro
Memoria/Imaginación – Exterior – Mundo – Movimiento hacia fuera

"Lo de fuera y lo de dentro son, los dos íntimos;
Están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad.
El espacio íntimo pierde toda su claridad.
El espacio exterior pierde su vacío."
(HENRI MICHAUX. A: BACHELARD, 1998: 256).

Por consiguiente, estos dos movimientos son íntimos y más tarde van a interactuar con mi relación espacial en lo cotidiano, es decir, van permanecer siempre presentes a través de una memoria vivida que a su vez proporciona una base de continuidad /sucesión para la imaginación del interactuar en-el-mundo.

“(…) existe un límite que separa netamente el espacio propio, con el que me identifico (así, pues, que “soy” de algún modo), del otro espacio que ya no soy yo, que ya no me pertenece y que me es extraño. Mas la diferencia reside en que estoy indisolublemente vinculado al espacio propio corpóreo, y que lo llevo conmigo, dondequiera que me mueva, mientras que el espacio propio hogareño está fijo, de modo que puedo alejarme y volver a él.”

(*BOLLNOW, 1969: 258*)

En 1975, tanto por la acción de la guerrilla como también por acción de la Revolución de los Claveles en Portugal, Mozambique obtiene su independencia. Un año más tarde, toda mi familia emigra a la metrópolis, Lisboa, donde hemos vivido hasta hoy. (segundo arco de mi Espiral –Ser Físico).

Nivel próximo

Objetos	Interior	Exterior	Fotografías	Gastronomía
Llaves de casa	Hogar	Mundo	Familia	Aromas Colores

Nivel externo

Hemisferio	Continente	País	Ciudad	Morada	Océano
Sur	África	Moz.	Inhambane	Casa Melo	Índico

Lugar –LIS

“A nada le cuesta tanto abandonar el lugar como a lo que está cerca del origen.”
(*HÖLDERIN. A: MUNTAÑOLA, 1974: 57*).

Mi Lugar de residencia –LISBOA (Océano Atlántico). El traslado al hemisferio Norte, va suponer un cambio radical para nosotros, pues nos obligó a integrarnos en una ciudad en la que no conocíamos a nadie y a tener que adaptarnos poco a poco las nuevas circunstancias. Pero, como su luz es muy distinta, producía una atmósfera favorable en nosotros y, a su vez, su arquitectura diferente nos hacía reflexionar sobre el lugar, la cultura y el desarrollo de la forma de habitar, que nos proporcionaba el sentir por momentos que ésta tenía la responsabilidad de hablar a las fuerzas de la humanidad sobre la necesidad que sentíamos de imprimir una emoción o una idea en una forma material –la CASA. Y nosotros no teníamos.

De este modo, la ausencia de nuestra casa -CASA MELO-, provocará una situación de límite, es decir, una relación de complicidad, de armonía y de equilibrio entre Lugar y Arquitectura, ahora transformada por la inexistencia de una Morada.

Así, esa inexistencia de una Morada va proporcionar un vacío. Y es ese vacío entre nosotros y el entorno hará que nuestra memoria/imaginación lo transforme en un espacio existente, es decir, va proporcionar una base entre el pasado y el presente, colaborando en nuestra integración física, social, cultural y estética. Porque el futuro no puede existir sin la memoria del pasado. Por ello, tuvimos que esforzarnos en encontrar una casa. Esta debía tener además mucha luz natural.

“Hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella.”
(*VALÉRY. A: BACHELARD, 1998: 141*)

De este modo, llevo siempre conmigo la memoria de la casa donde crecí, no para poder huir, sino para tener un lugar donde poder entrar y encontrarme para completarme. Porque su carácter físico genera un lugar vivo en mi pensamiento-un hogar-, como una sinfonía que expresa su contenido a través de los sentidos (la visión y el tacto).

“Una melodía, una sinfonía, incluso un tono aislado, sobre todo cuando es grave y denso, se prolonga en nuestro interior, nos penetra hasta el hondón de nuestro ser, resuenan en verdad dentro de nosotros.”
(MINKOWSKI. A: BOLLNOW, 1969: 269/270).

De este modo, puedo afirmar que la Memoria, con su capacidad de almacenar metódicamente en el cerebro los acontecimientos, las cosas y los detalles visuales-táctiles, proporciona un espacio existente que a priori nos parecía vacío, por la inexistencia de una morada, pero que va a acabar por reunir todas las condiciones para la nuestra integración, es decir va ocupar un Lugar, sin morada propia pero con abrigo –Rua X.

Entonces, la Rua X, es un Lugar en-el-mundo (LIS), muy bien ubicada, con inicio y fin, además con mucha luz natural, que nos permite romper con la relación que teníamos de armonía y de equilibrio de una sólo casa/morada -CASA MELO-, para interactuar con todas las casas de la calle, es decir, proporcionándonos un diálogo desde el exterior hacia su interior, sostenido por el ángulo recto, que nos da abrigo para desarrollar con imaginación el Hogar.

Centro / Lugar	Dirección / Camino	Área / Región
Rua X	Verticalidad Horizontalidad	Ángulo Recto

“(…) A mi entender, una casa tiene que responder a tres cuestiones importantes. Primero tiene que dar respuesta al alojamiento simbólico (“la casa”); segundo tiene que dar respuesta a un problema concreto (“una casa”). “Una casa” es una casa circunstancial...Pero al arquitecto le corresponde pensar “la casa” y no “una casa”. En esto consiste realmente la arquitectura. “Una casa” puede ser lo que hace un profesional; pero al arquitecto le corresponde hacer “la casa” propiamente dicha, la casa entendida simbólicamente. Y luego hay una tercera cosa en que el arquitecto no puede hacer nada: “el hogar”(…).
Extracto de Las nuevas fronteras en arquitectura:CIAM de Otterlo 1959”
(LOUIS I. KHAN. A: TORRES CUECO, 2009: 53).

De este modo, relacionando todo ello con los esquemas elementales del espacio existencial, puedo confirmar que la Rua X es un Lugar de abrigo. Y su relación con la arquitectura se realiza a través del ángulo recto que vincula una proximidad con el pasado y permite una continuidad con el presente.

Así, la espacialidad de la arquitectura dialoga con el ángulo recto, es decir, interactúa con la verticalidad y la horizontalidad, no de una casa/morada, sino de un abrigo en todas las casas de la calle.

“Creo que la virtud está cerca del ángulo recto,
Pero no en él.”

(CHILLIDA. 1998: catálogo Aromas - Pensamientos 26 enero, 18)

Entonces, puedo decir que el ángulo recto de la Rua X permite dos tipos de abrigo:

- la verticalidad, que está indudablemente condicionada por la gravitación, la atracción de la tierra;

· la horizontalidad, que es un concepto. Un concepto curioso que tiene una diosa que lo rige: el agua (Océano). El agua es la diosa de la horizontalidad, pues busca siempre la horizontal.

"El agua enseñó al hombre
A no bloquear la horizontal.
Escuchemos a la luz para
No bloquear la vertical"

(CHILLIDA, 2005: catálogo Escritos, 23)

De este modo, la verticalidad y la horizontalidad son las referencias de un espacio/abrigo en donde se generan y observan las contradicciones de lo cotidiano, donde se configura el territorio de mi identidad y de mi experiencia estética.

Así, su conjugación refleja la seguridad, la armonía y el equilibrio que permite la producción de formas en rectángulo o de cuadrado, como una conexión al hogar, expresado en el verdadero proceso de construcción, en que el contorno no puede separarse de lo que contiene, y que es asociado a la casa/morada, al abrigo y al hogar.

De este modo, el diálogo con la pared/fachada de las casas tiene una presencia muy marcada, es decir, refleja los ánimos de la luz. Porque esta está hecha para nacer del suelo y limitar el espacio. Mirando desde el exterior, divide el espacio. Ligada a otra pared, contiene el espacio, pero tiene ya dos vidas, la primera empieza a generar su espacio interior (sereno y contemplativo) y la segunda pasa a existir en el lado exterior (la que le liga con la topografía).

Es como un objeto que habita y mantiene una conversación constante con el espacio existente que hay en frente y por detrás, por dentro y por fuera.

"El muralismo prehistórico tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducimos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra."
(OTEIZA. A: BADOS, 2008: 249).

Entonces, sólo ella permite que la memoria se ligue con la imaginación, es decir, los acontecimientos, las cosas y los detalles visuales-táctiles almacenados en la memoria, y pueden ser utilizados como herramientas para crecer en la imaginación.

"El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil, con su mano herida, en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa."
(OTEIZA. A: BADOS, 2008: 265).

Así, la memoria y la imaginación caminan de común acuerdo, porque toda la información que está y sale de la memoria, gana una nueva forma con la ayuda de la imaginación, y ésta de alguna manera ayuda a recordar los acontecimientos, las cosas y los detalles visuales-táctiles, porque actúa como enlace entre el espíritu y el cuerpo, por su capacidad de formar diversas imágenes en la mente.

Abrigo - Angulo Recto = Verticalidad + Horizontalidad = Hogar
Pared = Memoria + Imaginación = Imágenes

Nivel próximo

Objetos	Ángulo Recto	Fotografías	Gastronomía
Pared	Verticalidad Horizontalidad	Familia Casa	Aromas Colores

Nivel externo

Hemisferio	Continente	País	Ciudad	Morada	Océano
Norte	Europa	PT	Lisboa	Rua X	Atlántico

“Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares.”
(BACHELARD, 1998:64)

De este modo, puedo concluir que desde muy pronto encontré en la arquitectura de Lisboa –en-el-ángulo recto- un abrigo de confort y de contemplación de imágenes, es decir su arquitectura y su luz han girado en torno de mi identidad y han dado otro aliento a mis cuestionamientos en torno a las tenues fronteras entre el interior y el exterior, lo que está dentro y lo que está fuera, lo que está aquí y lo que está siempre allí, lo que es íntimo y lo que se desvela, el peso de las cosas y la levedad del ser, lo lleno y lo vacío.

Así, en este juego constante de registros visuales, casi táctil y cómplice del territorio de lo invisible, que por un lado es una respuesta de las emociones sobre las cosas banales de la vida cotidiana y por otro proporciona un nuevo dinamismo y una dimensión de la satisfacción estética, basada en la triangulación energética con la obra y el espacio envolvente, se desarrolla el juicio

(analítico) sobre mi obra, que fue importante en su momento porque motivó en mi voluntad de crear comportamientos mediante la tensión entre la realidad y lo material, pero que, sin embargo, no ampliaba mis conocimientos, ni me permitía averiguar ni reflexionar sobre mi verdad.

“Trabajaré siempre porque nunca se conoce bastante,
Ya que en lo conocido se oculta siempre lo desconocido.
Asombro ante lo que desconozco fue mi maestro,
Escuchando su inmensidad he tratado de mirar,
No sé si he visto.

¿Por qué prefiero el conocer al conocimiento?
¿No está siempre lo desconocido dentro de lo conocido?
¿No se tratará de conocer lo que se desconoce?”
(CHILLIDA, 2005: catálogo Escritos, 47)

A lo largo de los años, siempre que podía viajaba a Madrid, por su arquitectura, su dinámica y por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MN-CARS), su librería, su biblioteca, su colección (de la Abstracción al Pop Art), sus exposiciones de arte actual, que han sido para mí toda una referencia, ya que desde siempre despertaron inquietud y deseo de conocer.

En 1995, una Beca de Erasmus me proporcionó la posibilidad de vivir seis meses en España, continuando mis estudios en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la UPV, en Valencia. (Tercer arco de mi Espiral –Ser Físico).

Entonces, fue para mí la oportunidad de salir, de vivir en otro país, de mirar otra luz, de ampliar mis estudios, de adquirir nuevos conocimientos, de tener otras referencias, de poder comprobar a través de la experiencia, es decir, de desarrollar un juicio (sintético) que ampliara y aumentara mis conocimientos.

"Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos y yo aquí en mi País Vasco me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque yo soy yo, y como soy de aquí, esa obra tendrá unos tintes particulares, una luz negra, que es la nuestra."

(CHILLIDA, 2005: catálogo Escritos, 86)

Lugar – VLC

Mi Lugar con permiso de residencia comunitario –VALENCIA (Mar Mediterráneo)-, fue para mí un Lugar que me proporcionó una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles en el diálogo constante y progresivo con mi percepción sensitiva; además, su estructura, su cartografía, su movimiento, su color, su topografía, su luz y su arquitectura proporcionan un dinamismo en mi cuerpo y en mis ojos que me hacen moverme para poder verla y tocarla, es decir, otra actitud y otra disposición del espíritu delante del Lugar.

Así, esta complicidad entre el Lugar y la Arquitectura va a provocar en mí también un vacío, no por la inexistencia de una casa/morada, abrigo u hogar, sino por una confrontación derivada de la adaptación a un nuevo espacio, a una nueva cultura, a un nuevo idioma, a nuevos conceptos estéticos.

"Este vacío no es el hueco de un escenario, de un sitio en el que colocamos las cosas para mostrarlas y por ocupación del espacio organizamos acumulativamente una comunicación. Es el espacio de cualquier realidad en el que por desocupación formal hacemos un sitio incomunicado de todo, un silencio visual absoluto –suelto de todo-, habitable espiritualmente y de invencible protección."

(OTEIZA. A: BADOS, 2008: 310).

Entonces, ese vacío me va permitir romper con mi cotidianeidad, con la relación de complicidad, de armonía y de equilibrio del abrigo que el ángulo recto proporcionaba en la Rua X de Lisboa. Y va a crear una nueva situación de límite, o mejor, va proporcionar juegos perceptibles, rasgados a la altura de mis ojos, y acaecidos en el espacio existencial que forma propiedades básicas en su estructura a fin de permitir, no una relación de 90° con el entorno, sino de 360°.

Así, la elección del Lugar –la Plaza Redonda- se debe principalmente a que ésta reúne todas las características para que la espacialidad de la arquitectura pueda dialogar como un anillo de 360°, que tiene el agua (la diosa de la horizontalidad), que ofrece soluciones a la relación con la tierra y con el cielo (deidad), y tiene una luz que es como un ojo, pues su ojear llega a todos los sitios donde llega su claridad.

De este modo, despierta en mí el sentimiento de pequeñez y de grandeza, al sentir la ilusión de tener un espacio, no como el de una casa/morada, abrigo o hogar, sino un espacio para dialogar con la Circunferencia, porque ésta contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es el Lugar común para la Elipse y la estructura para la Espiral.

Entonces, la Plaza Redonda es un Lugar situado-en-el-mundo (VLC), con una posición concreta -en el centro histórico de Valencia-, que tiende por un lado a la complicidad inseparable de su arquitectura con la ciudad, y por otro, su espacio interno refleja un gran armonía, que es remarcada por la presencia del agua, de la luz, de la repetición de puertas, ventanas y balcones -una morada sobre la tierra y debajo del cielo.

“El espacio me ha dejado siempre silencioso”

L'enfant. (238)

(JULES VALLÉS. A: BACHELARD, 1998: 220).

Centro / Lugar	Dirección / Camino	Área / Región
Plaza Redonda	Encuentro/Dialogar	Anillo – 360°

De este modo, al relacionarlo con los esquemas elementales del espacio existencial, puedo decir que la Plaza Redonda en Valencia es una visera visual y

táctil que trabaja para mi equilibrio y me hace querer estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar y sentir, lo que es difícil en cualquier otro Lugar.

En este Lugar, la relación con la arquitectura no necesita hacerse a través del ángulo recto para proporcionar así un abrigo, una proximidad al pasado o una continuidad en el presente, sino, en un diálogo con la Circunferencia.

De este modo, la espacialidad de la arquitectura dialoga con la Circunferencia, no en una relación del sujeto-objeto (sujeto-casa/morada, abrigo o hogar), sino del sujeto arrojado en-el-mundo, es decir interactuando con la Elipse y como Espiral.

El dialogo de la Circunferencia demuestra que tiene una vivencia global del mundo, lo que permite una percepción singular, es decir, que su percepción no es un fenómeno de causalidad, o una síntesis de las sensaciones, ni un juicio ante la realidad, sino un proceso que enriquece la experiencia de la vida, con el desarrollo de una estructura de comunicación entre el cuerpo y el mundo, independiente de todo. En-el-mundo.

“Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo.

En una sola línea: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo.”

(ALCALÁ, 2001: s/n)

Así, frente a este punto de partida, mi noción de percepción es re-educada, porque la Circunferencia comprende mi movimiento en-el-mundo, en permanente búsqueda de su propia identidad, de referencias, de casa, de morada, de abrigo, de hogar, pero llama mi atención la importancia singular que adquiere valorar este vacío, a través de la verdad, del lenguaje, de la imagen de mi propio tiempo. A través del Arte.

"La casa tiene que gustar a todos.
 A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie.
 La obra de arte es asunto privado del artista.
 La casa no lo es.
 La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello.
 La casa cumple una necesidad.
 La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera.
 La obra de arte debe arrancar a las personas de su comodidad.
 La casa tiene que servir a la comodidad.
 La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora.
 La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro.
 La casa piensa en el presente.(...)"
 Architektur, 1910
 (ADOLF LOOS. A: TORRES CUECO, 2009: 5)

Entonces, la forma en Espiral no tiene que ser una forma geométrica, rigurosamente dibujada, que vive en una casa, con morada, con abrigo y hogar, sino una forma que adquiere una perspectiva de su propia vivencia en el vacío, es decir del yo, porque yo soy un momento del mundo y tengo el mundo al alrededor.

"La percepción, después de haber sido rectificada por el entendimiento, puede orientarse en otra dirección que tomará precisamente la percepción estética."
 (DUFRENNE, 1983: 56)

De este modo, puedo concluir que esta noción del vacío adquiere otra dimensión a través del dialogo de la Circunferencia, que hace que la espiral cobre una percepción estética, una conciencia de sí arrojada y hacia el mundo y hacia sus proyectos, eligiendo siempre su libertad, su Ser Libre –su Ser

Pintor-, de querer estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar y vivir en-la-Plaza Redonda, porque ya tiende conciencia de su identidad (física, social, cultural y estética) en el espacio vivido, es decir de su lenguaje dentro del proceso creativo.

"Todos quieren decir algo, por ocupación, yo quiero no decir nada, dejar la huella, del vacío, de esto que uno no sabe decir. Siempre pasa algo, en la obra de arte. Yo no quiero que pase nada. Solamente una desocupación pasa y algo ha ocupado un sitio vacío. (...)"
 (OTEIZA. A: BADOS, 2008: 340)

Nivel próximo

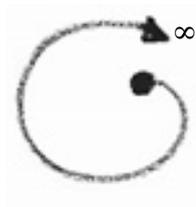
Objetos	Ángulo 360°	Fotografías	Gastronomía
Transportador	Corredor	Trabajo de campo	Aromas Colores

Nivel externo

Hemisferio	Continente	País	Ciudad	Morada	Océano
Norte	Europa	ES	Valencia	Plaza Redonda	Mar Mediterráneo

Conclusión

Goa



MOZ



LIS

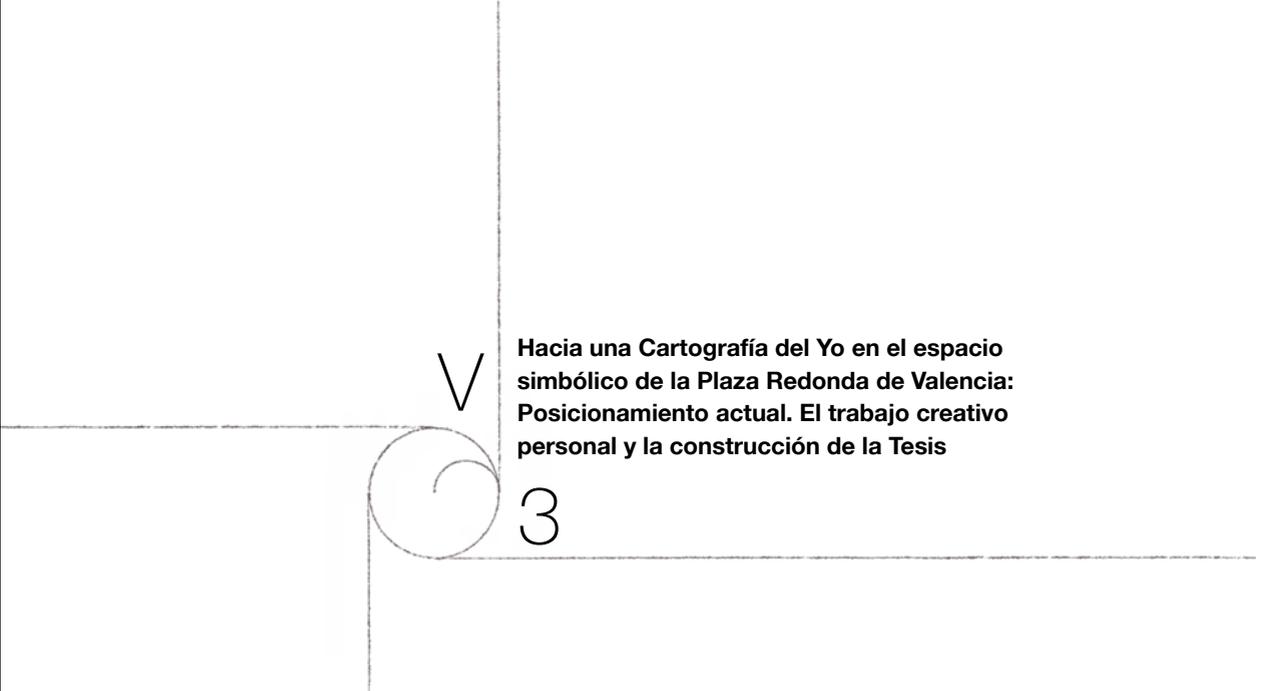


VLC



Ciudad	Centro/Lugar	Dirección/Camino	Área/Región
Goa	Sin morada	Infinito	Punto Cero
MOZ	Casa Melo	Interior-Hogar Exterior-en-el-mundo	Centro
LIS	Rua X	Verticalidad Horizontalidad (Ortogonalidad)	Ángulo recto
VLC	Plaza Redonda	Encuentro/Dialogar	Anillo -360°

"Me interesa el proceso que siguen todas las cosas para pasar de un estado a otro. Crecimiento, evolución, desarrollo, etc. En general, todos los procesos en los cuales uno de los actores es el tiempo. Los resultados parciales no me interesan en sí, sino en función de las relaciones entre ellos."
(CHILLIDA, 2005: catálogo Escritos, 49)



V

Hacia una Cartografía del Yo en el espacio simbólico de la Plaza Redonda de Valencia: Posicionamiento actual. El trabajo creativo personal y la construcción de la Tesis

3

“El misterio habita los lugares que el artista no se ha sabido explicar, pero proviene como en retirada, de los lugares conocidos y de cómo han sido explicados por él.”

(OTEIZA. A: BADOS, 2008:198).

A lo largo del presente capítulo he aludido a la relación de cada uno de los lugares con la arquitectura, es decir, cómo el espacio transforma el vacío que hay entre el hombre y su entorno en el espacio existencial, a través de las circunstancias (punto cero, centro, ortogonalidad y el anillo-360°), que reúnen propiedades básicas en su estructura a fin de permitir la integración física, social, cultural y estética del Ser.

A continuación, el presente capítulo se centrará en el conjunto arquitectónico de la Plaza Redonda de Valencia como un lugar de referencia para el abordamiento de la búsqueda del Ser-Espiral con el hábitat, y de ambos con el lenguaje propio, es decir, no las similitudes de la geometría perfecta desde su proyección arquitectónica como un lenguaje arquitectónico en el sentido estricto, sino las relaciones posibles como objeto metafórico del artista, ser-en-el-mundo y ser como hijo de su tiempo.

De este modo, mi interés o valor por el trabajo de campo, radica en hacer uso del Lugar para poner en acción la meta-representación y asociar una carga simbólica y cultural al lenguaje gráfico dentro del proceso de creativo.

Trabajo de campo; Tres momentos:

1.

Como un momento de estudio de la circularidad de la espiral, donde está presente la intersección (sobreposición/yuxtaposición) con la elipse y la principal intención del viaje -conversación con la Circunferencia-, que va ser una re-educación de mi percepción a través de la experiencia estética -el conocimiento sensible-, por la sensación, la imaginación y la memoria, que son las únicas relaciones posibles como ser-en-el-mundo, y donde entra en juego la meta-representación, que asocia al concepto representativo de la espiral una carga simbólica y cultural con respecto a la Plaza Redonda, que es todo el concepto originario de una identidad cultural para un propio posicionamiento actual: El LABORATORIO.

2.

Como un momento de estudio para poder entender el nexo de unión entre dos modelos, pero no un nexo de lo similar, sino de un modelo representacional perfecto y concreto de la geometría que es la arquitectura, mediante otro modelo metafórico de la representación (circunferencia, elipse, espiral), que es la elevación de los conceptos culturales a partir de la idea de identidad cultural y del concepto de hábitat (casa, morada, abrigo y hogar), y que, a partir de la percepción del vacío, va permitir ofrecer al Ser un tomar posición para actuar, para grabar y para construir su lenguaje, que resulta del encuentro con el color negro, el papel, la línea, el punto, el plano. La propuesta practica será entonces una conexión visual secreta entre el dibujo y el grabado, que tiene la función de intérprete y de código para conectar las ideas con los modelos, es decir una conexión de imágenes basada en el querer estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar y vivir: El OBJETO de la INVESTIGACIÓN.

3.

Como un momento de estudio para encuadrar la Historia del Arte, de forma lineal, continua y progresiva, al desarrollar un pequeño repaso cronológico sobre la historia del grabado europeo a partir del siglo XV hasta la actualidad, con sus sistemas de estampación, lo que permitirme formar una trama narrativa y fragmentada de nociones (matriz) en el ser-espíritu del grabador que funcionan como matrices, y que van a proporcionar al su ser-físico un amplio abanico de posiciones (estampas), para tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones, con cada una de las Sentencias: La PROPUESTA PRÁCTICA.

3.1 Objeto de la investigación

El ser (espíritu, pintor y físico) es consciente de que a partir de este momento “tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse...” (DIDI-HUBERMAN, 2008:11), porque, al colocarse en la posición de actuar, de grabar, de habitar y de construir, le permite a sí mismo comprender mejor las razones de su trayecto, y exige de sí algo más para poder situarse-en-el-mundo, es decir, para ser hijo de su tiempo, con su identidad y reflexionar así sobre su propio lenguaje en el proceso creativo, que obedece siempre a este principio:

- “Dialogar con mi obra.
- Expresar mis propios sentimientos.
- No representar modelos muertos.
- Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo.
- Dos líneas: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo.
- Papel y yo, y no papel y referente.
- El espectador de mi obra no quiere mirar imitaciones, sino un trabajo que continúa la tradición, revisándola.”

(ALCALÁ, J. R., 2001: s/n.).

Así, he partido de este principio, como una ley que va estar siempre presente marcando una toma de posición del ser, en su reflexión y en su acción para habitar, construir y grabar una percepción propia respecto a un determinado lenguaje gráfico.

De este modo, tomo como referencia la obra del escultor Jorge Oteiza (1908-2003), para destacar la singularidad de su sentimiento de lo sublime referido a la cultura, la antropología, el espíritu y la ética de su País Vasco, es decir, un sentimiento que está siempre presente en su conciencia, su existencia, su lenguaje, su historia, y su estética, o mejor en toda su obra.

Puedo decir que es este sentimiento ante de todo el que coloca su ser entre dos posiciones, es decir en esa singular ideología social/política/estética (1ª posición), que hace de su obra una referencia, un puente entre el periodo de las vanguardias y la generación de la posguerra, alcanzando su influencia en sectores artísticos, culturales y políticos actuales (2ª posición).

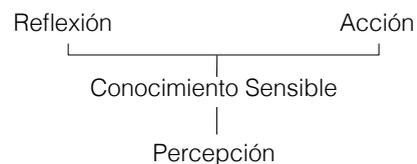
“(…) artista singular cuya fidelidad a los lenguajes de vanguardia ha determinado no sólo una forma nueva y necesaria de pensar el espacio, sino una actitud ética de notoria influencia. Por su escultura, sus ensayos de arte, estética y antropología, su obra poética y su búsqueda constante de nuevas perspectivas para la integración y redefinición de las artes, la vida de Oteiza es un ejemplo de pasión creadora (...)”

(ÁLVAREZ MARTÍNEZ: “Acta del jurado recogida en, M^a.: S. Principes de las Artes 1980-2000, Oviedo, 2000”. A: BADOS, 2008: 48).

Así, podemos afirmar que cada ser, a partir de su propia existencia, tiene una posición personal vivida con su medio ambiente/origen/entorno, que es la 1ª posición, de la reflexión -la particularidad de su ideología social/política/estética del ser-antes, para después inducir a una conciencia intencional libre, que está en la base de la esencia en todo su proceso creativo como ser-escultor, del ser-después, la 2ª posición, de acción. De esta forma, refuerza la posición del ser-artista, porque para Oteiza, la crítica actual “antes de definir la responsabilidad del artista en su limitación interna y experimental, lo está juzgando como a un hombre ya responsable desde la vida con los demás.” (OTEIZA, 1990: 11).

SER (antes) = singular ideología social/política/estética = Reflexión-Percepción
SER (después) = artista de las vanguardias = Acción

Pero, todo eso se refleja en su percepción, que está siempre presente en su proceso creativo, es decir, no como un fenómeno de causalidad, o una síntesis de las sensaciones, ni de un juicio ante la realidad, sino como una posición espejada, que da sentido y que enriquece la experiencia estética, a través del desarrollo de una estructura invisible de comunicación, que sin embargo posee una significación visible, que independiente de todo, nos introduce entre la reflexión (1ª posición) y la acción (2ª posición) mediante la presencia de la visión y del tacto para ver y tocar el-mundo a través del conocimiento sensible.



"Comprobé que los apóstoles, con ojos, apenas penetraban el cielo, pensé que es en la oración que se cierran los ojos –los suprimí en todos, solamente a Pablo le señalé dos pequeños huecos- es en la oración que se borra el rostro, en el apóstol número 4 se lo borré del todo, puede cada uno ponerle el suyo, descubrí que es la Mirada la que ve, la que recibe a Dios."

(OTEIZA. A: BADOS, 2008:147).

Mediante ésta su actitud, destaco la singular particularidad del planteamiento y del desarrollo de su percepción a través de una interpretación y de una reflexión estética de la reducción de las expresiones, es decir, a partir de la eliminación de la corporeidad física, que se manifiesta silenciosamente en el espacio vacío, enmarcado por un interior y un exterior.

De este modo, ese vacío me proporciona un gran ejercicio de aprendizaje poético del ver y del tocar, porque formula un espacio habitable por desocupación formal del espacio en favor de una armonía y de un equilibrio entre el lugar con cada ser-en-el-mundo.

Es precisamente a través de su concepto transdisciplinar de la interpretación y de la reflexión estética en la percepción de la creación artística, mediante el cual abordo su obra ensayística Ley de los cambios, por ser bifásica, es decir, primero plantea la reflexión del crecimiento físico de la expresión por la acumulación y la ocupación, para, en seguida, a partir de la acción, complementar mediante la experimentación y la desocupación.

Ley de los Cambios (Bifásica):

1ª posición =
SER antes - Ser responsable social/política/estética + por acumulación y ocupación =
Reflexión

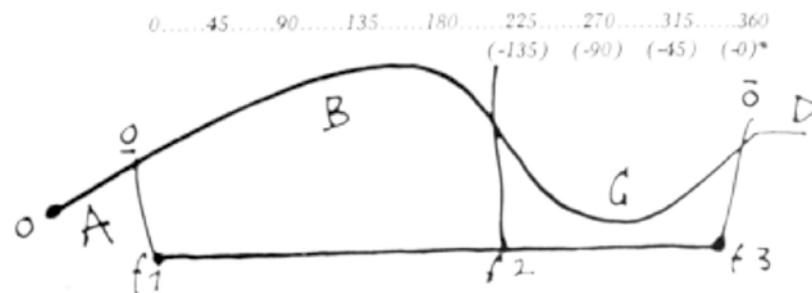
Posición intermedia =
ver y tocar =
Percepción

2ª posición =
Ser después - artista + por experimentación y desocupación =
Acción

En el esquema gráfico nº 6 Expresión de los clasicismos Oteiza ejemplifica gráficamente la posición del Ser en su proceso creativo, tal como lo entendía

en su ensayo, desde una perspectiva existencial, es decir desde un conjunto de fenómenos relacionados con el ser, para lo cual propone tres posiciones:

1. Ser-antes -naturaleza- reflexión
2. Ser-artista - laboratorio del arte- percepción
3. Ser-después -vida- acción



Expresión de los clasicismos. Gráfico n° 6.

"A = Naturaleza.

B y C = Laboratorio del arte - Arte.

D = Vida.

F1 = Frontera de acceso entre la vida y el arte.

F2 = Frontera impresionista entre la 1ª fase creciente de la expresión y la 2ª fase decreciente.

F3 = Frontera de salida entre el arte y la vida."

(OTEIZA, 1990: 34).

Así, la primera posición A= Naturaleza-Reflexión, que corresponde a una posición antes de la experiencia estética, es decir antes de la frontera de acceso entre la vida y el arte (F1), donde el Ser, antes de definir su responsabilidad como ser-artista, ya lo es como ser-mortal/político/social, es decir ya es un Ser responsable desde la vida con los demás, pero no domina su situación, no tiene las nociones definidas, las artes están todas mezcladas porque el conocimiento sensible a partir de la sensibilidad perceptiva audiovisual no las advierte, ni domina, ni comprende su torpeza, sus vacilaciones, sus cambios, su debilidad, solamente las relaciona con los sentimientos generales de claro/oscuro, bello/feo y agradable/desagradable, es decir, no comprende la experiencia estética, está en una posición, tal como la define Oteiza: "una situación en que se confunden cuestiones y faltan preguntas". (OTEIZA, 1990: 11).

Porque para Oteiza, las preguntas fundamentales son de primera necesidad para la sociedad, para la vida, y el ser-mortal/político/social las hace o las toma en la vida, en la primera posición A, es decir antes de entrar en el arte, antes del ser-artista.

Y, una vez entrando en la segunda posición B y C = Laboratorio del arte-percepción, que tiene dos fases, la B, que es creciente de la expresión, el Ser sale invisible y se prolonga y la C, que es decreciente por la desocupación; el Ser se vuelve visible y más enriquecido, pero en ambas, es donde el arte tiene que contestar y cuando lo hace, es el momento cuando el Ser disfruta de la tercera posición D=Vida, es decir, tiene la conciencia libre porque percibe la experiencia estética, y está en la vida sólo para ver y tocar, con una nueva y entera libertad, como un ser-artista.

"La vida entra en el laboratorio del artista, pero hasta que el artista no concluye, el arte es insoluble en la vida."
(OTEIZA, 1990:12).

De este modo, puedo concluir con esta síntesis del proceso creativo presentado por Oteiza, que demuestra claramente que cada ser-en-el-mundo tiene su propia identidad existencial (reflexión), a partir de su historia, su evolución, su cultura en cada tiempo de su entorno, que se espeja en su percepción, es decir, sólo a partir de la percepción (visión y tacto), que el conocimiento sensible despierta para el proceso creativo, que es personal e ilimitado porque no existe nadie elaborado, que rijan, que condicione y abarque el campo experimental del arte (acción). Pero, no podemos trabajar transcribiendo directamente como hace el traductor en la literatura, que ofrece un modelo especular, no idéntico, de un escrito frente a otro escrito, es decir no podemos olvidar que el arte tiene un lenguaje autónomo.

"El valor del arte reside en que en él dejamos por una vez al mundo al revés estar al derecho, al falso ser verdadero, para nuestro solaz (lo falso como verdadero, lo infundado como fundado, etc.).
Verano de 1880,5 [22]."
(NIETZSCHE, 2007:157 - §370).

3.2 Laboratorio

Mi Laboratorio de Tizas, una disciplina para pensar visualmente y comportarme. Una lógica pura. Las formas están y yo soy. Ante mi obra el resultado era yo, me examinaba a mi mismo. Todas las obras que conservo, todas las que hice, han quedado vacías en el momento de realizarlas y examinarme.
(OTEIZA. A: BADOS, 2008: 451).

Entendido como un momento/espacio para el estudio de la circularidad de la espiral, donde está presente la principal intención del viaje -conversación con la circunferencia-, que va ser una re-educación de mi percepción a través de la experiencia estética -el conocimiento sensible-, a través de la sensación y la imaginación, que son las únicas relaciones posibles como ser-en-el-mundo, y donde entra en juego la meta-representación, que asocia al concepto representativo de la espiral una carga simbólica y cultural con respecto a la Plaza Redonda, que es todo el concepto originario de una identidad cultural para un propio posicionamiento actual.

Estudio de la circularidad de la ESPIRAL

Estas son las referencias que sirven de coordenadas para cartografiar y dar cuerpo a un modelo simbólico y dinámico, donde estructuro el estudio de la circularidad de la espiral.

Empiezo con la verdad, mi primera inquietud que está relacionada, no como una representación de las cosas, sino como una presentación del ser, es decir, que tiene un lado ontológico, que corresponde a la experiencia identitaria/existencial/social/cultural/geográfica/biográfica del yo con lo cotidiano, como una cartografía del ser espíritu, ser pintor y ser físico -reflexión. Y que tiene otro lado que asienta el hábitat, es decir, la casa/morada/abrigo/hogar, como una cartografía del hábitat -acción.

VERDAD ONTOLÓGICA =
Cartografía del Ser espíritu, pintor, físico –reflexión

PLAZA REDONDA =
Experiencia estética arquitectónica., cartografía del hábitat –acción.

De este modo, la Plaza Redonda se posiciona como un espejo para reflejar la cartografía del ser y del hábitat, es decir, permite al Ser reflexionar e intervenir con su propia historia, el recorrido desde GOA: origen sin morada, MOZAMBIQUE; origen con morada lejano, LISBOA; la necesidad de implementar un espacio, un habitar personal pero des-culturalizado y de encuentro, que es VALENCIA, donde se proyecta todos los conceptos simbólicos que llevan a un lugar, a una casa onírica –la Plaza Redonda.



Así, la Plaza Redonda como objeto metafórico permite la asociación con la estructura narrativa de la obra literaria Viajes por mi Tierra de Almeida Garrett, gracias a la analogía con su título, contexto histórico, contexto geográfico y con las intenciones de los viajes en un Viaje, es decir mi viaje del Sur hacia el Norte. También permite una relación socio/cultural con los cuatro elementos identitarios del Ser/Hábitat, es decir, establece una dinámica y una simbología para volver a la geometría como concepto simbólico y metafórico:

1. El Punto Cero con Goa
2. El Centro con MOZ
3. La Ortogonalidad con LIS
4. El Anillo de 360° con VLC

Por esta razón, comparto la idea de Heidegger, al definir el ser del hombre por su relación con el mundo, es decir, el problema de la nuestra existencia es preguntarse por nuestro ser-en-el-mundo, o mejor, por el modo como habitamos en-el-mundo, porque sólo podemos habitar los lugares donde la vida acontece:

- para un monólogo interior y un diálogo con el exterior;
- para la presentación del yo en el habitar;
- para la complicidad con el entorno -arquitectura;
- para una comprensión vivida y sentida en la percepción;
- para una influencia recíproca y constante entre el universo interior y el mundo exterior, que proporciona la extensión (fuga) del ser;
- para una relación entre el pasado (memoria) y el presente;
- para desarrollar un diálogo ontológico-existencial;
- para habitar un espacio vacío -la casa onírica con matrices de cartón-, donde se reflexiona e induce el modo cómo nos relacionamos con nosotros mismos, con los otros y con el entorno en diferentes espacio-tiempo.

A través de todo ello, el Ser/Hábitat se proyectan en la espiral, porque esta tiene la solución de su estructura en la totalidad de la circunferencia, lo que me permite construir un mecanismo en su estructura que se fundamenta en la principal intención -conversación con la circunferencia-, es decir en las relaciones que se establecen entre la dimensión cultural y el juicio estético desde el análisis crítico, a partir de lo cual se va re-educando y estructurando mi (Yo) Ser = Espiral.

Entonces, la circularidad de la espiral-en-el-mundo tiene un sentido y una significación dentro del Ser/Hábitat para buscar, desarrollar y cambiar.

BUSCAR más intensamente mi propia posición

- Buscar una identidad, un lenguaje, una dirección para mis inquietudes;
- Buscar un lugar, una casa, una morada, un abrigo, un hogar en el vacío;
- Buscar lo real, que está unido a las percepciones visuales, como una especie de ética personal;
- Buscar una razón que se convierte en una conciencia interior.

DESARROLLAR lo que desde siempre he deseado para situarme

- la confrontación cultural con mis raíces de origen;
- la movilidad entre proximidad y distancia en mi identidad;
- la heterogeneidad y la homogeneidad del movimiento migratorio;
- la libertad emocional;
- el sosiego y la seducción en los pequeños fenómenos cotidianos;
- las experiencias percibidas, concebidas y vividas;
- las relaciones con la atmósfera de cada espacio;
- la relación de los objetos con el medio envolvente;
- la noción de lugar y de arquitectura;
- la noción de casa/morada/abrigo/hogar con la arquitectura;
- las oposiciones entre los diferentes lenguajes de lo cotidiano;
- el concepto del color negro;
- la dimensión de las escalas;
- la noción del límite, de lo discontinuo;
- la noción de presencia y ausencia;
- la noción de lleno y de vacío;
- la noción del pigmento del vacío.

CAMBIAR mediante la necesidad de un exigir

- para construir un lenguaje por la experiencia, por la libertad de la técnica y por la cultura visual.
- para tener un proceso de maduración en el lenguaje (esto es precisamente lo que sigo buscando en la actualidad);

Buscar ————
 Desarrollar ————
 Cambiar ————

} Motivación = LENGUAJE

Así, al permitirme buscar para desarrollar y desarrollar para cambiar, acontece también el motivarme, es decir, nace una motivación para la obtención de una expresión gráfica propia en mi lenguaje, que tiene desde siempre la atracción por la imagen impresa, por el mundo de la estampa y por el grabado. Y ambos han sido los factores principales para comenzar a estructurar la combinación y la manipulación de la técnica de la fotografía, de la letra como imagen y de la textura, porque, conforme he ido conociendo sus posibilidades, más me he ido apasionando por su carácter de obra original y múltiple sobre papel.

El conocimiento que he ido teniendo de las diferentes técnicas de grabado y estampación ha sido progresivo. Mis primeros ensayos fueron en madera y linóleo, con métodos rudimentales. Ya en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa comencé a conocer las caligrafías de la punta seca, del aguafuerte, aguainta, y empecé a utilizar la fotografía como forma de expresión en mis imágenes. Así, la asignatura de grabado ha supuesto el soporte tecnológico de todo mi lenguaje pictórico, es decir, la que ha posibilitado mi cambio referido a la técnica/estética pictórica.

Durante la evaluación final de mi licenciatura en Lisboa fui seleccionada por mi profesora de grabado para disfrutar de una beca Erasmus en España, pero, antes, tenía como condición académica conseguir una formación téc-

nica que diese solución a la impresión de las pruebas finales a partir del uso de buena tinta negra. En Lisboa no había tiendas específicas que suministrasen materiales de grabado, por lo que tenía que desplazarme hasta Madrid para comprar esas tintas negras tan específicas.

Estos desplazamientos regulares a Madrid me han ayudado a cambiar mi visión referente a la dimensión de la ciudad, a la escala de su arquitectura, de sus calles.... Así, solía terminar estos viajes forzosos –pero enormemente placenteros- con la visita al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde tuve la oportunidad de estudiar en directo y con detenimiento las obras gráficas de los grandes maestros del grabado, como Antoni Tàpies, Antoni Clavé, Manuel Millares, y en particular Chillida y Oteiza, darme cuenta de que existía un buen número de ellos de los que poder aprender. Siempre que los visitaba me invadía la misma necesidad acuciante de regresar. Tenía que volver.

El color negro es el que más me enseñó. De vuelta a Lisboa, cerraba los ojos y lo veía. Veía lo que se ve con los ojos cerrados. Veía el negro dentro de mí y miraba los puntos de luz que lo quebraban, las olas de luz, las formas abstractas de la luz, los volúmenes de la luz, las sombras de la luz dentro de la luz del negro dentro de mí. Esto es lo que se ve cuando cerramos los ojos y continuamos viendo: el color negro y las pequeñas formas de la luz que lo habitan. Y no se consigue mirar para el negro, ni para la luz. Los puntos, las líneas o las formas de la luz huyeron de mi atención. Lo negro es tan absoluto, tan profundo y tan infinito que mi mirada avanza por él, tratando de encontrar un lugar donde pueda detenerme, donde pueda habitar.

Ya en la facultad de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia –destino de mi beca Erasmus-, fue si duda el profesor Antonio Tomás en la asignatura de Calcográfico II, quien me proporcionó un conocimiento sólido del alfabeto

del grabado y la estampación: barniz blando, mezzotinto, gofrado, carborundum, collagraph... Todo esto me fascinaba porque empezaba a leer mejor la composición, el color, la línea, el punto, la mancha, la textura, la combinación de los materiales y la fuerza de las matrices sobre el papel. Comenzaba a mirarlos de otra forma.

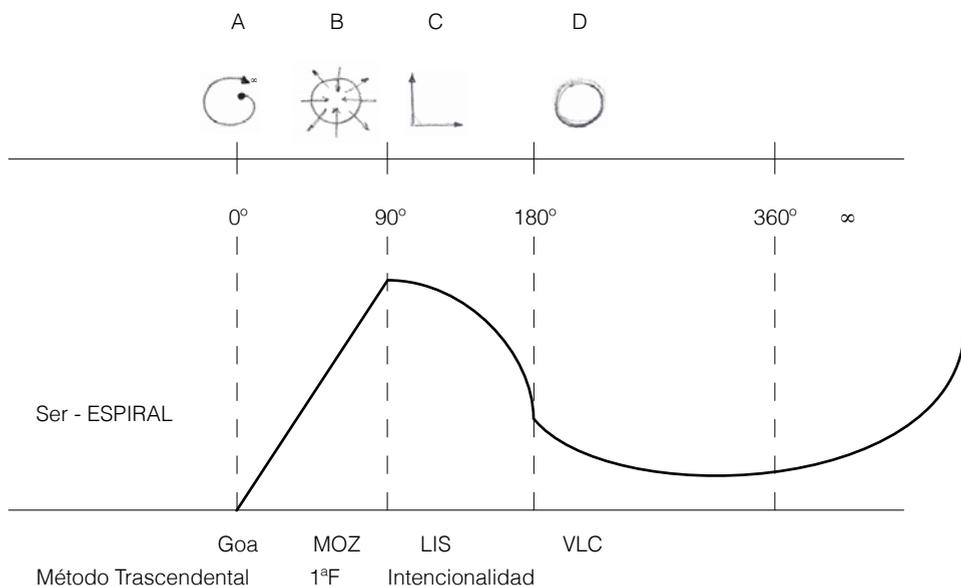
En la asignatura de Procedimientos Gráficos de Expresión, con el profesor Rafael Calduch, aprendí a mirar la poética de una imagen, con la libertad que proporciona el dominio de la técnica.

En el curso La imagen Electrográfica, Procesos de Transferencia Aplicados, con el profesor Rubén Tortosa, aprendí a trabajar la imagen con energía. La fotocopia, con su negro-tóner diferente del negro calcográfico, la manipulación de la escala, del movimiento y el transfer con cambio del negativo al positivo y viceversa. Todo esto empezaba a dar forma y estructura para un tomar posición, un situarme y un exigir, es decir, comenzaba a definir una expresión gráfica en mi lenguaje.

Así, empiezo por hacer paralelamente dos analogías, una gráfica referida al esquema nº 6 –Expresión de los clasicismos- de Oteiza, para justificar la posición gráfica del Ser-Espiral, en el desarrollo de la circularidad de su movimiento en-el-mundo, y la otra teórica a partir de la obra literaria la Psicología del Sensacionismo, de Fernando Pessoa, que obedece a tres momentos recogidos por las siguientes leyes:

- 1 - Las leyes que rigen toda impresión o idea -Sujeto-Objeto Deidad.
- 2 - Las leyes que rigen toda objetivación -Ser-en-el-mundo.
- 3 - Las leyes que rigen toda interpretación -Ser Libre.

Expresión de la circularidad de la Espiral



A partir de este gráfico, desarrollo una estructura que recoge por comparación la mayor cantidad de información, para que pueda centrarme en algo más concreto, personal e inédito, y que tiene como objetivo cruzar todo ello con las Sentencias sobre arte impreso de Richard S. Field.

“Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo. Wittgenstein (5.62) “ (WITTGENSTEIN, 2009: 112).

0° - Goa

0°. Está asociada al origen ombligo del Ser -Punto Cero-, porque define la historia, la identidad y las relaciones de una forma abierta sin fronteras, con una dirección al infinito y ocupa una área arrojada en-el-mundo, para expresar el grado de continuidad en el espacio existencial, pero sin morada.

1° hasta 89° - MOZ

1° hasta 89°. Está asociado a la origen biológica del Ser -Centro-, porque define la aprendizaje de la armonía y del equilibrio en la infancia, proporcionados por una dirección dentro/fuera de una casa, -la Casa Melo-, que irradia para sí misma y para su entorno un hogar en-el-mundo, con morada.

90° - LIS

90°. Está asociado a la residencia del Ser -Ortogonalidad-, porque define la ausencia de nuestra casa, el vacío como algo para ocupar con la verticalidad y la horizontalidad del ángulo recto -la Rua X-, por la inexistencia de una casa, una morada, un abrigo y un hogar.

Teoría

De este modo, la construcción de una teoría que se fundamente en la idea de los 0° hasta los 90°, tiene que obedecer a las leyes que rigen la impresión o idea, es decir ser dependiente de la relación Sujeto-Deidad, y que la he confrontado con la noción de conocimiento de Kant, que comienza con la experiencia, pero no procede de ella, es decir hace la distinción entre conocimiento a posteriori (el que recibimos de las cosas) y a priori (independiente de las cosas, porque parte del principio de que el sujeto no es vacío).

"1 - Una impresión o idea es perfecta y típica en la proporción en que en esa idea se revela.

¿Cuáles son las leyes que rigen la impresión o idea?

- a) el temperamento del individuo.
- b) todo el temperamento del individuo.
- c) el temperamento del individuo lo más armónicamente dispuesto dentro de sí que sea posible.

De modo que el elemento subjetividad del arte supone una originalidad como criterio objetivo."
(PESSOA, 1986: 255-256).

Para lo cual me baso en su Método Trascendental, que se ocupa, no del conocimiento de los objetos, sino del modo de conocer a los objetos para designar el conocimiento humano, es decir en una indisoluble relación Sujeto-Objeto, donde la imaginación se evidencia y hace autónoma de la razón.

Entonces, es a través de la experiencia estética, la vía destinada para empezar con mi primer momento del lenguaje Sujeto-Objeto, porque ella actúa como una doble fulguración de la libertad, es decir, se expande en la belleza del objeto como fuente de un placer desinteresado en el sujeto.

Así, tomo como estudio la tercera Crítica de Kant, que hace referencia al juicio estético como una "finalidad sin fin", y que define el placer estético como libre de toda finalidad, de todo concepto, remitiendo siempre a la percepción de un objeto singular, o de un sitio particular del espacio.

90° - 1ª Frontera

Método Trascendental (S-O) / Intencionalidad (Ser en-el-mundo)

Define una línea de cambio crucial para el ser, porque delimita una línea de frontera, un muro que distingue la experiencia estética –lo bello de lo sublime-, asociada a las ciudades de Lisboa y de Valencia, por sus planos, por el cambio de la luz, el color, el juego espacial de sus arquitecturas, que ellas me proporcionan, para posteriormente ganar una posición con amplitud, con una toma de conciencia de sí mismo y del entorno, que me permite tener un lenguaje, una mirada propia de mi tiempo.

"(...) la mayor característica o "singularidad" del muro interior surge de su relación con el muro del exterior.
(DONALD JUDD. A: ZUAZNABAR, 2001:85).

Es sin duda el sentimiento de lo Sublime lo que me permite querer llegar a la experiencia del límite, porque es un sentimiento placentero y doloroso. Pero también es alcanzable a través de dimensiones extremas y de fuerzas abrumadoras que me proporcionan toda la inquietud de la adaptación al nuevo espacio, a la nueva cultura, rompiendo con mi cotidianeidad. También a través de las matrices en forma de rectángulo o de cuadrado, que consiguen romper con mi relación Sujeto-Objeto.

Entonces, puedo concluir que es esta voluntad de llegar al límite, asociada por un lado al Romanticismo, la que me permite concebir una visión de conjunto como una unidad en el seno de otra a unidad superior representada por el universo y permitiéndole aspirar al infinito mediante la reconciliación del mundo interior con el mundo exterior, y, por otro lado, la que me proporciona una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles en el

diálogo constante y progresivo con mi percepción, al establecer las coordenadas para desarrollar un sistema de acumulación de conocimientos, el cual funciona mediante una serie de interacciones entre la realidad observada, sentida y vivida a partir de la experiencia estética del espacio urbano (LIS = bello y VLC = sublime), y de los contrastes de la luz, que se consagran en el confort de la habitabilidad, y que por ésta se convierten en el ámbito de ampliación de la casa, que a su vez va a servir de hilo conductor para arrojar mi conciencia hacia afuera, arrojándola al mundo mediante la confrontación de la escala de conocimientos que permite romper con mi cotidianidad y establecer otras inquietudes, contribuyendo así a cambiar el pensar interior y dar otro sentido a lo real, que se expresa en una completa subordinación del conocer al querer, conocer para ver y querer ver para tocar/ actuar.

"El sujeto no pertenece al mundo sino que es un límite del mundo.
Tractatus 5.632 "
(WITTGENSTEIN, 2009: 112).

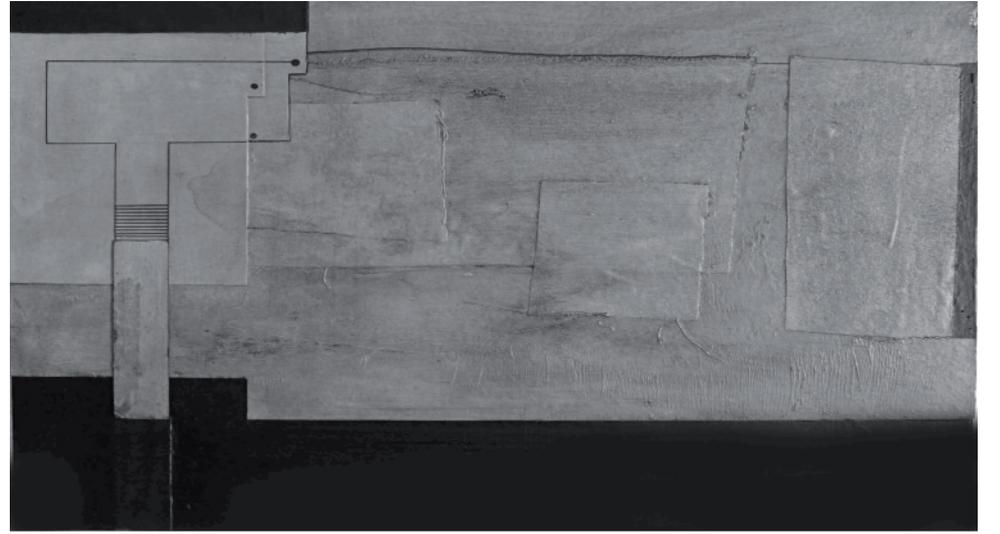
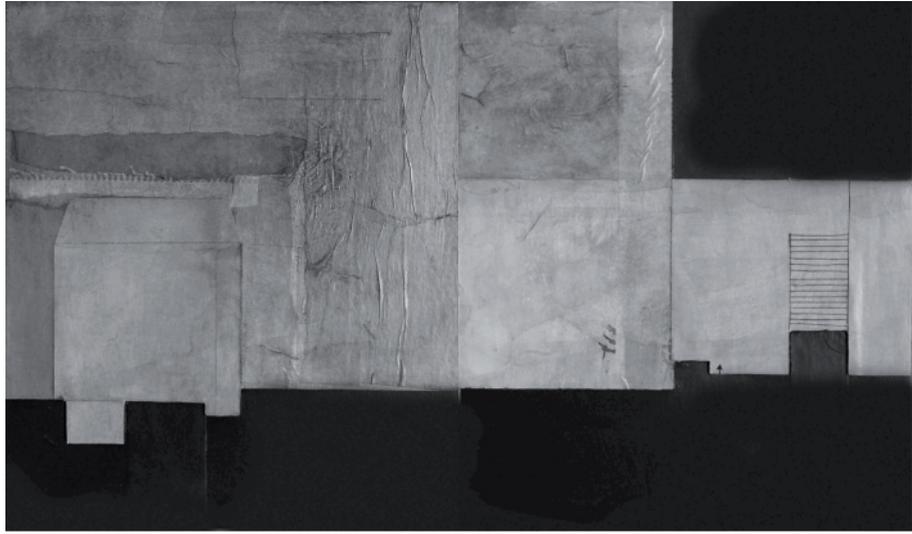
Práctica

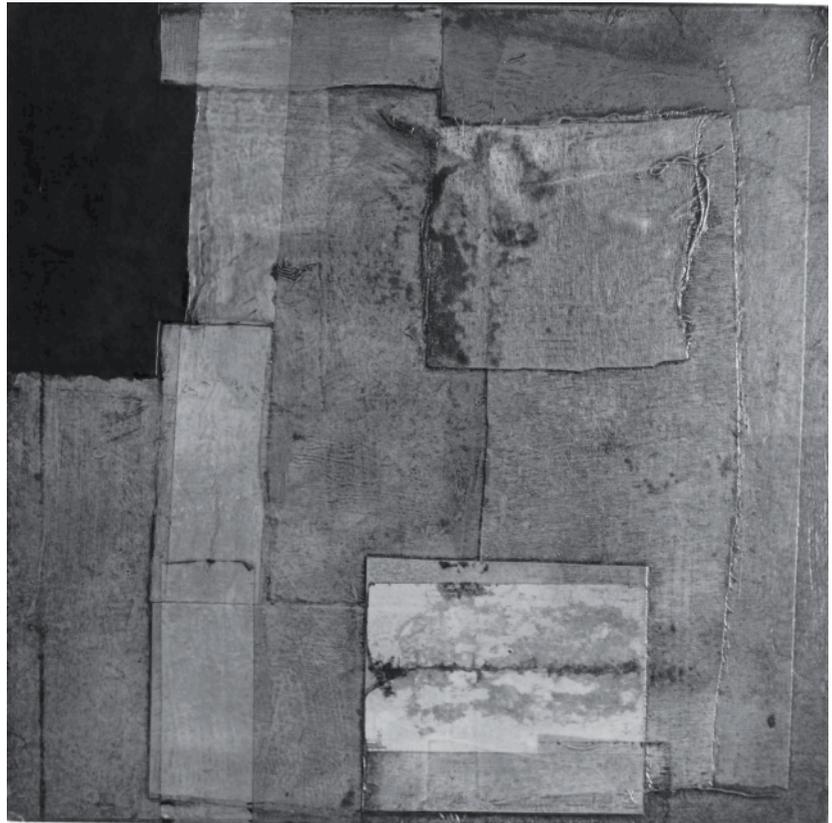
De este modo, también se reflejará el cambio de casa, de ciudad, de país y de hemisferio que es una referencia del lugar/abrigo, donde se generan y se observan las contradicciones de lo cotidiano, donde se configura el territorio de mi identidad y de mi experiencia estética y se refleja en el cambio de la producción de las matrices que desde siempre está asociado a la forma del rectángulo o del cuadrado, como una conexión al hogar, expresado en el verdadero proceso de construcción, en que el contorno no puede separarse de lo que contiene, y es asociado a la casa/morada, tal como la planta de los templos egipcios y griegos, en particular, que eran rectangulares o estaban compuestos por una yuxtaposición de rectángulos o de cuadrados y dobles-cuadrados, para que proporcionasen una rehabilitación/abrigo al

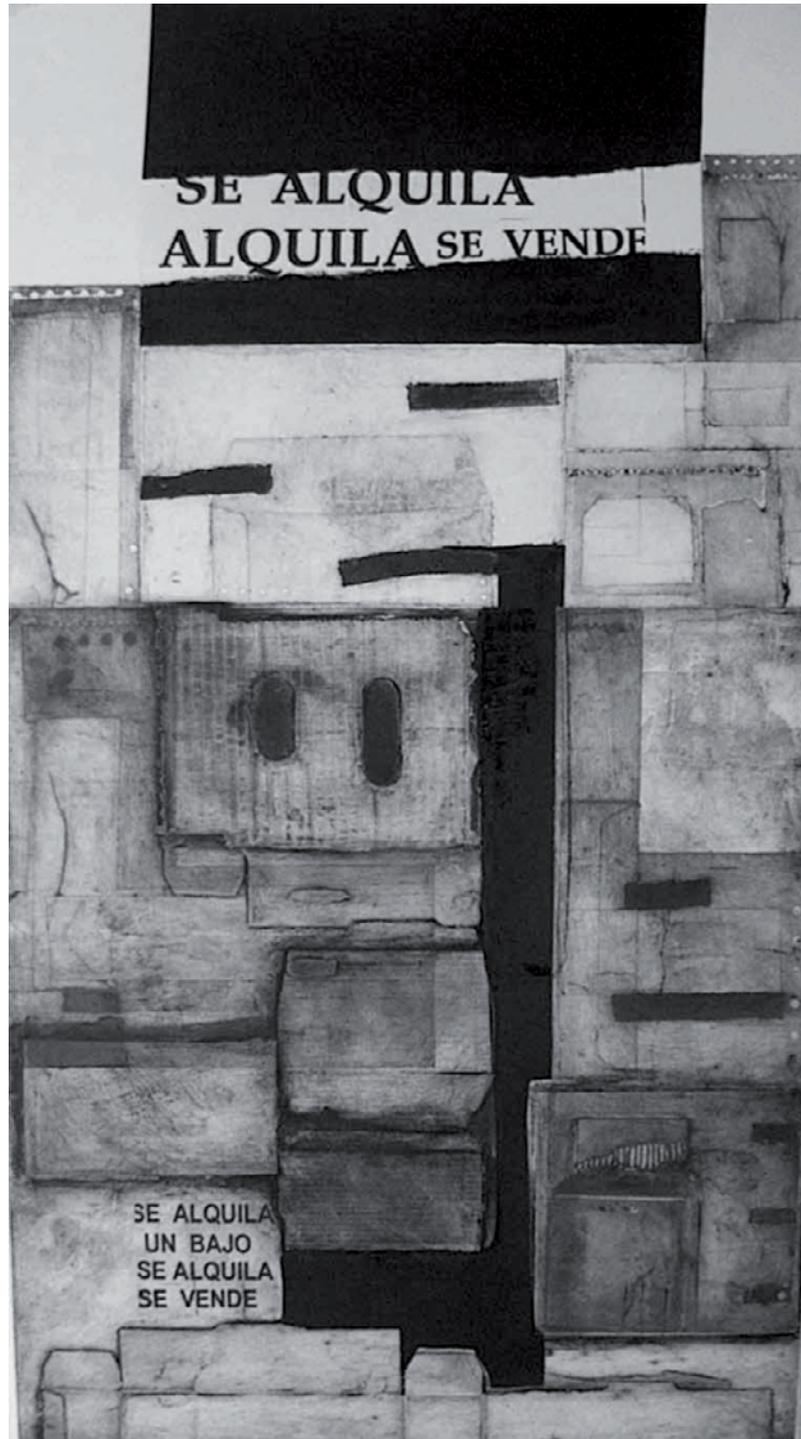
equilibrio visual y táctil mediante la presencia constante de la ortogonalidad del ángulo recto (la horizontalidad y la verticalidad), sentida plásticamente por la precisión, por la gravedad y por la construcción gnomónica, que permitía ser repetida indefinidamente, resultando así el crecimiento armonioso, es decir creando a través de la línea las circunstancias atmosféricas para la profundidad.

"Se forma la línea y el ritmo de lo dibujado a partir de la relación entre los planos impresos, en esa cercanía a los planos inaccesibles, en su relación.
CHILLIDA. 2006: catálogo Homenaje a Chillida, 81).









91° hasta 360° - VLC

91° hasta 360°. Está asociado al encuentro del ser -anillo- porque define un lugar -Plaza Redonda- con una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles, proporcionados por su arquitectura, de lo cual resulta una serie de juegos perceptibles rasgados a la altura de mis ojos, que me permite una confrontación y una adaptación a nuevos conceptos estéticos, es decir, no es una relación que se limita a 90° con su entorno, sino que abarca desde los 91° hasta los 360°, dividida en dos momentos: antes y después de 180°.

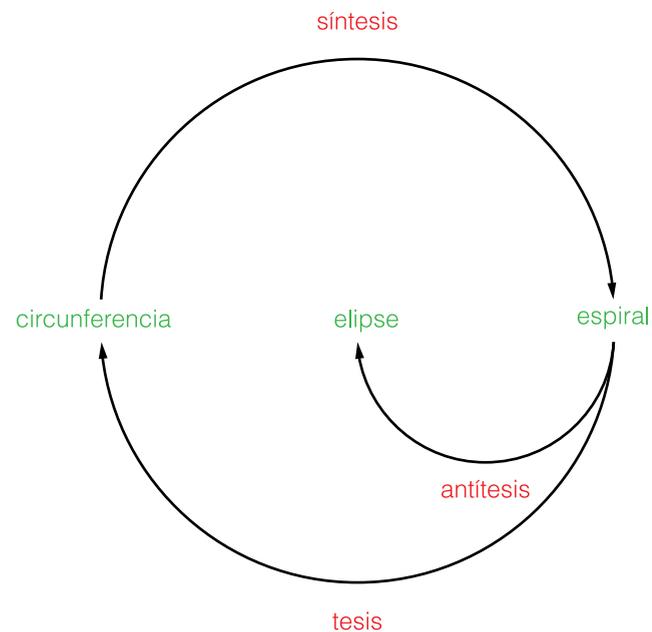
En realidad, es a partir de los 91° cuando se produce el encuentro del Ser/Hábitat con el lenguaje, es decir a través del sentimiento de sublime urge la necesidad de elegir un lugar singular. Un lugar para arrojar mi conciencia hacia fuera, en-el-mundo. Un lugar como la Plaza Redonda, que espeja la cartografía del ser y del habitar en sus coordenadas arquitectónicas y proporciona un lenguaje propio.

Tal como Heidegger afirma, sólo el lenguaje comprende lo que es habitar, porque es la casa del ser. Por esta razón mi lenguaje recurre a la forma arquitectónica de la Plaza Redonda, en el centro histórico de Valencia, es decir a la síntesis de sus tres formas simbólicas, que se refieren a una estructura ideal:

- La Circunferencia: visión perceptible desde del cielo, una perspectiva de deidad de la imagen en nuestro pensamiento como síntesis de la experiencia formal/plástica y estética.
- La Elipse: modelo geométrico, elaborado, perceptible en la totalidad o fragmentada desde el-mundo, que establece conexiones con el mundo de las ideas, las experiencias artísticas y personales, ocupando un lugar mental

que permite instalarnos en el lugar que se da entre las ideas y la experiencia del real, entre nuestros sentidos y nuestra biología, es decir asociada a la existencia.

- La Espiral: modelo que ocupa, no un espacio, sino un lugar de la experiencia del movimiento del ser, porque el espacio es la experiencia real pre-existente, mientras que el lugar sólo existe a partir de la experiencia personal sobre dicho espacio, es decir, la espiral es vivida de forma personal, supone el rastro de las gubias de la experiencia del espacio convertido en un lugar en una casa onírica.



Así, esta es la estructura entre ellas que soporta relaciones semánticas y que abarca experiencias personales del pensamiento poético, plástico y técnico, al proporcionar un modelo conceptual de juego entre el ser, el habitar, el construir y el grabar de un lenguaje, que empieza por tener sentido sólo si particulariza a sí mismo y se niega a sí mismo, para volver al absoluto: Tesis, Antítesis y Síntesis, tal como IDEALiza Hegel, al argumentar que la realidad es la unidad entre la esencia y la existencia.

Reglas del Juego:

- TESIS: es una relación abierta de la espiral con la circunferencia, por lo cual esta se traslada de su interior hacia el exterior, para desear ver una realidad total –la circunferencia. Sujeto-Objeto-Deidad.
- ANTÍTESIS: no es una relación abierta, sino cerrada de la espiral con la elipse. También se traslada de su interior hacia el exterior, pero está asociada a una realidad visible -en la totalidad o fragmentada-, de la existencia, la razón principal por la cual la espiral se mueve para ver una realidad que existe, que es concreta y visible. Ser-Objeto-en-el-mundo.
- SÍNTESIS: no es una relación abierta ni cerrada de la Circunferencia con la Espiral, sino contraria, que parte de un movimiento contradictorio, es decir, desde el exterior hacia su interior, porque proporciona a la espiral una experiencia estética, un tomar conciencia de sí misma, y es aquí el principal objetivo de su viaje, la intención de la conversación con la circunferencia.

Esta es la cuestión que marca la toma de posición del ser, y que va proporcionar una objetivación, un sentido y una significación de su circularidad, de-sí-mismo y en-el-mundo. Entonces, el ser de la espiral es el principal protagonista para buscar, desarrollar y cambiar, es decir, es ella la que impone

las reglas de un juego abierto de reciprocidad circular, que permite primero un tomar posición, situarme y exigir conciencia, para luego cuestionar el modo como quiere habitar, construir y grabar su propio ver/tocar y su ser visto/tocado en-el-mundo, porque sólo ella siente, piensa, se angustia, se mueve, lucha por su libertad, vive cada uno de los momentos como únicos, porque es mortal y además tiene que ser hija de su tiempo.

“El fuerte sentimiento de identidad con una cultura ancestral, en la que aprecia la armonía del hombre con la naturaleza y ve representados los valores espirituales que se han de recuperar para la sociedad actual, ha marcado la orientación de la reflexión estética de Oteiza, tan preocupada por el análisis de las aportaciones de sus predecesores de vanguardia como por encontrar la función práctica de esas aportaciones para el hombre de su tiempo.”

(ÁLVAREZ, 2003: 65)

Teoría

De este modo, la teoría fundamentada en el espacio/porción de los 91° hasta los 180°, tiene que obedecer a las leyes que rigen la objetivación, es decir, cómo la fenomenología devuelve a la filosofía su función humanizadora, al permitir al sujeto de Kant (ser/estar), un ser-en-el-mundo; es decir, su teoría del conocimiento tiene como punto de partida la búsqueda de un fundamento en las operaciones de la conciencia, al establecer la intencionalidad, no como una propiedad de la conciencia, sino su ser mismo, al arrojar la conciencia hacia fuera, arrojándola al mundo.

“2 – (...) lo que quiere decir objetivación. La palabra implica la reducción de la idea, o sea lo que fuere (que ha de ser idea, y no objeto, para que se

pueda decir que es objetiva) a la categoría de objeto; esto quiere decir a la categoría de cosa análoga a algo que ocupa el mundo exterior.

¿Cuáles son las leyes que rigen la objetivación?

- a) Un objeto tiene que ser limitado, distinto de los otros objetos.
- b) Un objeto está compuesto de partes que forman un todo; esas partes existen en ese todo en virtud de ser partes de tal todo, no se consideran parte sino en relación a tal todo; y el todo, pudiendo ser considerado como una cosa independiente de las partes, sólo puede serlo en virtud de la armonización de las partes en la formación de ese todo.
- c) Cada objeto es real en la proporción en que puede ser observado con diferencias grandes por el mayor número posible de personas.

Son tres las leyes que rigen la determinación de lo objetivo como tal:

- La ley de la verosimilitud
 - La ley de la no repetición
 - La ley de la relación de interdependencia entre el todo y las partes de que está compuesto. “
- (PESSOA, 1986: 256).

Entonces, el objetivo de la espiral sólo se puede concretar, en el espacio/porción que va desde los 91° hasta 180°, a través de la intencionalidad (fenomenología/existencialismo), porque es ella la que le proporciona vivir-en-la-Plaza Redonda, es decir, traduce su relación con el entorno, su sentir a través de las posibilidades de crear, respirar, jugar, pensar, soñar, sentir y conversar con la circunferencia.

Así, puedo concluir que, para objetivar la impresión o idea y llevarla hasta la categoría de objeto, es necesario objetivar el viaje en forma de espiral,

que tiene como principal y única intención el encuentro-diálogo con la circunferencia, pues sólo se puede concretar en-el-mundo, es decir en-la-Plaza Redonda.

Esta es mi razón para elegir la Plaza Redonda como la categoría de objeto, porque ocupa un lugar distinto en-el-mundo, es decir un espacio común en el centro histórico de Valencia, que tiene por un lado la complicidad inseparable de su arquitectura con la ciudad, y por otro, su espacio interno refleja un gran armonía que es remarcada por la presencia del agua, de la luz, de la repetición de puertas, ventanas y balcones -una morada sobre la tierra y debajo del cielo-.

Debido a esta relación compuesta de partes que forman un todo y esas partes que existen en ese todo en virtud de ser partes del todo como forma independiente, la condición que proporciona el segundo momento del lenguaje ser-en-el-mundo, se asienta sobre la poética de sus formas geométricas, independientes entre ellas y de sus superficies arquitectónicas, porque son ellas las que me hacen cambiar las formas de las matrices rectangulares y/o cuadradas, o mejor, permiten cambiar la amplitud del ángulo recto de 90° , y tener así un gramática que deriva, no de una geometría rigurosa, sino de una suma de longitudes, anchuras, alturas, perímetro, ejes, rayos y diámetros.

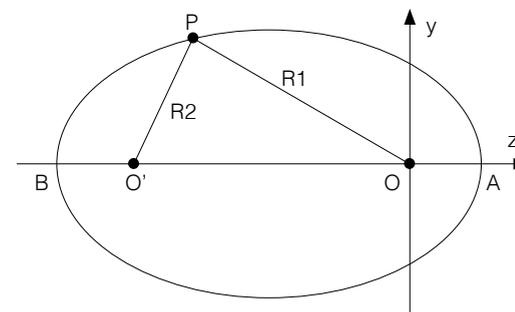
De este modo, este lenguaje trae un nuevo sentido al habitar, porque su espacio circular es un todo, que es presentado, aprehendido y grabado por la experiencia directa en-el-espacio, es decir, es él el que anima la memoria del ser, porque no se trata de habitar una casa por el recuerdo del lugar, sino de vivir en un espacio tal como lo soñamos, habitado por la poética de un juego compositivo de masas y del desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión y del tacto.

“La arquitectura sólo tiene existencia cuando es experimentada.”
(GÜNTER NITSCHKE. A: NORBERG-SCHULZ, 1980: 15).

Práctica

Empiezo a construir las formas de las matrices con base en su dibujo geométrico, porque todas las formas nacen a partir de la circunferencia, pero nunca existe una matriz con su forma, ya que en realidad nunca es perceptible para los mortales desde la Tierra. Una forma cerrada tan sencilla, donde encontramos la concepción de la unidad en todas las soluciones de su totalidad, en la medida que es el lugar común para la elipse y la estructura para la espiral.

De este modo, las matrices sólo existen con la forma de elipse, o mejor, en fragmentos de su totalidad, y establecen un carácter objetivo para el espacio existencial en la medida que no se puede dissociar de la visión del hombre en el espacio interior porque destaca la relación de interdependencia entre el todo y las partes de que está compuesto.



Así, su construcción nace sobre planchas de cartón de varios espesores, donde se inserta en una forma cilíndrica, y donde, a su vez, sus dos ejes perpendiculares entre sí se intersectan según un plano diagonal al eje principal, y al mismo tiempo, los dos focos principales situados en el eje mayor (que ilustran las constelaciones más visibles en el cielo del Hemisferio Norte y que a partir de ellos gira la cuerda para el método del jardinero, que la compone, alcanzado con equilibrio su simetría), proporcionan en cierta forma la verosimilitud del movimiento del viaje.

“Si fijo un cordón a dos puntos (denominados focos de la elipse), y con la punta de un lápiz mantiene estirado el cordón, lo que va a dibujar esa punta del lápiz es una Elipse.

Pero, los datos que tenemos es la longitud de los ejes de la elipse, no la distancia entre los focos, ni la longitud del cordel.”

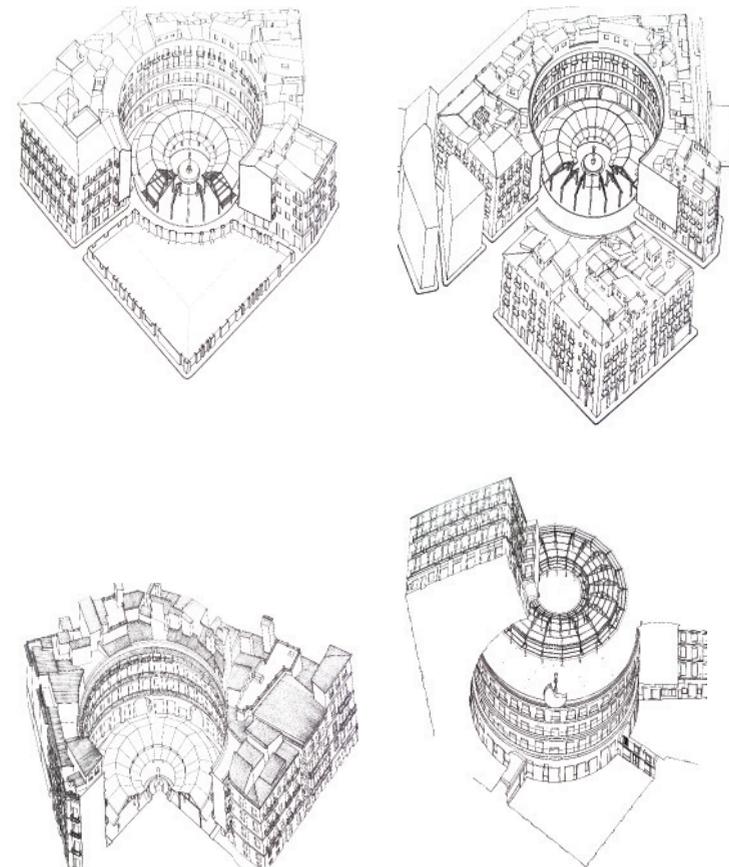
(http://novaregula.com/index.php?option=com_content&view=article&id=451&Itemid=165 . Consultada el 15/ 09/2010).

De esta manera, y a través de todo este planteamiento teórico/conceptual, puedo afirmar que las matrices definen el espacio existencial como un sistema relativamente estable, que, por un lado permiten la recepción de una infinitud de imágenes perceptivas desde del movimiento y, por otro refuerzan la idea de una estética fragmentada en la representación.

Para destacar la idea de una estética fragmentada, la espiral es construida a través de la superposición y de la yuxtaposición de varias matrices de cartón de la elipse y, a pesar de su imagen, que tiene siempre como referencia el plano arquitectónico, su procedimiento sólo es perceptible a través de dos formas:

1-la del puzle

2-y la de la estampación



Pero ambas formas tienen en común el momento del planteamiento, donde surge una gran preocupación -el lugar común de la espiral-; es decir, para no repetir la matriz en posición semicircular de forma geométrica creciente, registro el sistema de direcciones, que cambia con el propio movimiento natural de la línea curva que permite un movimiento libre, y que es el mismo movimiento que dibujo en el espacio a través de la estrategia dinámica de no saber si voy a entrar o salir, y que me posibilita que cuando vuelvo al mismo punto ya es con otra mirada.

Debido a la necesidad de definir otra mirada, he planificado la dinámica del puzle, empezando por invertir la escala, es decir, reducir la escala de la manzana de la Plaza Redonda en una proporción menor a la escala real, lo que proporciona un cambio en relación al movimiento humano por el dominio de la acción.

De este modo, puedo afirmar que esta es una actitud que sucede durante el juicio sublime de la matemática, esto es, que la grandiosidad del espacio de la manzana en relación a la escala humana despierta al mismo tiempo mi pequeñez y mi grandeza.

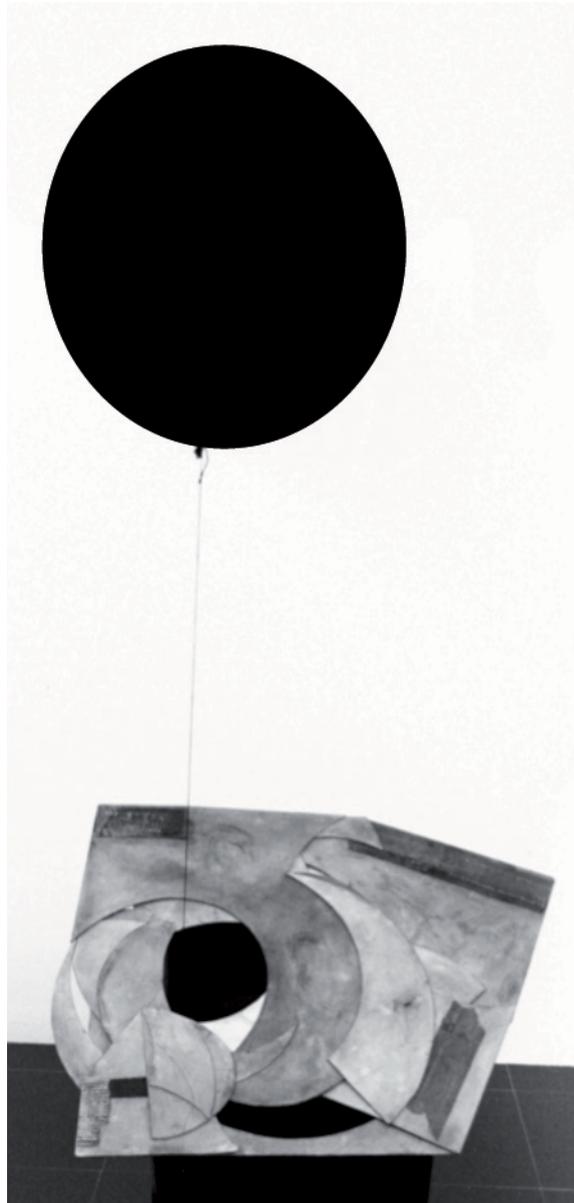
Así, esta experiencia de lo sublime me hace asegurar, por un lado la superioridad gracias al movimiento de la espiral, y por otro la incapacidad debido a la circunferencia, que continúa intocable, independiente de la escala de la manzana, pero que siempre está presente a través de su cordón umbilical, permitiéndome momentos de diálogo.

Este sentimiento de lo sublime tiene un papel importante en la construcción del puzle, porque desarrolla la capacidad de formular la percepción del movimiento real, es decir, cada una de las matrices ocupa un lugar para estimular un zoom in/out, tal como acontece en la retina con la entrada de más o menos luz a lo largo del día.

De este modo, la colocación de un espejo en el fondo proporciona una duplicación de imágenes del entorno y de las nociones temporales/espaciales a partir de una perspectiva estética del molde y contra-molde, tal como cuando una imagen se mueve a través de la retina, estimulando secuencialmente una serie de receptores, de manera que el cerebro lee el mensaje y determina la dirección del movimiento.

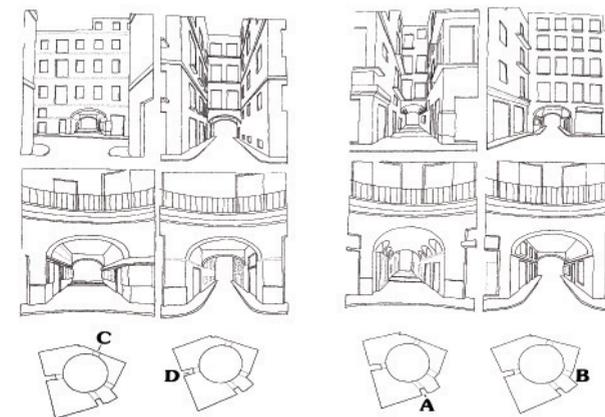
“(...) la imagen estampada a partir de varias planchas, y, como consecuencia, también de reestructuración o remontaje, lo que permite al grabador introducir una enorme cantidad de combinaciones entre variables como son el color, o los distintos efectos y recursos de la estampación.”
(MARTÍNEZ MORO, 1998: 71-72)





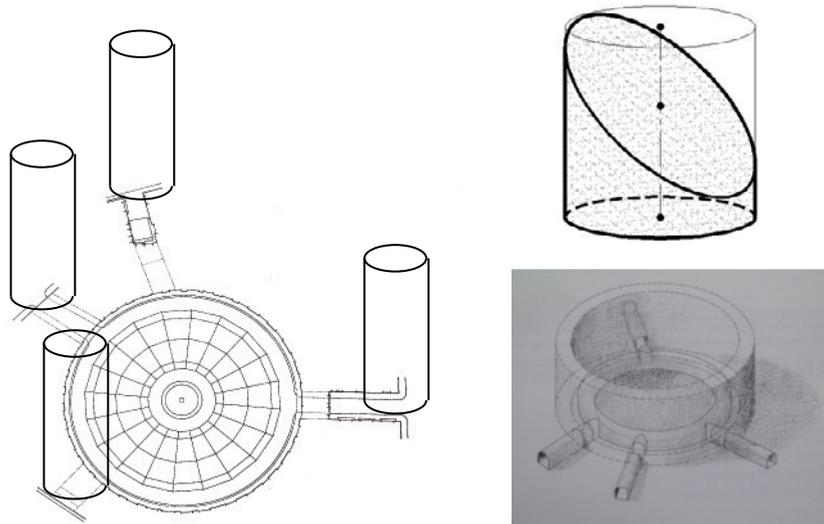
El procedimiento de estampar tiene como principal objetivo registrar el movimiento circular que el espectador hace al querer mirar el interior de la Plaza, es decir, su acceso laberíntico, de difícil entendimiento desde el exterior debido a la proximidad de los edificios voluminosos al alrededor, tan próximos que sólo se dejan ver por fragmentos, obligándonos a recorrer todas sus calles para poder contemplar la totalidad de su arquitectura y verificar que existen cuatro entradas arqueadas que proporcionan el acceso a su interior, donde se evidencia la presencia de la repetición, o mejor, la reproducción sencilla de las puertas, ventanas y balcones.

Propongo una instalación que abarque los cuatro accesos, de formato por definición fronterizos, para presentar de forma más conveniente la recopilación de ese movimiento, proporcionando sensaciones de vulnerabilidad y transitoriedad, propios de la incertidumbre de la sociedad actual (Música: Manu Chao, Clandestino).



De este modo, al estampar en las dos caras, me es permitido levantar una construcción circular, es decir, operar con la forma cilíndrica como un objeto que a menudo se revisa con el fin de poder observar la multiplicación de las formas a través del movimiento –Caleidoscopio. (Papel Hahnemühle, 300gr. 106x78 cm).

· La primera cara –el exterior- registra la distribución espacial, mediante la impresión de varias matrices yuxtapuestas, intercaladas, que abren juegos laberínticos en el vacío y en sus volúmenes opacos/transparentes, para destacar así con mayor precisión la rotación de la luz solar sobre sus superficies a lo largo del día. Así, la iluminación pictórica, la plasticidad y el carácter expresivo son perceptibles en su totalidad, porque su principal enfoque es la dimensión visual del color y de las texturas yuxtapuestas, que aluden al conjunto y me permite apropiarme de la atmósfera de claroscuro, que a su vez tinta cada matriz y lo



estampa de forma intencional, al haber cambiado la presión del tórculo para registrar los diferentes gofrados, y que va a depender de la gravedad que deseo registrar en cada una de ellas.

· La segunda cara –el interior- es definida por una matriz fotocopia de una imagen de detalles del dibujo arquitectónico ampliado/reducido en alto contraste, en blanco y negro, que tiene como referencia su interior, y tiene marcada dos registros: uno, la presencia de la repetición de puertas, ventanas y balcones, y el otro, el registro lineal del movimiento corporal circular que realizo, acaecido en un escenario del deseo de caminar, que no es otra cosa sino el deseo de ojear un espacio a perder de vista – estar en-el-espacio.

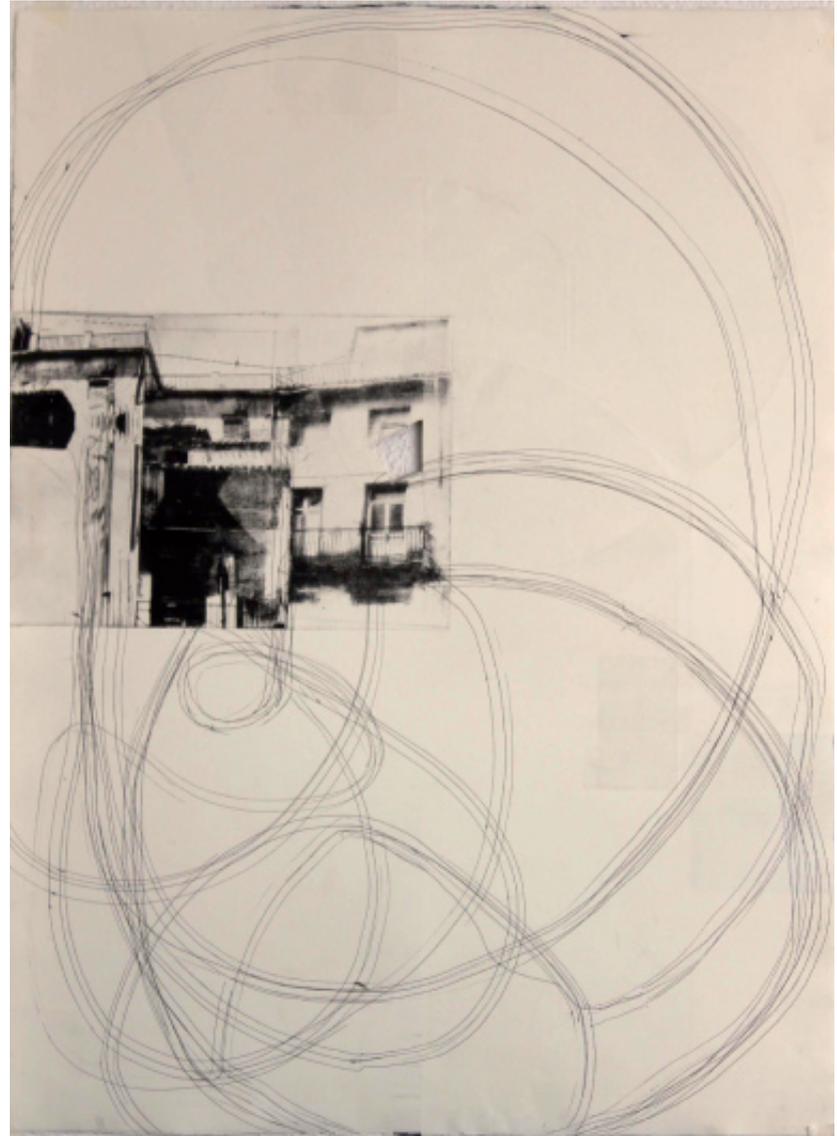
Así, por la fragilidad de la forma y por la temporalidad de la mirada como espacio habitable, siento la necesidad de abrir un agujero, para que desde del exterior se pueda fisgar su interior. Entonces, el local para el agujero es justo donde la línea de la elipse intercepta en diagonal al cilindro, de forma que esa intersección permita un corte en línea curva, igual que en la línea de construcción del arco de los accesos porticados.

De este modo, hay un momento particular en la estampación que me gustaría destacar, y es el juego de superposiciones y yuxtaposiciones de las matrices que las formas estampadas definen, y que nos remite al diálogo de la elipse con la espiral (Antítesis –Hegel).

Puedo concluir que es en ese diálogo, a pesar de que las matrices tengan las formas fragmentadas de la elipse, en el momento de estampación, cuando se define la espiral, llamando nuestra atención para que se centre ahí, porque la espiral empieza a existir, es decir, su esencia y su ser se van formando a través de las acciones que vamos eligiendo, y sólo a través de esas acciones elegidas la espiral es lo que quiere ser-en-el-mundo.

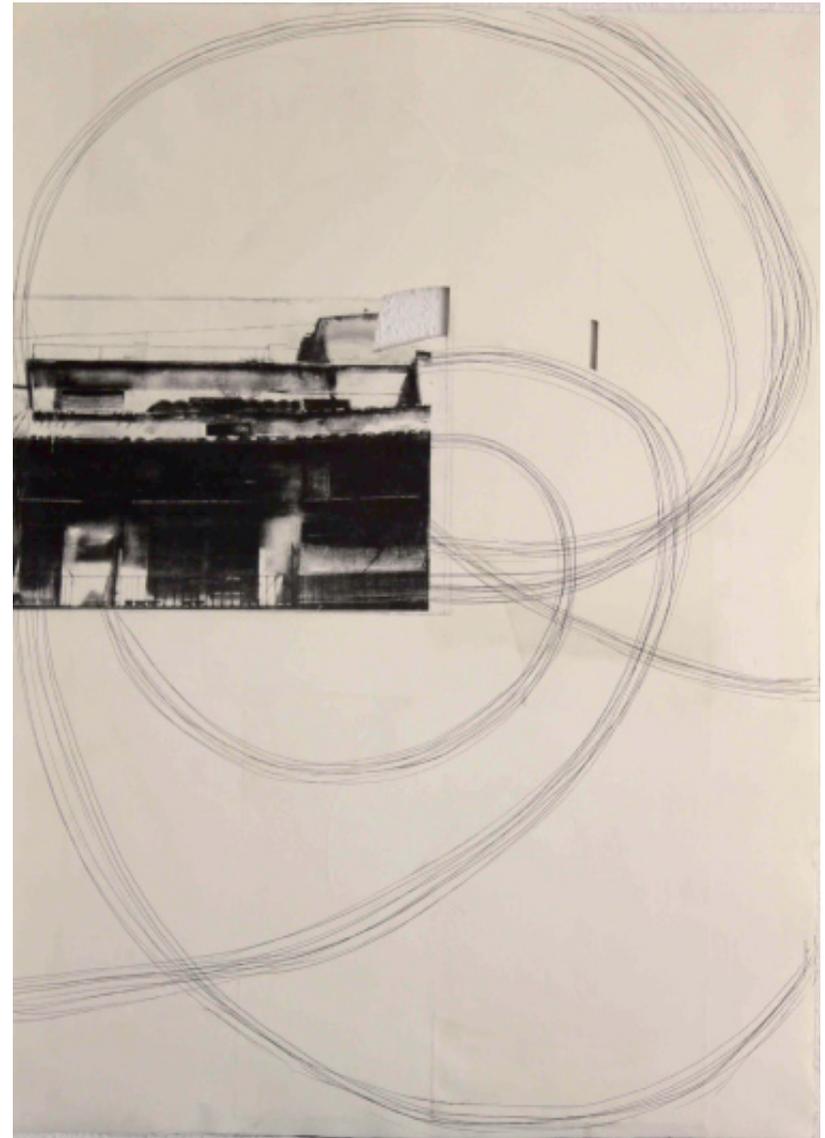


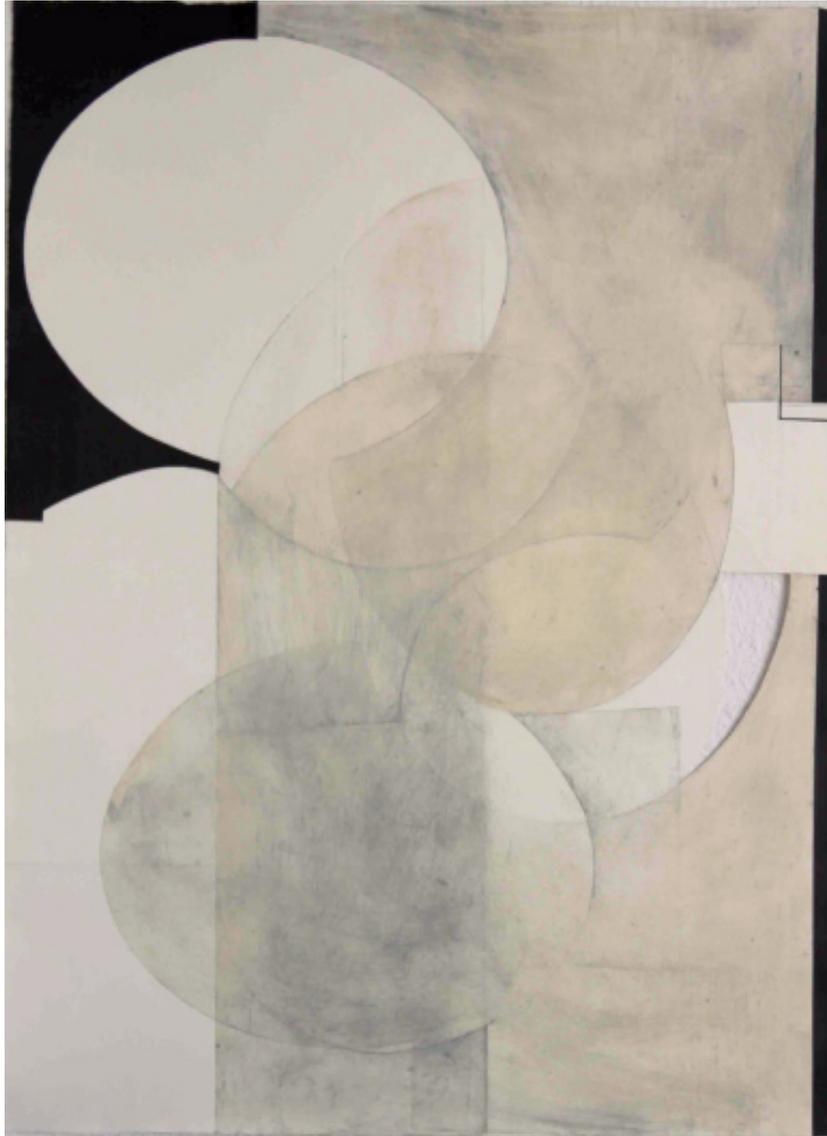
Puerta A





Puerta B



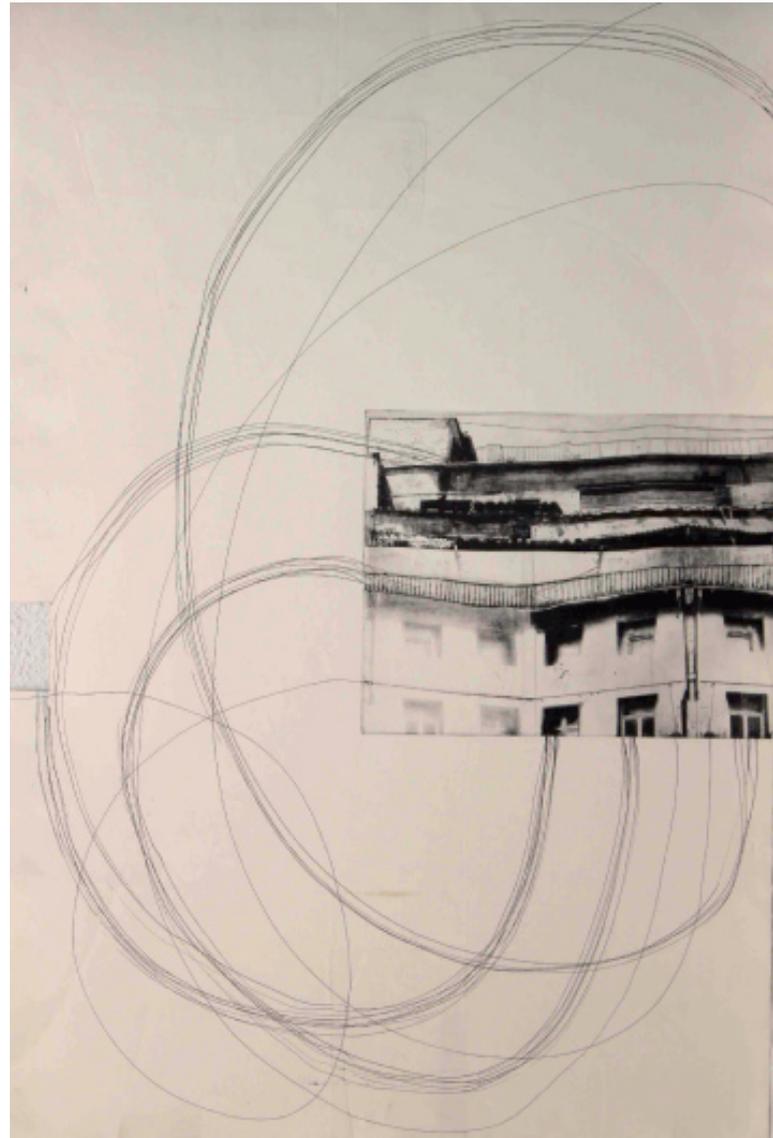


Puerta C





Puerta D



Así, cuando afirmo que a partir de 181° y hasta 360°, el Ser-Espiral está libre en-el-mundo, porque está en un lugar elegido por sí mismo y por sus acciones, un lugar que presenta, aprehende y graba en las matrices su intersección -superposición/yuxtaposición- con la elipse y también su principal intención: la conversación con la circunferencia.

De este modo, la Plaza Redonda como objeto sensible permite que la percepción de la espiral se asiente en-la-conversación con la circunferencia, porque en-el-mundo sensible hay un enriquecimiento por la experiencia estética de lo que percibimos y sentimos, en particular mediante la visión y el tacto, es decir, lo que es ver y ser visto y lo que es tocar y ser tocado.

“Lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. (...)

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.”

(DIDI-HUBERMAN, 2010:13 y 16).

Y es solamente mediante el conocimiento sensible como se desarrolla una estructura de comunicación circular entre la sensación, la imaginación y la memoria, que independiente de todo se relaciona con todo, como una línea sinuosa que hace visible lo invisible.

Aquí citaremos al biólogo Gerald M. Edelman (1929), ganador del Nobel de Medicina en 1972 por sus estudios sobre la conciencia: “*Todo acto de percepción es, hasta cierto punto, un acto de creación, y todo acto de memo-*

ria es, hasta cierto punto, un acto de imaginación”. (EDELMAN. A: SACKS, 2009:180). Porque para él, la percepción no sólo se basa en el presente, como también extrae su experiencia del pasado para invocar el conocimiento al cerebro.

Lo tomo como una oportunidad para confrontar la memoria y la percepción, que, a través de la conversación con la circunferencia, consiguen la metamorfosis en la percepción. Al ser esta re-educada, va proporcionar un cambio en el 180°, es decir, pasará de ser una percepción de la espiral-ser antes (Reflexión), que desde siempre tiene un peso ontológico en su movimiento y que se fundamenta en la búsqueda de su propia identidad, de referencias, de casa, de morada, de abrigo, de hogar, con el fin de construir un lenguaje propio y ocupar la ausencia, o habitar el vacío, para llegar a ser una percepción de la espiral-ser después (Acción), que habita ya en-la-Plaza Redonda en toda su extensión, con armonía y equilibrio, porque no tiene que ser una forma geométrica, con punto cero, con centro y con la ortogonalidad rigurosamente dibujada, para vivir en una casa con morada, con abrigo y hogar, sino un ser que empieza a desarrollar y a manifestar el vacío de una forma perceptible, intencional y presente, porque ya puede interpretar y comprender las posibilidades y los límites del ser-espiral libre en-el-mundo, como ser-grabador.

Espiral – Ser Antes – Reflexión
Conversación con la Circunferencia = 180° - **Percepción** (re-educada)
Espiral – Ser Después – Acción

Así, es en la metamorfosis de la percepción mediante la que el Ser-Espiral va a interpretar el vacío, no como algo para ser ocupado por ausencia, sino como una presencia para habitar, para construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado,

y un grabado con lenguaje dentro de la ley, porque compromete nuestra participación según la interpretación que hacemos en cada acción que elegimos.

Teoría

De este modo, la teoría fundamentada desde los 181° hasta los 360°, tiene que obedecer a las leyes que rigen la interpretación, porque mi propuesta de asimilación, preferentemente práctica, va a interpretar la memoria en dos momentos: uno que corresponde a los valores que conserva del ser y del hábitat y que usa el vacío como una presencia para habitar y construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con lenguaje, y el otro que corresponde al pequeño estudio de la historia del grabado europeo (siglo XV hasta la actualidad), encuadrada de forma lineal, continua y progresiva a lo largo del tiempo hasta la actualidad, según cada Sentencia-Teoría.

“¿Cuáles son las leyes que rigen a la interpretación?”

Se entiende que por interpretación se entiende sólo un alto grado –el más alto- del fenómeno implicado en la sensación de algo.

Esas leyes son también tres:

- Una interpretación es tanto más completa cuanto más conserva todas las relaciones del objeto interpretado, su armonía especial y típica tanto cuanto es posible.
- Una interpretación es tanto más perfecta cuanto más consigue hacer olvidar el objeto interpretado en la propia interpretación.

(Es así como una traducción es perfecta cuando parece no ser una traducción)”

(PESSOA, 1986: 256).

Basándome en esa interpretación de la memoria del Ser/Hábitat y de la Historia del Grabado, tomo como referencia el proyecto del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1866-1929), como la constitución de la estima del saber, porque Warburg no propone una representación de narraciones para interpretar y pensar el pasado, sino una acción performativa del historiador del arte como constructor y activista, que se relaciona visualmente en-el-mundo para reproducirlo y producirlo de forma abierta en una relación progresiva con el tiempo (hijo de su tiempo).

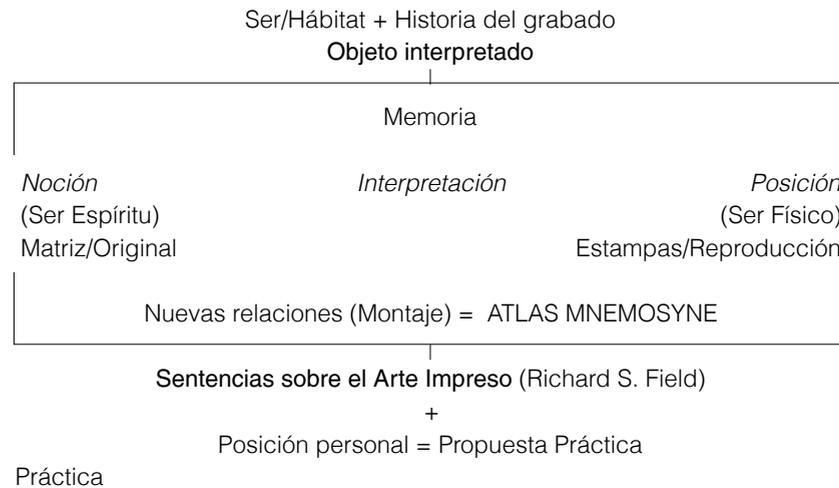
“(…) Memoria, considerado como espacio mental entre el yo y el objeto: es allí donde se produce el momento creador.”
(WARBURG, 2010:139).

Porque los poderes fotográficos de la reproducción en el proceso de montaje –Atlas Mnemosyne- están apoyados sobre una concepción de la historia y comprendidos como un gesto de repetición que amplían las posibilidades abiertas por la fotografía y que permiten acceder a detalles de obras sustraídas de la mirada para traer nuevas relaciones como por ejemplo, la inversión de la teoría por la práctica.

“La finalidad del Atlas fue la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística (…).”
(WARBURG, 2010:138).

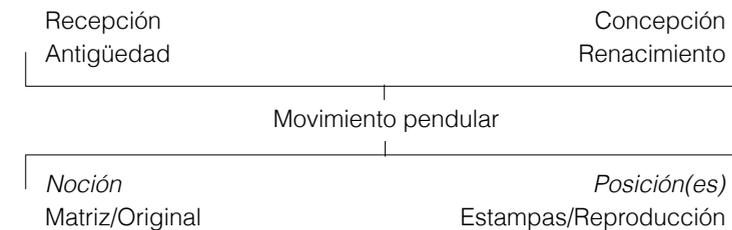
De este modo, se entiende por estas nuevas relaciones (Teoría por la Práctica) –el tercer momento del lenguaje Ser Libre-, como un diálogo del objeto interpretado –la Historia del Grabado- con el Ser-Hábitat de la espiral, que actúa según su propia interpretación en un diálogo visual práctico, es decir, que va a permitir que en cada acción que elegimos se forme una trama na-

rrativa y fragmentada de nociones, en el ser-espíritu del grabador, y que va a resultar en un momento singular, original y auténtico como lo es la matriz/original, proporcionando a su ser-físico una pluralidad de una o más posiciones, como los son las estampas/reproducción, que adquieren una autonomía y un valor intrínseco al tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones en la cultura visual y no una simple traducción teórica de las Sentencias sobre el Arte Impreso de Richard S. Field.



Así, la asimilación práctica del diálogo visual tiene como justificación la estructura del montaje de imágenes de los paneles del Atlas, al que Warburg tituló *"Mnemosyne, serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo."* (Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig (hacia 1930)". A: WARBURG, 2010: XVI).

Porque, en su actitud investigadora, tal como afirma Fritz Saxl en su carta a la editorial B. G. Teubner, *"parte de fórmulas artísticas preexistentes de la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento, (...) nos muestra al individuo histórico del Renacimiento con palabras e imágenes como alguien vivo (...), así, ha abierto un doble camino, Warburg elige las obras para ilustrar su relación con el problema de la recepción que conduce a una nueva concepción de su esencia, porque (...) ve a los artistas dentro de lo que suele denominarse su entorno cultural."* (SAXL. A: WARBURG, Aby. 2010: XVI).



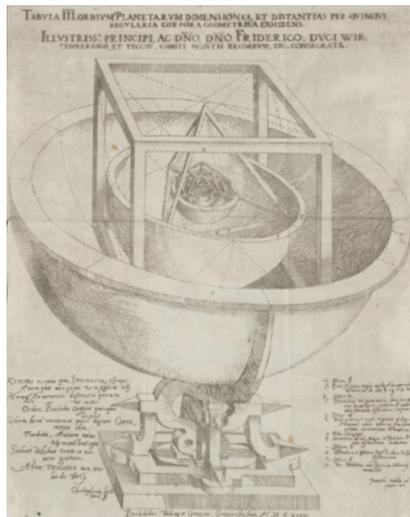
De este modo, Warburg argumenta esta relación como un movimiento pendular de la recepción con esta nueva concepción, al visualizarla a través de la órbita de Marte de Kepler (1571-1630) -panel C-2-, lo cual demuestra que el problema de la recepción es perpetuo y tiene un movimiento pendular que una y otra vez se repite en la historia, de modo que no es sólo un problema de la Antigüedad con el Renacimiento, sino una traducción de la polaridad del pensamiento humano general.

"Kepler, que reemplazó el círculo por la elipse geométrica, definiendo con ella la órbita de Marte, es para Warburg una figura simbólica de aquellas fuerzas que crean el espacio del pensamiento. (Panel C-2)."
(SAXL. A: WARBURG, Aby. 2010: XVII).

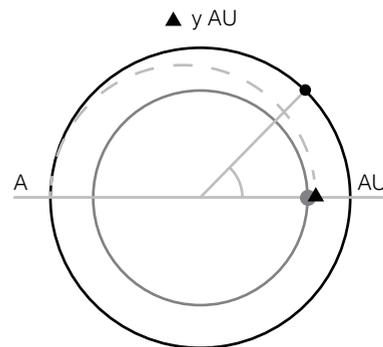
En mi opinión, este movimiento pendular propio de la polaridad del pensamiento humano va al encuentro del movimiento cóncavo y convexo de la espiral en-el-mundo, porque, a través de la repetición, permite que su forma creciente intersecte superponiendo/yuxtaponiendo la elipse y se asiente sobre la conversación con la circunferencia, para, a través de la memoria/percepción, interpretar el vacío en un movimiento singular, original y auténtico de la noción matriz/original con la pluralidad de las posiciones estampas/reproducción, siendo ésta la esencia del conocimiento sensible para el lenguaje de la espiral en-la-Plaza Redonda.

"La repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla."

(HUME. A: DELEUZE, 1988:137).



Órbita de Marte - Kepler



Así, para justificar la teoría de cada Sentencia, propongo dos paneles –Noción y Posición(es)-, con una estructura de montaje de imágenes sobre fondo negro y con un aspecto inacabado, y para la propuesta práctica, al tener que estar abierta al tiempo, tal como los fotogramas en los paneles en el Atlas Mnemosyne.

Sentencia (teoría) = Noción + Posición(es) = Propuesta (práctica)

- NOCIÓN -panel A-: tiene como objetivo grabar la fuente de información iconográfica de cada matriz/original.
- POSICIÓN(ES) -panel B-: tiene como objetivo reproducir y producir para hacer visible lo original.

"(...) los paneles del Atlas: sobre tablas de madera forradas de tela negra, fijaron fotografías de cuadros, reproducciones fotográficas de cuadros, reproducciones fotográficas procedentes de libros o material gráfico de periódicos o de la vida cotidiana, de manera que pudieran ilustrar uno o varios ámbitos temáticos."
(WARBURG, 2010: V).

En su conferencia: *"Ideas en Fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg"*,¹ Philippe Alain Michaud, comisario del Museo Nacional de Arte Moderno Centre Georges Pompidou de París, destaca la importancia del fondo negro en los paneles como medio conductor para crear una iconografía de los intervalos, y, en cierto modo, utiliza la metáfora de la corriente alternativa –la electricidad-, para demostrar la carga activa/pasiva en la reproducción fotográfica, es decir, que la relación entre los fotogramas es activada por los efectos latentes de las imágenes en las planchas, organizando así su confrontación y su ligazón como medio conductor, citando la doctrina de la Imagen dialéctica de W. Benjamin (1892-1940) porque define el lenguaje –Montaje-, como el lugar de las imágenes auténticas, no arcaicas.

1. Conferencia pronunciada en Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 4 de marzo de 2011.

3.3. Richard S. Field: "Sentencias sobre el arte impreso"

SENTENCIAS (Teoría) - NOCIÓN + POSICIÓN(ES) = PROPUESTA (práctica)

TEORÍA – XXX Sentencias sobre el arte impreso - Richard S. Field.¹

NOCIÓN – panel A

POSICIÓN(ES) – panel B

PRACTICA – B.A.T. (Collagraph sobre papel Hahnemühle, 106 x 78 cm, 300gr., velin-marfil).

– P.A. (Xerografía sobre papel Vegetal, 106 x 78 cm).

Tomo como referencia la actitud activista del investigador que encontramos en Atlas Mnemosyne, que es comprobado por el método iconológico en el lenguaje -montaje-, la disposición de las imágenes en grandes paneles negros que difieren de varias procedencias, lo que Warburg llamó «engramas», es decir *“las marcas físicas de la memoria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal.”* Eso está directamente relacionado con la teoría del conocimiento de Walter Benjamin, *“La metáfora del «montaje» es crucial en la teoría del conocimiento benjaminiana. Para Benjamin el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento quintaesenciaba un procedimiento general, basado en el recorte y el engranaje en composiciones novedosas. Se muestra aquí la materialidad del proceso de montaje, a base de cortar y pegar palabras –como el propio Benjamin, trozos de grabados –como Max Ernst (1891-1976)- o fotogramas.”* (BENJAMIN. 2010: catálogo Atlas, 18,20).

Con base en esta materialidad del proceso de montaje de la teoría benjaminiana, procuro en cada Sentencia, interpretar la memoria como un rizoma que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, es decir, construir el montaje a base de líneas de fuga, de segmentariedad, de desterritorialización, sin principio ni fin, pero con un medio, y es por él que crece y se

1. Print Collector Newsletter, vol. XXV, nº5 (nov.-dec.) 1994. Traducción: Enrique Hildebrando Leal.

desborda, como la circularidad de la Espiral que pasa por varios puntos para contactar con otros (0° hasta 360°), pero, como sabemos, su medio es la percepción que va siendo re-educada a través de la experiencia estética (teoría del conocimiento sensible –sensación, memoria e imaginación-), que se da a través de su intersección –superposición/yuxtaposición con la elipse- y de su conversación con la circunferencia, en un lugar singular, la casa onírica –la Plaza Redonda-, donde sólo aquí el Ser-Espiral toma posición, para actuar, grabar y construir su lenguaje mediante el modelo representacional perfecto y concreto de la geometría (arquitectura) y el modelo metafórico de la representación (circunferencia, elipse, espiral), es decir, para que el encuentro con el vacío sea a través del color negro sobre el papel, –la línea, el punto y el plano-, en una conexión visual secreta entre el dibujo y el grabado, que pasa por todo el proceso de reproducir y representar, como afirma Merleau-Ponty, *“Hay trastocamiento cuando se pasa, del mundo sensible en el que somos captados, a un mundo de la expresión en el que tratamos de captar y hacer disponibles las significaciones.”* (MERLEAU-PONTY, 2009: 130).

De este modo, destaco la necesidad de David Hockney, tal como nos la describe Nikos Stangos: *“como artista, piensa que nada se puede dar por supuesto. Debe explorarlo todo por sí mismo. Sus investigaciones y experimentos sobre la representación espacial, sobre sus ulteriores implicaciones, sobre el significado de la reproducción y sobre otros asuntos no están planteados desde el punto de vista del filósofo, sino desde el del artista que trabaja, y en ellos se percibe la característica pureza de la curiosidad casi infantil del artista. No le interesan las ideas preconcebidas ni los caprichos y las cambiantes modas del mundo del arte, y si sigue su propio camino no es por adoptar una pose de originalidad, sino porque como artista le interesa genuina y apasionadamente descubrir ‘perspectivas más amplias’, el cosmos en su conjunto.”* (HOCKNEY, 1994: 8).

Así, desde la necesidad de abrir perspectivas más amplias a la percepción, construyo el **panel A (Noción)**. Define la Reflexión a través de las imágenes fotográficas y reproducciones de la historia del grabado europeo (siglo XV hasta la actualidad), más centrado en contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico pero que no representan lo histórico, porque, como afirma Nietzsche en su disciplina del pensamiento: *"Comprender históricamente, es no vivir. (...) Es preciso aprender a ver, a pensar, a hablar y a escribir: El objetivo de estas actitudes es la formación de una cultura selecta. Aprender a ver, o sea, acostumar los ojos al reposo, a la paciencia, habitarlos a dejar venir las cosas; suspender el juicio, aprender a girar en torno al caso particular, comprenderlo en su totalidad. Esta es la primera preparación para educar al espíritu. No reaccionar de inmediato al estímulo, sino saber utilizar los instintos que obstaculizan y aíslan. Aprender a ver, tal como lo entiendo, es más o menos lo que el lenguaje corriente y no filosófico llama 'voluntad fuerte': lo esencial, es precisamente no 'querer', es poder decidir. Todo empobrecimiento del espíritu, toda mediocridad se basan en la imposibilidad de resistir a un estímulo: se cree obligado a reaccionar, se sigue el vaivén de cada impulso. En muchos casos tal necesidad es consecuencia de un estado enfermizo, de depresión, es un síntoma de agotamiento -puesto que todo lo que la brutalidad afilosófica llama 'vicio' es simplemente la incapacidad fisiológica de no reaccionar. El provecho de haber aprendido a ver es el siguiente: cuando se es aprendiz uno se vuelve en general más lento, más desconfiado, más resistente. Veremos las cosas extrañas y nuevas venir con hostil tranquilidad -retiraremos las manos de ellas. Estar abiertos por los cuatro costados, inclinarse humildemente ante todo hecho insignificante, estar siempre dispuesto a introducirse, a precipitarse dentro de lo que es extraño, en una palabra: la famosa 'objetividad' moderna, esto es lo que es de mal gusto, esto es lo despreciable por excelencia."* (NIETZSCHE, 1973: 212, 213).

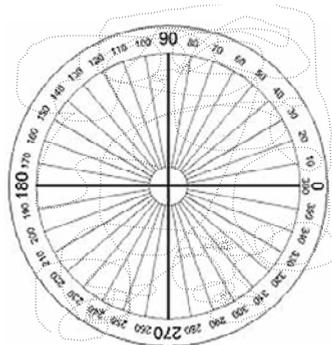
Y, el **panel B (Posición)** es la justificación de la propuesta práctica -P/A-. Define la Acción con un discurso poético aplicado a un conjunto de valorizaciones de índole más o menos subjetiva, que tiene un sistema arquitectónico (entiendo que *"un sistema es un conjunto de elementos heterogéneos -materiales o no-, de distintas escalas, que están relacionadas entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no es explicable por la mera suma de sus partes. Cada parte del sistema está en función de otra; no existen elementos aislados. Dentro de los diversos sistemas que se pueden establecer, la arquitectura y el urbanismo son sistemas de tipo funcional, espacial, constructivo, formal y simbólico"*). (MONTANER, 2008: 11), porque para incluir las tres formas geométricas (circunferencia, elipse, espiral), sólo puede ser a través de la arquitectura, como define Kant en su Critica de la razón pura: *"entiendo por arquitectónica el arte de los sistemas"* (KANT. (CRP) 2007: 647), lo que se sitúa en la línea de la afirmación de Merleau-Ponty, quien elige la visión del pintor para la prolongación del ser en-el-mundo, sin apropiarse.

Frente a este discurso poético, en el momento de grabar tengo siempre presente cada Sentencia como un guión, porque la elaboración de cada propuesta, independiente de la técnica, está la inspiración del pensamiento arquitectónico y las morfologías urbanas, ya que, por un lado, lo que más importa es la comprensión que cada matriz -como fragmento de la elipse- hace para interpretar su propio movimiento como forma/fondo para aprovechar el mecanismo del montaje, obligando a no fijar la forma de cada matriz individualmente, sino reconocer su repetición, su rotación en el entorno, y por otro lado, el color negro, para advertir la presencia del vacío, que marca la composición de los elementos (asimetría, simetría, eje de simetría, repetición, unitaria, fragmentada, claridad u oscuridad, superficiales o profundas, línea del horizonte, círculo, elipse, líneas verticales, horizontales o diagonales,

rayo, diámetro, tangentes y línea curva), y que viene de la selección de las imágenes del panel A, que a primera vista parece arbitraria, pero que está asociada gráficamente a la atmosfera del entorno de la escala urbana como una intención del ser en-el-mundo, porque "el interior encaja cómodamente con el exterior. Esta continuidad extiende la percepción más allá de lo que aparece sobre la retina. La superficie de las cosas no detiene a la mente. O bien son vista como continentes o su interior aparece simplemente como una continuación homogénea del exterior." (ARNHEIM, 1986: 100).

1. La definición de cada Sentencia: rizoma
2. Noción -panel A-: movimiento cóncavo.
3. Posición(es) -panel B-: movimiento convexo.
4. La práctica: B.A.T. + P.A.

"De manera inequívoca, el lenguaje ha supuesto que la memoria no es un instrumento para inspeccionar el pasado, sino más bien el medio por el que esa inspección acontece (...) la memoria es el medio de lo vivido" (BENJAMIN. 2010: catálogo Archivos, 16)



Rizoma de la Espiral

	Sentencia	Ser-Espíritu Panel A - Noción (matriz)	Ser-Físico Panel B - Posición (estampa)	siglo
1ª	II	Único/múltiplo	Movilidad en el entorno Repetición de la forma	XV
2ª	XIX	Tonalidad de claroscuro Escala grises	Rayado curvilíneo	
3ª	XV	Nuevos procedimientos Técnicos	Relación táctil, gráfica y plástica con la matriz	
4ª	XXIII	Complemento de la información Texto / Imagen	Centro ciudad	
5ª	IV	Libro/ Página	Fachada interior	
6ª	VIII	Grabados con anagramas o firmados	Toponimia	
7ª	XIV	Ilustración	Bifurcación – 90°	XVI
8ª	X	Sentimientos	Aquí quiero pensar	
9ª	XXIV	Pirámide visual: sentir, ver y grabar	Circunferencia, Elipse, Espiral	
10ª	VI	Expresión de los medios	Línea curva	XVII
11ª	V	Marchante e impresor	Método del jardinero	
12ª	VII	Imitador	Corredor	
13ª	XXVI	Original – Interpretación	Cuaternidad – Cuatro arcos	
14ª	IX	Repetición	Puertas, ventanas y balcones	
15ª	XVII	Dibujo – Grabado - Pintura	El ojear del pintor	
16ª	III	Transferir información	La cartografía del Ser a la cartografía del Hábitat	
17ª	XII	Fenómeno de la luz	Punto cero – Centro – Ortogonalidad - Anillo	XVIII
18ª	XI	Proceso de representación	Aspecto de la Espiral	
19ª	XIII	La Prueba	Dualidad	
20ª	I	Reproducción/Composición	Movimiento calcográfico y electrofotográfico	
21ª	XVI	El Grano	El negro calcográfico y negro tóner	XIX
22ª	XXIX	Privado y público	Ciudad – Plaza Redonda (casa, morada, abrigo, hogar)	
23ª	XXVIII	El cartel	La Verticalidad	XX
24ª	XXX	Pintura (Serigrafía) Fotografía	Luz - Movimiento	
25ª	XXVII	1º, 2º y 3º tiempos de la realidad	Flâneur	
26ª	XX	Deformación	Adición y sustracción	
27ª	XVIII	El Espectador	Goa(Punto Cero), MOZ(Centro), LIS(Ortogonalidad), VLC(Anillo)	
28ª	XXI	Mundo real/Mundo visual (Figurativo/Abstracto)	Interpretación escultural	
29	XXII	Reproducido ≠ Reproducible	Indagación	
30ª	XXV	Intención con posición única P.A.	Única intención: dialogar con la Circunferencia	

Sentencia II:

Las impresiones gráficas representan una mecanización profundamente transgresiva de la cultura, por ejemplo, los principios de la reproducción biológica transferidos al de la reproducción cultural.

375

Noción: Único/Múltiple

A modo de reflexión, empiezo por destacar la particularidad de la más antigua de las técnicas del grabado occidental, el grabado en relieve –xilografía-, de matriz en madera cortada en el sentido del eje del árbol –a fibra-, con sus trazos negros sin grises, que van ser un valioso auxiliar de los amanuenses como ilustración de manuscritos y más tarde, con la invención del procedimiento de letras móviles, que proporcionará una composición infinita a la invención de la Imprenta a mediados del siglo XV –Gutenberg (1398-1468).

Así, puedo decir que la aparición de la imprenta gutenberiana (de tipos móviles), -letra/imagen- ha proporcionado a nuestra conciencia cultural, estética y social una enorme capacidad de comunicación por la manifestación gráfica que, a través de la movilidad en el entorno por la repetición de ediciones numerosas y económicas, difunden y popularizan la expansión de la imagen gráfica, y que, en cierta forma, con la aparición del álbum de imágenes o libro tipográfico, extingue el libro ilustrado, de nombre genérico Incunable (incunábulo, 1688). Con el pasar del tiempo, el arte del grabado seguirá ligado al libro y al periódico destinados a un público popular.

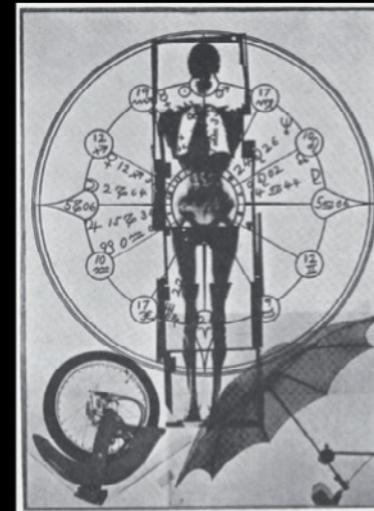
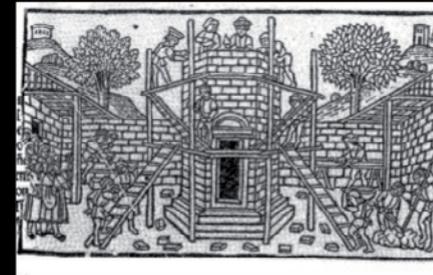
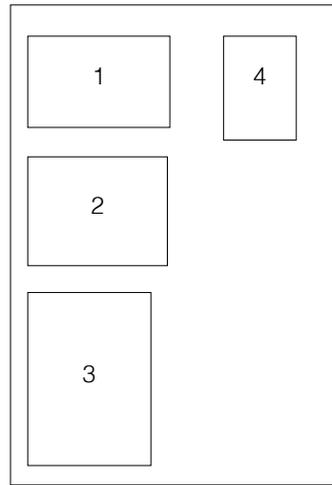
Esta ligación al libro va permitir distinguir el grabado de las otras artes, convirtiéndolo en un medio artístico lleno de recursos sociales, culturales y técnicos, porque la gran movilidad y variedad de materiales, de soportes, de posibilidades y de experimentación, van permitir al artista obtener una expresión directa y flexible a través de la plasticidad gráfica sobre el papel, que coincide también con *"el actual interés del público por el grabado [que] es como un tácito reconocimiento hacia el arte [y] que, sin duda, ha ayudado enormemente a la humanidad en su evolución, el que más servicio le ha prestado en su afán de conocimientos, con un elemento tan sencillo como es la imagen estampada en una frágil hoja de papel."* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 5).

1 – Construcción de la torre de Babilonia. Suma de todas las crónicas del mundo. 1510.
Jorge Costilla.
plancha de metal. Valencia.
(Summa Artis, Vol. 31: 44.)

2 – Torre de Babel. 1563.
Pieter Brueghel, el viejo
1061x800 – óleo sobre madera
(Kunsthistorisches Museo
Viena, Austria.)

3 – s/T
Rauschenberg.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 177)

4 – El dragón
Libro de juegos de todas suertes. 1518.
Juan Joffre.
Valencia.
(Summa Artis, Vol. 31: 34.)



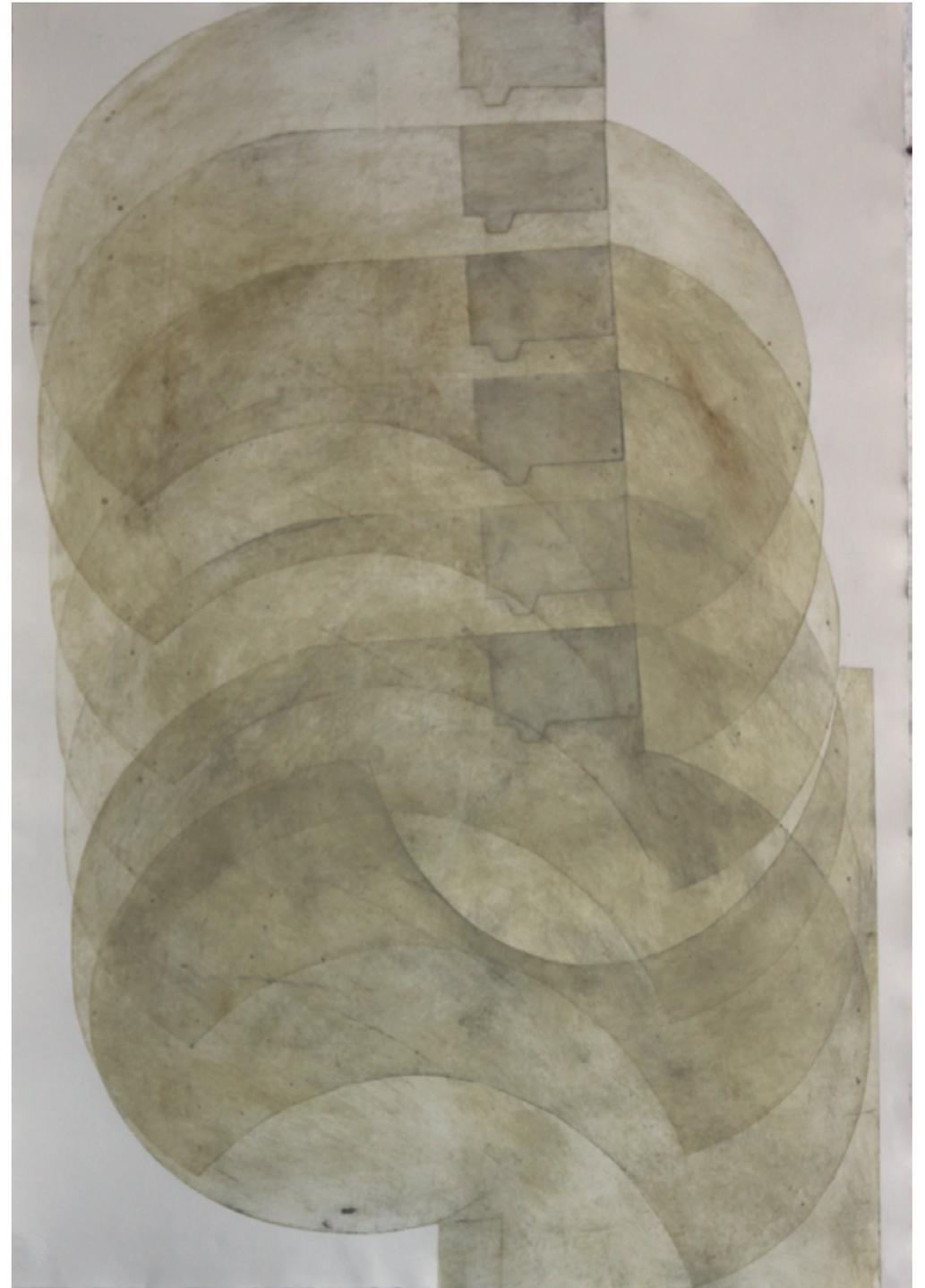
Posición: La movilidad en el entorno por la repetición de la forma

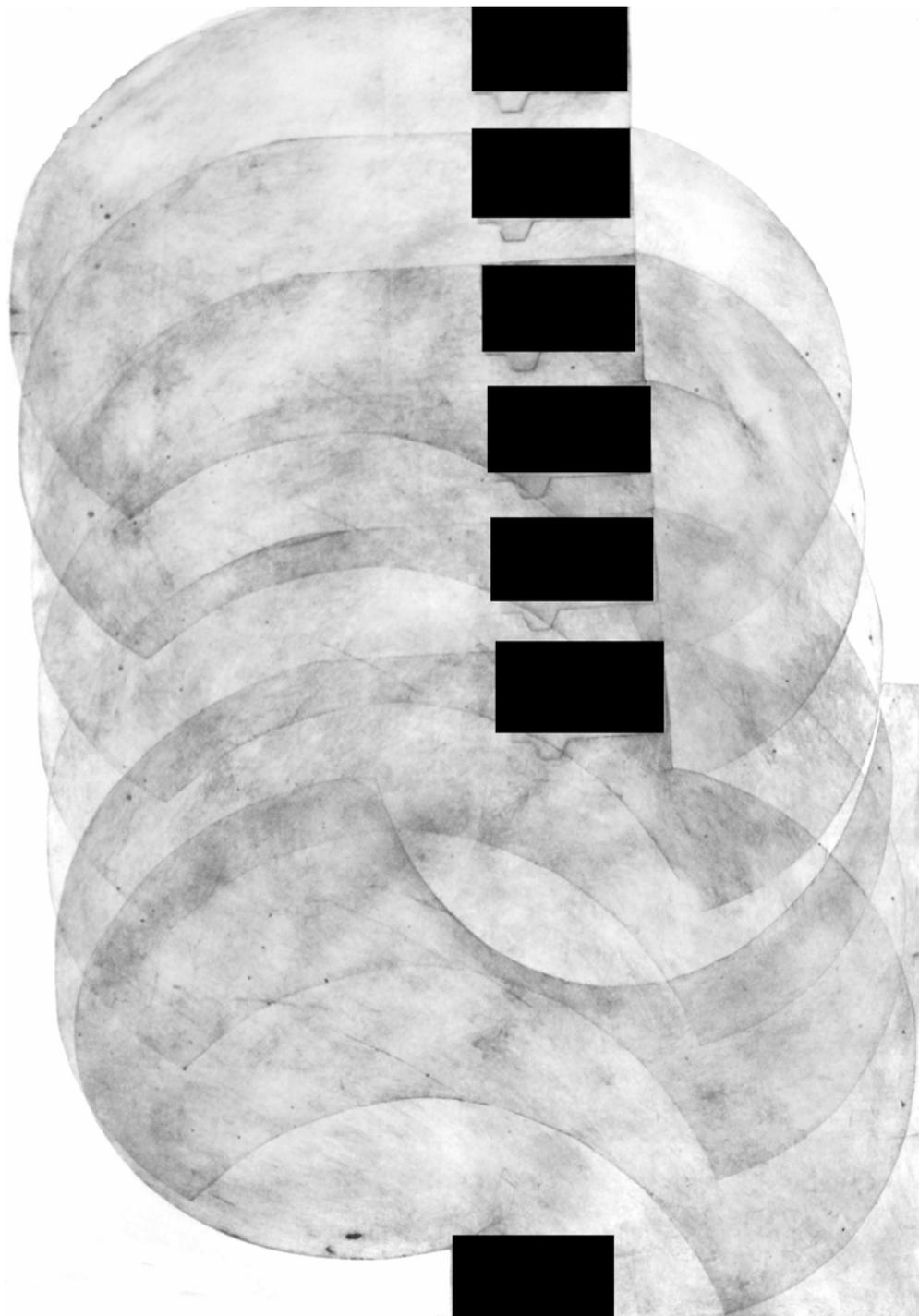
La noción de lo único y de lo múltiple están en la base del ser-espiral desde de su origen biológico/geográfico hasta su desarrollo social, cultural y estético, por eso he elegido el grabado como medio de expresión, porque a lo largo de su historia ha sido un vehículo de poder que proporciona la expansión de mensajes espirituales, biológicos, políticos, tecnológicos, sociales y estéticos en-el-mundo.

El concepto de mirada en las diferentes ciudades y sus hábitos culturales ayudarán a proporcionar al conocimiento sensible una aproximación del ser como grabador por la movilidad del entorno y por la repetición de la forma en una conciencia múltiple cultural, estética y social de sí mismo en-el-mundo, tal como afirma Hume: *"La repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla."* (DELEUZE, 1988: 137).

El rectángulo negro funciona como un símbolo del plano arquitectónico de la casa, y su repetición permite demostrar los límites del cambio de sur hacia el norte, como la define Le Corbusier: *"Una casa que sea ese límite humano, que nos rodee, que nos separe del fenómeno natural antagonista, que nos dé nuestro medio humano, a nosotros, los hombres"* (LE CORBUSIER, 2006: 51)

Así, el posicionarlos sobre una línea casi vertical es para relacionarlos con la figura humana y desarticular el equilibrio de la fuerza de gravedad, porque el peso de la masa visual está arriba y va reforzar la presencia del vacío por ocupación.





Sentencia XIX:

En la impresión gráfica, contorno, luz y sombra son al mismo tiempo detallados y lineales.

Noción: Tonalidad de claroscuro – Escala de grises

383

El rayado curvilíneo contribuyó a que el grabado se aproximara al dibujo y permitiera así expresar mejor su humanismo (arte/vida). El grabado en hueco -talla dulce-, de matriz en metal (cobre, cinc, aluminio, latón, acero o hierro), de grano regular y liso –grabado calcográfico- surge en 1460, en la época de los Médicis. Su inventor fue Maso Finiguerra (1426-1464), un orfebre florentino que trabajaba el «niello», el metal (esmalte negro hecho de plata y de plomo fundidos con azufre) con buril. Para crear los adornos superficiales martilleaba la superficie con golpes muy suaves y repetidos. *“Con el fin de obtener un calco de sus «niellos», se le ocurre a Finiguerra entintar las incisiones efectuadas en el metal, limpiar la superficie dejando la tinta en los surcos, para luego estampar sobre un papel humedecido, por medio de la presión ejercida con un rodillo blando.” -La Coronación de la Virgen- 1452. (RUBIO MARTINEZ, 1979: 21)*

Con otra mirada, por su formación en la Universidad de Leipzig, Martin Schöngauer, M+S (1448-1491), con los conocimientos de la perspectiva y de la anatomía, liberó la plancha de metal de los adornos superficiales, proporcionando una nueva forma de estampar sobre cobre, en negro, y obtener distintas graduaciones de grises, otorgándole un efecto de sutileza y de volumen, tal y como se puede apreciar en su obra *“La Tentación de San Antonio”*. De composición circular, el tema religioso, tratado con un gran sentido humanista, es tallado con líneas curvilíneas y cruzadas.

Pero, más tarde Thomas Bewick (1753-1838) presentaba el grabado en boj, una nueva forma de trabajar la matriz de madera –a contralibra-, usando la madera cortada en sentido vertical al eje del árbol en formas de rodajas, lo que permitía empuñar el buril en la posición correcta de corte, proporcionando una incisión de fuera hacia adentro, para conseguir el rayado curvilíneo sutil más o menos separados, valorizando la obtención del claroscuro. Es decir, usó la “línea blanca” al alrededor del dibujo, tal como explica en su Memoria (1828), una larga carta dirigida a su hija y publicada en 1862. *“(…) el más ligero corte sobre la superficie lisa (de la plancha) es como un trazo de luz sobre la estampa.” (DE MARÉ, 1980: 31).*

1 – Técnica del corte y contracorte.
Grabado de Papillón.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 140)

2 - Xilografía a contrafibra.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 142)

3 – Secciones del Buril.

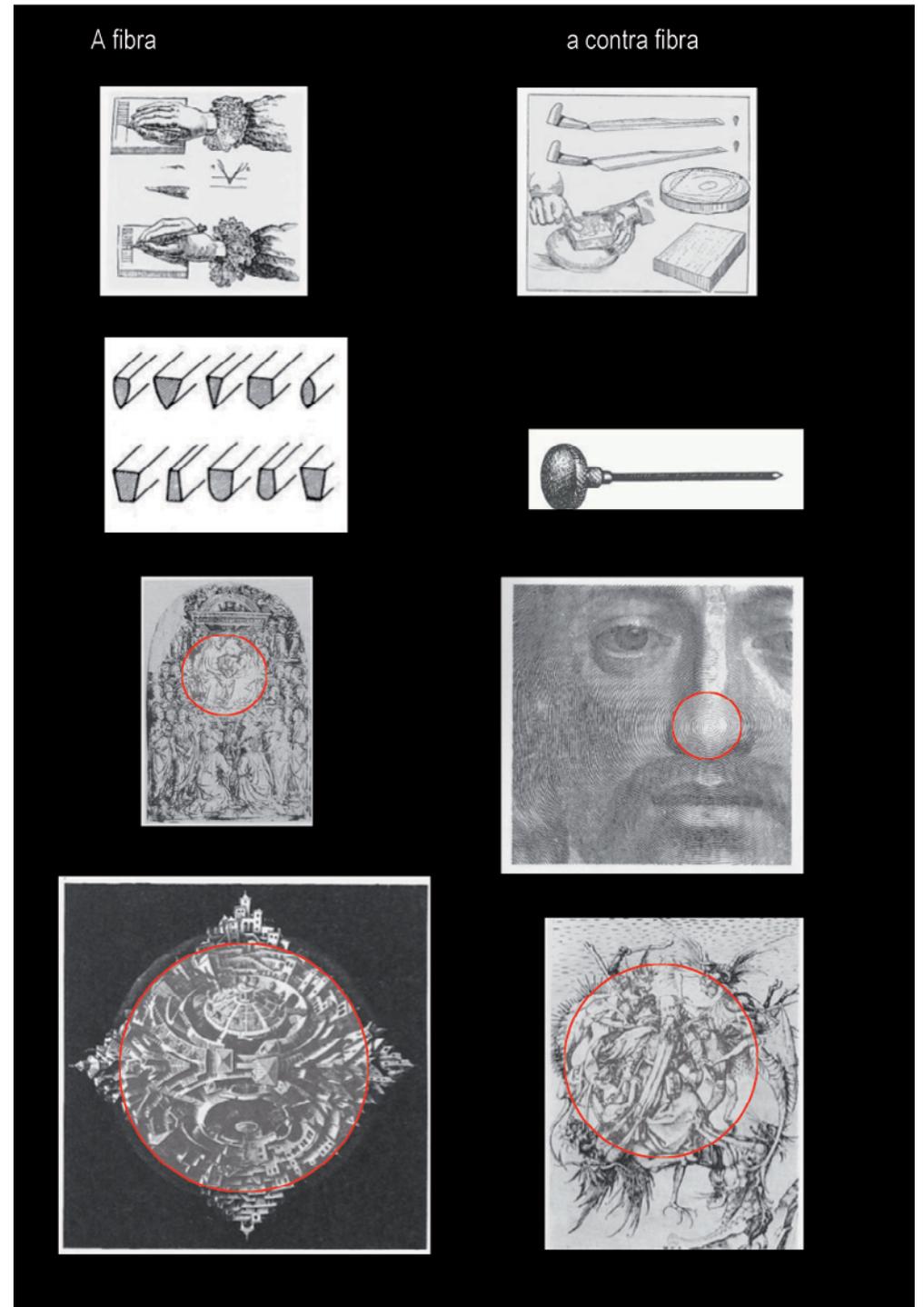
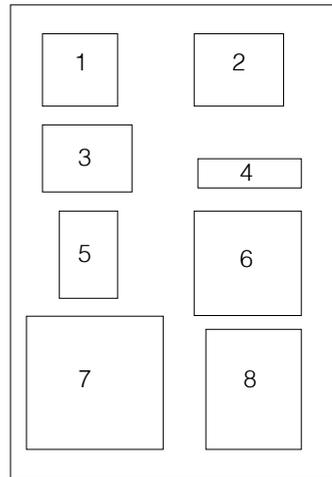
4 – Buril. Dibujo.

5 – La Coronación de la Virgen
Niello
Maso Finiguerra.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 21)

6 -La Santa Faz. Fragmento
Claude Mellan.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 49)

7 – Teatrahedral Planetoid.- Xilografía.
Escher.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 143)

8 - Las Tentaciones de San Antonio. Buril
Martín Schönhauer. 1470
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 24)



Posición: Rayado curvilíneo

Por su circularidad, el ser-espiral siempre ha sido influenciado por los cambios de las tonalidades de la luz que caracteriza cada lugar/ciudad y por el contorno de la sombra en la arquitectura, porque la tonalidad de claroscuro depende de la dirección donde el sol se pone, lo que provoca el sentimiento de lo sublime -la escala y la distancia. El dominio técnico ayudará a desarrollar con mayor sensibilidad las exigencias del rayado curvilíneo, consiguiendo valorizaciones cóncavas y convexas en la representación de su movimiento en-el-mundo.

Así, es el movimiento en-el-mundo el que da expresión al rayado curvilíneo, porque tiene un punto cero, un centro, una ortogonalidad y un anillo, es decir la línea, "a pesar de su gran flexibilidad y libertad, (...) no es vaga: al contrario, es precisa; tiene una dirección y un propósito, va a algún sitio, cumple algo definido" (DONDIS, 1998: 57), como las huellas de la memoria del ser en-el-mundo.





Sentencia XV:

No hay impresiones gráficas sin código. Los códigos pueden ser invisibles, pero las propiedades de sus técnicas siempre tendrán un impacto en el contenido.

Noción: Nuevos procedimientos técnicos

En finales de siglo XV, la fascinación por el claroscuro crea una necesidad de procurar nuevos procedimientos y la técnica de camaïeu viene valorizar el grabado en madera, porque "(...) *consiste simplemente en realizar en una primera plancha los valores lineales a estampar en negro y en otra o varias más planchas los tonos que luego se estamparán en distintas graduaciones de grises o de ocre, con lo que se consigue un efecto de «volumen» muy parecido al camafeo y al dibujo previo que los pintores realizaban previamente en sus obras y al que denominaban «grisalla».*" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 22).

Pero, el objetivo de la plancha de metal (en hueco) era conseguir incisiones más o menos profundas, para que pudiese quedarse alojada la tinta, como por ejemplo la obra "San Jorge", una de las primeras realizadas mediante estas nuevas técnicas sobre planchas de metal blando, de nombre de criblè (acribillado), realizada "*por medio de un punteado conseguido por la percusión de un punzón, o pequeñas incisiones a punta de buril, se obtiene los blancos y valores grises con mayor o menor separación del punteado.*" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 22).

Así, la aparición de las siguientes técnicas, de manera progresiva, demuestra bien el desarrollo del grabado en hueco:

- Directa (substraer el metal de la plancha) -Buril (M. Schöngauer 1448-1491)
 - Punta seca
 - Manera negra(L.Van Siegen1634)
- Indirecta (recubrir la plancha) - Aguafuerte
 - Barniz blando (Mary Cassatt 1844-1926)
 - Aguatinta (Hércule Zegers (1660),
F. P. Charpentier (1762),
J. B. Prince (1733-1781)

En 1768, William Gilpin (1724-1804), publicó en Londres An Essay upon Prints, donde analizaba los procesos del grabado calcográfico, con una mirada más centrada en contenidos técnicos e históricos de orden académico, en un discurso de índole subjetivo aplicado a la estética, concluyendo que en todas estas nuevas manifestaciones de grabar la matriz de metal, "*hay tres clases de grabados, grabado a buril, aguafuerte y mezzotinto. La característica del primero es la fuerza; del segundo la libertad, y del tercero la suavidad...*" (MARTÍNEZ MORO, 1998: 11), es decir todos estos nuevos procedimientos técnicos contribuyen a que el grabador, partiendo de la misma composición, pueda obtener una relación táctil, gráfica y plástica con la matriz, y permitiendo que los artistas de la Baja Edad Media y del Renacimiento empezaran a valorar el grabado como un vehículo exclusivo de una expresión artística.

1 – San Jorge.
Técnica – criblè
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 22)

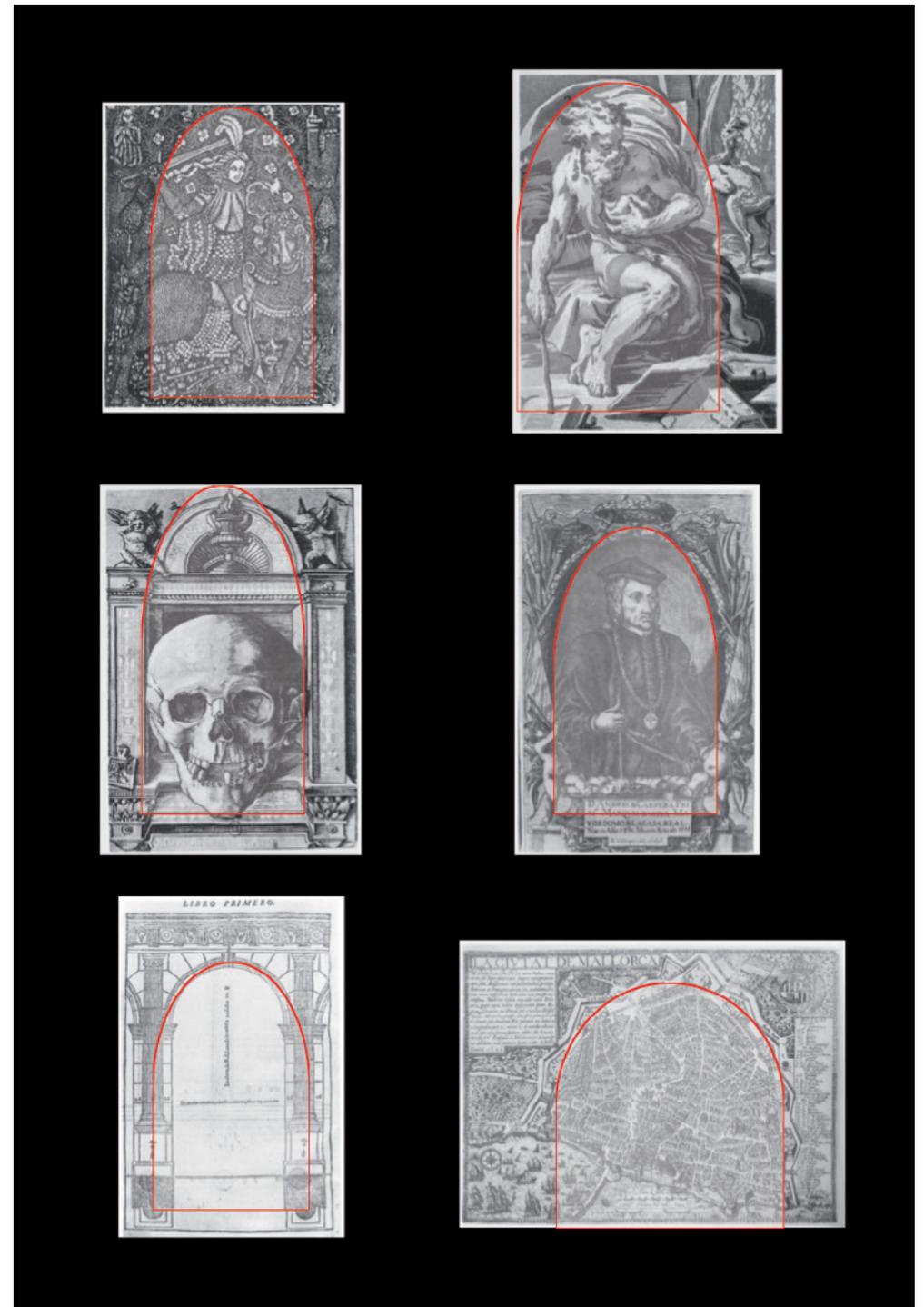
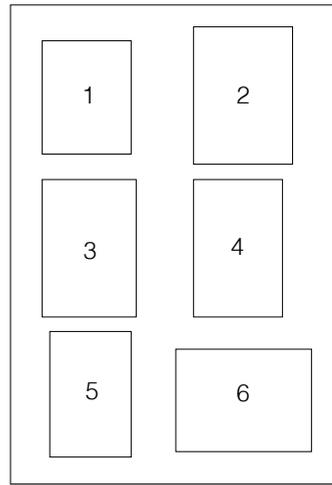
2 – Diógenes
Ugo di Carpi
Técnica – camaïeu
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 149)

3 – El Cráneo
Hans Woechling - 1512
Técnica – camaïeu
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 23)

4 – Retrato del buen vasallo – Andrés de
Cabrera – 1677
Diego de Obregón
(Summa Artis, Vol. 31: 309)

5 Estructura palladiana. Andrea Palladio.
Libro primero de la Arquitectura, 1625.
Juan Lasso. Valladolid.
(Summa Artis, Vol. 31: 314)

6 – Plano de la ciudad de Palma de Mallorca
dibujado por Antonio Garau – 1644
Antonio Company
(Summa Artis, Vol. 31: 316)



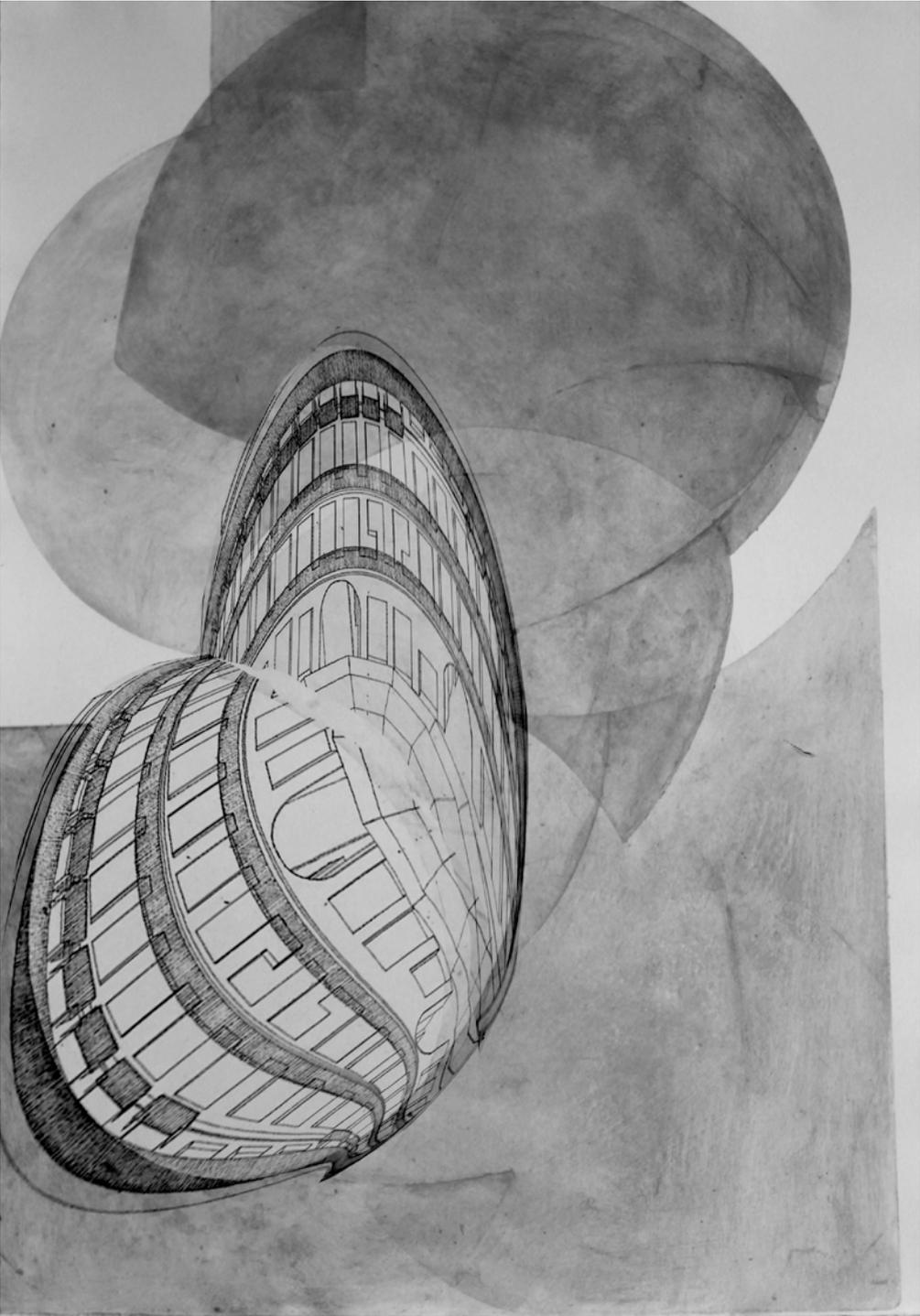
Posición: Relación táctil, gráfica y plástica con la matriz.

Los nuevos procedimientos técnicos ayudan la expresión visual, pero la composición es el paso más importante para la resolución del proceso visual. De este modo, la composición en forma de arcada remete siempre para un lugar arquitectónico, donde el espacio exterior y el interior están presentes en la misma imagen.

Así, desde del exterior su forma arquitectónica no está aislada, se funde con el centro histórico de la ciudad, al contrario del interior que refleja una singular armonía remarcada por la presencia del agua, de la repetición de puertas, ventanas, balcones y la ausencia del techo permite que la luz sea como un ojo, su ojear llega a todos los sitios donde llega su claridad.

A la hora de definir las diferentes tonalidades de claroscuro - escala de grises, he elegido los colores: laca blanca transparente, blanco nieve, ocre amarillo, azul de Prusia, gris de Payne, negro de carbono, negro muy denso (Charbonnel), sobre las matrices de cartón -Collagraph-, y con diferentes presiones en el tórculo para permitir registrar las texturas y conseguir un gofrado de yuxtaposiciones de las líneas curvas sobre el papel, es decir para demostrar táctilmente un código arquitectónico, invisible sobre efecto de profundidad de campo.





Sentencia XXIII:

Las impresiones gráficas siempre implicaron un texto y, tradicionalmente, unieron lo que se origina por impulsos muy semejantes (la imaginería impresa precedió e inspiró el texto impreso).

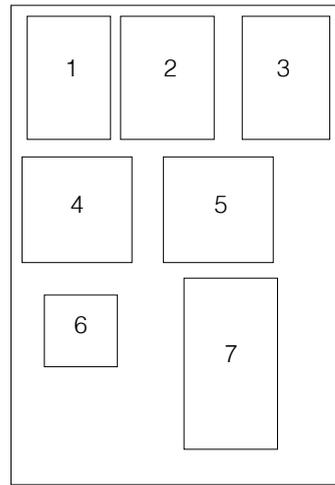
Noción: Complemento de la información – texto/imagen

La valorización del Grabado como una expresión artística, lleva el mundo del libro a un nuevo modelo de narración, que complementa la información del texto con la imagen, reforzando la producción bibliográfica de temática religiosa, histórica eclesiástica, política y de tratados técnicos sobre geometría, astronomía, arquitectura y ciencias naturales. Es decir, la cultura libresca gana toda una imaginería literaria y plástica porque "no se puede desligar el texto de la imagen, como si por un lado estuviera el escritor y por otro el grabador o el dibujante" (MARTÍNEZ MORO, 1998: 95).

Así, la importancia dada al individuo como ser humano que busca su identidad, va ser el centro del planteamiento de una sociedad humanista, y el grabado empieza a liberarse de su anterior servidumbre, realizando su trayecto en una ascensión extraordinaria, porque el individuo está en el centro de sus atenciones, independiente de la impresión de los libros con caracteres móviles y con ilustraciones, tal como afirma Bercier: "(...) el grabado entra en el templo de las grandes artes con un pie de igualdad absoluta". (RUBIO MARTINEZ, 1979: 22)

1 – Demostración de los vientos.
Martín Cortéz. Breve Compendio de la
esphera...

Antonio Álvarez, Madrid, 1551
(VIVES PIQUÉ, 2003: 70)



2 – Planta de la Custodia de San Lorenzo
el Real.

Pedro Perret. Madrid,
(Summa Artis, Vol. 31: 120)

3 – Retrato de Lope de Vega.
La Arcadia.

Luis Sánchez, Madrid, 1598
(Summa Artis, Vol. 31: 181)

4 – Cosmographia.

Cristóbal Caron.
Jerónimo Girava, Milán, 1556
(Summa Artis, Vol. 31: 138)

5 – La cabeza del Bautista.

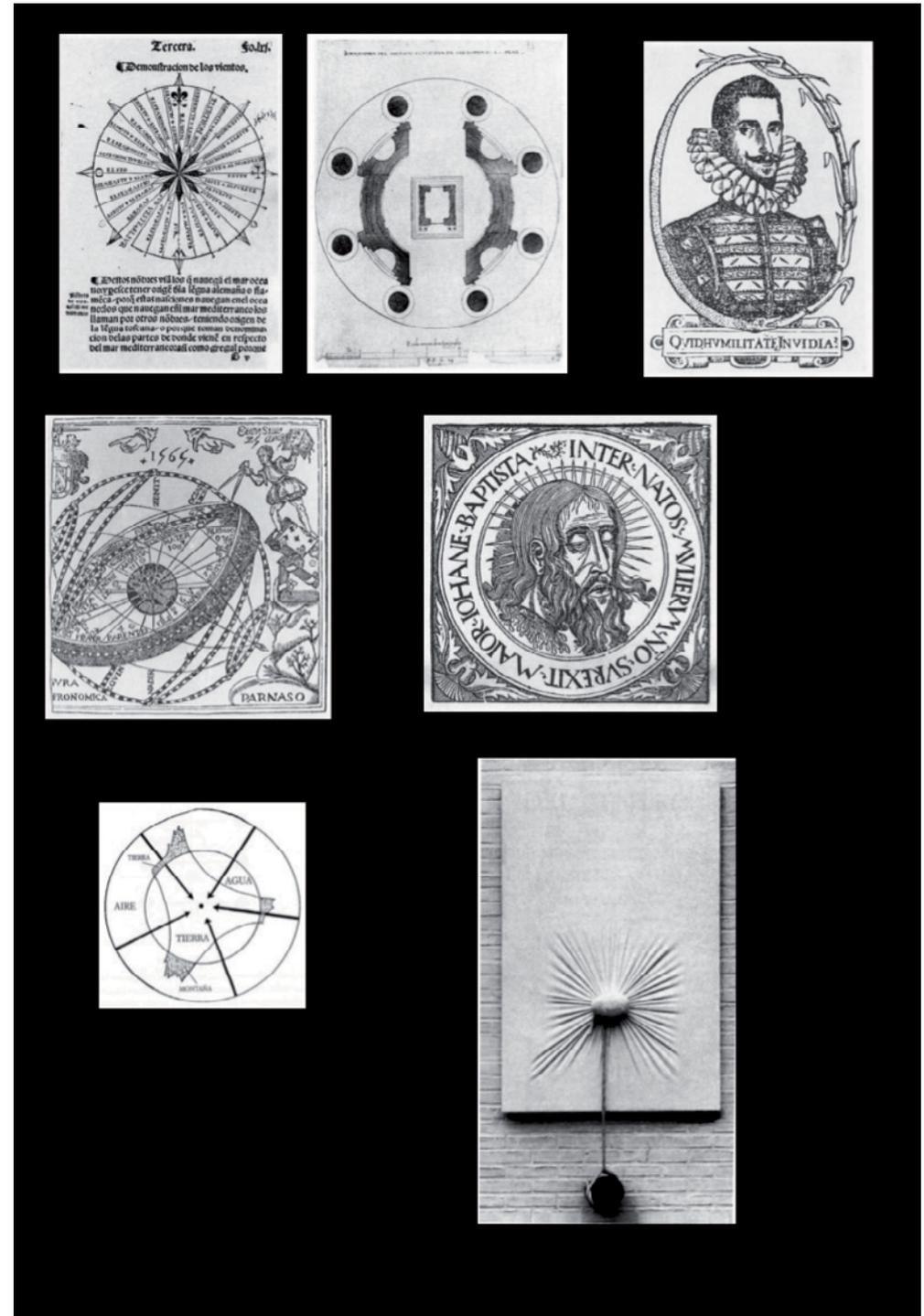
Retablo de la vida de Cristo.
Jacobo Cronberger, Sevilla, 1510
(Summa Artis, Vol. 31:150)

6 – Sistema central.

Dibujo de Klee.
(ARNHEIM, 2001: 14)

7 – Fases de la nada.

Nobuo Sekine , 1971.
Museo de Lousiana, Humlebæk, Dinamarca.

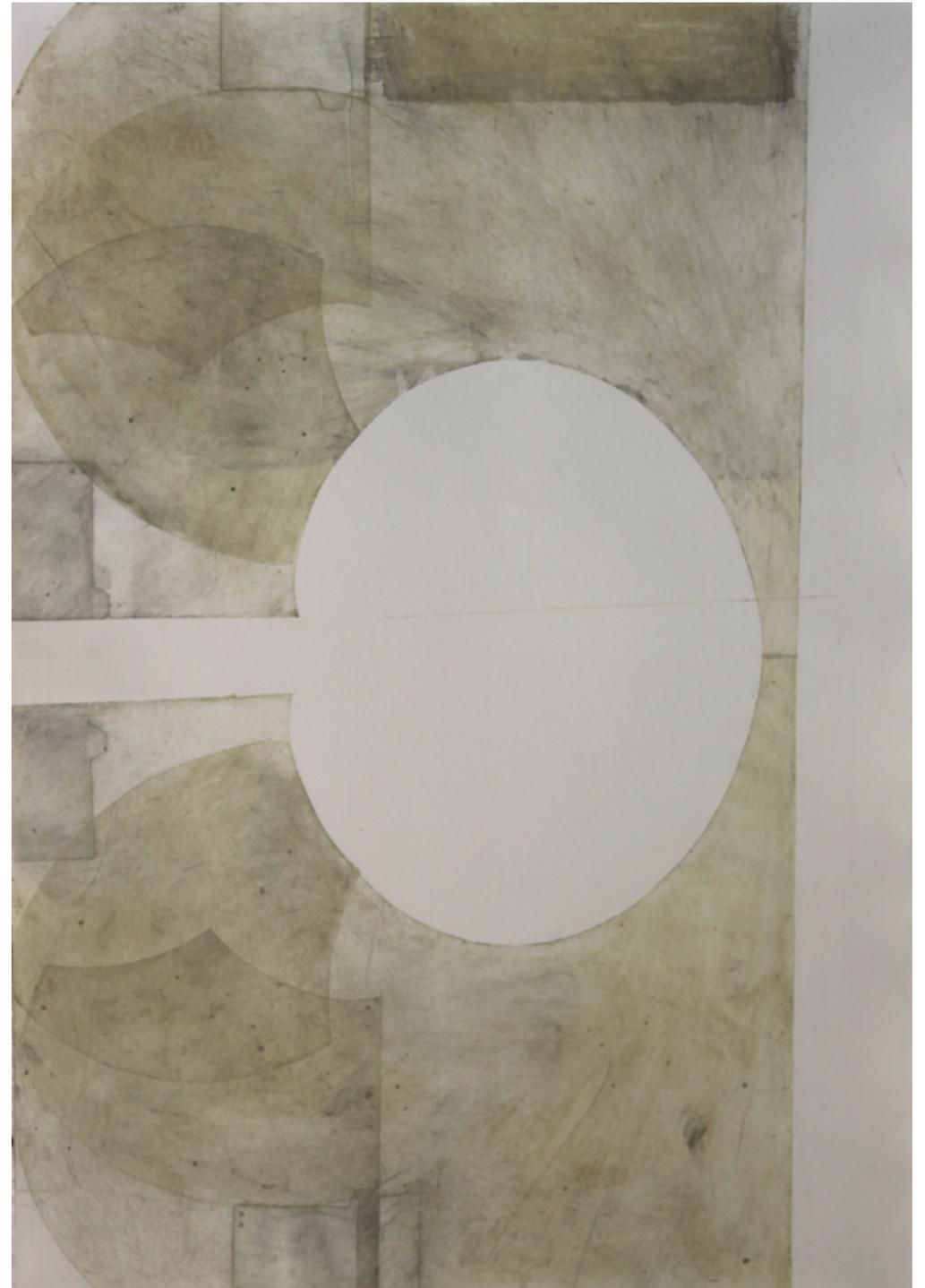


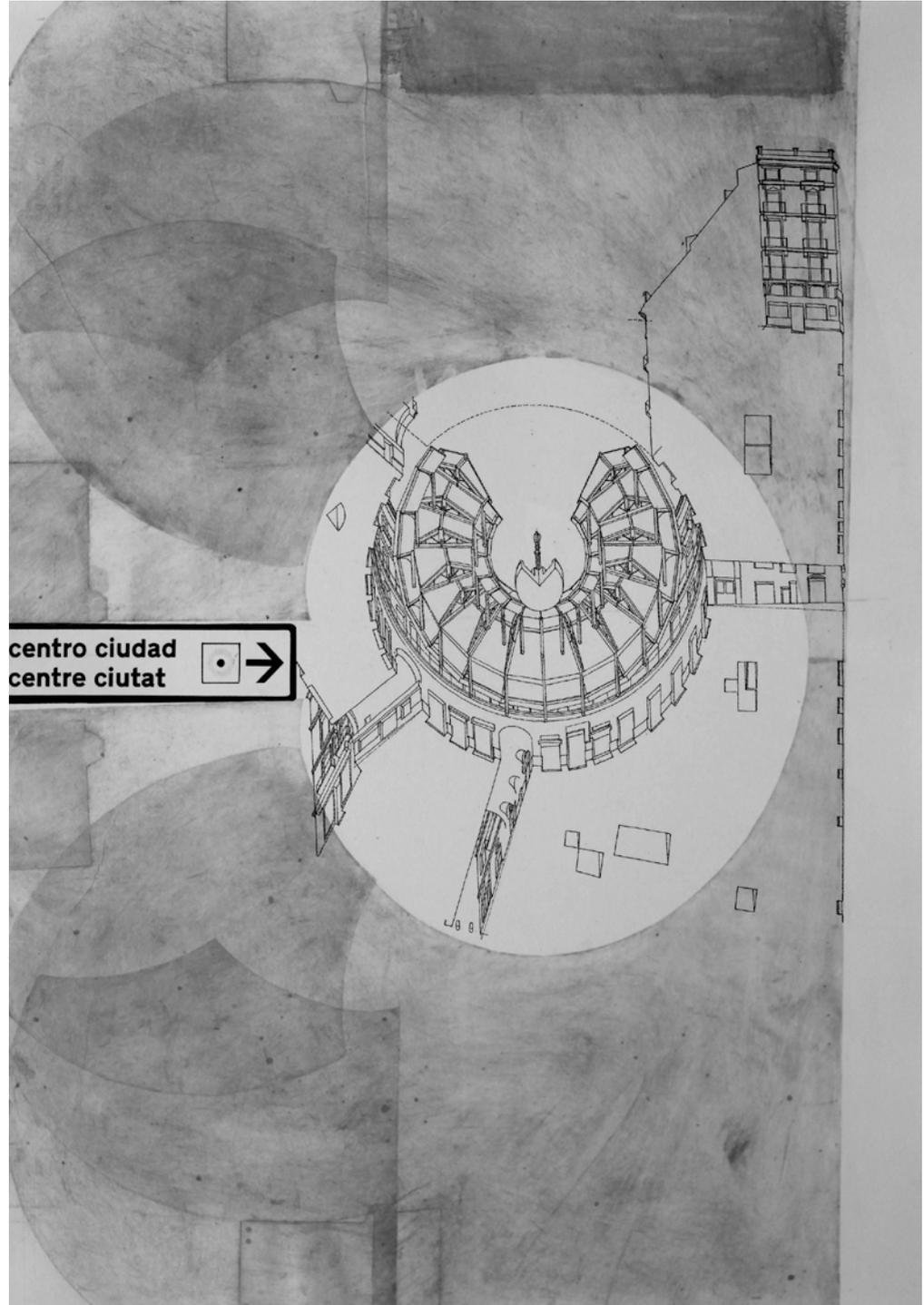
Posición: Centro ciudad

Las coordenadas de la Plaza Redonda coinciden con el centro histórico de la ciudad de Valencia, por eso en todas las calles encontramos su referencia a través del texto/imagen –centro ciudad / centre ciutat.

De este modo, cuando estampo la forma negra en el centro de la composición, refuerzo su presencia en la centralidad propia que actúa como representante de la fuerza gravitatoria y adquiere una simetría bilateral de arriba hacia abajo, para transmitir un entorno laberíntico, de difícil entendimiento desde de su exterior, para después converger en su interior y humanizar el movimiento, es decir relacionando con el movimiento cóncavo y convexo de la espiral en-el mundo.

Así, la importancia que doy al centro es semejante a la del origen biológico del ser, que define la armonía y el equilibrio en la infancia, proporcionados por una dirección dentro / fuera de una casa –la Casa Melo- que irradia para sí misma y para su entorno un hogar en-el-mundo, con morada –Plaza Redonda.





centro ciudad
centre ciutat



Sentencia IV:

Las impresiones gráficas surgieron en el contexto de la búsqueda general de métodos de fabricación en serie durante el siglo XV.

Noción: Libro / página

El Grabado del siglo XV es marcado por la ligación al libro que define el pre-humanismo, porque su deseo por la expansión técnica y la importancia dada al contenido, es decir al individuo como dominador de la realidad, por su decidida fe y su optimismo en el progreso. Como el historiador Diego de Valera resalta, el valor de la imprenta como artificio conservador de la memoria de los hechos históricos en la Crónica de España "(...) *con tan maravillosa arte de escribir do tornamos a las edades áureas restituyéndonos por multiplicado códices en conocimiento de lo pasado presente y futuro, tanto cuanto ingenio humano conseguir puede, debido a esta arte de la imprenta que, sin error, divina decir se puede.*" (Summa Artis, Vol. 31: 17).

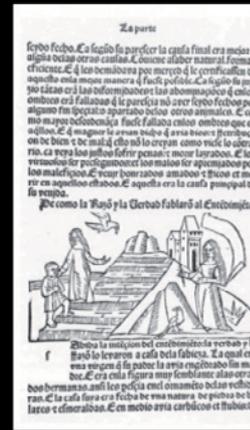
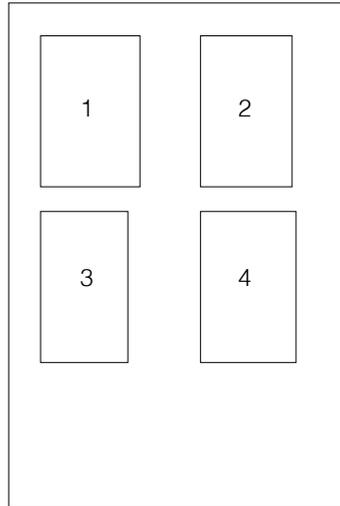
Así, historiadores, humanistas, erasmistas, y eruditos, hacen del libro su medio de representación para la divulgación de sus ideas, pero su mayor preocupación son los métodos de fabricación en serie para la difusión de la lectura de sus libros, que más tarde, por desajustes cronológicos y por la inquisición, la página suelta del libro se expande mejor, es decir es la liberación de la imagen impresa –estampa.

1 – Crucifixión – Retablo de la vida de Cristo
Jacobo Cronberger. Sevilla, 1518.
(Summa Artis, Vol. 31: 32)

2 – Mujeres ilustres – Historia de Pallas.
Boccaccio.
Pablo Hurus. Zaragoza, 1494.
(Summa Artis, Vol. 31: 26)

3 – Alfonso de la Torre – Visión deleitable
(folio xxii,v).
Juan Parix y Esteban Clebat.
Tolosa, 1494.
(Summa Artis, Vol. 31: 29)

4 – Crónica del Serenísimo Rey Don Juan
Segundo.
Arnao Guillén de Brocar.
Logroño, 1517
(Summa Artis, Vol. 31: 32)



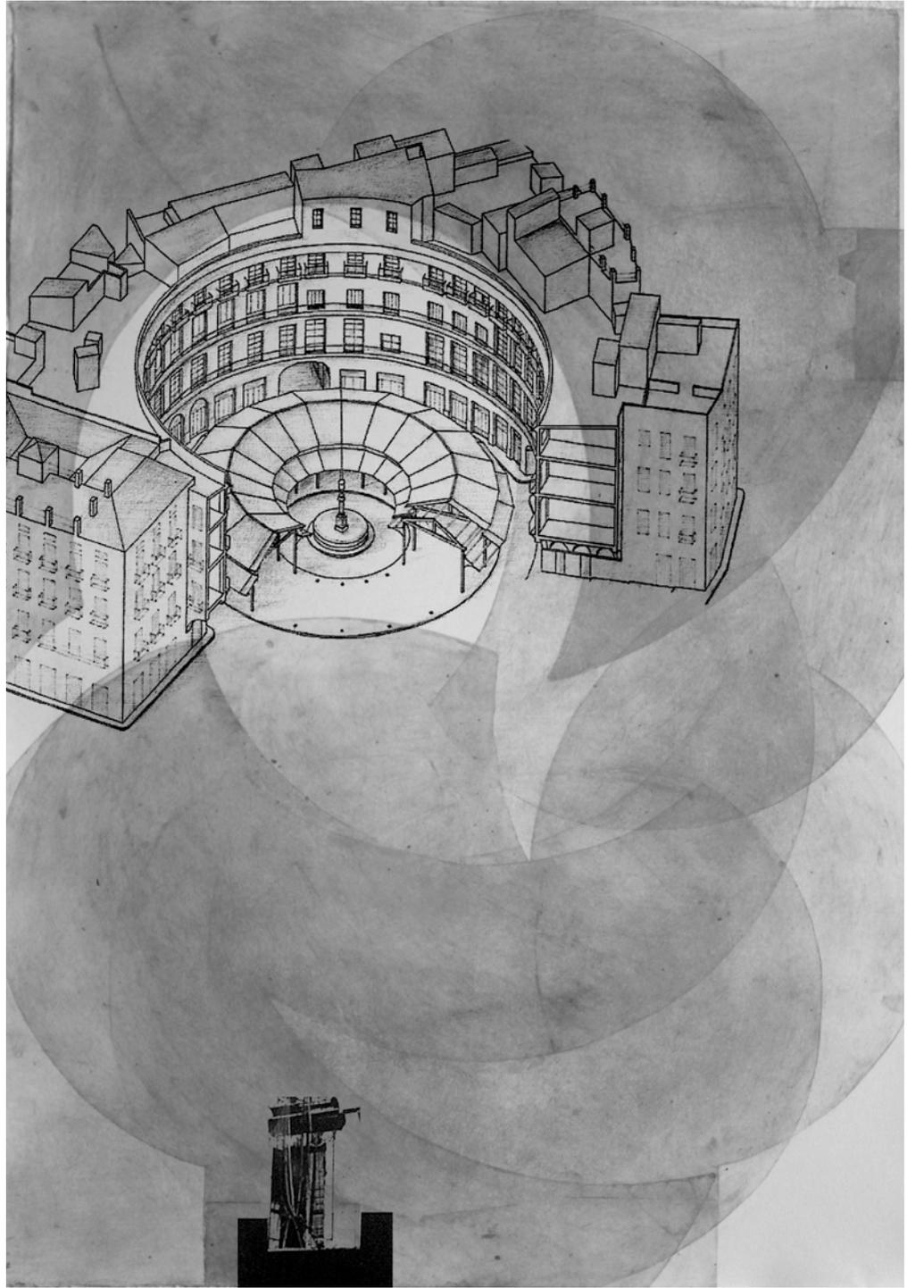
Posición: Fachada interior

La historia del proyecto de la Plaza Redonda fue redactada el 24 de julio de 1837, y era descrita como espacio público de tipología neoclásica, diseñada como un único edificio por el arquitecto Salvador Escrig, que dimensionaba gradualmente cada uno de los vanos y los situaba sobre el eje central del existente en la planta baja, excepto en los cuatro arcos de acceso, sobre los que se disponían dos huecos por planta.

Así, hasta la actualidad, la manzana está constituida por 34 edificios, cuyas trazas originales de su fachada interior (conformada por sólo 15 de ellos), es uniforme y continua. Esta fachada es la que le otorga el carácter de figura de plaza, y genera un centro vectorial propio, porque los campos dinámicos de los edificios se extienden hacia el centro y por lo mismo cualquier foco que se desarrolle en el centro puede expandirse para unir las fuerzas circulares de la fachada -puertas, ventanas y balcones.

De este modo, la construcción en serie de puertas, ventanas y balcones imponen nuestra mirada para el entorno, por la repetición. Como afirma Gilles Deleuze, *"La repetición no se constituye más que con y en los disfraces que afectan a los términos y a las relaciones de las series de la realidad; pero ello es así porque depende del objeto virtual como de una instancia inmanente cuyo rasgo es, ante todo, el desplazamiento (...). Al final, sólo lo extraño es familiar y sólo la diferencia se repite"* (DELEUZE, 1988: 138 y 145).





Sentencia VIII:

La obra gráfica original privilegia la noción modernista de la originalidad y autoría, cuyo signo es el concepto de edición limitada y firmada, mientras que las impresiones gráficas populares privilegian la reproducción y la comunicación, siendo su cantidad su signo.

Noción: Grabados con anagramas o firmados

A finales del siglo XV, "(...) *la imagen impresa ha hecho un bloqueo a la comunicación pictórica.*" (IVINS, 1975: 13), es decir, su valorización centrada en el individuo proporciona el bloqueo por parte de los grabadores, que es manifestado a través de la aparición de grabados con anagramas o firmados por los grandes maestros italianos -Boticelli, Antonio Pollaiuolo (1431-1498), Baccio Bacini y Andrea Mantegna (1431-1506).

De este modo, la noción modernista de la originalidad y autoría despierta una mayor atención para las características estéticas/gráficas de cada maestro, particularmente, en Mantegna, por su propia manera como aborda el dibujo y su técnica de grabar, que demuestra bien su interés por la temática de la antigüedad, su amistades humanistas y su atracción por la escultura clásica, "*el contorno de la figura antes de darle volumen mediante pequeñas líneas paralelas, todas trazadas de izquierda a derecha y de abajo a arriba, mientras que algunas líneas hacia atrás, ligeramente sesgadas para conseguir que las paralelas se toquen, proporcionan una mayor intensidad*". (VV. AA., 1999: 140).

Así, su preocupación no es sólo por la técnica, sino también revela una visión humanista en elegir temas populares dirigidos al público, que de cierta forma atrae discípulos, y esta actitud pedagógica nos demuestra claramente que los maestros grabadores no son indiferentes a las cuestiones sociales, y van contribuir a la aparición de expertos artesanos que, superando la servidumbre de la ilustración de los libros, van madurar en un arte mayor.

1 – Firma - Martin Schöngauer
(VIVES PIQUÉ, Rosa. 2003: 136)

2 – Firma – H. Goltzius
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

3 – Firma – Lucas de Leyden
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

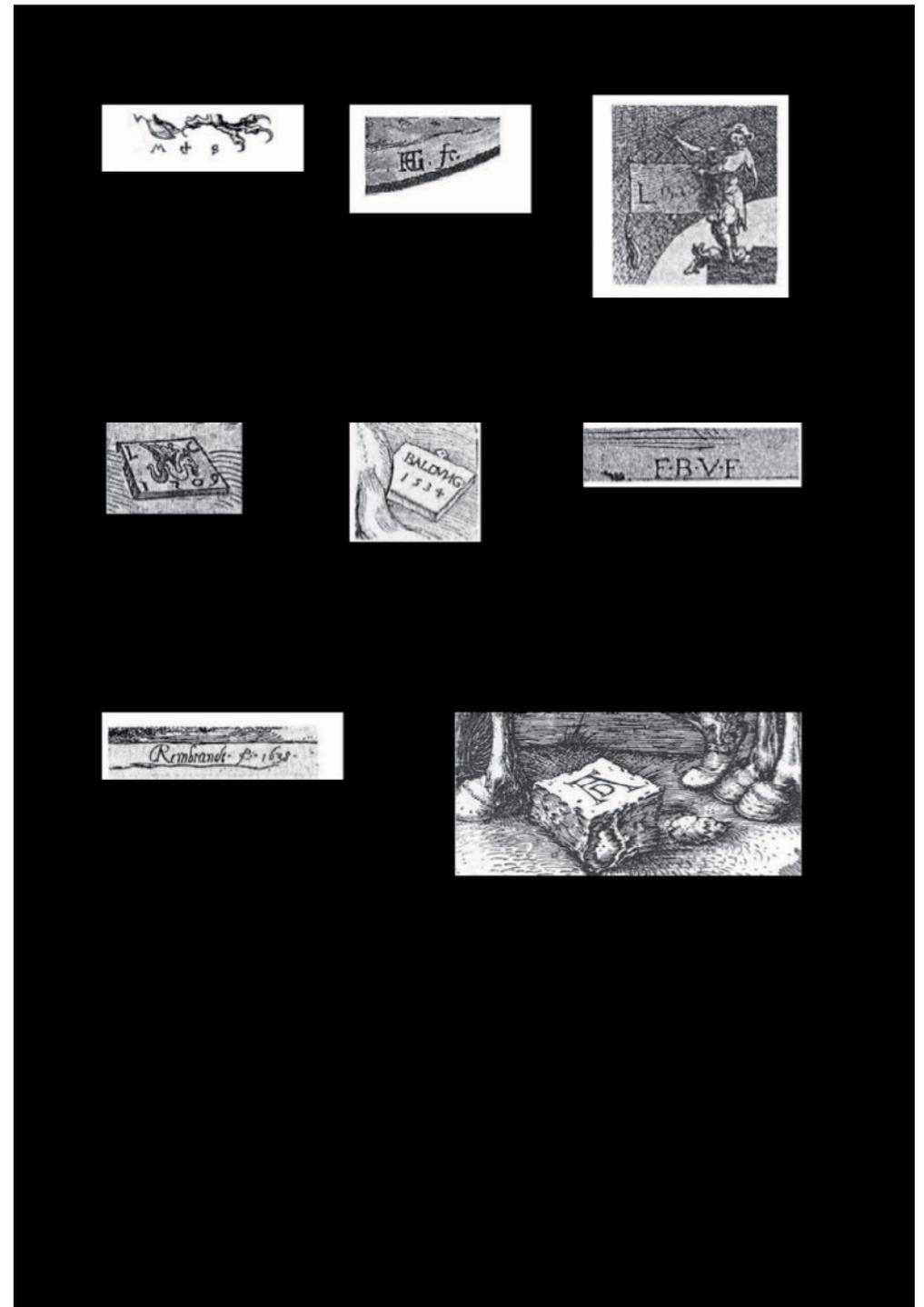
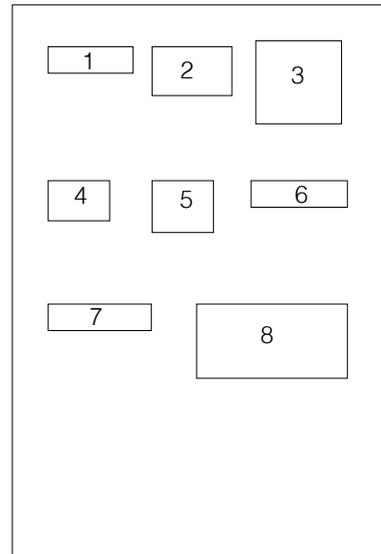
4 – Firma – Lucas Cranach
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

5 – Firma – Hans Baldung Grien
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

6 – Firma – Federico Barocci
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

7 – Firma – Rembrandt
(VIVES PIQUÉ, 2003: 136)

8 – Monograma – Durero
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 30)

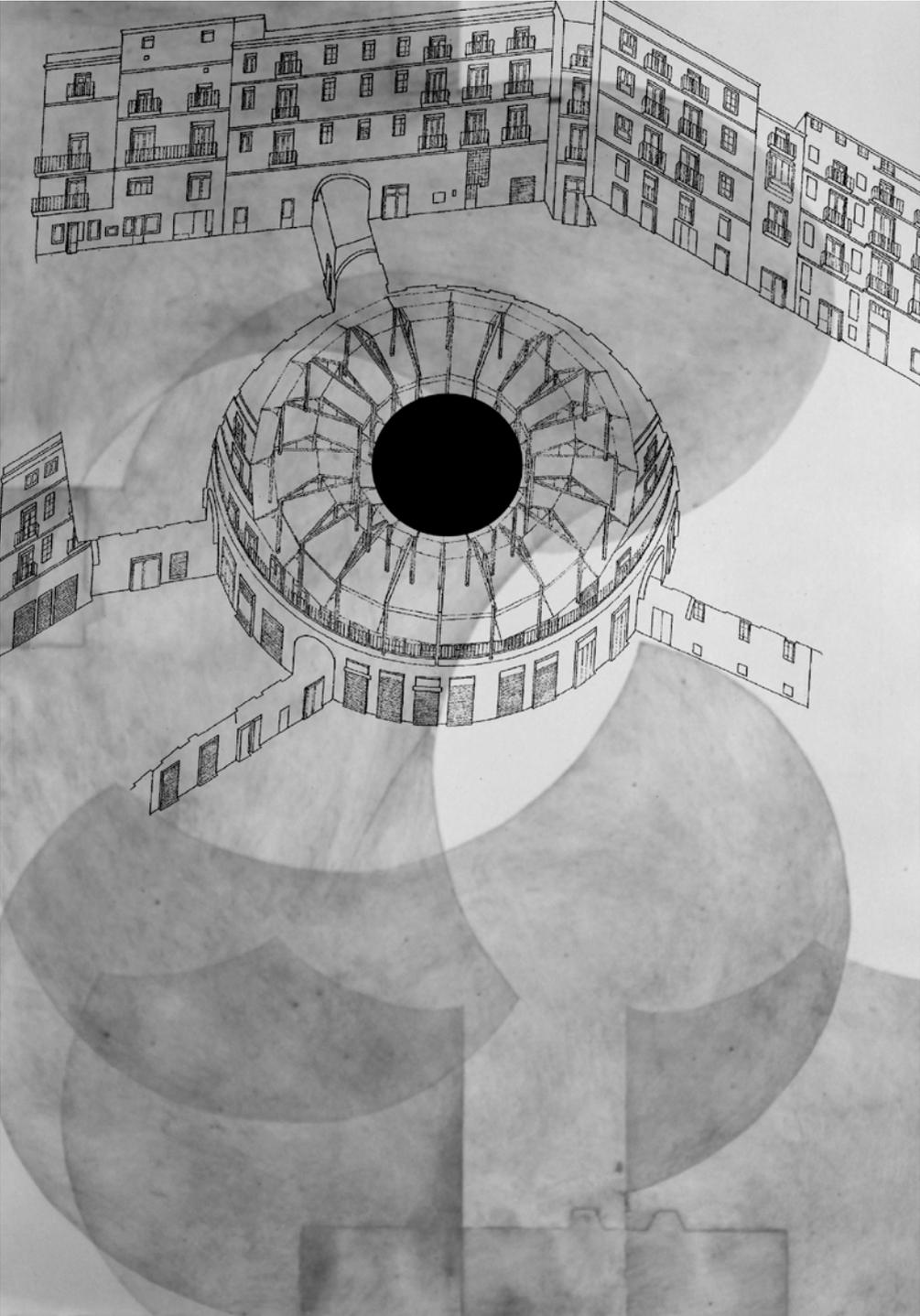


Posición: Toponimia

La ciudad es un lugar de encuentro, y la plaza es uno de los muchos espacios públicos que caracterizan la cualidad urbanística de una ciudad, porque *"nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones."* (LYNCH, 2001: 10.)

De este modo, la importancia del historial de la toponimia de la Plaza Regencia/Cid/Circular/Redonda complementa el espacio público en su singular plano arquitectónico que por su pequeño diámetro define el carácter de la vida entre los edificios como un todo, permitiendo el paso entre el exterior y interior, donde ambos están presentes como una morada, en las matrices de cartón, porque mi intención al estampar es humanizar el entorno laberíntico, de difícil entendimiento desde de su exterior, y del que sólo podemos contemplar su interior si tomamos como referencia los accesos de sus calles laterales, que registran el movimiento cóncavo y convexo de la espiral en-el mundo, es decir aprehende y graba la intersección –sobreexposición/yuxtaposición- con la elipse y también la principal intención: conversación con la circunferencia.





Sentencia XIV:

Los códigos (o sintaxis) de las impresiones gráficas pueden modificar o modular el mensaje, de manera que los códigos se convierten en el mensaje.

Noción: Ilustración

Durante la primera mitad siglo XVI, el Grabado se presenta ya liberado de la servidumbre del libro y realiza su desarrollo artístico a través de las manos de los grandes maestros, con ilustraciones de vertiente humanista "(...) como vehículo imaginativo de un mundo que a principios del siglo XVI se pretende radicalmente nuevo y rejuvenecido. (...) es el caso de Arnao Guillén de Brocar o de Miguel de Eguía en Alcalá de Henares, de Jacobo Cronberger en Sevilla y de Jorge Coci en Zaragoza, los más genuinos representantes de la ilustración humanista en España." (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 57).

De repente, surge por toda Europa y se expande por el mundo un nuevo mercado, el de los Coleccionistas, que se muestran interesados en ediciones de imágenes que habían aparecido junto de textos editados en el siglo XV. De esta manera se volverán a imprimir documentos con ilustraciones, tales como de botánica, de anatomía, de zoología, de maquinaria y técnicas, de indumentaria, de arquitectura, de astronomía, de arqueología, de historia y de literatura.

Lógicamente, este gran interés por la Ilustración provoca, en cierta forma una bifurcación en el trayecto del Grabado, es decir va contribuir, por un lado a la expansión de su popularidad, con la aparición de una generación de grabadores –copiadores y traductores- que se dedican a grabar en sus planchas las obras de pintura, escultura o dibujo de los grandes maestros, con carácter de artesanía y, por otro, la gran capacidad creadora de los

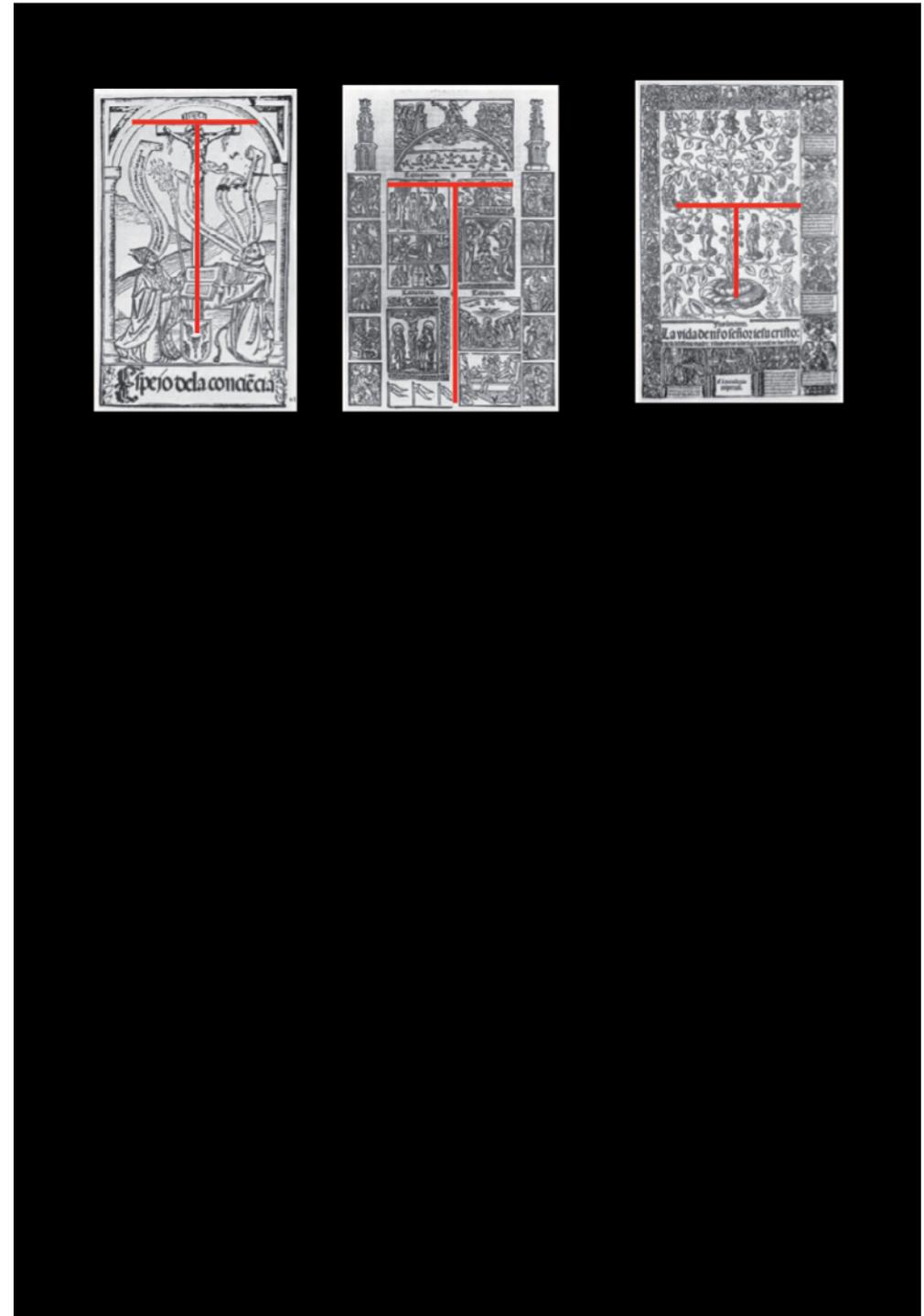
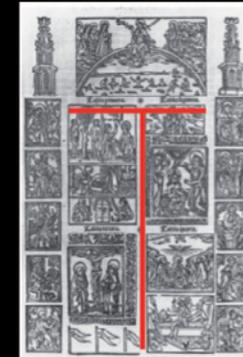
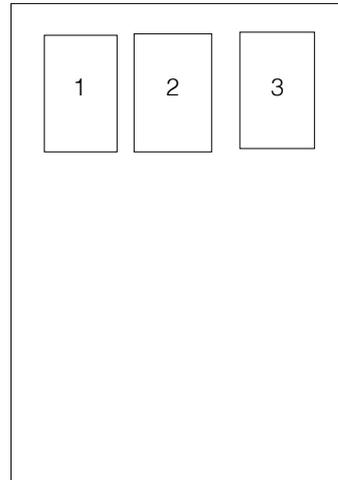
maestros, que no sólo valorizan las representaciones naturalistas, sino que exigen siempre el misterio propio de la mirada personal que caracteriza la verdadera intención artística, porque "si es un hombre observador y de vista aguda puede decirnos muchas cosas de un objeto o una acción, pero, pese a ello, su formación y el hábito de ver y dibujar le llevarán siempre a seleccionar ciertos aspectos y a omitir otros de la manifestación." (IVINS, 1975: 220).

Así, en la Europa del norte, los códigos de los gran maestros se convierten en mensajes de sus expresiones y aportaciones estilísticas que resumen en la mirada del sentir, del ver y grabar, la humanidad, que adoptan "(...) una coherente organización de la ilustración, sobre todo en los frontispicios, un mayor clasicismo en los motivos decorativos y un definitivo dominio de la figura y su inserción lógica en un espacio perspectivo" (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 58), acentuando la composición en cruz latina para marcar la bifurcación, porque la rápida penetración del Renacimiento y del Barroco, desde Italia, se impone un nuevo sentido humanista, una estética con las formas, el sentido espacial y organizativo de la imagen, como por ejemplo, el abecedario en una escala mayor, igual a la imagen, es decir un "(...) concepto de mayor libertad compositiva y en las disposiciones más fluidas de escenas y figuras." (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 72).

1 – Francisco Ximénez. *Espejo de la conciencia*.
Miguel de Eguía, Alcalá de Henares, 1527.
(*Summa Artis*, Vol. 31: 58)

2 – Portada. Padilla, *Retablo de la vida de Cristo*.
Jacobo Cronberger. Sevilla, 1518.
(*Summa Artis*, Vol. 31: 57)

3 – Portada. Pedro de la Vega, *Flos sanctórum*.
Jorge Coci, Zaragoza, 1521.
(*Summa Artis*, Vol. 31: 59)

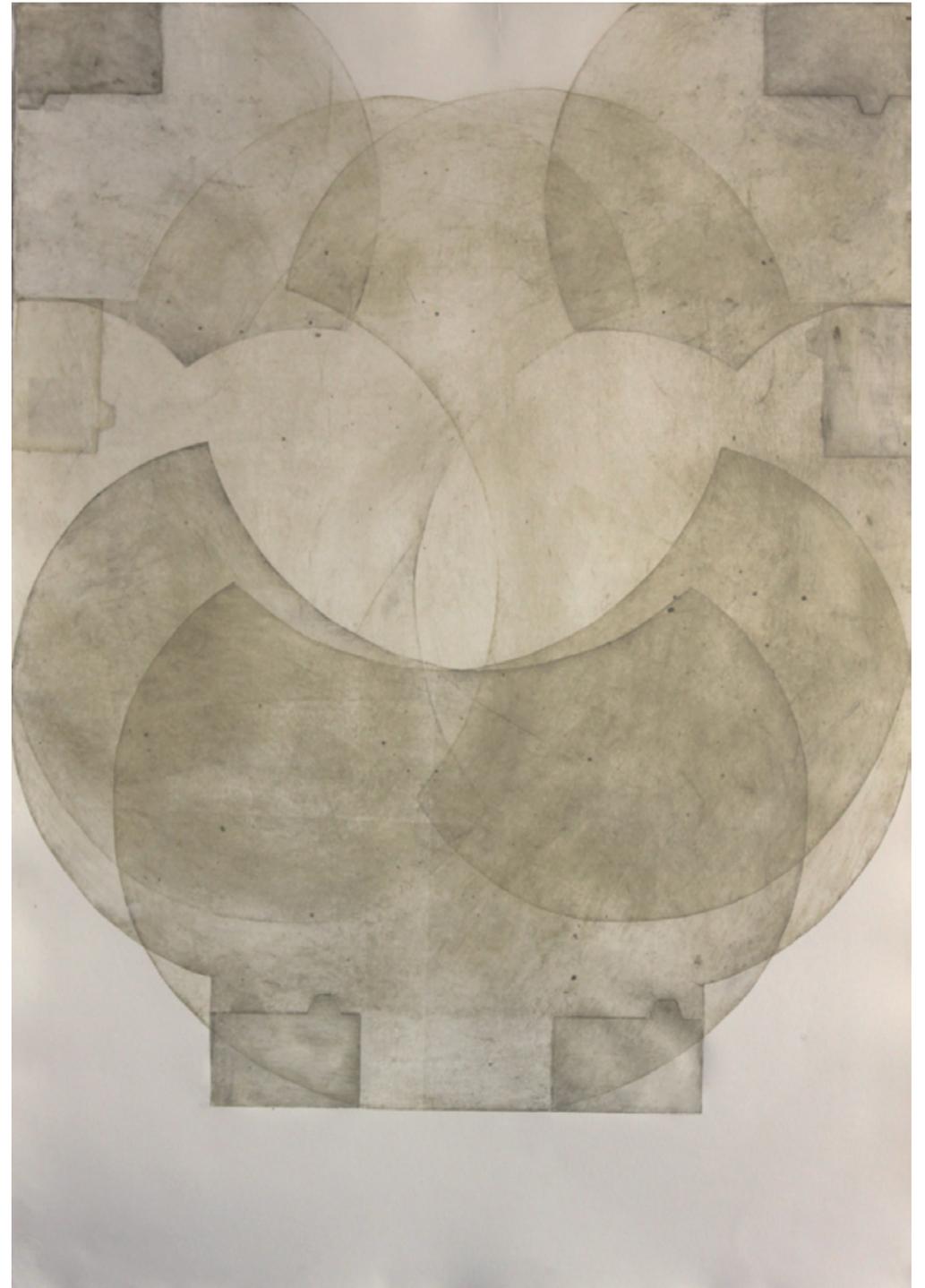


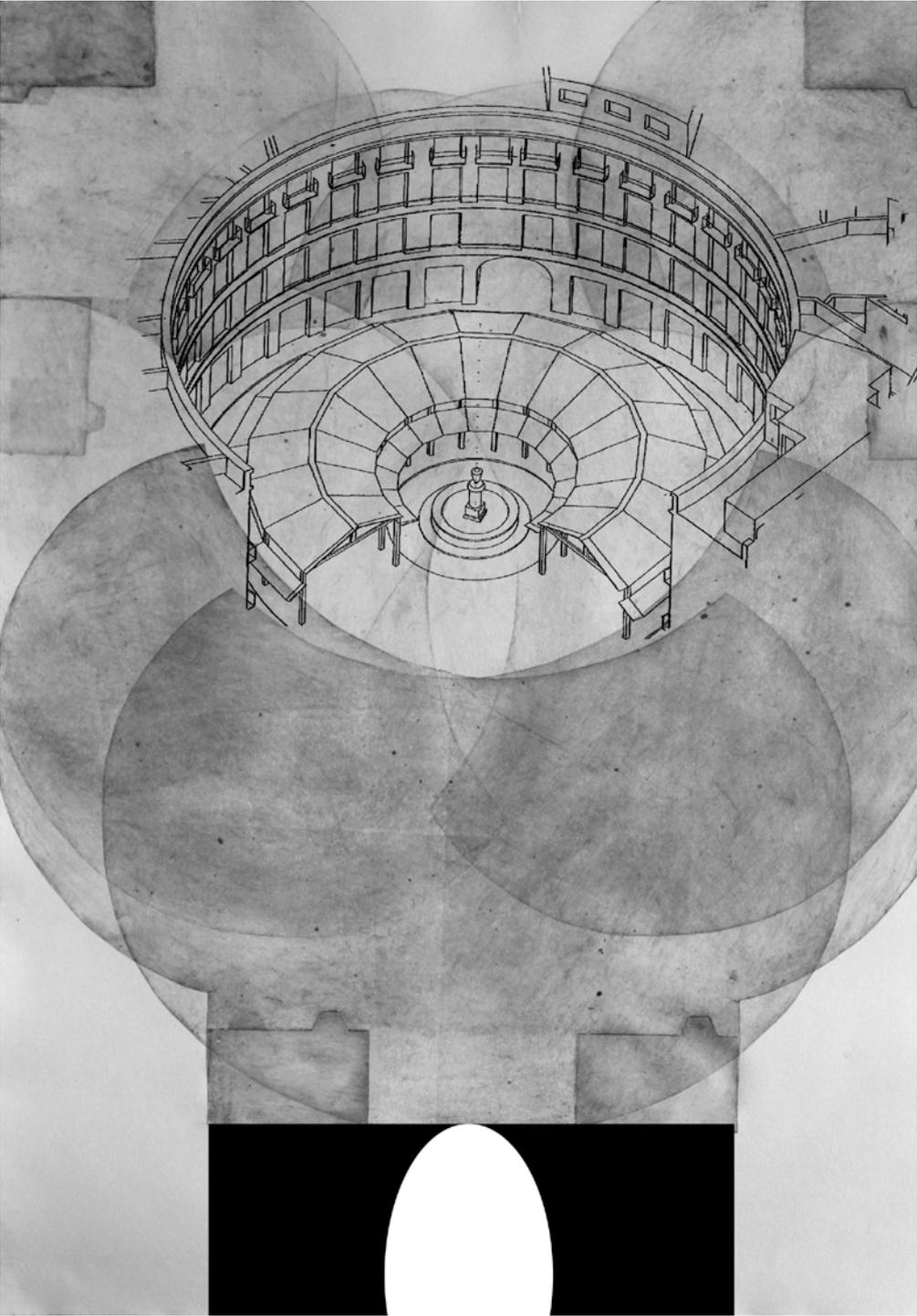
Posición: Bifurcación – 90°

La importancia del ángulo 90° es que define la línea de frontera, que distingue la experiencia estética –lo bello de lo sublime-, asociada a las ciudades de Lisboa y de Valencia, principalmente por el juego espacial de sus arquitecturas, que proporcionan la toma de conciencia de sí mismo y del entorno.

De este modo, esa toma de conciencia va a determinar el límite entre el método trascendental y la intencionalidad/existencialismo, es decir el cambio crucial de actitud de una relación sujeto/objeto -ortogonalidad (0°-90°)- para una relación ser en-el-mundo -circularidad (90°-360°).

Así, cuando elegí un lugar singular como la Plaza Redonda de Valencia para arrojar mi conciencia hacia fuera, es porque sólo a partir de aquí soy capaz de espejar la cartografía del ser y del habitar en sus coordenadas arquitectónicas como un código que empieza a partir de sus entradas en arcos circulares, y que aparecen como huecos en la pared y que forman parte de la estructura de la misma en el sentido que permiten el acceso a la circularidad. Porque la importancia visual del movimiento en-el-mundo se combina con el movimiento ascendente y la redondez en una curva unitaria, es decir por la ausencia de línea recta, que conduce y obliga a un mensaje circular que se manifiesta con suma radicalidad en la repetición de las puertas, ventanas y balcones circulares.





Sentencia X:

Las impresiones gráficas estratifican información, materializando rastros del pensamiento y actos pasados: son metáforas de la manera en que las huellas de la memoria se imponen a todas las percepciones y al pensamiento.

Noción: Sentimientos

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la culminación del manierismo queda marcada como un fenómeno ideológico-religioso porque el nuevo sentido humanista empieza a ser un hecho y procede con el abandono del decorativismo plateresco en la ilustración del libro, es decir camina hacia nuevas soluciones contra el equilibrio clasicista y en una progresiva clarificación de lo grotesco, donde la aparición de los sentimientos en la concepción de la figura humana e incluso de la interpretación espacial están relacionadas con los ideales contrarreformistas.

De este modo, esta manifestación gráfica generó en los tratados del arte occidental una atención particular por los sentimientos, es decir por la mirada propia de cada maestro, dividiéndose en dos formas distintas: *"la mediterránea, con su claridad, ponderando equilibrio espiritual y humano, y (...) la nórdica, de inciertas nieblas y de exaltados sentimientos interiores, disfrazados exteriormente con frialdad, dada al simbolismo misterioso y a las formas fantásticas."* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 29).

- La mediterránea (Grecia, Roma)
- La nórdica (Celtas, Germánicas, Góticas)

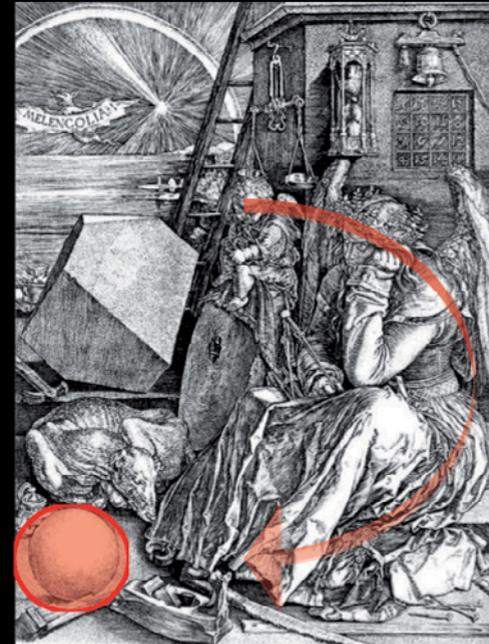
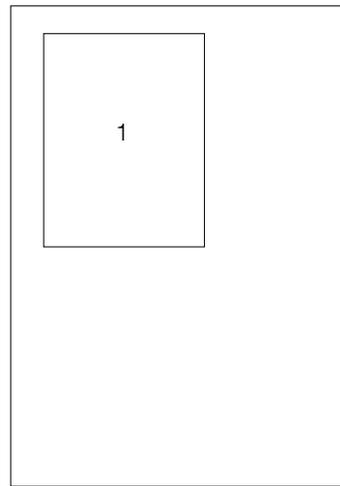
Tomo como referencia a uno de los grandes maestros, Alberto Dureró (1471-1528), heredero principal de Martin Schöngauer (M+S), que va marcar toda la historia del grabado del siglo XVI, por su mirada dividida entre las formas renacentistas que tanto admira, como los problemas de la perspectiva, del color y de la anatomía y por el espíritu gótico que es su forma de sentir, de ver la vida y de representar sus obras, es decir, *"dominador de todas las técnicas del grabado, en su numerosa obra supo combinar sabiamente su virtuoso oficio con una gran capacidad creadora, a la vez de estar dotado de una portentosa memoria visual. En sus planchas se goza del profundo mundo espiritual y del simbolismo del gótico, a la vez que de la alegría del sentir humanístico, naturalista, ponderado y realista del Renacimiento."* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 29).

Así, destaco en particular su obra calcográfica en buril Melancolía (1514), porque *"Dureró fue el primer artista que al norte de los Alpes elevó el retrato de la melancolía a la dignidad de símbolo, un símbolo que presenta una concordancia poderosa entre la idea abstracta y la imagen concreta."* (KLIBANSKY, PANOFKY y SAXL, 1991: 297), es decir, donde nos encontramos ante una imagen que tiene presente las dos formas, como huellas de una memoria que se imponen en su percepción y su pensamiento.

- La mediterránea: en la posición de la figura del ángel, en el angelito (cupido), en el estado del alma un cansancio espiritual muy concreto, y en la propia composición que tiene toda una estructura clásica.
- La nórdica: en la solución de los pliegues del vestido, en el espíritu de la atmósfera, en el paisaje, y en los volúmenes geométricos puros.

1 – Melancolía. (Butil - 31x26 cm)
Alberto Durero, 1514.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 30).

432



Posición: Aquí quiero pensar

La palabra pensar ha sido clave en los debates sobre las ideas del lenguaje de la imagen, porque estas aportan puntos de vista nuevos, tales como la diferenciación entre el pensar de la ciencia y el arte, y también del pensar poéticamente.

Tomo como referencia la doctrina de Parménides porque define la verdad lo mismo que pensar y pensar lo mismo que ser, es decir el ser como único, que reflexiona, piensa, filosofa, siente, se angustia, y vive cada uno de los momentos como únicos, porque es mortal.

Así, el pensar confiere al ser una relación cotidiana con la realidad/mundo actual, como huellas de la memoria que se imponen a todas las percepciones y al pensamiento, porque la mente se activa cuando al reaccionar la percepción, tanto el entendimiento, como la sensibilidad y el sentimiento. Es decir, nada en el mundo puede contradecir lo que es necesario desde el punto de vista del Pensar/Ser/Estar presente en-el-mundo.





aquí quiero pensar

Sentencia XXIV:

Históricamente, la responsabilidad de las impresiones gráficas ha sido comunicar, así como su tema ha sido siempre la reproducción.

Noción: Pirámide visual –sentir, ver y grabar.

Podemos afirmar que Alberto Durero, cierra una gran época, marcada por su mirada del sentir, del ver y del grabar, que se caracteriza bien por su comunicación en pirámide visual que es *“el ángulo sólido imaginario que tiene el ojo como vértice y, como base, el objeto mirado”*, (AUMONT, 1992: 159), como en las obras: La Virgen del Mono y El Caballero, el Amor y la Muerte, de 1513, y también va influenciar la aparición del grupo Pequeños Maestros (por el tamaño de sus planchas) retratando los secretos estados del alma mediante la reproducción de la identidad e individualidad del ser humano, es decir el culto del subconsciente como vehículo de difusión para trasladar sus mensajes, *“(…) a partir de los intereses culturales y sociales de ciertas élites que son las que preferentemente consumían los libros, ya que el ideal humano [caracterizado con] la figura del héroe se configura todavía ligada a la imagen del caballero, ...la nostalgia de un mundo perdido que se trata de recuperar desde el punto de vista de la evocación y la mitificación.”* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 174).

- Hans Burgkmair (1473-1531) –xilógrafo y burilador (claroscuro)– Obra: Amantes sorprendidos por la muerte(1519); Triunfo de Maximiliano; El rey blanco; El caballero Theuerdank; Venus y Mercurio(1520).
- Hans Baldung Grien “Grün” (1484-1545) –xilógrafo- (la magia y la brujería) Obra: – Las Brujas; Las tres edades y la muerte.

- Albrecht Altdorfer (1480-1538) – burilador- Obra: Cristo en la Cruz (1513).
- Hans Sebald Beham (1500-1550) y Barthel Beham (1502-1540) –hermanos buriladores– Obra: La justicia de Trajano; Judit; Charitatis; José y la esposa de Putifar(1544); La muerte y la desnuda de pie (1547); Bautismo; Cristo.
- Georges Pencz (1500-1550) –burilador más romanizado– Obra: Sofonisba; Artemisa; Pereza; Susana y los viejos(1532); Betsabé en el baño; Lot y sus hijas (1531).
- Aldegrever (1502 – 1555 o 61) –burilador- Obra: Medea y Jasón (1529); Autorretrato (1530); Dos músicos (1538); Danzantes de la ciudad; Marcus Curtius.
- Lucas Cranach (1472-1553) –burilador con espíritu más germánico- Obra: Penitencia de San Juan Crisóstomo; Adán y Eva (1472-1513); El descanso de la huida a Egipto; El Caballero.
- Hans Holbein el Joven (1495-1543) –tipógrafo- Obra: Elogio de la Locura; Simulachres el Historiées faces de la Mort(1528-1538); Retrato de Erasmo de Rotterdam.
- Lucas de Leyde (1494-1533) -burilador- temas bíblicos, escenas de género y paisaje con sentido de perspectiva aérea, juego de luces y de sombras transparentes (Rembrandt), trazos profundos en los primeros planos que van disminuyendo la intensidad en los planos sucesivos. Obra: La Vaquera; Triunfo de Mardoqueo; David ante Saúl; Retrato del emperador Maximiliano; San Jerónimo.

1 – La Virgen del Mono. (Butil)
Durer. 1513.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 32).

2 – El Caballero, el Amor y la Muerte. (Butil)
Durer. 1513.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 32).

3 – Retrato
Aldegrever.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 32).

4 – Las Brujas. (Camaïeu)
Hans Baldung Grien.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 32).

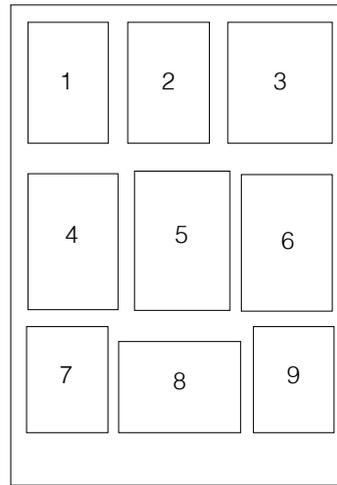
5 – Cristo en la Cruz.
Albrecht Altdorfer. 1513.
(RUBIO MARTINEZ, Mariano. 1979: 32).

6 – Judit.
Hans Sebald Beham.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 32).

7 – Retrato del emperador Maximiliano
Lucas de Leyde.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 33).

8 – Triunfo de Mardoqueo. (Butil)
Lucas de Leyde.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 33).

9 – San Cristóbal (camaïeu a dos colores)
Lucas Cranach.
(RUBIO MARTINEZ,, 1979: 36).



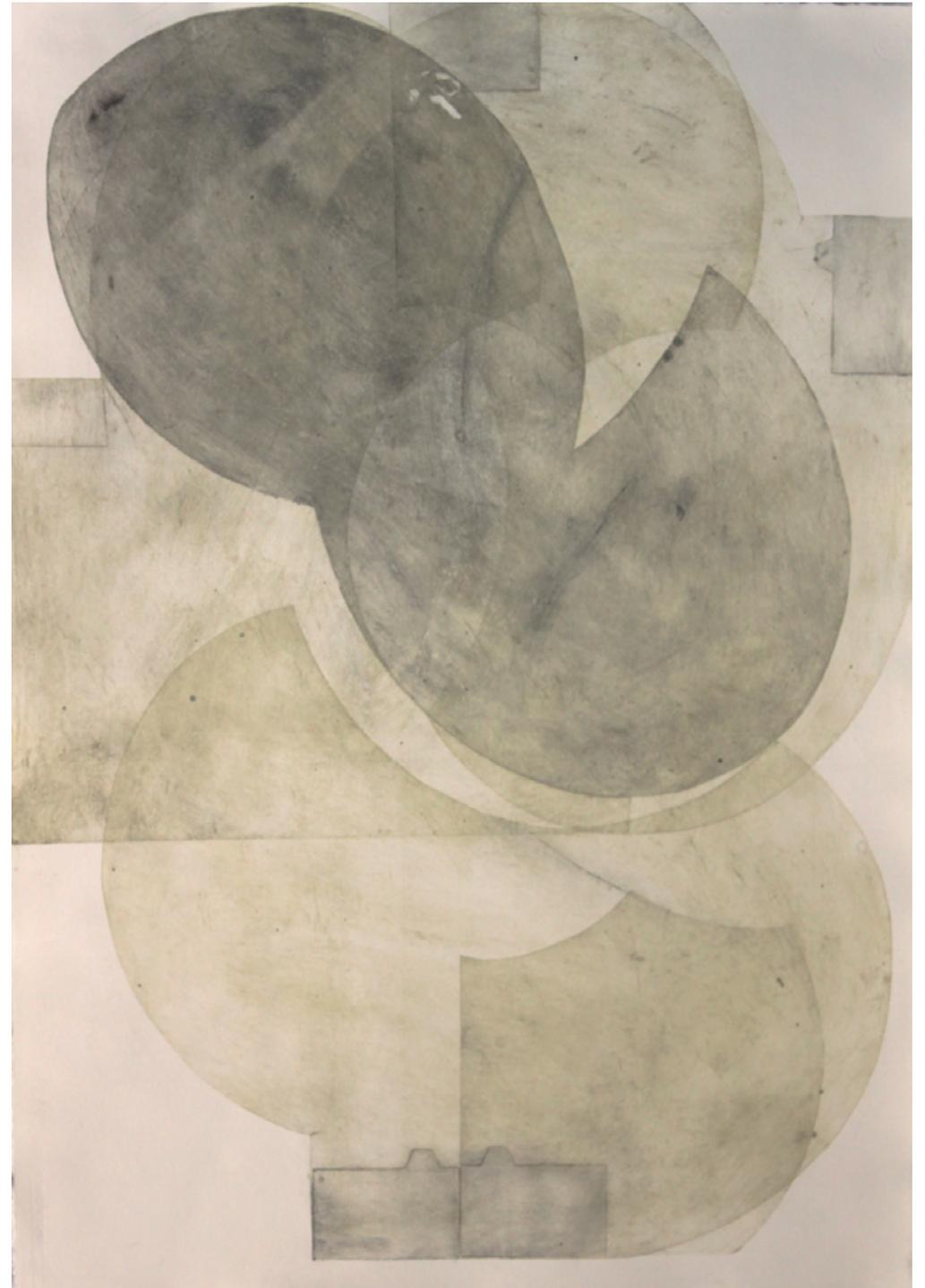
Posición: Circunferencia, Elipse y Espiral

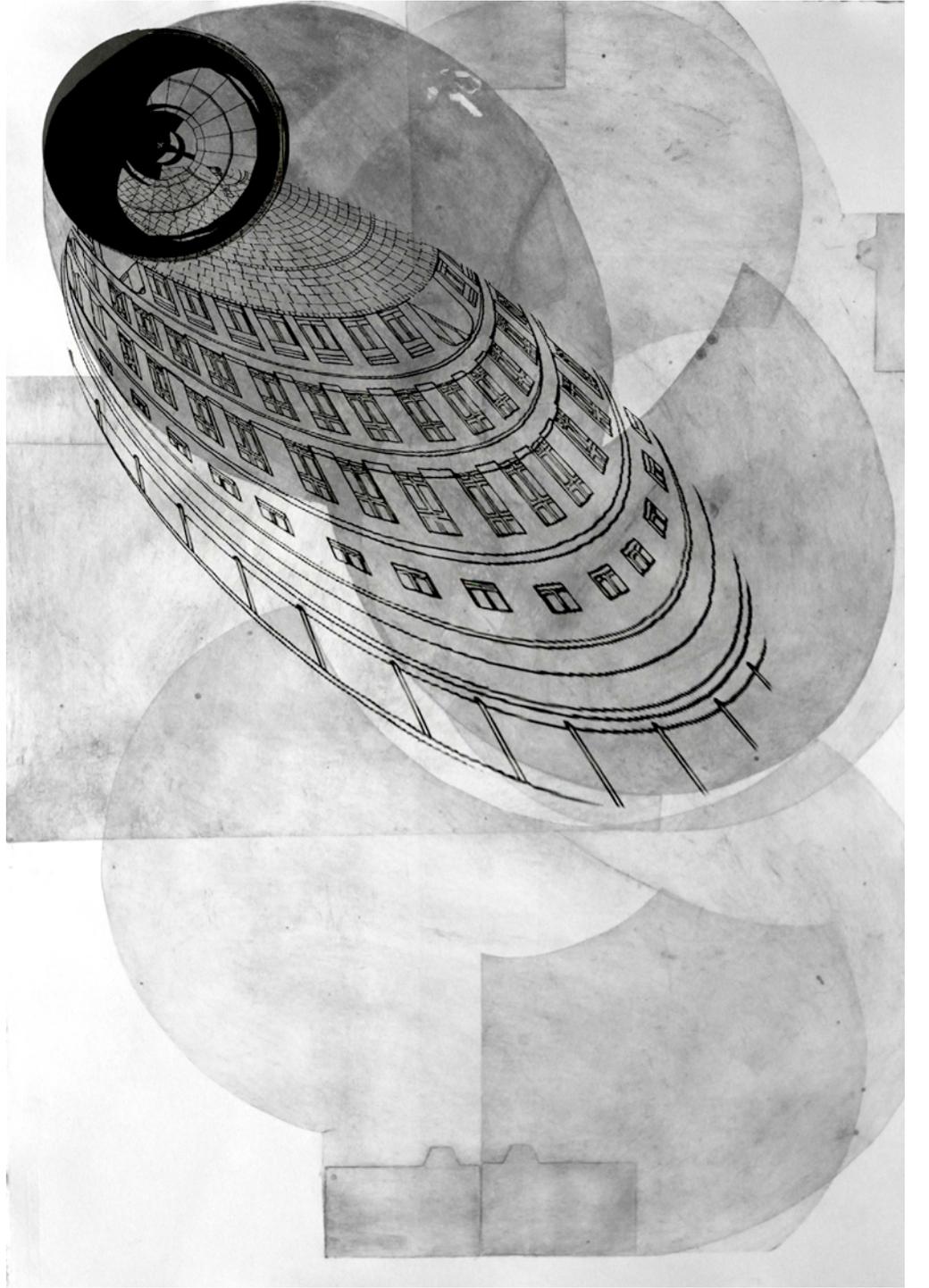
El mecanismo simbólico que construyo a partir de la forma arquitectónica de la Plaza Redonda. También existe una pirámide visual, donde está presente la relación de comunicación de las tres formas geométricas: circunferencia, elipse y la espiral.

La precisión de este mecanismo simbólico empieza con la circunferencia, que es el ojo del vértice, la verdad de la certeza/real de su plano arquitectónico, y que solamente podemos mirarla desde del cielo, por eso está asociada a la visión deidad.

De este modo, se relaciona de dos formas, una con la elipse, que es el objeto mirado, la verdad del hombre asociada a la existencia, una visión a través de las ideas, y la otra con la espiral, que es el movimiento, la verdad ontológica, ligada a la re-educación de dimensión cultural y estético, y que da estructura a la experiencia del yo con lo cotidiano, en-el-mundo.

Así, podemos reproducir (sentir, ver y grabar) su relación de comunicación, porque esta contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es el lugar común para la elipse y la estructura para la espiral.





Sentencia VI:

Las impresiones gráficas son la expresión natural de las masas porque son expresiones de los medios de producción.

Noción: Expresiones de los medios

La muerte de Felipe II, en 1598, coincide prácticamente con el inicio del siglo XVII, que empieza con las características de la cultura del Barroco, propicias a la necesidad del auge de la reproducción múltiple de imágenes, que desde siempre fue el objetivo de la técnica del grabado.

Así, la labor editorial se propaga por toda Europa, sobre todo en los Países Bajos, de dominio español, motivado por un deseo de divulgar sus expresiones, es decir *"la técnica del grabado y su producto final, la estampa, se convirtieron en apropiados medios para acercarse a esta masa de población que se incorporaba a la sociedad y para procurarla las emociones que se proponían los que detentaban esta cultura dirigista."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 203).

El primero editor fue Christophe Plantin (1520-1589) -príncipe de los impresores-; impresor de cámara de Felipe II-, graba sobre planchas de cobre, la ilustración del libro *–Biblia regia, o políglota de Amberes(1568-1572)*, versión que incluía más de 30 códices diferentes con textos de la Vulgata y las versiones originales en hebreo, caldeo, griego y siríaco, porque en esta fecha Amberes era un gran centro del mercado cristiano debido a su situación política con la América española que atrae a los grandes artistas como sus colaboradores, como Pieter Huys (1519-1584), Van der Borcht (1545-1608), Abraham de Bruyn (1540-1580) y más tarde Rubens (1577-1640).

De este modo, los temas de las estampas difundían ese deseo que, a través del triunfo de la técnica del buril en cobre sobre la técnica de la madera, va a proporcionar la formación de nuevos talleres con la finalidad de reproducir con precisión la obra original de los grandes artistas, es decir la técnica del buril sobre cobre se popularizó rápidamente, porque tenía *"(...) un lenguaje gráfico que se reduce a la utilización de la línea y el punto, pero que en su combinación geométrica basada en el máximo rigor llega a dar infinitas combinaciones, consiguiendo por medio de las tallas paralelas las distintas tonalidades, que van del gris al negro, y las distintas calidades y texturas a base de las contratallas que se cruzan en ángulos rectos o agudos más o menos cerrados. Las líneas curvas en paralelo y guardando distintas distancias sugieren el volumen y la profundidad; y cuando el grabador decide traducir la superficie sensual de la piel utiliza el suave punteado o las diminutas tallas cuneiformes, a través de un código de interpretación de enorme severidad, pero, a la vez, de muy variadas posibilidades. Es, pues, el buril una técnica capaz de multiplicar los tonos y de conseguir que el negro y el gris queden traducidos en colores de infinitas posibilidades."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 206).

La línea curva ha estado siempre presente en el grabado portugués. La obra de Luis de Camões (1524-1580) *-Os Lusíadas-*, la ilustración de la ruta marítima a la India (1500), es decir en la representación de los océanos (Atlántico y Índico), la furia de los vientos, las carabelas, las figuras de la historia como el Adamastor, Vasco da Gama (1460-1524) y la flora y fauna (elefante *–India-*, león y mono *–África-*).

1 – Biblia regia, o políglota de Amberes (1568-1572)

<http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/introduimagen.htm>

2 – Ejercicios de buril.

Tomás Rocafort. 1849.

Propiedad del Museo Municipal de Valencia.

(ALEGRE CREMADES, 2006: 78).

3– Líneas para conseguir el claroscuro y el volumen

Bossé.

(ALEGRE CREMADES, 2006: 88).

4 – Retrato de Camões.

Lisboa

Fernando Gomes

(MARTINS, 1972: Portada).

5 – Alegórica del Canto I

Ed. De Madrid, 1639

(MARTINS, 1972)

6– Alegórica del Canto II

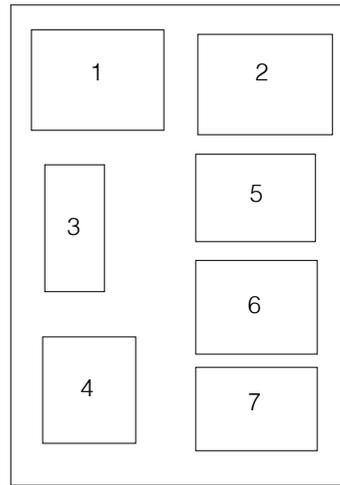
Ed. De Madrid, 1639

(MARTINS, 1972)

7– Alegórica del Canto VI

Ed. De Madrid, 1639

(MARTINS, 1972)



Posición: Línea curva

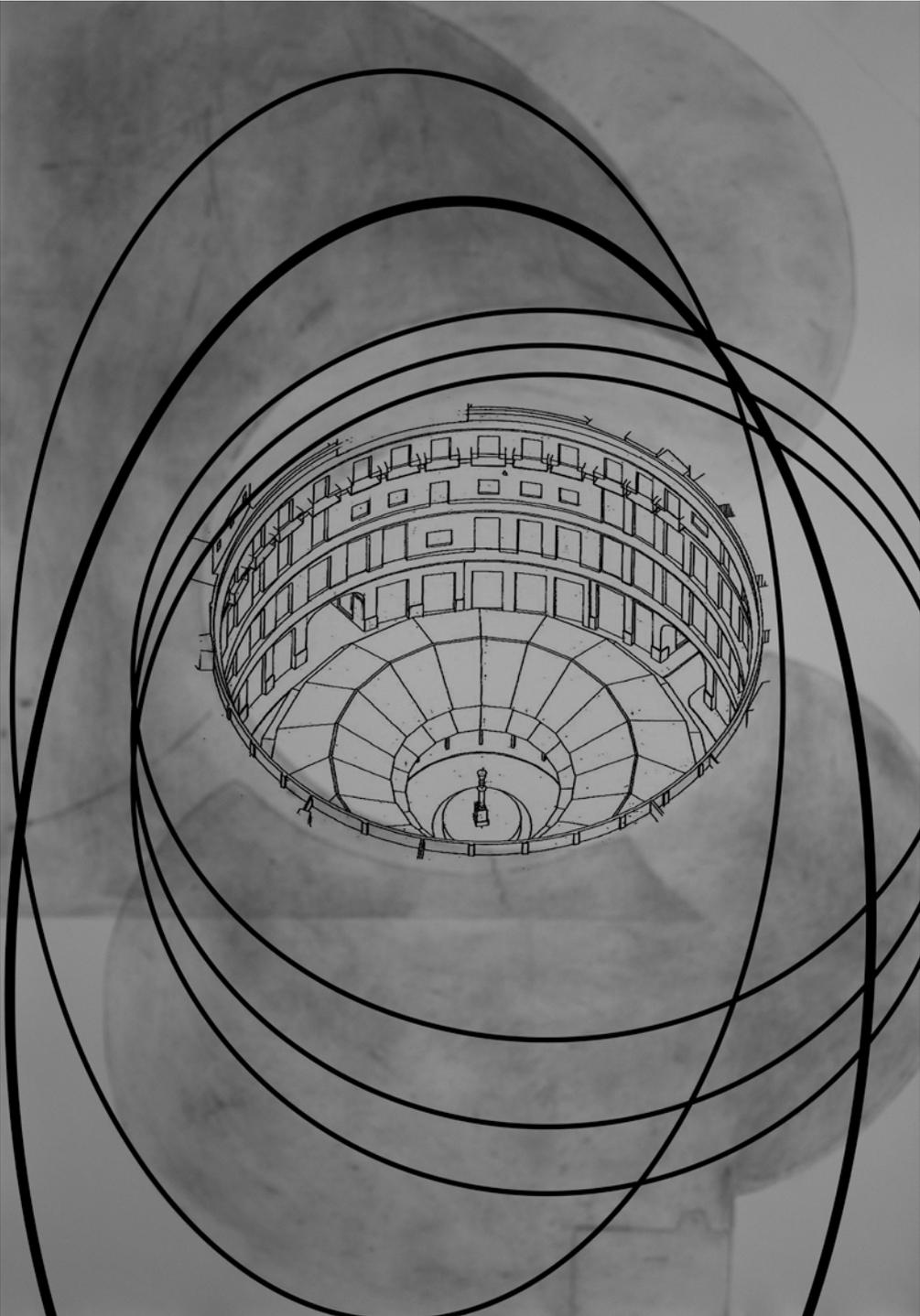
La línea recta o curva en las artes visuales es un elemento visual del boceto. Su combinación visual "(...) *está regida por la ley de simplicidad*" (ARNHEIM, 1983: 247), y se presenta de tres maneras: como línea de sombreado, línea de contorno y línea objetual.

La línea de sombreado se emplea más en el dibujo y en el grabado para dar expresiones a las superficies, como la obra de Durero que "(...) *utiliza la curvatura de líneas de sombreado paralelas para representar el plegamiento de una superficie en profundidad*". (ARNHEIM, 1983: 247).

La línea de contorno –curva- es la que da expresión a la circunferencia, a la elipse y a la espiral, porque a través de ella se puede percibir su límite de varias maneras, pero sólo cuando liberamos su aro del fondo podemos visualizarla como una línea objetual, es decir como esa relación entre ellas que es la que más me interesa porque la línea de contorno funciona como límite y "(...) *el aro vacío nos exige ver la superficie del papel como si fuera un fondo continuo, o, dicho de otro modo, ver los espacios que quedan a ambos lados de la línea como simétricamente relacionados con ella.*" (ARNHEIM, 1983: 247-248).

Así, el área del entorno es donde se da el diálogo, de las áreas de la circunferencia y de la elipse que es cerrado, y con la de la espiral que es abierto y tiene un punto cero, de origen, que define una determinada dirección (sur hacia norte) en un movimiento que nunca es estático.





Sentencia V:

Las impresiones gráficas son múltiples. Son productos de colaboración.

Noción: Marchante e impresor

En la época, el sistema de las producciones artísticas, principalmente de la producción gráfica –ilustración del libros-, la imagen final era un resultado de la actividad de varios colaboradores, es decir el artista era al mismo tiempo marchante e impresor.

Jérôme Cock (1510-1570), pintor, impresor y grabador, conoce esta realidad y termina con este sistema al proponer una separación de las técnicas de producción de las comerciales, para después introducir dentro de la misma producción, una división de trabajos, como contratos, que él definió como las menciones:

- de Inventor / Creador del motivo – (inv. / auctor invenit)
- de Pintor – (pinx.)
- de Dibujante – (del.)
- de Grabador – (sculp., inc.)
- de Fabricante – (fec.)
- de Editor – (excud.)

De este modo el principio del libro “ilustrado” que más tarde se denomina Portada, tiene una sola estampa y describe el papel del inventor, como “(...) *el que discurre la iconografía de acuerdo con la idea a difundir*”, es decir su presencia es “*más patente en el caso de las portadas de libros, en los que será en ocasiones el propio autor el que dicte el programa iconográfico*

al grabador, apareciendo la leyenda Auctor invenit o el nombre del propio autor.” (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 211), por ejemplo la portada del Defensa de don Francisco Barnuevo Peralta, grabada por Juan de Noort en 1646.

Así, la preocupación del inventor tiene obligatoriamente un discurso histórico, jurídico y político, para ilustrar la ley del título, pero también es marcada por la presencia de una programación para la composición, es decir la colocación de las dedicatorias o laudatorias, atributos, símbolos, alegorías y emblemas que posibilitan el desarrollo de fuentes visuales, tal como la geometría, la perspectiva y las leyes ópticas que sólo un pintor, un erudito, o un arquitecto saben desarrollar como iconografías.

Podemos decir que por momentos la relación del dibujo y del grabado se funden, valorando su cualidad porque, “*el dibujo del tema a grabar era elemento fundamental, pues para el grabador era imprescindible para reproducirlo sobre la lámina de cobre. Se podían dar diversidad de situaciones: que el inventor fuera, a la vez, el autor del dibujo, que fuera un artista distinto o que lo realizara el propio grabador. Pudiéndose dar el caso de que las tres actividades las desempeñara un solo artista. Como autores del dibujo y del grabado se conocen obras de Gregorio Fosman, Diego de Obregón, Marcos Orozco, Pedro de Villafranca, Claudio Coello y Juan Felipe Jansen.*” (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 219)

1 – Defensa de don Francisco Barnuevo Peralta. Madrid, 1646.

(inv) - Juan de Noort - Portada

(del) - Horno y Villanueva.

(Summa Artis, Vol. 31: 213).

2 – De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias. Madrid, 1611

(inv) – Pedro Perret - Portada

(sculp., inc.) - Luis Sánchez.

(Summa Artis, Vol. 31: 249).

3 – Las ruinas del Coliseo.

Pluma y tinta negra. 1550.

(del) – Jérôme Cock

(VV.AA., 1999: 50).

4 – Quinta vista del Coliseo.

Amberes, 1551.

Agua-fuerte.

(del) – Jérôme Cock

(VV.AA., 1999: 50).

5 – Annales tractatus iuris.

Madrid, 1642.

(inv) - Juan de Noort - Portada

(del) – Juan Bautista Maino.

(sculp., inc.) - Diego Díaz de la Carrera.

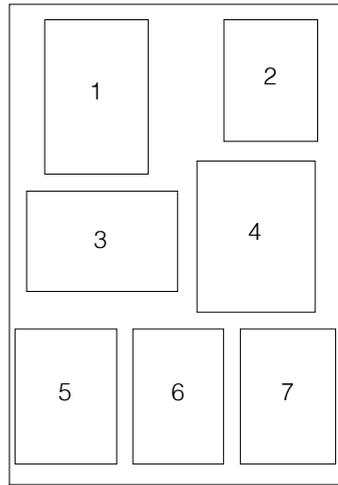
(Summa Artis, Vol. 31: 223).

6 – Noticia del recibimiento y entrada de la reina doña María Ana de Austria. 1650.

(inv) – Pedro de Villafranca - Portada

(del) – Francisco Rizi

(Summa Artis, Vol. 31: 217).



7 – Tractatus de regimine urbis et regni Valentiae.

Valencia, 1654.

(inv) – Jacinto Jerónimo Espinosa - Portada

(del) – L. Mattheu Sanz

(sculp., inc.)- Juan Felipe Jansen.

(Summa Artis, Vol. 31: 216).



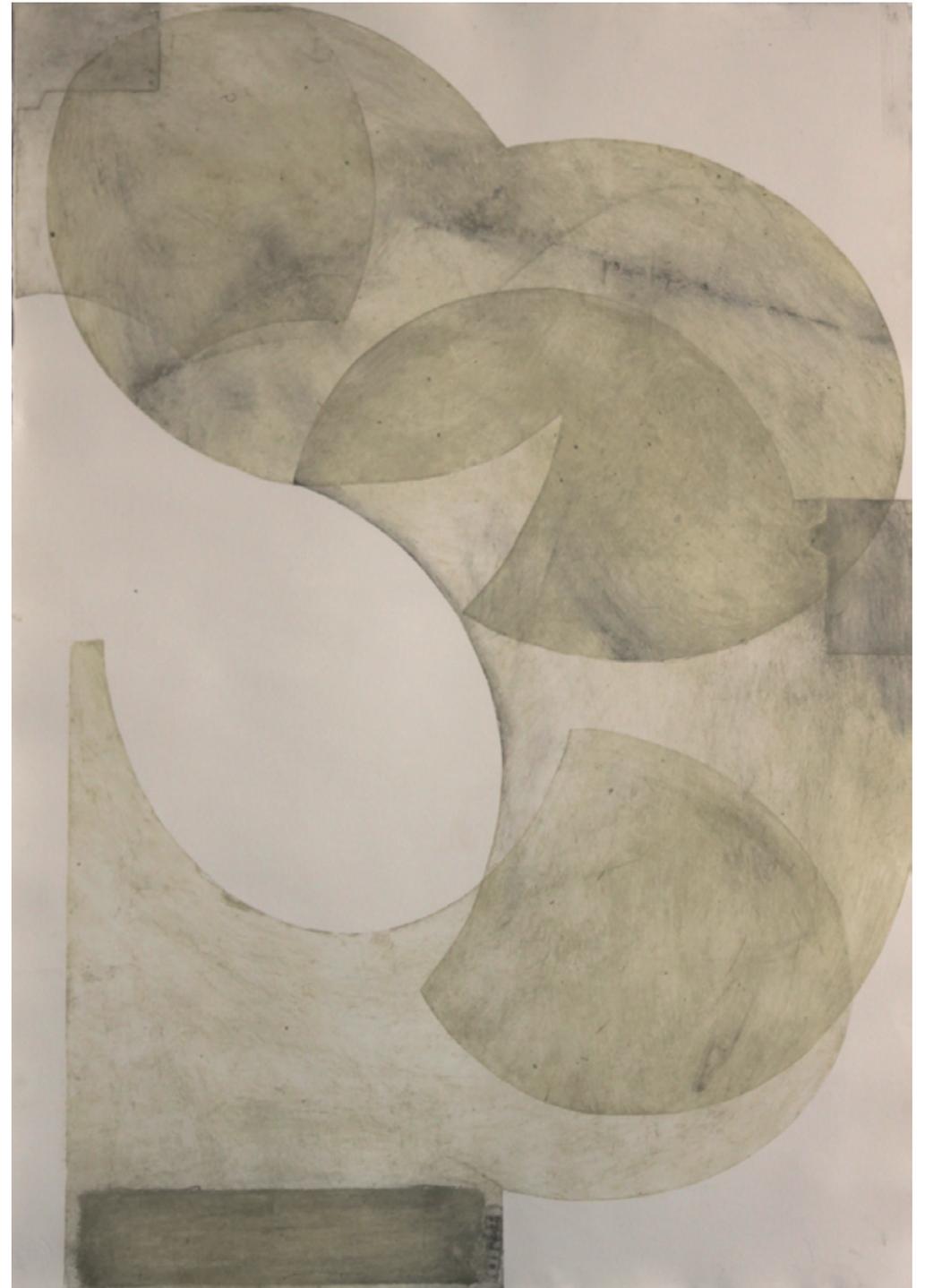
Posición: Método del jardinero

El dibujo de la Circunferencia está presente en el plano arquitectónico de la Plaza Redonda, que a partir de su forma cerrada tan sencilla, encontramos la concepción de la unidad en todas las soluciones de su totalidad, en la medida que es el lugar común para la Elipse y estructura para la Espiral.

De este modo es la espacialidad de la arquitectura que dialoga con la Circunferencia, no en una relación del sujeto-objeto (sujeto-casa/morada/abrigo u hogar), sino del sujeto arrojado en-el-mundo, que interactúa con la Elipse y como Espiral.

El dibujo de la Elipse es también una forma cerrada, pero asocio su construcción al método del jardinero como producto de colaboración, para que sus dos ejes perpendiculares entre sí ilustren las constelaciones más visibles en el cielo del hemisferio norte, permitiendo que la imagen de que percibimos dentro de la Plaza, sea cerrada o abierta, dependiendo de la distancia a la que estamos del centro, es decir para establecer un carácter objetivo del espacio existencial en la medida que no se puede dissociar de la visión del humana.

Además, para la Circunferencia, una elipse no es sólo una forma geométrica rigurosamente dibujada, sino que una verdadera elipse tiene que tener los hechos de su pasado a través de sus elecciones, para que, en el momento de grabar el dibujo de la espiral, imprima una conciencia de sí arrojada y hacia el mundo, que se funde por la superposición y por la yuxtaposición de varias matrices de cartón de la elipse, dibujando una forma abierta, aludiendo a lo exterior porque elige siempre su libertad en un crecimiento armonioso propio de la línea curva.





Sentencia VII:

Las impresiones gráficas son afirmaciones altamente individualizadas dentro de los límites rígidamente definidos de los medios técnicos; encarnan una condición del modernismo –el conflicto entre el hombre y la máquina, lo manual y la réplica, el original y la copia.

Noción: Imitador

La relación individualizada, armoniosa y fundida del dibujo con el grabado, llama la atención, especialmente en Italia, donde surge un nuevo concepto, -de reproducción- presentado por, Marco Antonio Raimondi de Bolonia (1480-1527), que no es ya una propuesta de habilidades creativas, como en sus antecesores Sandro Botticelli (1445-1510), Antonio Pollaiuolo (1432-1498), y Andrea Mantegna (1431-1506), sino una propuesta de grabador imitador, para copiar los grabados de Dürero y buscar fortuna fácil al trasladarse a Roma, donde se unió a Rafael Sanzio (1483-1520), para quien trabajará como ayudante, apellidado Baviera.

En la época, Marco Antonio Raimondi era considerado como un grabador de creación "(...) realmente mediocre, pero como imitador de otros estilos y artistas, es genial, hasta el punto de que Dürero plantea ante el Senado de Venecia un pleito contra él, al enterarse que imitaba sus grabados y hasta hacía uso de su anagrama." (RUBIO MARTINEZ, 1979: 34).

Así, con la aparición del imitador, muchos son los motivos que justifican la multiplicidad de una imagen, y uno de ellos es la voluntad de unificar las dos distintas grafías:

- De los maestros grabadores alemanes del siglo XVI, en que cada uno tenía su propia gramática, su sintaxis para el trazado de la línea y para su claroscuro;
- De los maestros grabadores italianos que tenían una manera distinta de trabajar, es decir, dibujaban a pluma y a tinta con excepcional esmero, para después ser grabadas por los discípulos presentes.

De este modo, su obra Matanza de los Inocentes, una traducción de un original del Rafael, define esa voluntad de unificar, a través de la composición en forma cerrada -la elipse-, consigue unificar todos los elementos. Además, este concepto es copiado a lo largo de la historia del arte por artistas contemporáneos que encarnan el límite rígidamente definido de los medios técnicos como una condición del modernismo, para proporcionar un diálogo/conflicto, es decir la figura del imitador ha sido la interfaz, en la medida que provoca un movimiento en el mundo del grabado.

1 – *Matanza de los Inocentes*. (Traducción de un original del Rafael).

Marco Antonio Raimondi.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 28).

2 – *Combate de hombres desnudos*.

Pollaiuolo. 1461.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 23).

3 – *Bacanal en un tonel de vino*.

Durero –grabador mediterráneo.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 29).

4 – *La caza de los leones*. (Traducción de un original del Rubens).

Bolswert.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 28).

5 – *Disparate femenino*.

Goya. 1817-1818.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 59).

6 – *El combate*. (Aguafuerte y punta seca).

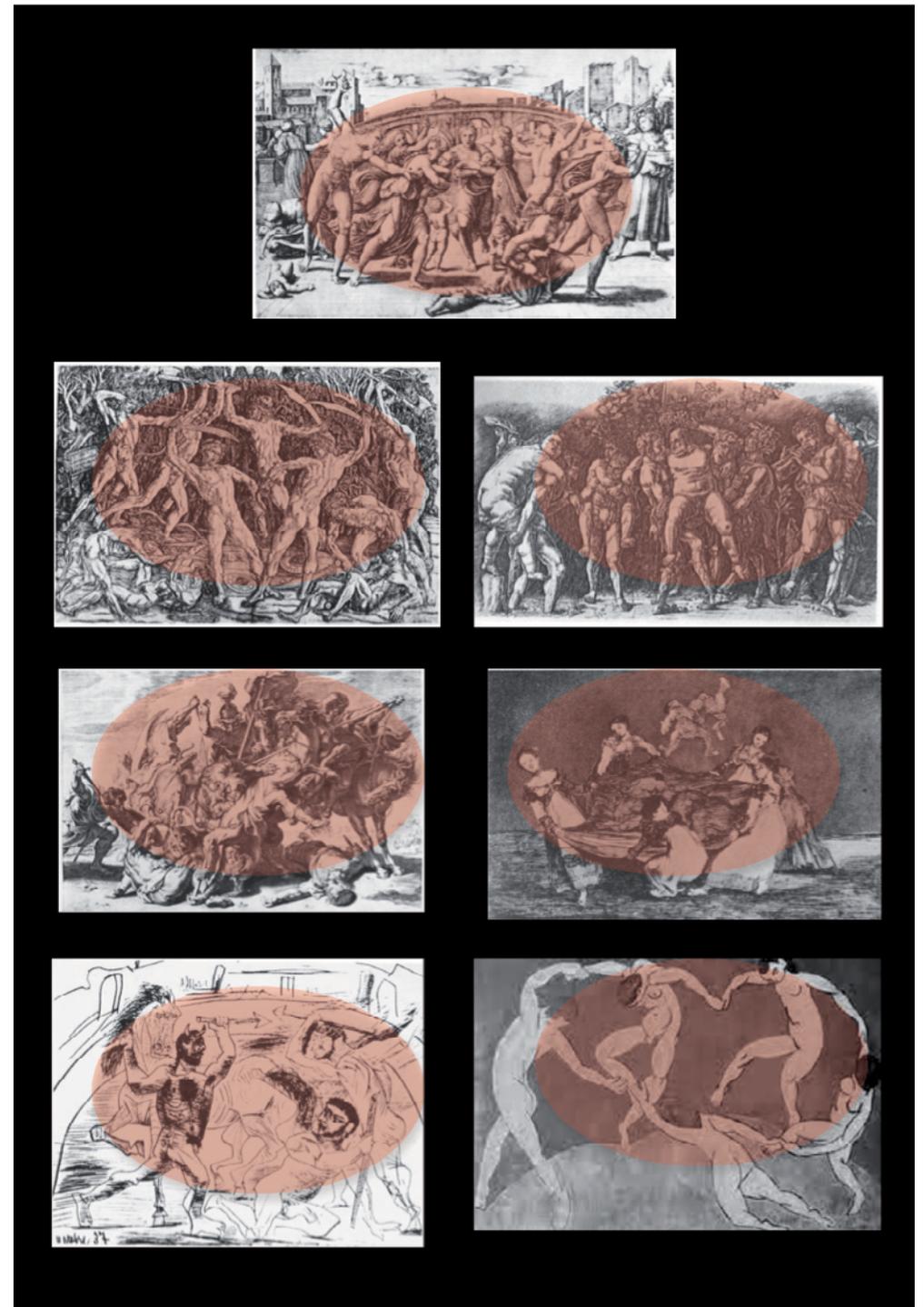
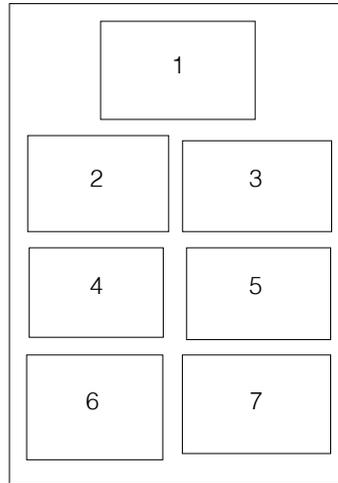
Picasso.

(RUBIO MARTINEZ, 1979: 97).

7 – *La Danza*.

Matisse.

Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

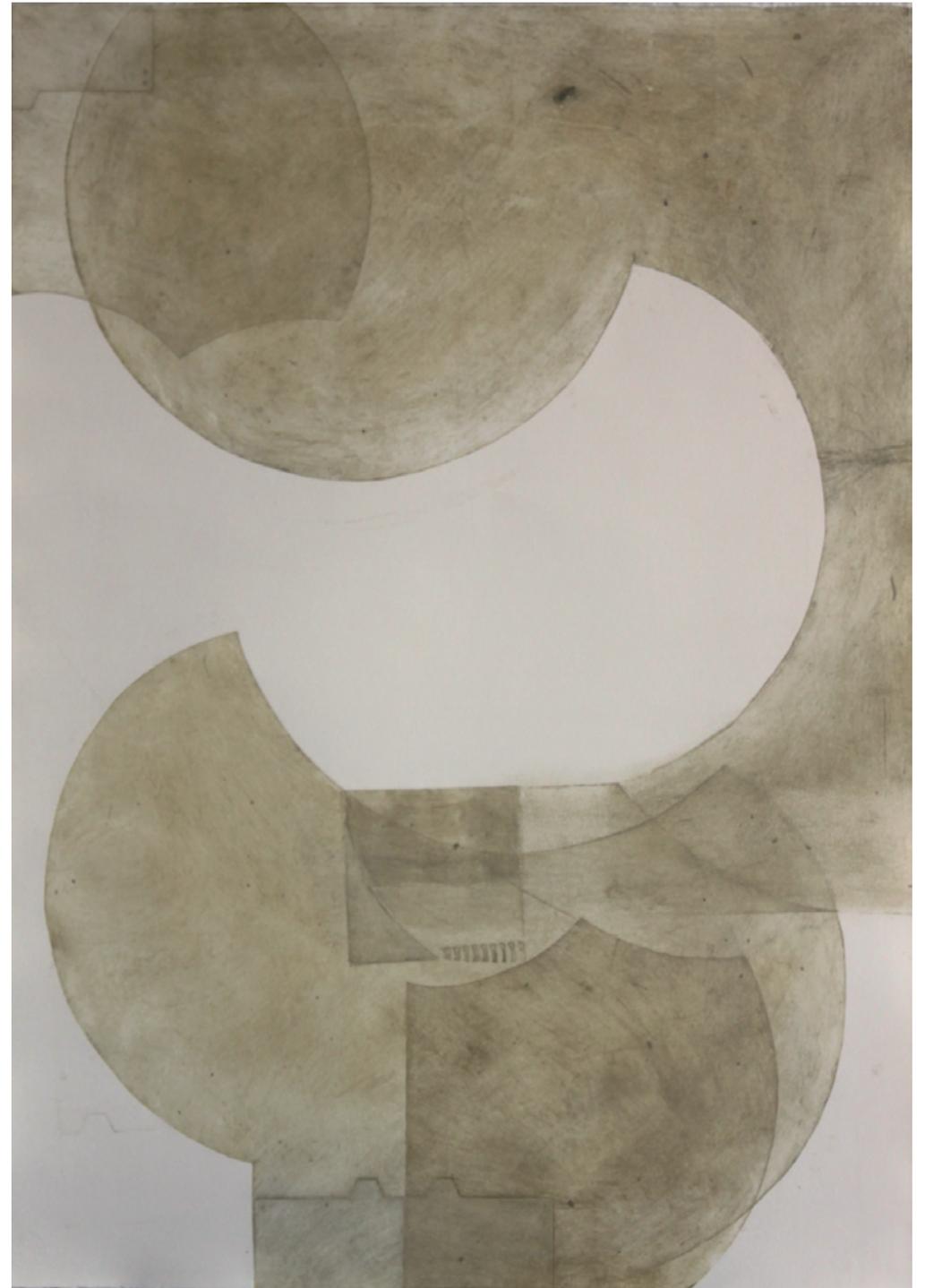


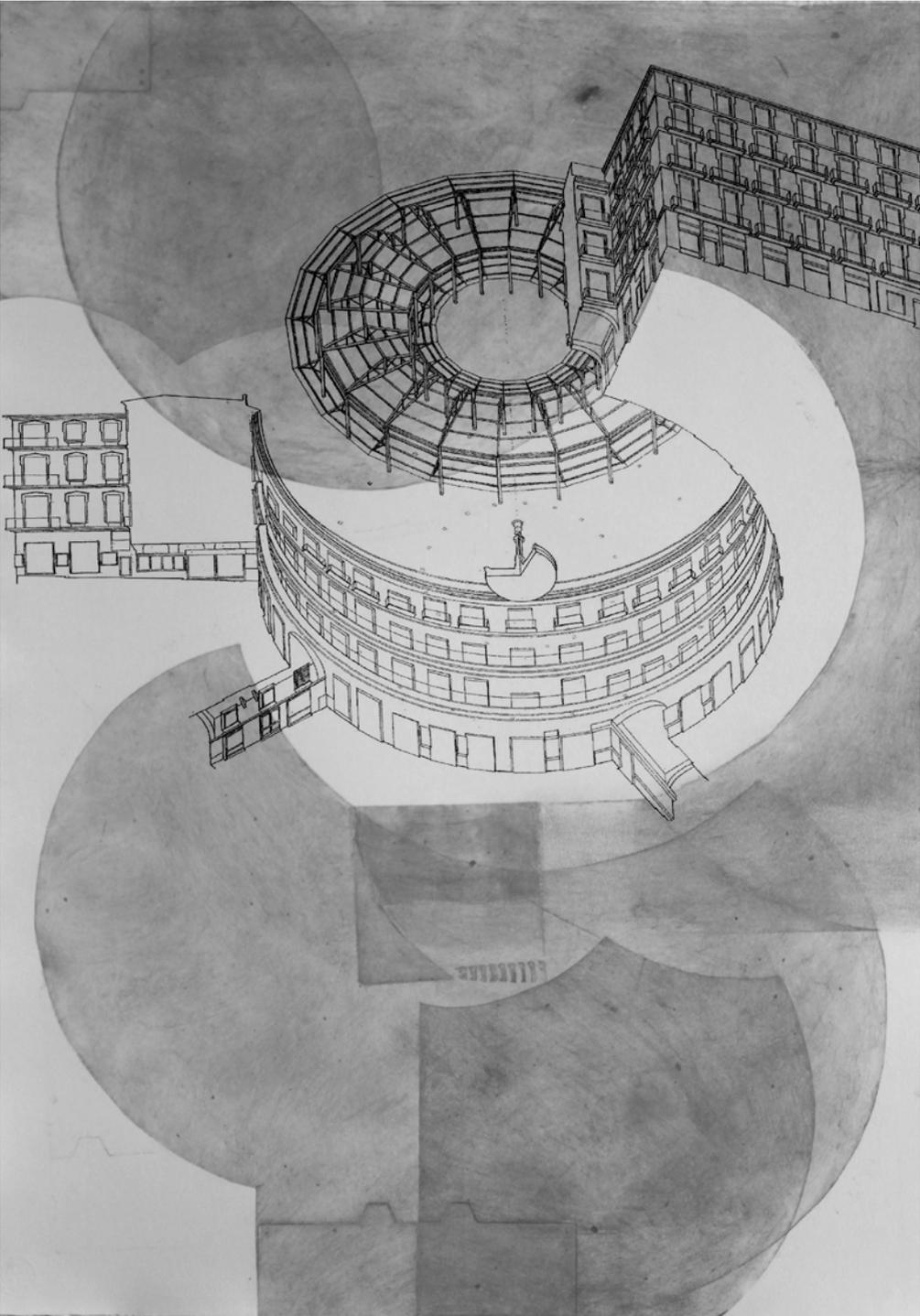
Posición: Corredor

El área del corredor de la Plaza Redonda se ubica entre las casas-entorno y el patio, que son inseparables y no pueden concebirse una sin el otro, es decir sólo a través de él es posible captar la elipse en su totalidad o fragmentada de su espacio arquitectural.

Así, no ocupa un lugar, porque no pertenece a la categoría de los objetos, sino un campo de relaciones de la visión y del tacto, porque a partir de su forma, nos permite *"el único movimiento que Aristóteles creía que podía ser regular, continuo y eterno era el circular."* (LEAR, 1994: 99).

De este modo, puedo afirmar que el movimiento circular en el corredor es la interfaz de la experiencia visual de locomoción, que, por desplazamiento en relación al centro, proporciona y sirve de referencia al límite rígido definido sin fronteras porque posibilita la unificación a través de los medios técnicos -visión y tacto- a un diálogo/conflicto en un abanico de posibles configuraciones, que sólo se puede obtener mediante el deseo de ojear y de tocar para la conquista del espacio.





Sentencia XXVI:

Las impresiones gráficas son médiums entre arte y oficio, localizando muchas veces su sentido en el proceso.

Noción: Original – Interpretación

471

En la segunda mitad del siglo XVII, el proceso de reproducción entra con una gran voluntad de uniformizar, copiar y divulgar el arte del grabado, provocada por la interfaz de la figura del imitador, y ha sido prioritario definir previamente su sentido en el proceso de la reproducción, es decir la importancia de la originalidad de la imagen en la matriz, independiente de la técnica, del procedimiento o los materiales, "se otorga al grabado la categoría de obra de arte." (RUBIO MARTINEZ,. 1979: 39).

El arquitecto Jule Hardouin Mansard (1646-1708), "es quien establece control sobre toda la imaginería estampada en Francia, y los grabadores exigen les sea reconocida oficialmente una corporación que defienda sus intereses. El rey Luis XIV, a petición de Nanteuil y los grabadores que le respaldan, emite en San Juan de Luz (1660) un «Arrest du Conseil d'Etat», en el que se dice: 'QUI MAINTIENT ET GARDE L'ART DE LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE, AU BURIN, A L'EAU-FORTE ET AUTRE MANIERE TELLE QU'ELLE SOIT, ET CEUX QUI FONT PROFESSION D'CELUI, TANT REGNICOLES QU'ETRANGERS, EN LA LIBERTE QU'ILS ONT TOUJOURS EUE DE L'EXERCER DANS LE ROYAUME, SANS QU'ILS PUISSENT ETRE REDUITS EN MAITRISE NI CORPS DE METIERS, NI SUJETS A AUTRES REGLES OU CONTROLE, SOUS QUELQUES NOMS QUE CE TOIT.'" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 39).

De este modo, el arte del grabado se desdobra en dos facetas:

- De imagen original: donde la imagen permite una libertad de creación en la realización, y que transfiere a la matriz un lenguaje de su propio pensamiento y de sus propios sentimientos –arte.
- De imagen interpretada: donde la imagen es un objeto multiplicable, distribuable e intercambiable, realizada por un grabador que no es creador, que no transfiere cualquier tipo de sentimiento a la matriz, sino que se limita a copiar la imagen en la matriz, de forma perfeccionista y con un academicismo frío y formalista 'beau metier' -oficio.

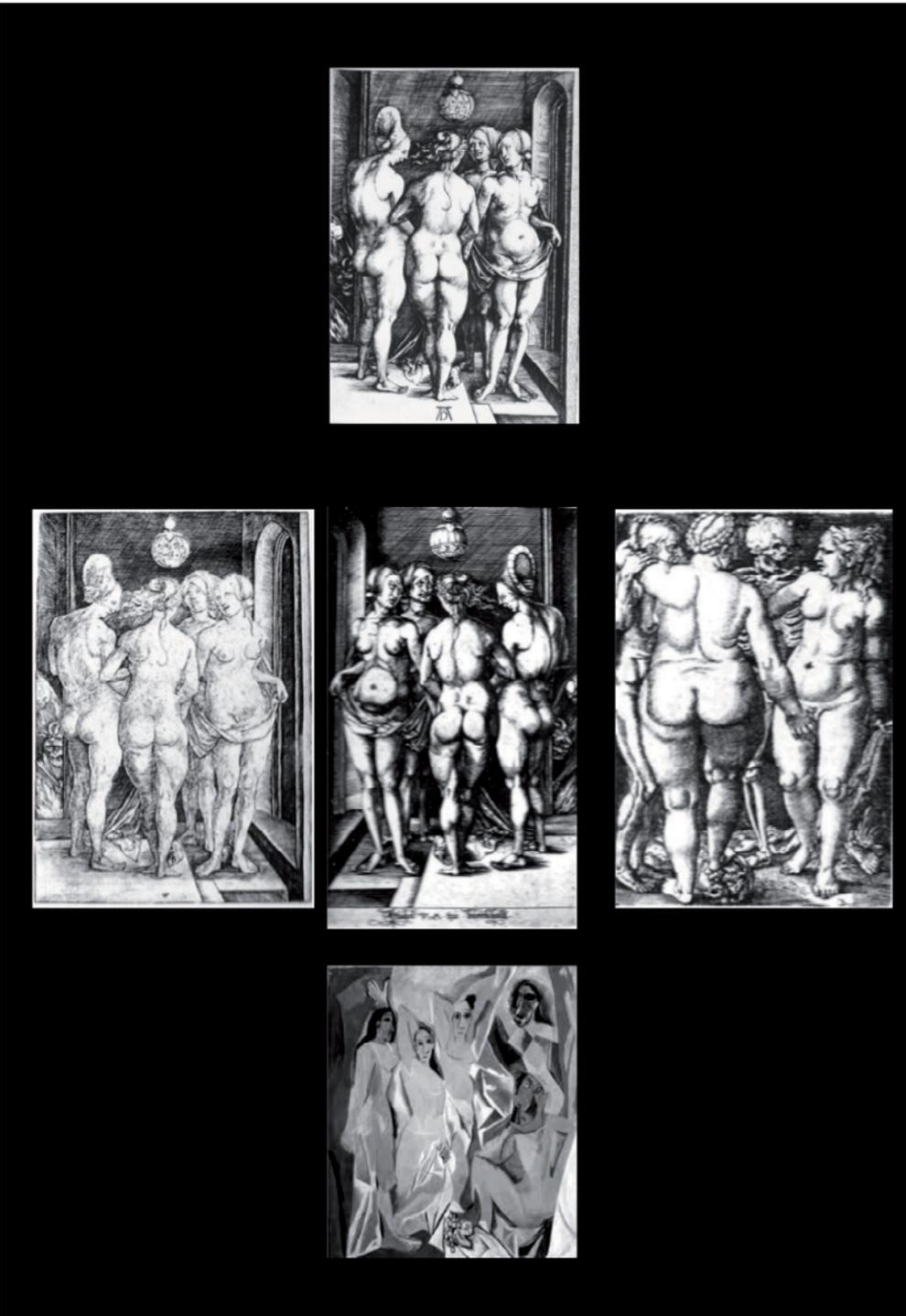
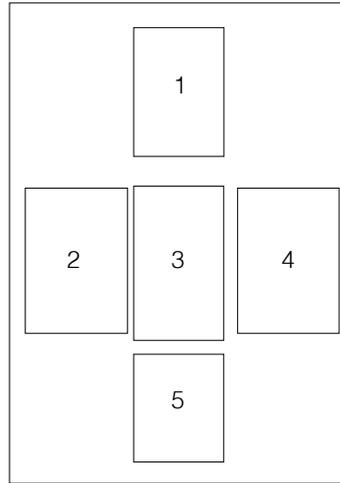
1 – Las cuatro brujas.
Buril
Albrecht Dürero. 1497.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 46).

2 – Cuatro mujeres desnudas.
Buril según Dürero.
Wenzel von Olmütz.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 46).

3 – Cuatro mujeres desnudas.
Buril según Dürero.
Israel van Meckenem.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 47).

4 – Tres mujeres desnudas y la muerte.
Buril según Dürero.
Barthel Beham.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 47).

5 – Las señoritas de Avignon. 1907.
Picasso.
Museo de Arte Moderno-Nueva York.



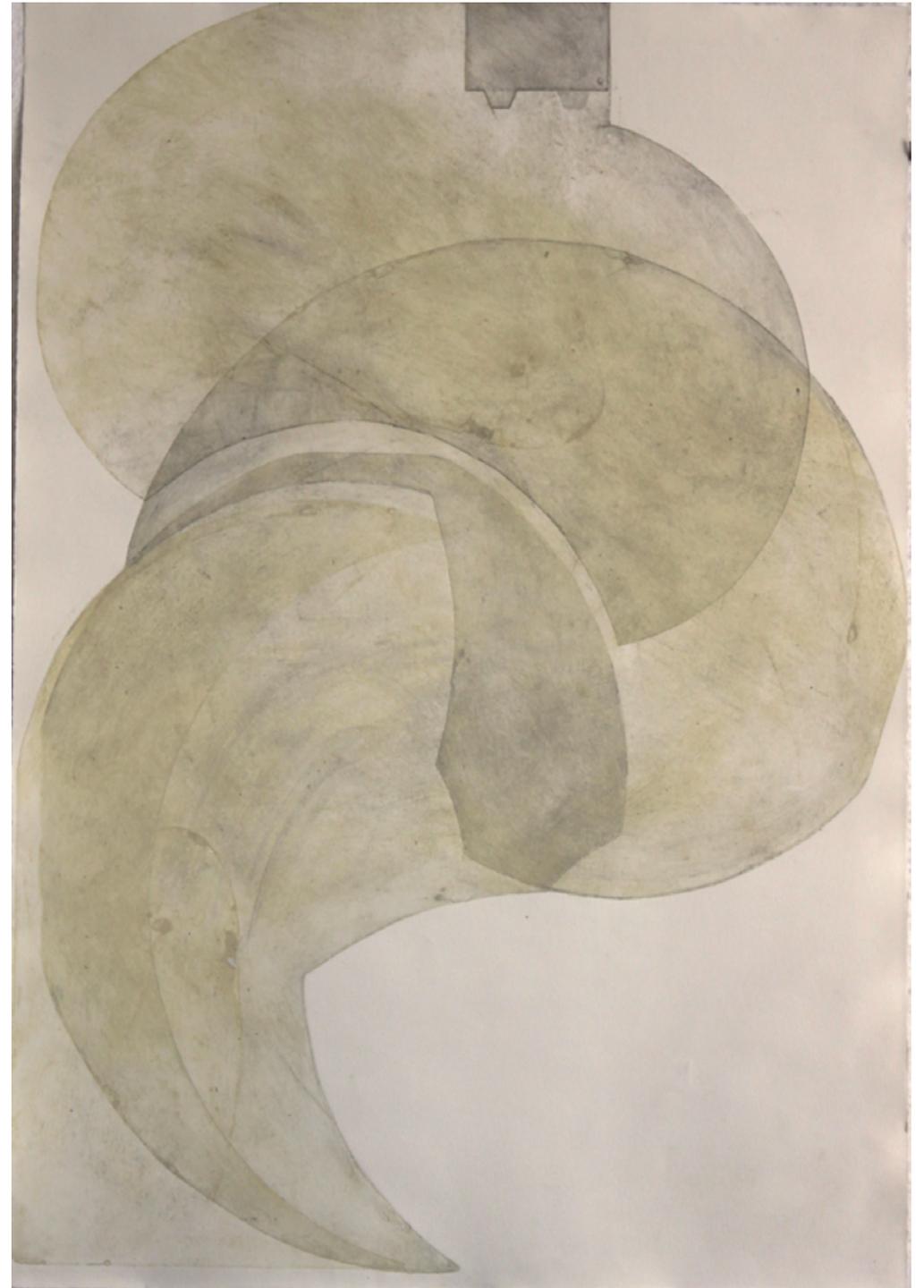
Posición: Cuaternidad –Cuatro arcos

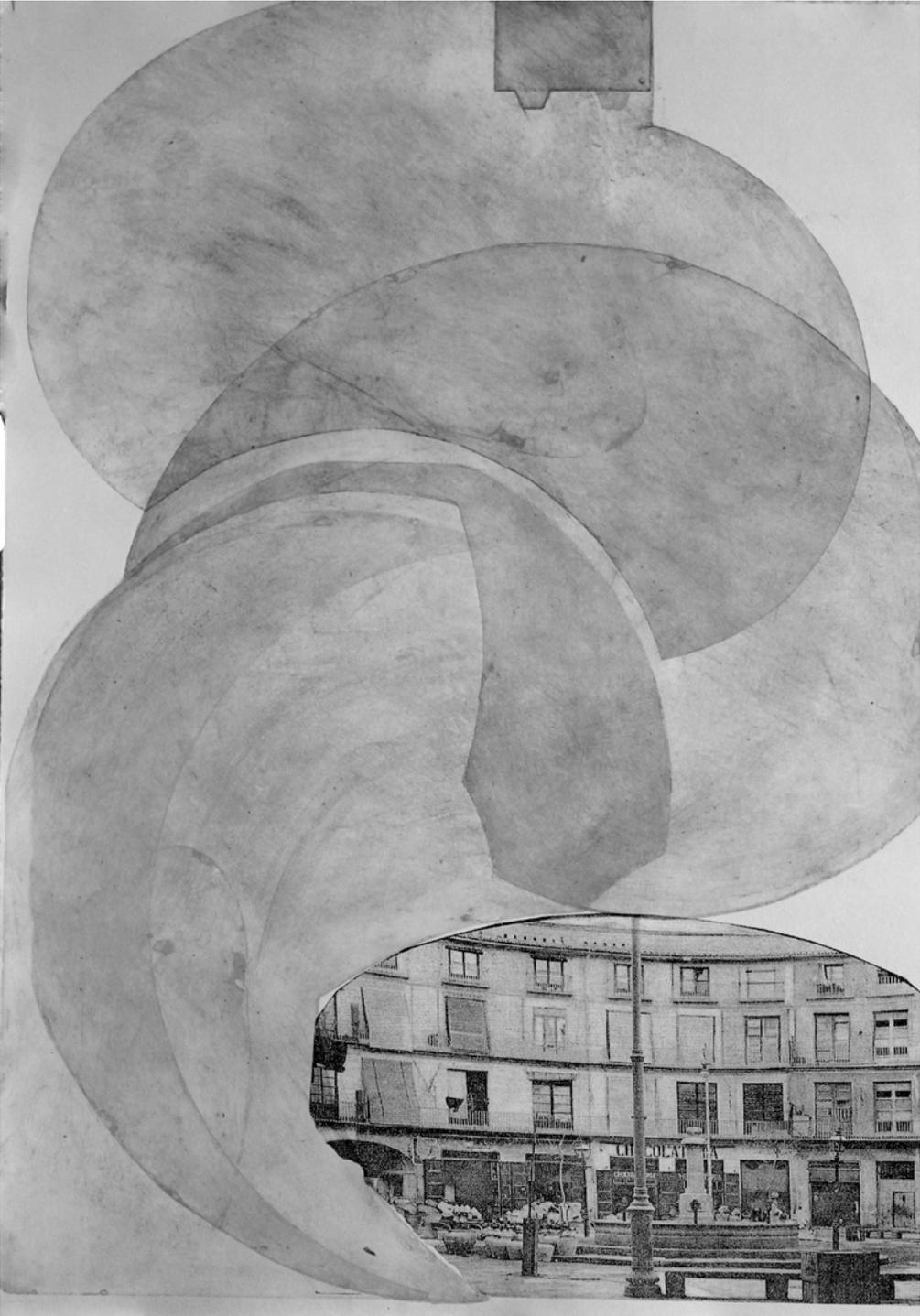
Los cuatro arcos de la Plaza Redonda son de forma semicircular casi semejantes y participan de la dinámica circular. Desde del exterior, sus cuatro entradas son de difícil entendimiento debido a la proximidad de los edificios de alrededor, tan próximos que es necesario recorrer todas sus calles laterales, pero a partir de su interior refleja un gran armonía, porque las formas apuntan siempre una geometría, de un juego espacial que describe las relaciones de gravedad radial entre el espectador y el entorno (centro).

Así, lo que más me interesa es convertir en visible las fuerzas gravitatorias, que normalmente no lo son, pero que yo siento al evidenciar el peso del vacío del habitar con la levedad de las formas, para atrapar al espectador a través de comportamientos de tensión entre su propio movimiento cuando camina para el centro, en una relación de encuentros y de límites que emplea la ilusión como medio para su fin.

De este modo, evocando el sentimiento que tiene los románticos, es decir la libertad entendida como necesidad del individuo, y como una exigencia primordial para lograr la conversación con la circunferencia y mirar la elipse en un movimiento en espiral, donde es necesario habitar la confrontación de diferentes escalas como un trayecto hacia la luz.

Y, como para Heidegger, el habitar se dirige en cuatro direcciones: hacia la Tierra, el Cielo, los Divinos y los Mortales –la Cuaternidad-, que yo asocio a los cuatro arcos de entrada, que son casi semejantes pero su sentido en el proceso es original porque difieren de la relación con la calle que bifurcan, permitiendo varias interpretaciones/imágenes.





Sentencia IX:

La impresión gráfica supone una cadena de prototipos, algo que siempre le precede; la impresión gráfica es un siempre a punto.

Noción: Repetición

A continuación de la originalidad en la matriz, sigue la repetición donde la matriz obedece a una cadena de prototipos, que resulta la imagen impresa –la Estampa. Y, tal como Hume afirma, *“la repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla.”* (DELEUZE, 1988:137).

De este modo, la repetición va ocupar un lugar imprescindible en la historia del arte y en el mundo del grabado, porque el sentido sociocultural del grabado hace de la estampa un objeto de grafía, debido a su lenguaje, que es individualmente apropiable y por la divulgación múltiple, que economiza y populariza la cultura visual, obedeciendo a un proceso técnico que permite multiplicar cuantas veces la matriz o el artista permitir, según las leyes de producción y distribución.

Al lo largo del tiempo, la Estampa ha tenido siempre una relación de su imagen asimilada a la de su referente, y las propiedades de sus técnicas han mantenido siempre un impacto en el contenido, es decir, está dotada de un código de valor simbólico y de poder, que pueden ser visibles o invisibles, porque, como define Michel Melot, *“Lo que transforma una imagen en estampa no es su materia, ni su técnica, sino un conjunto de condiciones a las que debe responder [como]:*

- Objeto fiduciario: Estaba condenada a ser letra de cambio de otro objeto de arte (papa León X);
- Molde: Proporcionaba a todos el mismo objeto y después a cada uno su objeto, es decir empieza por servir los rezos de las religiosas, para después exteriorizar en practicas íntimas por la fuerza de la nueva espiritualidad (siglo XV);
- Módulo: Proporciona ser un objeto intercambiable;
- Modelo: Sale del saber del mundo religioso y letrado o culto, para ser tema de dominio erudito y publico, es decir se convierte en eje entre arte menor y arte mayor (siglo XVI);
- Imagen codificada: Pretendía hacer un lenguaje unívoco, es decir se basaba en la idea de que la reproducción de la imagen concretizaba los conceptos. La asimilación del lenguaje figurado al lenguaje escrito (emblemas, medallas o figuras ilustres);
- Objeto de acumulación: Proporciona ser un objeto de colección por las representaciones figurativas que suscita en forma de atlas o de retratos y que ofrece una visión de la historia en una especie de enciclopedias, y más tarde demuestra riqueza y poder de medios empleados;
- Imagen desdoblada: Proporciona que se considere la reproducción como una técnica o como un significado, es decir separa la matriz de la estampa, y esta por su vez, es copiada y deteriorada al convertirse en segunda imagen, pero permite a los artistas un desprendimiento en la interpretación;
- imagen súper multiplicada- proporciona poder presentar la estampa en series de imágenes, en que cada elemento sólo, no tiene sentido, sino en

unión con los otros por acumulación, por repetición o por intervenciones, es decir la serie de imágenes son independientes pero intelectualmente ligadas;

- Representación del tiempo: Proporciona registrar y materializar el tiempo de trabajo del grabador en estados, es decir la noción de estado viene de la fotografía, para registrar el tiempo fugitivo que ya no es objeto estable del renacimiento sino de valores de los Impresionistas." (VV. AA., 1999: 23).

Así, para los grandes maestros, la repetición de la matriz es sólo un proceso de reproducción en serie de una estampa, y no es lo más importante, porque es un problema de procedimientos técnicos, pero lo que más importa y que define sus mayores preocupaciones es la relación con la iluminación en la estampa, que convierte en objeto de sustitución, porque las pruebas tiradas antes de la edición eran reutilizadas y entintadas como se fuesen dibujos, creando una imagen ambigua entre el grabado y el dibujo, por la imposibilidad de volver reproducir la imagen,-la Monotipia.

1 - *El perdón de San Francisco*.
1581.

(Agua-fuerte y buril)

Federico Barocci, 1528-1612

(VV. AA., 1999: 52).

2 - *Las llagas de San Francisco*.

(Agua-fuerte y buril)

Federico Barocci, 1528-1612

(VV. AA., 1999: 53).

3 - *Las llagas de San Francisco*.

(Butil)

Raphaël Sadeler, 1561-1628

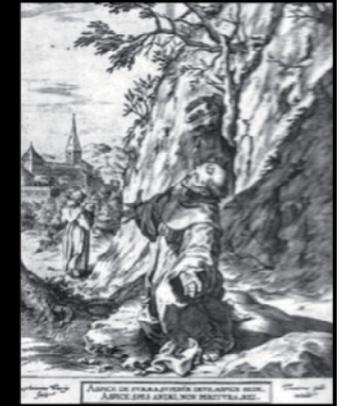
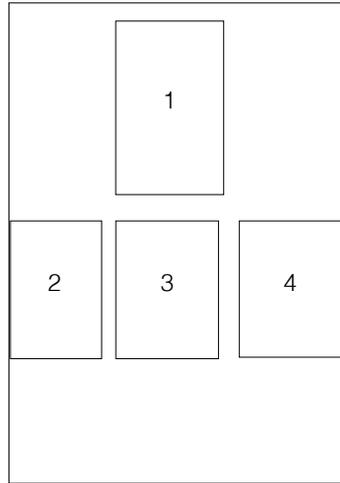
(VV. AA., 1999: 53).

4 - *Las llagas de San Francisco*.

(Butil - 2º estado)

Antoine Wierix, 1555-1624

(VV. AA., 1999: 53).



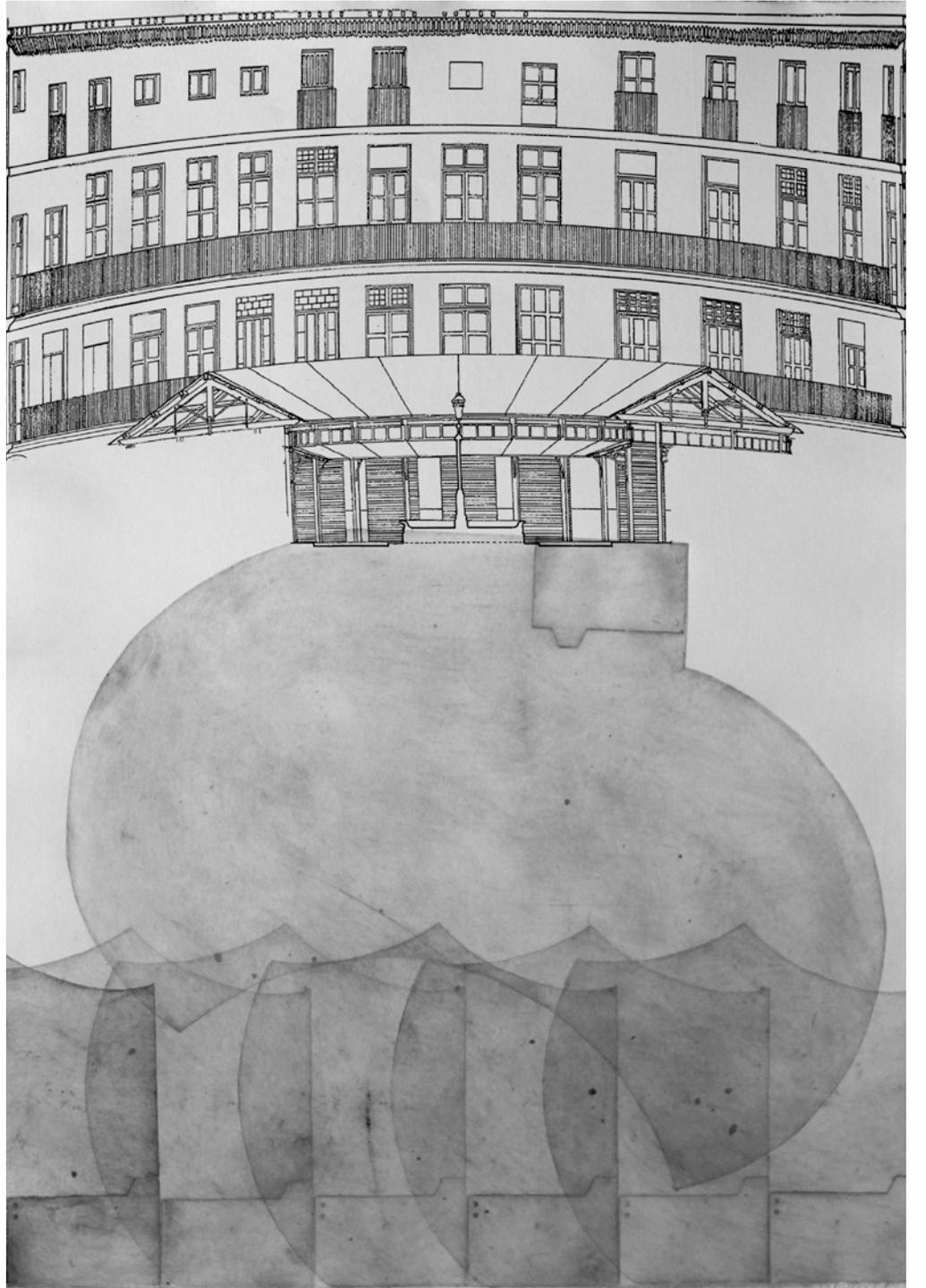
Posición: Puertas, ventanas y balcones

La visión del conjunto cuando estamos en-el-interior de la Plaza Redonda, nos hace sentir la espacialidad, la armonía y el equilibrio a través de la repetición de las formas -puertas, ventanas y balcones-, porque *"el espacio tridimensional ofrece una libertad completa: extensión del espacio en cualquier dirección, disposiciones ilimitadas de los objetos y la movilidad total de una golondrina."* (ARNHEIM, 1983: 245), es decir su entorno se dirige al ojo, como un centro de gravedad, un observatorio, donde sólo el ojo del pintor consigue entrar y salir, sin tocarles, porque siente y torna visible lo invisible.

Entonces, cuando *"la geometría nos dice que son suficientes tres dimensiones para describir la forma de cualquier cuerpo sólido y las ubicaciones relativas de los objetos entre sí en cualquier momento dado"* (ARNHEIM, 1983: 245), la pintura contrapone porque celebra la visibilidad, al permitirnos ver en ausencia de un objeto verdadero la forma como lo vemos en-el-mundo y principalmente, nos permite ver el espacio donde no existe, pero que sentimos por la experiencia del ojo.

De este modo, la repetición es sentida como un medio de animación del cuerpo, para ver-viéndome y tocar-tocándome, es decir como una cadena de prototipos, donde procuro un diálogo mudo con el-mundo y conmigo misma como pintora.





Sentencia XVII:

Las impresiones gráficas se nutren de la naturaleza y de la resistencia de los materiales, significando así la opacidad de los lenguajes.

Noción: Dibujo – Grabado - Pintura

El lenguaje del Grabado desde siempre se nutre de múltiples relaciones de proximidad con el dibujo, pero la necesidad de buscar tonalidades de iluminación – el aguafuerte-, hace que los pintores del siglo XVII reconozcan el grabado como una de las artes liberales, *“el debuxar con grafio y aguafuerte –aclara Pacheco- que la pintura tiene debaxo de su jurisdicción”*.(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 345).

Así, la comunicación entre el grabado y la pintura se retroalimentan mutuamente como, por ejemplo, ésta a través de las Cartillas de dibujo, que permiten el estudio de las proporciones del cuerpo humano (cabeza), provocando la centralización del ojear como modelo a reproducir y divulgando *“el sistema común del aprendizaje de la pintura (que) pasaba obligatoriamente por el dominio del dibujo, destreza que se adquiría en principio mediante el ejercicio de copiar y estudiar de dibujos elementales que comúnmente se contenían en las cartillas.”* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 321).

Además, Rafael (1483-1520), como pintor que es, procura centrar su ojear en una grafía propia, para que su estilo lineal sea capaz de traducir los efectos de volumen próximos de las propiedades tonales de la pintura o del dibujo –el lápiz hematites-, que resulta como una prolongación natural de su ojear, a través de una técnica popular como es la de colorear a la mano.

Just de Nesker, instalado en Augsburg, reutiliza la técnica del camafeo (o grabado en claroscuro -procedimiento igual a la xilografía, pero usando una

plancha para el trazo negro y las otras planchas para las medias tintas que se deseen-), obteniendo un efecto de grisalla, que es introducido en Italia por Ugo da Carpi (1470-1532), y que resulta como una respuesta plausible para el claroscuro, muy de moda, como la obra de Guido Reni (1575-1642), que aprovecha los temas de sus propios cuadros y hace variaciones gráficas.

En los Países Bajos, Jan Wellens de Cock (1480-1527), instala su editorial –A los cuatro vientos- que se transforma en un importante centro cultural y artístico, que, a partir de 1556, atrae a artistas como Brueghel (1525-1569) o Corneille Cort (1606-1684). Y, más tarde, en Haarlem, Hendrick Goltzius(1558-1617), funda una academia de grabado amanerado, que marca el clímax del grabado de trazo, es decir la elegancia de la línea a la distorsiones aguadas de la forma a escala.

En España, el grupo de pintores más representativo se da en ciudades como Valencia, Sevilla y Madrid, y destacan sobre todo, Jusepe Martínez (1600-1682) y José Ribera (1591-1652), quien *“nunca copió al aguafuerte lo que previamente había pintado, o viceversa: el pintor se sirve del grabado como un medio más para desarrollar sus ideas y revisar sus composiciones pictóricas, aunque en esencia sean las mismas.”* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 389).

Y, en Francia, Jules Román y Francesco Primaticcio (1504-1570), con su producción crean un estilo académico –Escuela de Fontainebleau-, instalada en París, contribuyendo a la aparición de nuevas escuelas de grabadores como reproductores, retratistas e intérpretes, que desean la globalización del ojear por la uniformidad, es decir a partir de distintos condicionamientos de la imagen original buscan el perfeccionamiento técnico, dando un significado diferente por la opacidad de los lenguajes, y a la aparición de nuevos procedimientos o materiales.

1 – Proporciones del rostro.
Pedro de Villafranca.
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 321).

2 – Proporciones de la cabeza.
Pedro de Villafranca.
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 322).

3 – Proporciones del cuerpo femenino.
José García Hidalgo.
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 332).

4 – Marilyn y Einstein
Andy Warhol.
(ALEGRE CREMADES, 2006: 126).

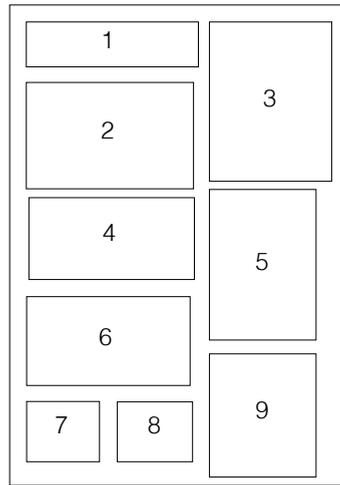
5 – Modelos de cabeza.
José García Hidalgo.
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 329).

6 – Virgen y el Niño.
Anónimo. Aguafuerte. (Siglo XVII)
y
H. David. Butil.
(VV. AA., 1999: 55).

7 – Virgen y el Niño.
Anónimo. Punta Seca. (Siglo XVII)
(VV. AA., 1999: 54).

8 – Virgen y el Niño.
Anónimo. Madera en papel gris. (Siglo XVII)
(VV. AA., 1999: 54).

9 – Virgen y el Niño.
Guillaume Vallet (1633/36 1704) Butil
(VV. AA., 1999: 55).



Posición: El ojear del Pintor

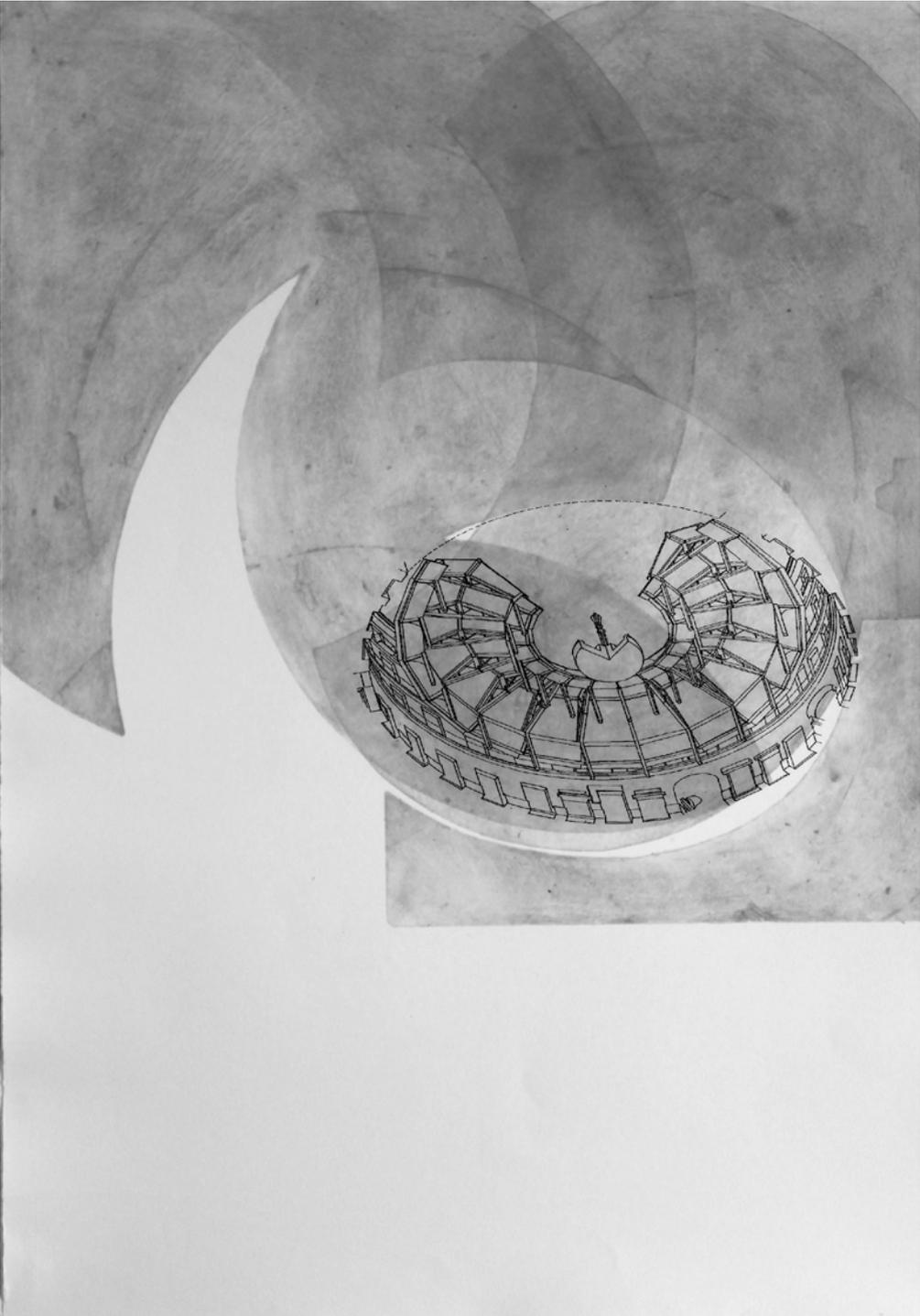
La fenomenología de Merleau-Ponty privilegia la pintura entre todas las artes, porque para él, cualquiera que sea la civilización, las creencias, los motivos, los pensamientos o las ceremonias, la pintura se nutre de la naturaleza y de la resistencia del enigma de la visibilidad.

Así, define su preferencia por el diálogo como el lenguaje que sólo el pintor hace con el mundo, al contrario del músico y del escritor, es decir el pintor tiene el derecho de ojear sobre todas las cosas sin ningún deber de apreciación, porque está ahí, incontestablemente soberano en su rumiar el mundo, sin otra técnica que la educada por sus propios ojos y por sus propias manos a la fuerza de ver y de pintar.

De todo el espacio urbano, elegí la Plaza Redonda como referencia para desarrollar mi trabajo, porque su arquitectura, su estructura, su cartografía, su topografía, su luz me proporcionan un dinamismo en mi cuerpo –mis ojos-, que me hacen moverme para verla y tocarla.

De este modo, se establecen juegos perceptibles, rasgados a la altura de mis ojos, que desmaterializan la forma de origen, la textura tal como el color de las paredes, de las puertas, de las ventanas, así como de los objetos del entorno, configurando de modo privilegiado materia de conocimiento en tanto se someten a la conceptualización del entendimiento, que a partir de allí opera en un fructífero diálogo, es decir que la experiencia de lo sensible abre camino a una reflexibilidad que se propone, no como superación o perspectiva de análisis a partir del exterior, sino como implicación en su experiencia y su abertura al riesgo de lo desconocido, porque el movimiento de los ojos no es una decisión del espíritu, sino una secuencia natural consecuencia de la maduración de una visión, un ojear de pintor.





Sentencia III:

El acto físico de transferir información de una superficie a otra es análogo al de transferir información de un campo lingüístico a otro.

Noción: Transferir información

Tal como la pintura, el grabado en la década de 40, quedó marcado por la muerte de Rubens (1577-1640), que en su época triunfaba por toda Europa, con escenas de un barroquismo exuberante, convirtiéndose en el pintor flamenco más importante cuando volvió a Italia para organizar un fabuloso taller de grabado y estampación, donde Lucas Vorsterman (1595-1675) fue su gran intérprete y único aguafuertista de la escuela de Rubens.

Así, el centro del grabado pasa de Italia a otros países, como Francia y Holanda, que revalúa el grabado a través de sus grandes maestros, como Herkules Seghers (1589-1638), Anthony Van Dyck (1599- 1641), o Rembrandt (1606-1669), quien se convierte en la gran figura de la Escuela Holandesa, marcando todo el final del siglo XVII, mediante su gran dominio técnico, quien comienza a emplear la técnica del buril para uniformizar el contorno de las figuras y los fondos de paisaje, es decir utiliza el buril como una herencia de la Antigüedad para transferir información del pasado gracias a su espíritu historicista, pero la aparición de las técnicas del aguafuerte y del barniz duro o blando, despertan mucho su interés "(...) *sobre todo, su mayor interés reside en cuanto que fue utilizada para realizar obras por medio de esta sola técnica y con la misma libertad de trazos que se empleaba para la pintura, pues no hay duda de que es un procedimiento por el que se puede llegar a conseguir una enorme riqueza expresiva.*" (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 346). Es decir, una técnica que se basa esencialmente en la riqueza de las tonalidades en el juego de luces y de sombras, llenas de frescura y de plasticidad, y que vienen de la pintura y resaltan una serie de conceptos gráficos (como el claroscuro), para acercarse al impresionismo.

Este acto físico de Rembrandt, de sólo dibujar con el buril para uniformizar el contorno de las figuras y los fondos de paisaje con el objetivo de transferir la información a una superficie como se procedía en la Antigüedad (Tres cruces, con la obra de Mantegna, Cristo entre Andrés y San Lorenzo), fue

destacado por Warburg en su conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926), donde cuestionaba si la Antigüedad es «clásicamente serena» o «demoníacamente excitada», es decir "*del carácter subjetivo del revividor de la Antigüedad, no de la realidad objetiva del todo de su herencia, depende que seamos incitados a la acción pasional o nos soseguemos en la luciente sabiduría.*" (WARBURG, 2010: 178)

Así, como pintor, trata de intuir y analizar un estilo gráfico propio, a través de su proceso de trabajar sobre planchas de cobre, empezando con las técnicas del buril y desarrollando mediante el aguafuerte y la punta seca fundamentalmente temas tan variados como los retratos bíblicos, de costumbres populares, desnudos, sí como paisajes y realismos cotidianos, que destacan por la espontaneidad de su trazo y la luminosidad de su mancha, así como por los colores crudos y el fuerte contraste de luz y sombra.

El historiador inglés Arthur M. Hind, define de este modo la obra grabada de Rembrandt, en un periodo de 34 años que abarca tres etapas:

1ª: desde 1628 hasta 1639; La madre

2ª: desde 1640 hasta 1650; Los tres árboles

3ª: desde 1651 hasta 1661; Mujer de la flecha

En las primeras obras, su proceso de transferir información se realiza mediante la aplicación de trazos, donde se muestra una notable influencia de Rubens, es decir, en los pequeños retratos, como La Madre (1928), predomina una línea pura, "(...) *con gran espontaneidad y soltura, grabó el rostro surcado de arrugas y los finos labios cerrados sobre una boca desdentada. Tanto los trazos de la cara como el porte y el vestido de la mujer son dignos y compuestos, (...) la relación de tensiones entre la figura y el fondo dejado completamente blanco contribuye a moderar la solemnidad de la pose*" (CANO PÉREZ, 1987: 42-43). Porque, en su acto físico de transferir, existe una preocupación gráfica con los materiales en relación al ambiente -el claroscuro-, que lo hace disfrutar en el trabajo con las expresiones del alma.

Así, la serie de retratos se detienen en una mirada fraternal y social del mundo, donde las figuras de mendigos son estudiados cada una de ellas y convertidas en el elemento fundamental que caracteriza al personaje.

A la vez, los temas bíblicos presentan ya una madurez y una envergadura en su trazo, es decir su mirada estaba tan familiarizada con las Escrituras, que su actitud religiosa era demostrada a través de la profundidad plástica, obtenida por medio de líneas cerradas del sombreado muy propio de su dibujo. Tal como: Cristo arrojando a los vendedores del templo, El bueno samaritano, La Anunciación de los Pastores, Resurrección de Lázaro, Martirio de San Esteban.

El Paisaje es uno de los temas más trabajados por los artistas holandeses. En este sentido, el siglo XVII fue un siglo particularmente inquisitivo con la naturaleza, como instrumento para cuestionar las concepciones clásicas, es decir *"uno se siente tentado a relacionar esta impresionante estimación pictórica de la naturaleza apreciable en la pintura paisajística holandesa con las tendencias más generales de la filosofía y la ciencia contemporáneas."* (ROSENBERG, 1987: 155).

Así, los grabados (de paisajes) de Rembrandt insinúan una visión de conjunto espacial, a partir del fenómeno de la luz, que nos permite sentir el contacto directo con la naturaleza, como una relación directa, en-el-mundo, es decir su expresividad, su espontaneidad y su inmediatez en las planchas, nos transmite una sensación de espacio abierto con atmósfera, donde esta es diferenciada por una luminosidad propia del cielo, y otra para la tierra, que son sus mecanismos sutiles para destacar los dos planos.

En particular destaco su obra Paisaje de Los tres árboles, de 1643, porque marca bien la transición, por un lado la influencia de la obra, Las tres gracias (1636-1639) de Rubens, y por otro el cambio sufrido en su sentimiento (la muerte de su amada Saskia), es decir es notoria la semejanza en la composición de la repetición triple, con la antigüedad, que contrasta con la nostalgia de la serenidad en la atmosfera del arabesco trazo, es decir, *"el pensamiento muy general de la muerte tiene una notable relación con la*

representación artística del hombre. Otra cosa ocurre cuando la muerte es sentida con la vida y en la vida, como un elemento de ella misma". (SIMMEL, 1996: 122 y 128).

A partir de esta época, Rembrandt se refugia en su intimidad, dominada por un sentimiento de nostalgia y melancolía para expresar sus intenciones, es decir para transferir, valorizar y dar forma a sus expresiones, a sus emociones como Ser-Pintor que siente, dialoga y vive cada uno de los momentos con el mundo y en-el-mundo como únicos.

Porque, *"el ojo recibe impulsos visuales que envía al cerebro. Es la retina la que conforma la imagen y ésta está muy pegada al cerebro, tanto que podría decirse que ya es cerebro.*

Pero para que podamos comprender lo que hemos visto, hemos de asistir al proceso completo de generación de la imagen en nuestro cerebro. Sintetizar lo que está recibiendo nuestro ojo, asociarlo -dentro de nuestro banco de datos visual cerebral- a lo que ya tenemos procesado y luego etiquetarlo... Esto es... darle significado a dicha imagen para que pueda formar parte de nuestra base de datos y así poder usarla, memorizarla, recordarla...

Esto es un proceso cultural...

Por eso podemos decir que realmente sólo vemos lo que conocemos... Y conocer es parte del proceso cultural. Todas las imágenes dentro de nosotros son pues culturales. No es entonces que cada uno interprete lo que ve, sino que realmente ya lo estamos viendo (generando imagen en el interior de nuestro cerebro, en la misma retina) de forma interpretada.

Por eso ninguno vemos lo mismo." (ALCALÁ, 2010: Conferencia BBAA-UPV).

1 – La Madre.
Rembrandt
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 41).

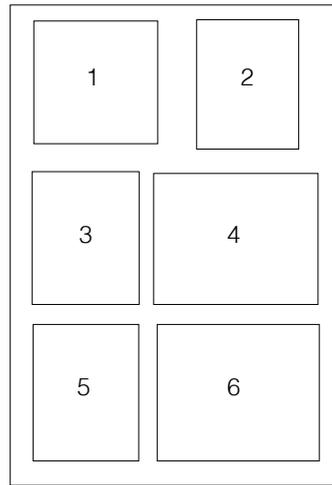
2 – La gran novia judía- Saskia.
(Aguafuerte, punta seca y buril)
Rembrandt
(BNF, Estampes, Rés. Cb. 13a. W.B. 340-2, 5)

3 – Las tres gracias.
Rubens
(Museo del Prado -Madrid).

4 – Paisaje de los tres árboles.
Rembrandt
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 43).

5 – Cristo entre San Andrés y San Lorenzo.
(Butil).
Mantegna
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 23).

6 – Las Tres Cruces. (3º estado)
Rembrandt
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 44).



Posición: La Cartografía del Ser a la Cartografía del Hábitat

Para describir el movimiento de la Espiral, destaco el fenómeno del habitar en el pensamiento de Heidegger, porque se distancia de la comprensión usual, para revelar la esencia de nuestro existir, es decir por la búsqueda de nuestro sentido del Ser en-el-mundo.

Así, la importancia dada al acto físico de transferir la información de la Cartografía del Ser a la Cartografía del Hábitat, es por la necesidad de la propia noción de casa, según una existencia cotidiana en buscar una morada –Plaza Redonda-, y también para tener un lenguaje propio, a través del diálogo con las tres formas (Circunferencia, Elipse, Espiral).

Mediante esta actitud, que se manifiesta silenciosamente y también de forma inquietante, el Ser transfiere su sentir en un dinamismo provocado por su origen geográfico/biológico, es decir el movimiento de su cuerpo y de sus ojos que le hacen mover para poder verla y tocarla, en un gran ejercicio de aprendizaje poético del ver y del tocar que formulan un espacio existencial, habitable por la desocupación formal del espacio a favor de una armonía y de un equilibrio del claroscuro entre el lugar con el ser, en-el-mundo.

Y es esa complicidad del lugar con el Ser, el claroscuro, lo que va a provocar, no un movimiento cerrado como la Elipse, sino un vacío, que no se da por la inexistencia de una casa/morada/abrigo u hogar, sino por una confrontación derivada de la adaptación a un nuevo espacio, a una nueva cultura, a un nuevo idioma, a nuevos conceptos estéticos, y que viene marcada por la nueva percepción de un claroscuro. Entonces, es en este momento vacío, donde empieza el diálogo con la Circunferencia, y que va a marcar toda la toma de posición del ser, proporcionando un sentimiento con un sentido y una significación en su movimiento visual al transferir la circularidad de sí mismo a un vivir en-el-mundo con luz y sombra, es decir con libertad.





Sentencia XII:

Las impresiones gráficas son metalenguajes –lenguajes sobre el lenguaje-, cuyos códigos son abstracciones totales. Cuanto más descriptivo, más abstracto.

507

Noción: Fenómeno de la luz

Podemos afirmar que uno de los elementos presentes en los grabados de Rembrandt es el fenómeno de la luz, que hace explotar y registrar sus sentimientos debido al hecho de que ambos cambian en cada momento. Así, *"mima cada plancha, la retoca en sus primeros estados con ayuda del buril y de la punta seca, borra con el bruñidor, vuelve a comenzar, entrecruza líneas hasta conseguir la verdadera profundidad de la obra sufrida"* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 44), cuyo resultado proporciona a la obra un efecto dramático, donde el blanco sobre la masa gris oscuro hasta el negro dan fuerza expresiva al claroscuro, que es su código para trabajar las planchas, y que marcará toda la época del romanticismo barroco.

De este modo, el contacto directo con la naturaleza es casi como un valor absoluto para que la expresividad, la inmediatez y la espontaneidad de su gesto tenga una relación directa con lo cotidiano, es decir el espacio abierto contribuye a establecer las relaciones que marcan su amor a la naturaleza y que Rembrandt lo conseguirá mediante la representación del claroscuro con gran transparencia para sugerir el aire y la atmosfera.

Tomo como ejemplo su obra *Los tres árboles* (1643), y verificamos por la atmósfera que se trata de un paisaje de los alrededores de Ámsterdam. *"El significado de la escena es claro: a medida que se disipan los nubarrones la oscuridad retrocede y la luz solar se abre paso, poniendo de manifiesto gradualmente el verdadero carácter de la campiña holandesa"*, (ROSENBERG, 1987: 164). La composición gira entorno a los tres árboles y el desplazamiento del centro geométrico proporciona al conjunto un poder de atracción y una idea de variedad en la naturaleza, sin olvidar el sentido de unidad, equilibrio, brillo y contraste cuando coloca una reducida mancha de luz sobre una gran área oscura para marcar la importancia de su código –el claroscuro–, es decir una fuerte presencia de las sombras, porque *"hay dos cosas que la vista debe entender: primera, que la sombra no pertenece al objeto sobre el cual aparece; y segunda, que sí pertenece a otro objeto, al cual no tapa."* (ARNHEIM, 1983: 348).

Entonces, la *"composición es el arte de coordinar, en función decorativa, los diversos elementos de que dispone el artista para expresar determinados sentimientos"* (MATISSE. A: GERMANI, 1981: 13), y el juego de claroscuro define, por un lado, la mirada de su cotidiano, y por otro una su gran dominio técnico sobre los valores tonales resultado de los trazados largos y rectos en distintas direcciones más o menos profundo por el manejo de la punta seca y del aguafuerte, que es su gesto de pintor en total libertad y espontaneidad, es decir su signo.

CÓDIGO – Claroscuro

SIGNO – Gesto

La idea de asociar el código (su claroscuro) al signo (su gesto), es para tornar visible la expresividad, la inmediatez y la espontaneidad en el espacio de representación porque *"se entiende por signo toda huella gráfica dejada sobre un soporte por un instrumento apropiado"* (GERMANI, 1981: 64). Así, sus gestos con la punta seca y el aguafuerte tienen una estructura de aspectos que nos ayudan a interpretar sus sentimientos, cuanto más descriptivos, más abstractos, es decir *"la abigarrada red de líneas de esta estampa da la impresión de estar hecha partiendo de la oscuridad hacia la luz, en contra de las exigencias del grabado que opta por un procedimiento que progresa de la luz a la sombra. No obstante, la fuerza que encierra es innegable."* (ROSENBERG, 1987: 164).

Para analizar sus gestos con efectos pictóricos por la irregularidad/plasticidad de la línea, tomo como referencia la obra Fundamentos de proyecto gráfico de Fabris Germani, que define dos aspectos del signo:

Aspecto estético: *"Al aspecto expresivo y agradable del signo, que depende de su configuración física o del instrumento técnico-práctico con que se ha realizado"* (GERMANI, 1981: 64)

Aspecto técnico-práctico: *"Conciérne a la operación material de su ejecución, que generalmente depende de los instrumentos con que se traza y de los soportes utilizados, (...) porque ellos precisamente oportunamente escogidos y guiados por la fantasía creadora del artista, determina el aspecto físico o técnico-práctico de la comunicación visual."* (GERMANI, 1981: 65)

Además, Germani concluye que *"según el modo de expresión y la superficie ocupada, la huella gráfica del signo puede presentar tres aspectos distintos:*

Aspecto lineal: Cuando se expresa con un trazado de superficie mínima llamado comúnmente línea.

Aspecto medio: Cuando la línea delimita una superficie sin constituir, no obstante, una masa homogénea.

Aspecto de superficie: Cuando la superficie y el signo constituyen una masa única." (GERMANI, 1981: 66)

PUNTO + LÍNEA + MASA

"El punto. En nuestro lenguaje práctico, se pretende hablar solamente de punto gráfico, es decir, de un punto-forma que tiene relativamente las mínimas dimensiones posibles." (GERMANI, 1981: 68)

"La línea. Se entiende por línea un signo que, teóricamente, tiene una sola dimensión: la longitud." (GERMANI, 1981: 68)

"La masa. Se entiende por masa un signo gráfico de dimensiones notables; o sea, cualquier superficie contenida en una línea cerrada que le determina la forma y el contorno o perfil." (GERMANI, 1981: 69).

De este modo, de los tres aspectos presentados, lo que nos interesa para nuestro trabajo práctico (en el que utilizamos máquinas electrográficas de reproducción y estampación es que nos permitan analizar los detalles de los efectos tonales del claro sobre el oscuro marcados por la retención de la tinta y teniendo en cuenta la distancia de la ampliación/reducción para distinguir los puntos, las líneas y las masas, porque *"algunas máquinas fotocopiadoras tienen sistemas de reducción de imagen y también, aunque en menor cantidad, existen otras que amplían. Las proporciones de reducción son fijas y las de ampliación también. Si se quiere ampliar o reducir en proporciones mayores o menores, tienen que hacerse por pasos intermedios, con la consecuencia pérdida de imagen. La ampliación/reducción es aprovechable en aquellas imágenes en las cuales una diferencia de tamaño suponga un aumento de la calidad."* (PASTOR BRAVO, 1989: 41).

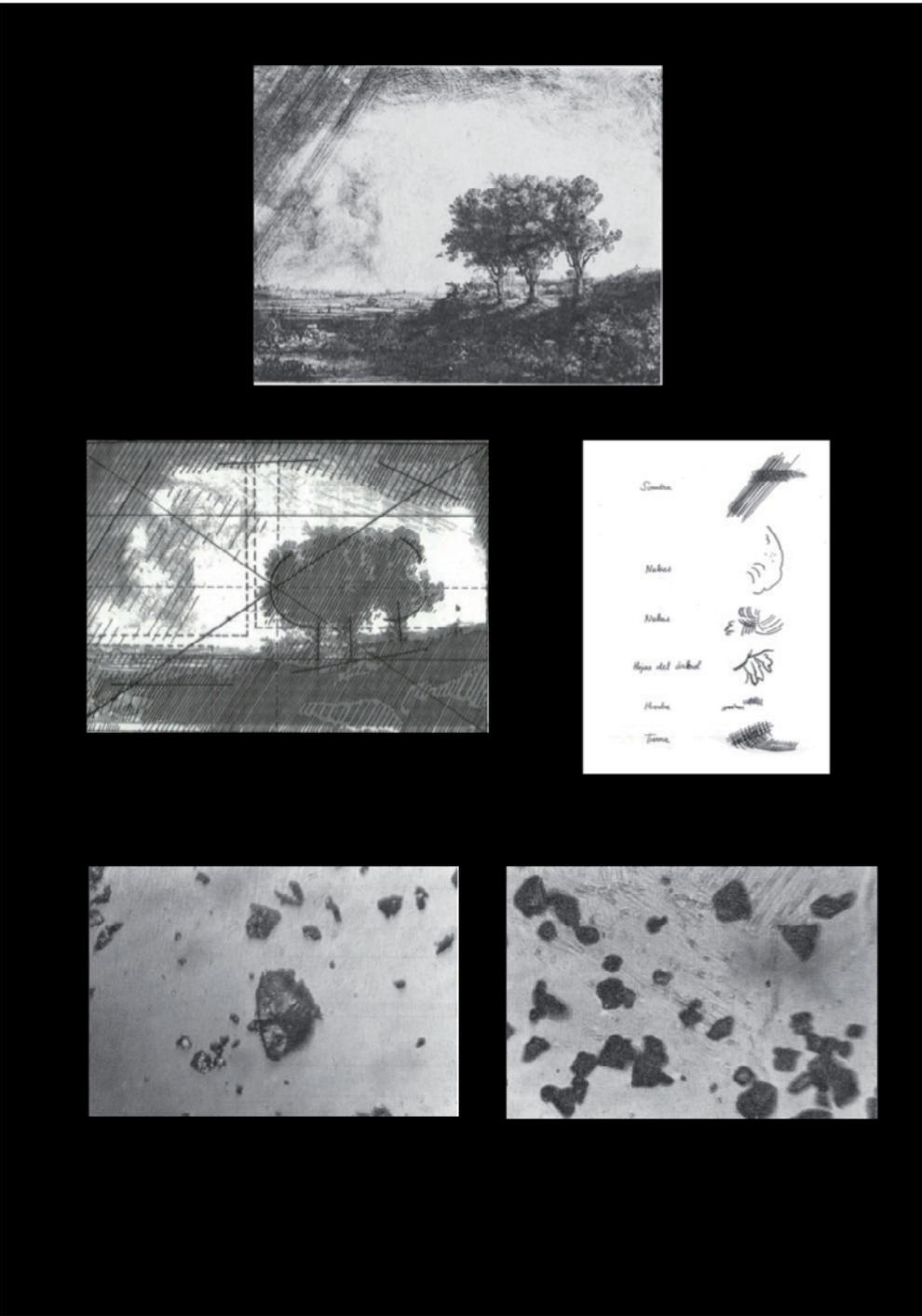
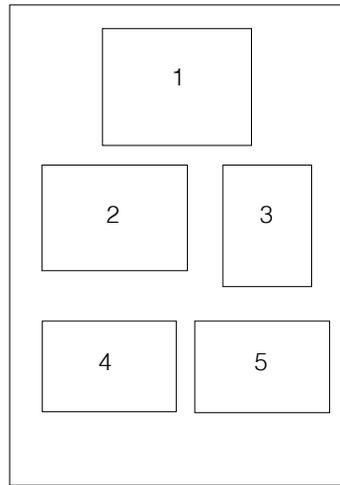
1 – Los tres árboles. (1643)
Rembrandt
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 43).

2 – Esquema estructural, lineal y tonal.
Rembrandt
(CANO PÉREZ, 1987: 235).

3 – Detalle.
Rembrandt
(CANO PÉREZ, 1987: 240).

4 – Microfotografía de granos de toner.
(100 aumentos)
Jesus Pastor
(PASTOR BRAVO, 1989: Fig.4).

5 – Microfotografía de granos de toner
fijados por calor (400 aumentos)
Jesus Pastor
(PASTOR BRAVO, 1989: Fig.5).



Posición: Punto cero – Centro - Ortogonalidad - Anillo

En la circularidad de la Espiral, el fenómeno de la luz se da por el claroscuro, que siempre estuvo asociado al espacio existencial, y que tiene su código en la cartografía del habitar –Lugar y Morada.

De este modo, el Punto cero, el Centro, la Ortogonalidad y el Anillo, son signos que antes de todo están asociados a un gesto -el movimiento de la Espiral en-el-mundo-, lo que significa la necesidad y la intención de la Espiral, porque *"la forma fisionómica del signo, su ritmo, su estructura, el tratamiento, el peso, el movimiento, la orientación el equilibrio... contribuyen a formar el conjunto de factores que constituyen globalmente el contenido primordial expresivo de un signo."* (GERMANI, 1981: 80)

Así, podemos interpretar los signos como gestos de desarrollo y agregación:

El Punto cero (Goa) está asociado al origen –ombligo-, porque su composición define la historia, la identidad y las relaciones de una forma abierta, sin fronteras, es decir un No-Lugar / sin morada, donde el fenómeno de la luz es un mito que nunca fue vivido, porque *"un punto aislado en un campo se relaciona con el todo, pero al permanecer sólo se crea una relación entre él y el cuadro."* (CANO PÉREZ, 1987: 150).

El Centro (MOZ) está asociado al origen biológico, porque su composición define el aprendizaje de la armonía y del equilibrio en la infancia, proporcionados por una dirección dentro/fuera de una casa, -La Casa Melo-, es decir un Lugar / con origen y morada, donde el fenómeno de la luz está siempre en mi memoria, como un espacio para mi imaginación, entrando y saliendo al mismo tiempo, porque *"el poder del centro puede ser explotado para crear una irónica contradicción entre un elemento deliberadamente pequeño y la importancia crucial que posee en la historia que se nos presenta."* (ARNHEIM, 2001: 126).

La Ortogonalidad (LIS) está asociada a la residencia, porque su composición define la ausencia de la casa, proporcionado por el vacío como algo para ocupar con la verticalidad y la horizontalidad, es decir un Lugar / sin morada, donde el fenómeno de la luz viene del ángulo recto -la Rúa X-, porque *"la línea vertical parece dinámica, mística, ideal, digna. Sugiere simplicidad, firmeza, convicción, precisión e integridad. Si es pesada y maciza puede indicar severidad y austeridad, así como también iniciativa, fuerza y pensamiento."* Y también porque *"la línea horizontal es la que más fácilmente puede ser recorrida por el ojo, quizás porque predomina en la naturaleza: horizonte, un lago en calma, posición de reposo...Puede sugerir la idea de descanso y de tranquilidad; indica extensión y, asimismo, languidez, melancolía y serenidad."* (GERMANI, 1981: 81).

El Anillo (VLC) está asociado al encuentro, porque su composición define una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles, proporcionado por la confortación y adaptación a nuevos conceptos estéticos, es decir un Lugar / con morada, donde el fenómeno de la luz proporciona un dinamismo en mi cuerpo y en mis ojos que me hacen moverme para poder verla y tocarla, porque *"el arte no expresa el movimiento con el movimiento, sino con la inmovilidad (...) no lo miréis de lado sino de frente, y veréis qué movimiento...No es el arte quien necesita del movimiento para expresar el movimiento, sino que es el movimiento quien expresa... que no tiene una forma, porque tiene mil formas."* (PONTI. A: GERMANI, 1981: 141).

Así, podemos interpretar que el Punto cero, el Centro, la Ortogonalidad y el Anillo están agrupados con el gesto, que es un trazo curvilíneo en forma de espiral, que como un elemento generador del dibujo y del grabado reduce y amplía su lenguaje porque *"la hipótesis de que mediante determinadas clases de líneas se pueden expresar otras tantas formas de emoción es una convención que no surge tan sólo de la observación; esta afirmación entra en un orden de sensibilidad reactiva aguda"* (DEWEY. A: GERMANI, 1981: 80)





Sentencia XI:

Las impresiones gráficas son demostraciones del proceso de representación, de que todas las imágenes del mundo no son jamás reflejos indiciarios, sino que están codificadas y convencionalizadas.

519

Noción: Proceso de representación

El siglo XVII termina marcado por el esquema tradicional compositivo triangular de la pintura italiana, pero con un proceso de representación del claroscuro de *"una personalidad tan fuerte como la que Rembrandt crea a su alrededor, por una parte, un gran vacío; por otra, una serie de seguidores que tratan imitar al maestro, la mayor parte de la veces por razones más mercantiles que artísticas"* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 45), porque *"desde los primeros, llenos de alegría de vivir, hasta los últimos, en los que se asoma un hombre que ha sufrido, cansado, de vuelta de todo, pero siempre con una chispa esperanzadora en los ojos que ni el tiempo ni lo trágico de su existencia han sido capaces de apagar"* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 42).

En la primera mitad del siglo XVIII de tradición barroca, los grabadores no tienen muchos conocimientos del sistema del grabado, y sus preocupaciones estaban al servicio de necesidades religiosas o de impresores, es decir sólo pretendían copiar y reproducir imágenes de los maestros, (temas familiares y burgueses), que despertó la atención del mercado libre, porque, *"todas las clases sociales sienten el deseo estético especial por la imagen. Todo el arte: arquitectura, muebles, ornamentación, pintura... se hace burgués, intimista, de pequeñas dimensiones, cómodo y muy afrancesado."* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 51)

Así, *"la estampa es un arte de la burguesía. Nacidas una y otra al mismo tiempo, vieron la luz en idéntica cuna y ambas emprendieron juntas el vuelo"*, (VV. AA., 1999: 71) y el aparecimiento de las Reales Academias de Bellas Artes, que permitió a los grabadores ambicionen por una formación.

La Real Academia de San Fernando en Madrid, que en 1726 el pintor Antonio Meléndez propuso al Rey Felipe V, una Academia de Artes, pero no prosperó, y sólo en 1741, el escultor italiano Domenico Olivieri solicita una

Academia que funcionó de forma privada desde 1741 hasta 1742, y sólo dos años más tarde en 13 de julio de 1744 hasta 1752 funciona de bajo protección monarca como asamblea preparatoria, contribuyendo para la formación de los estatutos de la Academia, es decir *"la institución clave para el desarrollo del «grabado ilustrado» fue la Real Academia de San Fernando, que lo enseñó de forma sistemática e impuso lo que se llamó el «bueno gusto».* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 439).

En Valencia, la Real Academia de San Carlos, fue fundada en 7 de enero de 1753, es decir *"una Academia bajo el patrocinio de Santa Bárbara"* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 458).

De este modo, el grabado xilográfico y calcográfico continuaban con su enseñanza técnica del buril, es decir asociados a la antigüedad como *"la única técnica considerada, dentro del grabado, como el gran arte"* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 509), hasta que los grabadores de la Real Cámara, cuestionan la confusión de sus funciones: - *"¿eran artistas de oficios de manos o, por el contrario, de las bellas artes?"* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 466). Esta cuestión lleva a los grabadores creadores a incorporar nuevas técnicas de grabar: el grabado de puntos, el grabado al humo, el aguatinta y el grabado en color.

El grabado de puntos - *"A través de esta técnica se obtiene una gradación de los distintos matices tonales conseguidos por medio de un sistema de puntos minúsculos realizados sobre la plancha con una punta o pequeño cincel. La utilización del punteado en el grabado de láminas, técnica, por otro lado, muy lenta, era conocida, pero se empleaba comúnmente como complemento del buril, ya fuera de una manera directa sobre el cobre, ya siguiendo la técnica indirecta del aguafuerte y un barniz duro".* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 513).

El grabado al humo - *"también llamada manera negra y media tinta- está fundamentada en rayar uniformemente toda la plancha y a continuación alisar aquellas partes rayadas que el proceso de estampación se desee que salgan en blanco."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 517).

El aguatinta - *" esta técnica consiste en realizar un dibujo de variados tonos sobre la plancha de cobre. Para ello primeramente se trazaba con buril o agua fuerte el dibujo sobre el cobre, y posteriormente, para obtener los medios tonos o las sombras, se procedía de la forma siguiente: el cobre desnudo era recubierto de una capa uniforme de resina pulverizada y tamizada que seguidamente se calentaba para que quedara adherida al cobre. El calor provoca una dilatación de los granos de resina, que, una vez enfriados, quedan separados por pequeños intersticios. De esta manera, la plancha quedaba cubierta de una capa porosa, de forma que la acción del ácido sólo se limita a las partes que no están protegidas por la resina. La operación siguiente es cubrir con un barniz las partes de la plancha que se quieren preservar de la mordida del ácido, pues a continuación se pasaba sobre la plancha que se quieren preservar de la mordida del ácido, pues a continuación se pasaba sobre la plancha un pincel mojado en ácido nítrico. La invención de esta técnica es muy discutida, y sucesivamente se la ha atribuido a Hércule Zegers (1660), F. P. Charpentier (1762), J. B. Prince (1733-1781)."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 519).

El grabado en color - *"en el caso que se quisiera que la estampa fuera a varios colores, el medio más común era grabar tantas planchas como colores se querían conseguir, teniendo en cuenta que en cada una de ellas solamente se grabaría aquello que tenía que salir del mismo color. Una cuidadosa estampación, teniendo la precaución de que el último color a estampar fuera el más dominante, hacía el resto."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 522).

Estos nuevos procedimientos técnicos permiten por un lado que los grabadores franceses se destaquen más que los italianos al libertaren de la técnica de la antigüedad, -el buril, y por otro resulta como un medio de reproducción al servicio de la decoración y de la pintura, como la obra de Watteau (1684-1721), que da un espíritu artístico al carácter del grabado francés, porque *"la melancolía poética, la sensibilidad del pintor francés es idónea para las estampas de la época, y lo que pierden de virtuosismo artesano, lo ganan en espontaneidad y seducción"* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 51).

En Italia surgen dos importantes centros de grabado, situados en Venecia y Roma que atrae a los artistas como también a los historiadores, estudiosos y arqueólogos que desean reconstruir la imagen olvidada del grabado italiano, liberando de los peligros de afectación y manierismos barrocos. La escuela de Venecia fue marcada por artistas como Giovanni Antonio Canal «Canaletto»(1697-1768), con un dibujo arquitectónico en pequeñas planchas, donde predomina la simplicidad del dibujo en tonalidades de grises plateados y la ausencia del negro, y por Juan Bautista Tiepolo (1696-1770) donde sus figuras de mendigos y vagabundos son de influencia directa del grabador francés barroco, -Callot (1592-1635). Y, la escuela de Roma, que estaba representada por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), no como arquitecto sino como grabador, porque su expresión gráfica se opone al manierismos barrocos y a la tradición veneciana, para inmortalizar la ciudad de Roma, a través de las ruinas y los palacios, porque su relación con la Antigüedad no está asociada a la técnica del buril sino a la representación de la arquitectura clásica, como las series "Las Chimeneas", "Los Arcos Triunfales", "Las Cárceles" (1ª ed. y 2ª ed.) y "Vistas de Roma"

Su obra desde siempre nos despertó admiración y en particular Las Cárceles son una referencia en la propuesta práctica, por el énfasis que da a la escala de la representación arquitectónica, donde está presente un gran

juego de tramas de alternancia rítmica entre presencia y ausencia de luz, es decir su gesto demuestra bien que domina la perspectiva creando la ilusión óptica del espacio de representación, el cual está determinado por el aspecto estético del movimiento de la línea para definir la masa, el volumen y el claroscuro, porque *"la línea tiene un gran poder de expresión por sí misma (...) cada línea puede arrastrar tras ella y de un modo instintivo a la vista, conduciéndola, si se sabe aprovechar su acción, al punto de mayor interés."* (S'AGARÓ, 1980: 13). Así, también el aspecto técnico-práctico está codificado y convencionalizado en el proceso gráfico; es decir el aspecto físico de la línea presenta un grafismo irregular debido a la utilización de distintos instrumentos de puntas, como la punta plana, que es una punta gruesa y enromada, donde rayaba el cobre en todos los sentidos, dejando surcos ligeramente profundos para hacer saltar el barniz y realizar modulaciones por zonas en aguafuerte; es decir comprendió que a través del uso de una gran variedad de las puntas podía conseguir la variedad gráfica, y no era necesario eliminarlo en la plancha porque su técnica de aguafuerte, primero apunta las sombras y después la luz para que ciertas partes continúen mordendiéndose profundos huecos en los cuales se va a acumular la tinta -los negros humo-, porque *"hay que respetar el negro. Nada lo prostituye. No agrada a la vista ni despierta otro sentido. Es el agente del pensamiento, aún más que el hermoso color de la paleta o del prisma."* (REDON. A: ARNHEIM, 1983: 363).

"El negro cerebro de Piranesi", lo define un poema de Víctor Hugo, parafraseando M>Yourcenar, porque Piranesi es un arquitecto grabador que vive dos épocas: el Romanticismo y el Neoclasicismo, defendiendo con pasión romántica el dogma riguroso de aquello que es neoclásico, de ahí la presencia del color negro y de los arcos de volta perfecta (de uno sólo centro: de medio punto, rebajado, peraltado y de herradura).

1 – Puente suntuoso.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 50, Fig. 7, Vol. I)

2 – Escaleras.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 51, Fig. 10, Vol. I)

3 – Vista de las termas de Tito.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 68, Fig. 32, Vol. I)

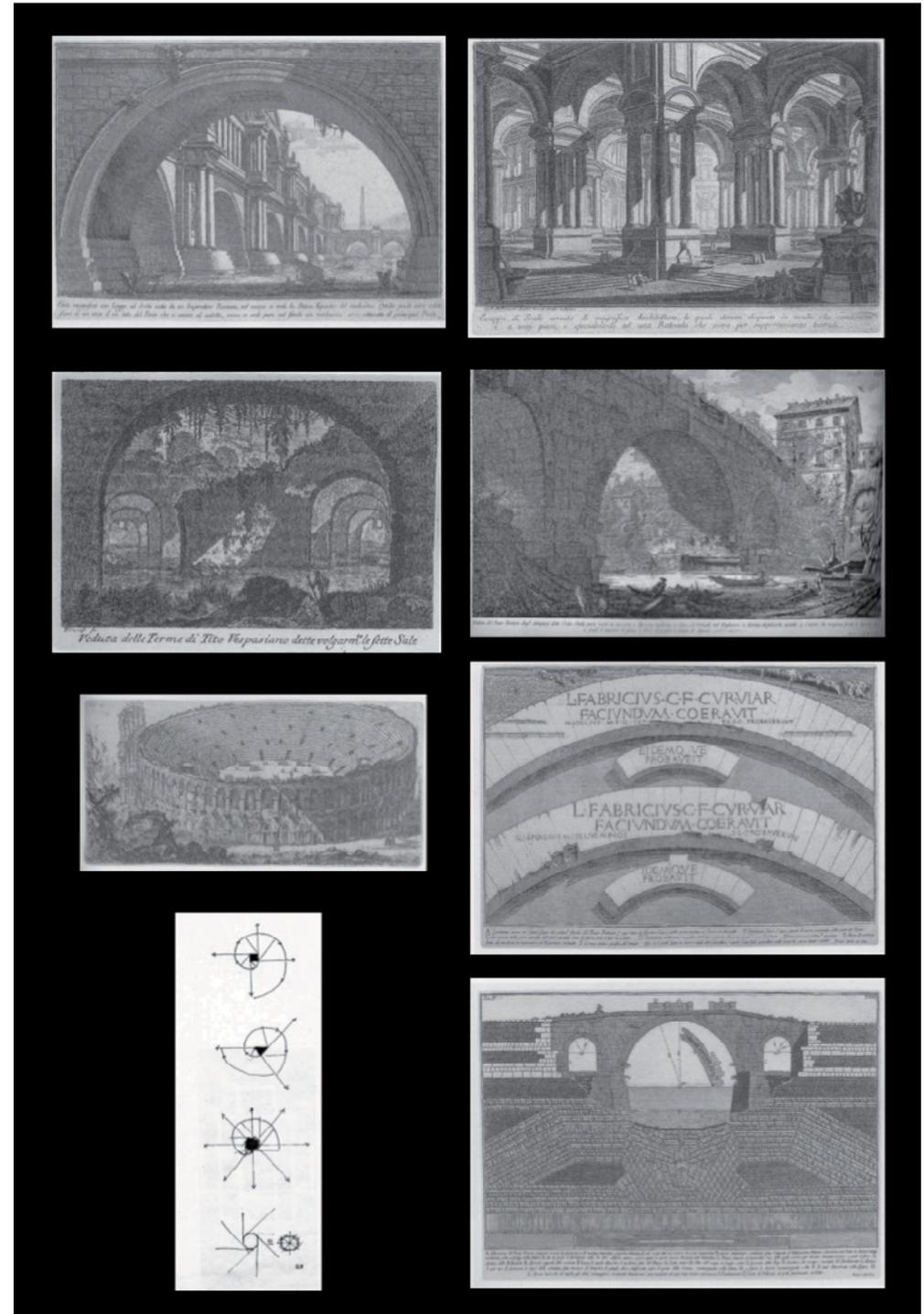
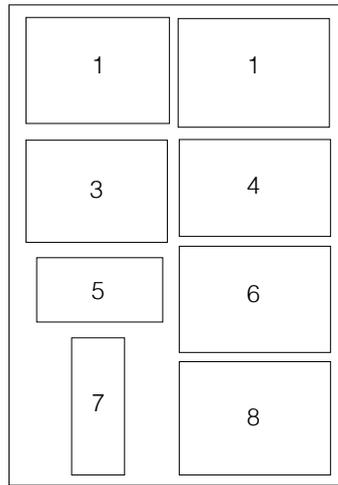
4 – Ponte Ferrato, antiguamente el puente de Cestio.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 286, Fig. 347, Vol. I)

5 – Anfiteatro de Verona.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 109, Fig. 100, Vol. I)

6 – Inscripción grabada sobre uno de los arcos del puente.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 284, Fig. 343, Vol. I)

7 – Dibujo.
 (MARCOLLI, 1978: 15, Fig. 28)

8 – Alzado del puente de Cestio.
 (Aguafuerte, punta seca)
 Piranesi
 (FICACCI, 2011: 287, Fig. 349, Vol. I)



Posición: Aspecto de la Espiral

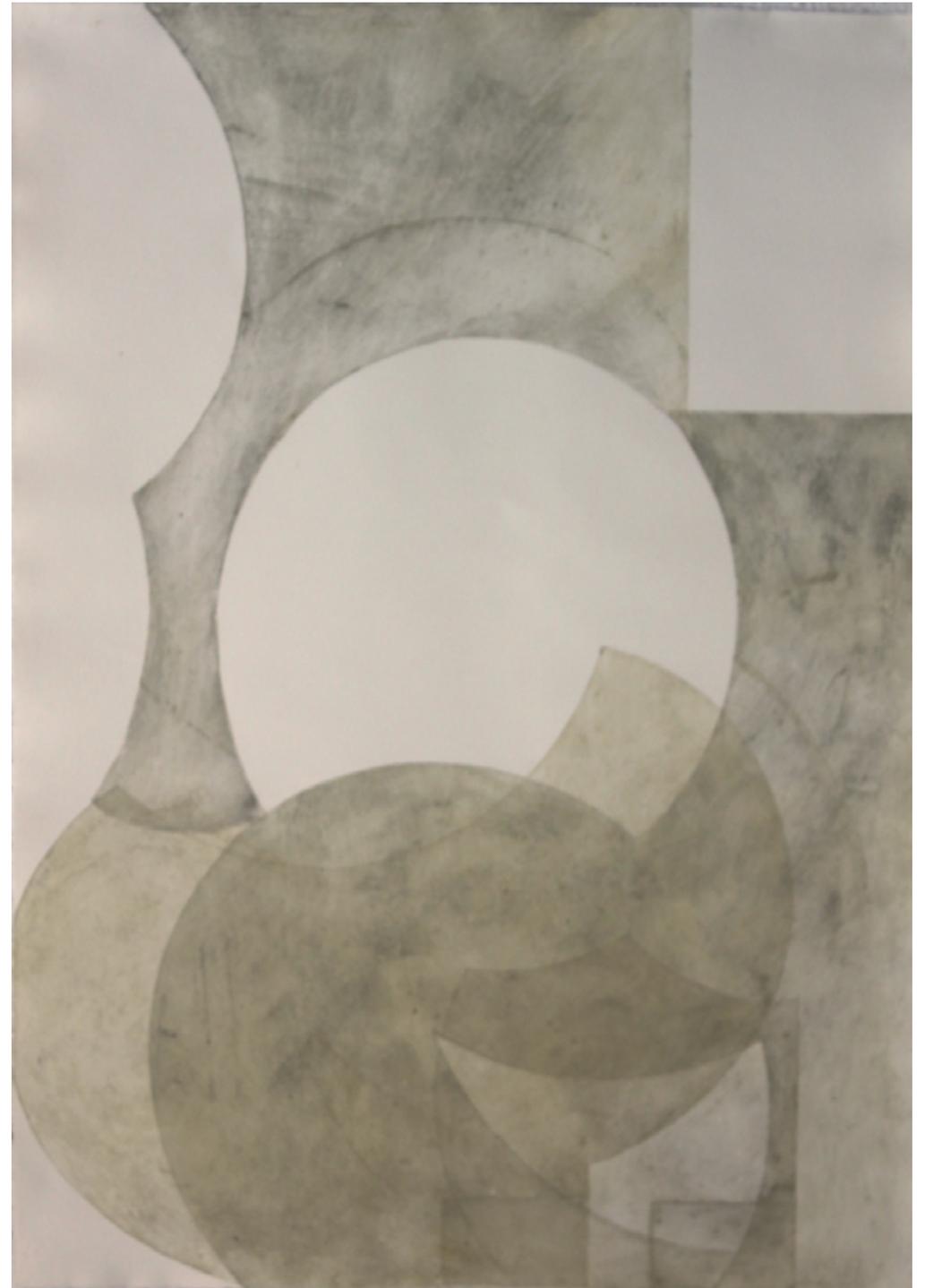
Para describir la representación de la Espiral como modelo metafórico del ser-en-el-mundo, es fundamental definir el aspecto de los arcos semicirculares en repetidos movimientos cóncavos y convexos, que dan forma a su estructura física, que *"es una línea continua que se desarrolla en torno a sí misma partiendo de un núcleo central y abriéndose en el espacio. Su estructura viene dada por la forma del núcleo central, por la proyección en el espacio de los lados del núcleo central, y por la progresión circular que se obtiene pasando sucesivamente de un lado al otro."* (MARCOLLI, 1978:14).

De este modo, podemos decir que *"todas las estructuras son definidas por líneas organizadas en una forma determinada que se cruzan en determinados puntos que denominamos nudos."* (MARCOLLI, 1978:10), que son el Punto Cero (Goa), Centro (MOZ), Ortogonalidad (LIS) y el Anillo (VLC), porque reúnen propiedades básicas del claroscuro en su estructura a fin de permitir la integración física, social, cultural y estética de su propia esencia, como Ser -Físico.

Así, su representación en el espacio existencial posee dos aspectos esenciales:

Un aspecto técnico-práctico, es de tipo geométrico, pero no tiene nada que ver con la geometría rigurosamente dibujada, ya que sus dos ejes tienen una dirección ilustrada de las constelaciones más visibles en el cielo del Hemisferio Norte y a partir de ellos gira una cuerda para describir el método del jardinero que permite una gran flexibilidad y libertad para marcar las huellas en la memoria/imaginación del ser;

Y un segundo aspecto estético, es la re-educación de la percepción a través del conocimiento sensible, donde la sensación y la imaginación interpretan el claroscuro, no como algo para ser ocupado por ausencia, sino como una presencia para construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, un grabado con el negro-humo, un claroscuro de cada lugar en-el-mundo.





Sentencia XIII:

Las impresiones gráficas encargan una información visual exactamente repetible, pero la implicación de que sean ellas mismas réplicas precisas necesita ser reexaminada.

Noción: La Prueba

En pleno siglo XVIII, la función de divulgación social, cultural y, principalmente la comercial del grabado, entra en un proceso de reproducción sin valor artístico por no obedecer a sus propias leyes, son independientes de sus procedimientos y técnicas.

De este modo, es importante para el conocimiento del artista grabador como para el coleccionista que exista, *"un formulismo y un vocabulario que define todo el proceso de impresión y edición de grabados y estampas originales"*, (RUBIO MARTINEZ, 1979: 249), porque, *"la propia definición de grabado y estampa originales, divide su proceso en dos partes: una, la elaboración de la plancha matriz, y otra, la estampación de la misma. Todo ello dificulta aplicar el término original a una estampación"* (RUBIO MARTINEZ, 1979: 249).

Así, la existencia del vocabulario para la identificación del proceso de reproducción es la clave sustancial que certifica su propia verdad para desarrollar la caracterización del estilo, e indispensable para la identificación del proceso técnico: La Prueba. *"En la actualidad todos estos datos se deben hacer constar en el margen inferior del grabado o estampa. A la izquierda se acostumbra a escribir el título de la obra, seguido de la justificación de tiraje, que se señala por medio de un cuadrado cuyo denominador es la cantidad de ejemplares editados y el numerador el número de orden de cada ejemplar. Así, un ejemplar con numeración 3/35 supone que se ha efectuado una edición de*

35 ejemplares y que dicho grabado es el estampado en tercer lugar. La firma autógrafa acostumbra a ir a la derecha del margen. Es costumbre que todas estas anotaciones se escriban a lápiz." (RUBIO MARTINEZ, 1979: 251).

532

Prueba de estado – P/E;
Prueba Contraprueba;
Prueba con remarques;
Prueba "Avant la lettre";
Prueba con letra rascada;
Prueba copia invertida;
Prueba al aceite;
Prueba de trabajo;
Prueba de ensayo;
Prueba de artista – P/A;
Prueba "Bon à tirer" – B.A.T.;
Prueba de pase;
Prueba fuera de comercio – H/C;
Prueba de impresor o de taller;
Prueba de exposición;
Pruebas nominales;
Pruebas numeradas;
Pruebas después del acerado;
Pruebas volante;
Pruebas de plancha cansada, fatigada o gastada;
Prueba de plancha anulada, tachada o rayada;
Post-tiraje con plancha anulada;
Tiraje post-mortem;
Variaciones de edición o tiraje;
Progressive Proofs;
Pruebas numeradas – Edición.

"Mientras el artista graba la plancha, efectúa de vez en cuando una estampación para vigilar el proceso de grabación. A estos ejemplares se les denomina prueba de ensayo o estado y se hace constar en el margen y en el lugar correspondiente a la numeración de ejemplares, con el anagrama P/E."
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 252).

"Cuando una plancha se considere terminada de grabado, antes de efectuar la edición numerada, el artista stampa unas pruebas de tanteo de tiraje y entintado, en las que hace constar su calidad de pruebas de artista con el anagrama P/A y si se numera su orden de tiraje, lo debe hacer en números romanos. El número de pruebas de artista no debe pasar de seis y lo acostumbrado es que correspondan al diez por ciento del número de ejemplares de la edición total."
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 252).

533

Quando se da por acabada una plancha, piedra o pantalla serigráfica, se efectúan una serie de ensayos de entintado, presión, etc., hasta conseguir una prueba considerada óptima. En ella, el artista hace constar autográficamente « bon a tirer », con lo que comienza entonces la estampación del número de ejemplares estipulado, tiraje efectuado bien por el propio artista." - B.A.T."
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 253).

Tomo como referencia, la serie de grabados de Piranesi, -Invenciones de Caprichos de Cárcel-, que se compone de una portada y más quince estampas en dos pruebas de estado (P/E), cada una: el primer (P/E1) de 1745 y la segunda (P/E2) de 1761:

Cárcel I - Portada: Imágenes fantásticas de las Cárcel;
Cárcel II - El hombre en el potro;
Cárcel III - La torre circular;
Cárcel IV - La gran piazza;
Cárcel V - Los bajorrelieves de los leones;
Cárcel VI - El fuego humeante;
Cárcel VII - El puente levadizo;
Cárcel VIII - La escalera con trofeos;
Cárcel IX - La rueda gigante;
Cárcel X - Prisioneros sobre un saliente;
Cárcel XI - El arco decorado con una concha;
Cárcel XII - El caballete para serrar;
Cárcel XIII - El pozo;
Cárcel XIV - Capricho de escaleras, arcos y vigas;
Cárcel XV - El malecón con el farol;
Cárcel XVI - Capricho de escalera y arcos con cadenas.

Desde siempre, ha sido una referencia en nuestro trabajo práctico, porque su temática, conduce a la arquitectura, "(...) los edificios son los protagonistas. Su tratamiento, aparte de mostrar unas proporciones grandiosas, se detiene en valorar las masas y en diferenciar sus componentes constructivos. Los contrastes lumínicos y las diferencias de textura se hacen patentes a través de un elevado dominio técnico en el trabajo de las planchas y una progresiva soltura en la distribución de los trazos, que encuentra su máxima expresión en la libertad de líneas" (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 31), porque su relación con la memoria y la imaginación, es desarrollada a través del dualismo entre la antigüedad –Neoclasicismo–, que es el rigor geométrico de la construcción, y el Romanticismo que supone las múltiples interpretaciones por la ambigüedad, es decir su precisión de los trazos son asociados a su gesto arquitectónico, y la profundidad del trazo al grabador, por la necesidad de la presencia del negro (humo), entonces su arquitectura no es para construir sino para grabar al aguafuerte.

Además, al analizar sus detalles ampliados/reducidos, verificamos que su método de trabajo no pasa por eliminar la plancha, sino que va al encuentro de ese dualismo, que provoca la necesidad de tener dos estados, el primer estado para demostrar el rigor que hace que "las formas antiguas no son sólo testimonios de otro tiempo, sino que su conocimiento sirve de referencia para intervenir en el presente." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 37), y el segundo estado para lograr una mejor relación de la memoria con la imaginación, es decir, para aproximar el pasado con el entorno presente, porque, para revelar "el pasado, lo queda de él sólo puede habitar la potencialidad del proyecto." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 34),

Así, podemos observar que "en sus imágenes palpita no tanto la nostalgia pasiva cuanto un reconocimiento de las carencias presentes y un deseo activo de reutilizar lo posible." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 34).

Entonces podemos concluir que su toma de posición "hace simultáneas la experimentación con formas históricas y la creación de otras nuevas. El rechazo de la copia es el reconocimiento del legado antiguo como referencia a la vez que significa explorar nuevos caminos." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 34), donde las informaciones visuales exactamente repetibles "vuelven la vista atrás pero no eluden las incertidumbres que los impulsan a lo por venir." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 34), porque "la construcción espacial no es el punto de partida; varía, incluso en una imagen, dependiendo del programa: los medios de la representación, la perspectiva, la luz, cambian cuando la concepción lo requiere. Su normativa no es indiscutible, no fija a priori unas reglas dentro de las cuales hay que operar necesariamente." (PERONA SÁNCHEZ, 1996: 65), sino su dualismo, porque hace existir un punto común (el sentimiento de sublime), que permite trabajar el trazo de mordida viva, de forma libre y con escala, es decir define su propia poética, su conocimiento sensible.

1 – La torre circular – Cárcel III.
(Aguafuerte – 1º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 123, Fig.112)

2 – La torre circular – Cárcel III.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 124, Fig.112)

3 – Detalle – Cárcel III.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 124, Fig.112)

4 – La rueda gigante – Cárcel IX.
(Aguafuerte – 1º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 134, Fig.118)

5 – La rueda gigante – Cárcel IX.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 135, Fig.118)

6 – Detalle – Cárcel IX.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 135, Fig.118)

7 – El humo Humeante – Cárcel VI.
(Aguafuerte – 1º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 128, Fig.115)

8 – El humo Humeante – Cárcel VI.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 129, Fig.115)

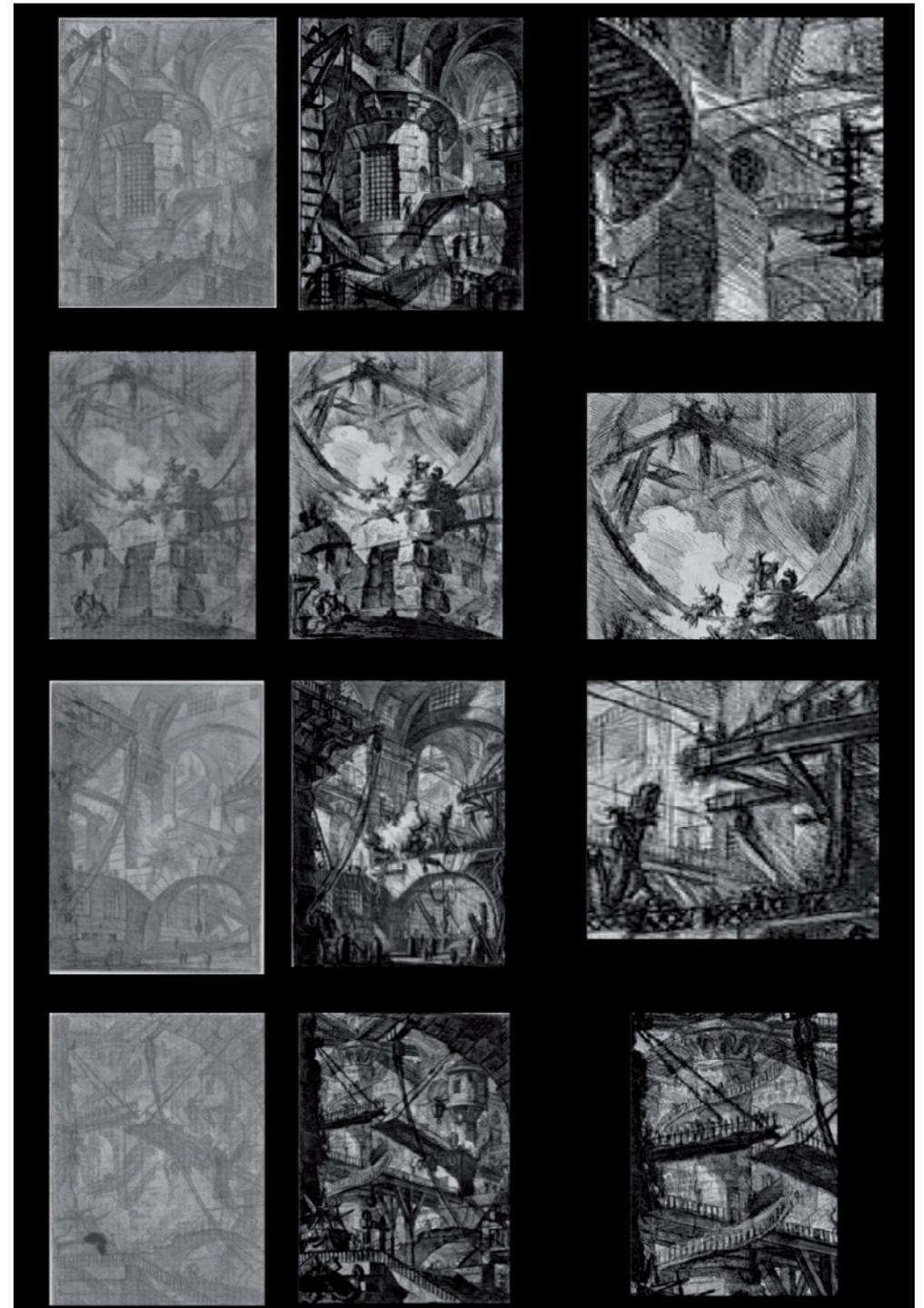
1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

9 – Detalle – Cárcel VI.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 129, Fig.115)

10 – El puente levadizo –Cárcel VII
(Aguafuerte – 1º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 130, Fig.116)

11 – El puente levadizo –Cárcel VII
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 131, Fig.116)

12 – Detalle – Cárcel VII.
(Aguafuerte – 2º estado)
Piranesi
(FICACCI, 2011: 131, Fig.116)



Posición: Dualidad

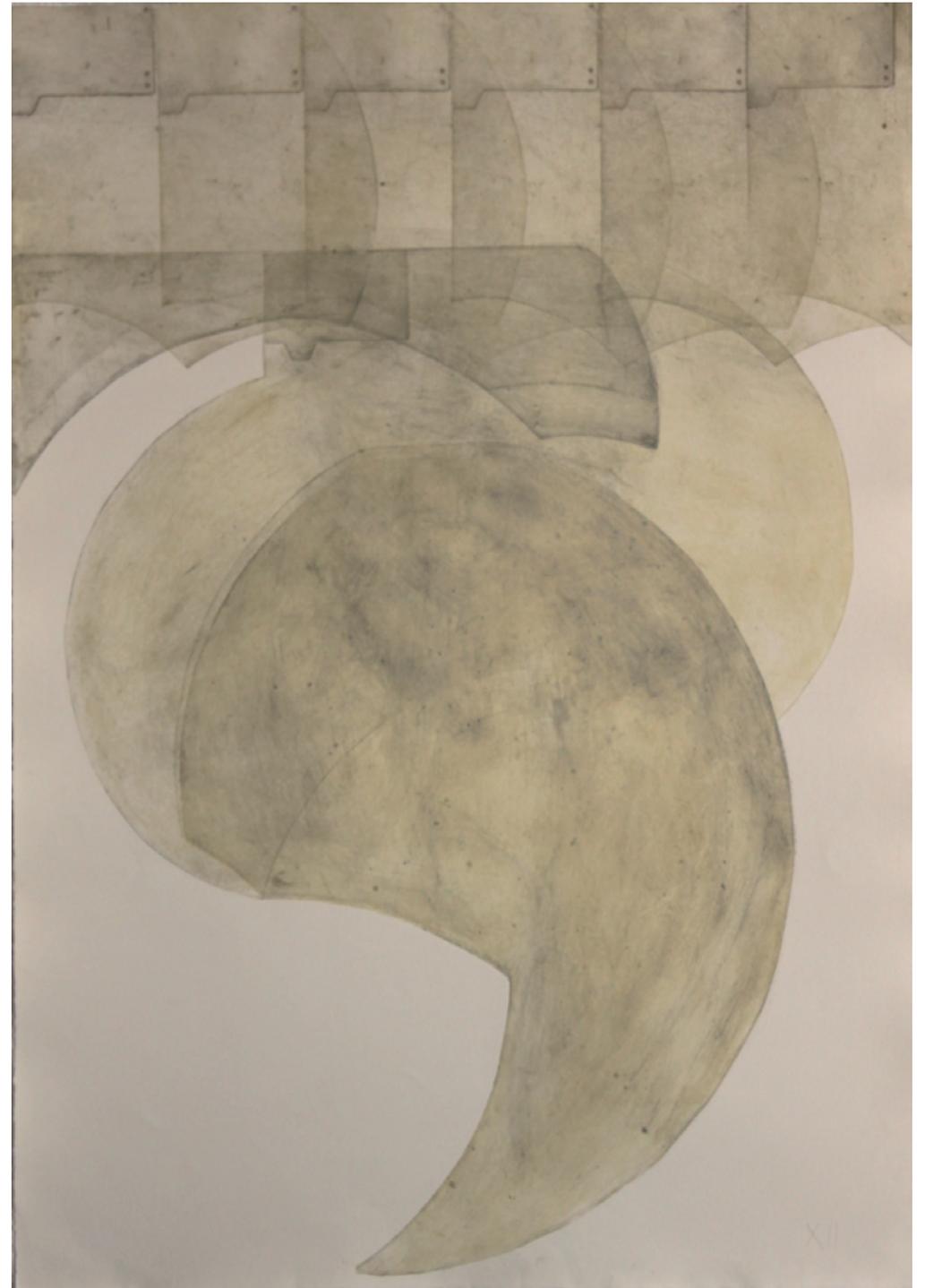
El dualismo de Piranesi tiene como medio de expresión un punto común (su sentimiento de sublimación), entre el dibujo arquitectónico y el grabado. Y es lo que más nos interesa para nuestro trabajo práctico, porque su percepción de la arquitectura refleje ese sentimiento de lo sublime que está presente en su proceso creativo.

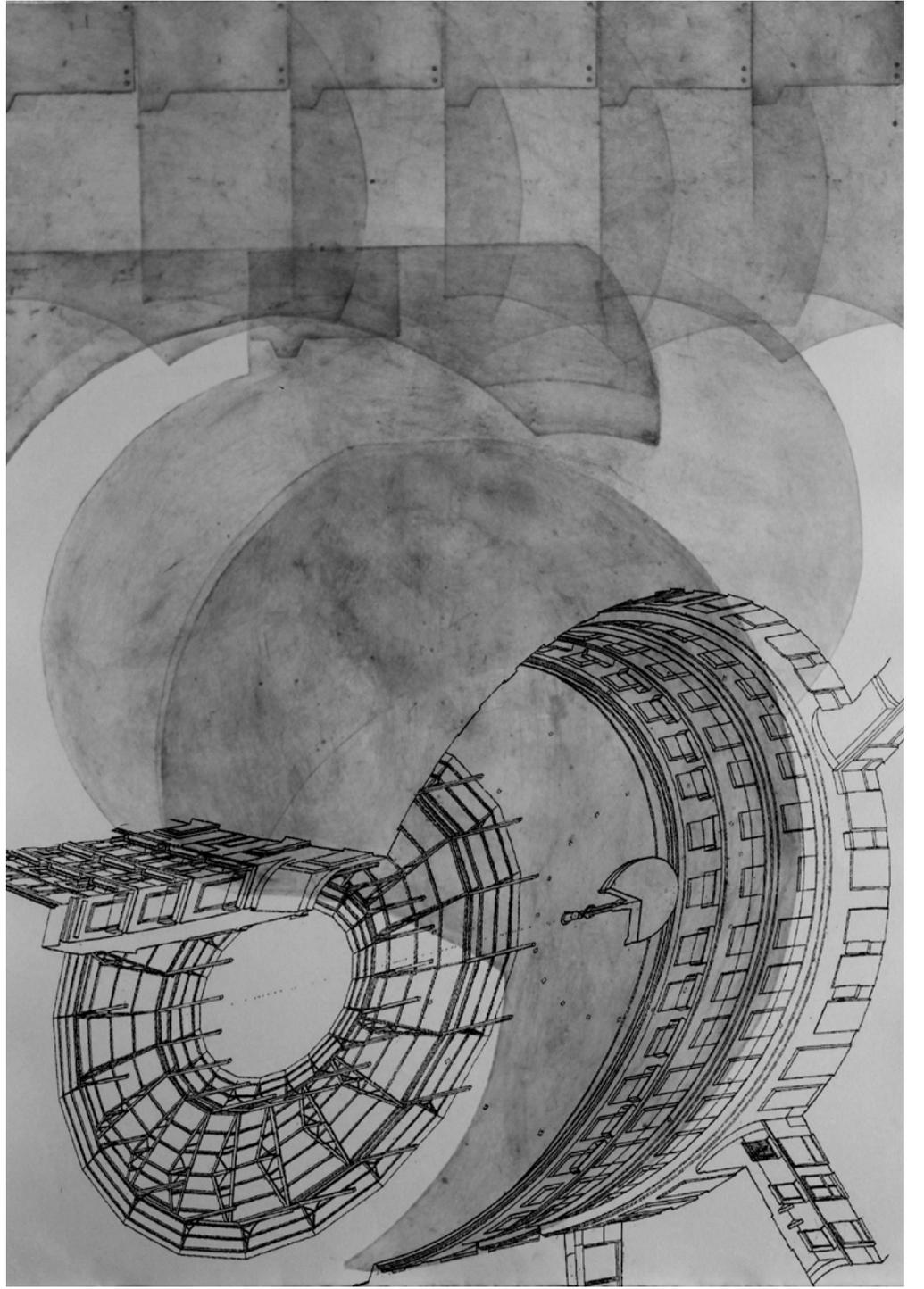
De este modo podemos asociar el sentimiento de sublimación de Piranesi con el sentimiento de sublimación de Oteiza, porque ambos nos colocan entre dos posiciones: la 1ª posición de reflexión, y la 2ª posición de acción, para que todo se refleje en la percepción, que es la posición intermedia, es decir ver y tocar.

Piranesi - 1ª prueba de estado = Neoclasicismo (dibujo arquitectónico)
- Estado intermedio = sentimiento de sublimación
- 2ª prueba de estado = Romanticismo (grabado)

Oteiza - 1ª posición = ideología/social/política/estética (Ser-antes)
- Posición intermedia = percepción (Ser artista)
- 2ª posición = vida (Ser después)

Así, al convertir nuestros signos (punto cero, centro, ortogonalidad y anillo), de la cartografía del hábitat como posición de reflexión (1ª posición), el movimiento de la Espiral alcanza un grafismo y un modelado con carácter y solidez, porque como posición de acción (2ª posición), nos permite ver/tocar al instante todo aquello que separa de la vista, el movimiento, la potencia del efecto de claroscuro, el humo, la intensidad de los negros, es decir lo que marca y lo que prestigia la cartografía del Ser es no ocupar el vacío con la presencia, sino con la ausencia, este es el sentimiento de lo sublime, para arrojar su conciencia hacia a fuera, hacia el mundo, para que sea ella misma réplica de su identidad, y elegir su libertad, su ser libre, su Ser-Pintor.





Sentencia I:

Las impresiones gráficas son afirmaciones metonímicas sobre la omnipresencia del pensamiento binario, los opuestos, los reversos y los espejos.

Noción: Reproducción / composición

En el siglo XVIII, en España, los historiadores, "Antonio Gallego como Claude Bédat llaman la atención sobre el estado de decadencia en que se encontraba el grabado español" (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 649), es decir se refieren "al grabado de calidad, al grabado académico, de buen gusto, generalmente de reproducción, pues, por lo que hace al grabado más popular, la xilografía, la situación no se describe exactamente en tales términos" (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 649), porque éste es marcado por ilustraciones de pliegos de romances, (costumbres, usos amorosos/morales, la imagen de la relación hombre/mujer del ámbito social, cambios en las modas y la importancia concedida a la indumentaria), por un grupo de grabadores de relieve, como Hipólito Rovira (1695-1765) ilustrador, Salvador Carmona (1734-1820) becario por la Academia en París en el taller de Dupuy (1752), Juan Bernabé (1692-1777) elegido en 1752 Director de la Academia de San Fernando, Hipólito Ricarte grabador en Valencia, Madrid y París entre 1750 y 1794, y que en 1763 crea la Academia de Santa Bárbara en Valencia, Espinosa, Manuel Monfort Asensi (1736-1806), Fernando Celma dibujante y grabador de reproducción, Pedro Pascual Moles, Blas Atmeller y Francisco Muntaner grabadores de traducciones, Ramón Bayeu, Salvador Maella, Luis Peret y Esteve (1772-1847), entre otros... y Francisco Goya (1746-1828), "que en la historia del grabado es necesario hablar de "antes de Goya y después de Goya" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 56), porque ha sido un periodo en que se tomarán decisiones históricas importantes que se reflejarán hasta la actualidad.

Así, en el periodo antes de Goya, el grabado es académico y amanerado y está al servicio de la reproducción de la pintura, de imprimir y de ilustrar libros, como *"los grandes editores Ibarra y Sancha encargan las ilustraciones de sus ediciones con correctos aguafuertes, destacando las planchas del «Quijote» de la Real Academia Española"*. (RUBIO MARTINEZ, 1979: 55), al contrario, en los grabados de Goya, encontramos su sentimiento y su interés por la obra de Velázquez (1599-1660), es decir *"de Velázquez reproduce en plancha 17 lienzos de una manera intencionadamente liberal, ya que Goya es un artista, no un artesano «de reproducción»"*. (RUBIO MARTINEZ, 1979: 56); y el periodo después de Goya, que estará marcado por la aparición de nuevas técnicas; como, por ejemplo la de la Electrostática, en 1777 por parte del físico alemán Lichtenberg (1742-1799), y en 1796 la de la Litografía, que se debe a Aloys Senefelder (1771-1834).

De este modo, destaco la intencionalidad liberal del concepto de reproducción de Goya en sus grabados: El ciego de la guitarra (1778) y El agarrotado (1778-1780), porque son afirmaciones metonímicas sobre la omnipresencia del pensamiento binario, es decir al recoger el mismo título del tema del cartón para tapices (tapiz) de la Real Fábrica, para reproducir al aguafuerte, introduciendo un carácter costumbrista en las escenas callejeras, donde aparecerán cambios importantes, tales como *"la eliminación del paisaje que en el cartón existe. Parece que, al no poder recurrir a los contrastes cromáticos, el artista se decidió a introducir mayor claridad, de forma que el grupo de figuras quede nítidamente perfilado en la composición piramidal del primer plano, siguiendo una práctica común a las primeras series de cartones, con un paisaje urbano posterior muy somero. Ello le ha permitido lograr mayor verosimilitud empírica, más dureza y menos amabilidad que en el cartón, más verismo, y simultáneamente le ha permitido solucionar también el problema decisivo de toda imagen costumbrista: la unidad en lo diverso, la articulación de los motivos anecdóticos propios de la cotidianidad callejera en una imagen unitaria y coherente."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 713).

Aunque su concepto de reproducción sea metonímico del pensamiento binario, lo que más despierta nuestra atención es lo que se refiere a la for-

ma de la composición, es decir el cambio del triángulo por la elipse, porque *"por composición se entiende el arte de aunar de la manera más conveniente, todos los objetos elegidos con la ayuda de la invención. Estas dos cosas no deben ir nunca separadas puesto que las mejores ideas y la intención más ingeniosa poco harán si la composición no es buena. La belleza es ésta depende sobre todo de la verdad, de las oposiciones, del contraste y de la disposición de todas las partes que entran en una obra."* (MENGS. A: S' AGARO, 1980: 7).

De este modo, a partir de las series Los Caprichos (1799), Los Desastres de la guerra (1810-1815), La Tauromaquia (1816), o Los Disparates (1815-1823), todas ellas pruebas al aguafuerte y aguatinta bruñida sobre plancha de cobre, hago una selección de las composiciones con forma de Elipse, porque, primero va al encuentro con nuestro método del jardinero para construir las matrices en cartón, y segundo por sus dos ejes perpendiculares entre sí, que funcionan en simetría y nos ayudan a dirigir el ojear en torno de un movimiento de los opuestos, de los reversos y de los espejos, debido a que el procedimiento de reproducción es calcográfico (positivo-negativo).

Pero, en el dibujo arquitectónico, el proceso de reproducción está realizando mediante el procedimiento electrofotográfico, porque *"al hablar de movimiento, lo circunscrito a la acción física de mover; no pretendo referirme a la sensación de movimiento que pueda existir en una imagen. La acción física del movimiento encima de la pantalla porta-originales, se traduce en una serie de deformaciones o barridos en la copia. El movimiento es inmediatamente cristalizado por la fotocopia y el tiempo que tarda la pantalla móvil en recoger toda su dimensión por encima de la lámpara halógena es de 2 segundos, tiempo que permite imprimir movimientos a los objetos a copiar, con la consiguiente deformación en la copia."* (PASTOR BRAVO, 1989: 37)

Dibujo geométrico = procedimiento calcográfico

Dibujo arquitectónico = procedimiento electrofotográfico

1 – El ciego de la guitarra. 1778
(Aguafuerte)
Francisco Goya
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 713, Fig. 1013).

2 – El agarrotado. 1778-1780
(Aguafuerte)
Francisco Goya
(SUMMA ARTIS, Vol. 31: 714, Fig. 1014).

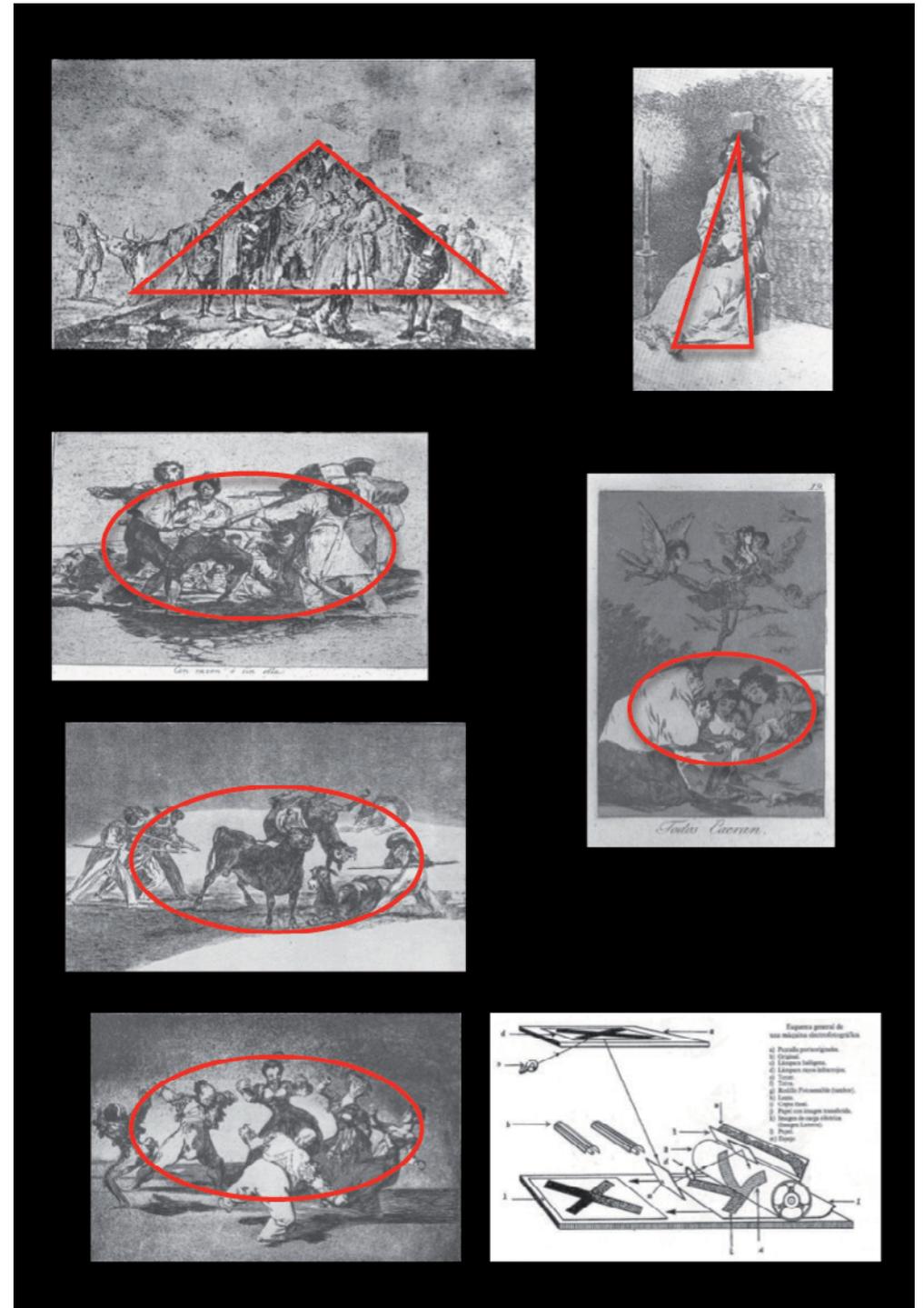
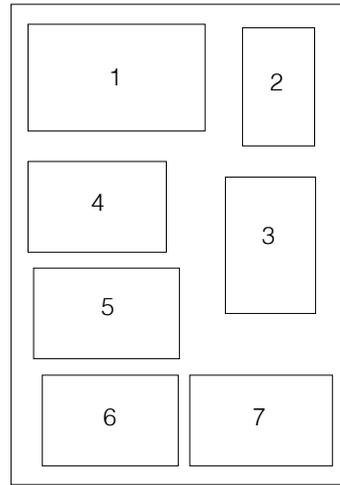
3 – Todos caerán
Los Caprichos 19. 1799. (215x145mm)
(Aguafuerte, aguatinta bruñida)
Francisco Goya
(VV.AA., 1994: -).

4 – Con razón ó sin ella
Los Desastres de la guerra 2. 1810-1815. (155x205mm)
(Aguafuerte, aguatinta bruñida)
Francisco Goya
(PAAS-ZEIDLER, 2001: 97).

5 – Palenque de los moros hecho con burros
para defenderse del toro embolado.
La Tauromaquia 17. 1816. (245x350mm)
(Aguafuerte, aguatinta bruñida)
Francisco Goya
(PAAS-ZEIDLER, 2001: 176).

6 – Disparate alegre
Los Disparates 12. 1815-1823. (245x350mm)
(Aguafuerte, aguatinta bruñida)
Francisco Goya
(PAAS-ZEIDLER, 2001: 202).

7 – Esquema general de una máquina electrofotografía
Jesús Pastor
(PASTOR BRAVO, 1989: Fig.6).



Posición: Movimiento calcográfico y electrofotográfico

El movimiento curvilíneo abierto, cóncavo y convexo es fundamental para estar presente: la intersección (superposición/yuxtaposición) con la elipse y la principal intención del viaje –conversación con la Circunferencia-, que van ser una re-educación de mi percepción a través de la experiencia estética –el conocimiento sensible-, por la sensación, la imaginación y la memoria, que son las únicas relaciones posibles como ser en-el-mundo.

Entonces, puedo decir que, en nuestro trabajo práctico, cuando reproduzco el movimiento, es un momento de re-educación de mi percepción, porque "la experiencia visual del movimiento puede ser debida a tres factores: movimiento físico, movimiento óptico y movimiento perceptual. (...) lo que ocurre en los ojos o en la percepción no tiene por qué corresponder necesariamente a un movimiento físico. Podemos hablar de movimiento óptico cuando las proyecciones de los objetos o de todo el campo visual se desplazan sobre la retina. Se produce este desplazamiento óptico cuando los ojos del observador no siguen los movimientos de los objetos percibidos. Pero el movimiento físico puede ser registrado en forma de quietud óptica. (...) Todo movimiento de los ojos, la cabeza o el cuerpo es comunicado al centro motor sensorial del cerebro, y de hecho el mero impulso a moverse es un suceso cerebral. La retroacción de esos procesos motores influye en la percepción visual." (ARNHEIM, 1983: 416 / 417).

De este modo, el movimiento es como un principio activo que proporciona al ser comprenderse mejor a sí mismo, las razones de su trayecto y exigir de sí algo más, para ser hijo de su tiempo y poder así situarse en-el-mundo, es decir permite a través de la percepción, tomar posición en dos momentos:

1º La construcción de las formas (matrices) -procedimiento calcográfico- Collagraph.

2º La estructuración del espacio topológico, (geográfico, social, cultural y estético) -procedimiento electrofotográfico- Fotocopia.

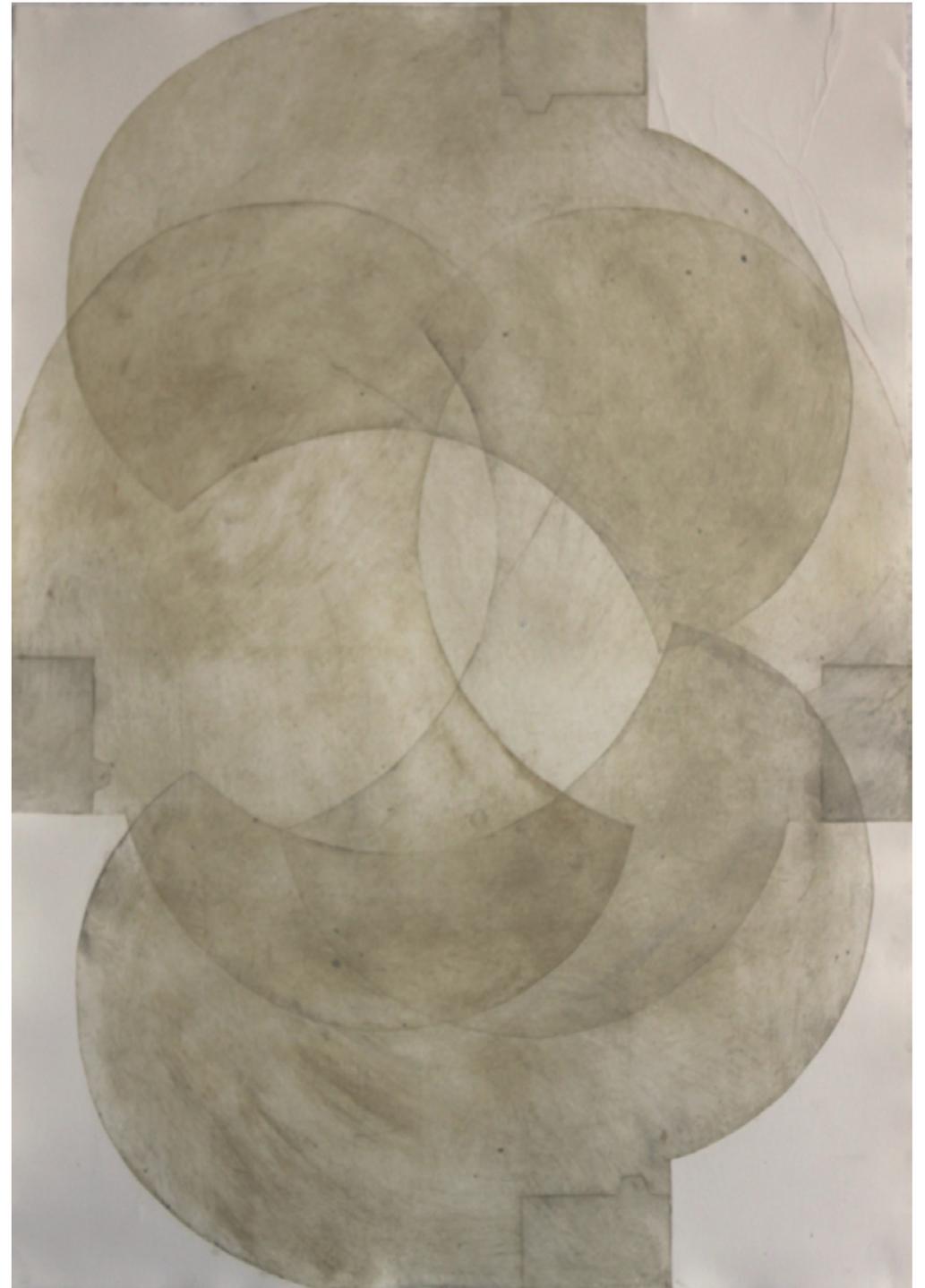
El primer momento, la construcción de las formas, está asociado al procedimiento calcográfico –Collagraph-, incorporando técnicas aditivas en la elaboración de la matriz en cartón de varios espesores, y tiene como base el dibujo geométrico de la Plaza Redonda, es decir todas las formas nacen a partir de la circunferencia, pero nunca existe una matriz con su forma, ya que en realidad nunca es perceptible para los mortales desde la Tierra, entonces sólo pueden existir con la forma de elipse, o mejor, en fragmentos de su totalidad, porque no se pueden disociar de la visión del hombre.

Así, la forma de la elipse es construida en la totalidad a través del método del jardinero, donde sobre los dos focos principales situados en el eje mayor gira una cuerda para describir la línea curva que la compone, pero son sus fragmentos los que proporcionan en cierta forma la verosimilitud del movimiento del viaje, y refuerzan la idea de una estética fragmentada en la representación de la espiral a través de la superposición y yuxtaposición de varias matrices –la dinámica del puzzle.

Inmediatamente después surge la estampación y el registro del movimiento curvilíneo abierto, cóncavo y convexo, donde está presente el pensamiento binario, los opuestos, los reversos y los espejos, donde se evidencia la presencia de la repetición, que abren juegos laberínticos en el vacío y en sus volúmenes opacos, para destacar así con mayor precisión la rotación de la luz solar sobre sus superficies a lo largo del día, una iluminación pictórica.

El segundo momento, la estructuración del espacio topológico, (geográfico, social, cultural y estético), está asociado al procedimiento electrofotográfico –la fotocopia- donde el pensamiento binario, los opuestos, los reversos y los espejos en “la formación de una imagen latente es simplemente la proyección de la imagen del original. El sistema de proyección de la imagen varía de una máquina a otra pero básicamente consiste en iluminar el original y reflejar la imagen proyectada mediante uno o más espejos al punto en que pueda realizarse la exposición sobre la superficie fotoconductora.” (ALCALÁ y CANALES, 1986: 105), entonces los detalles del dibujo arquitectónico de la Plaza Redonda tienen un efecto de movido directo que “*consiste en desplazar el original durante la exposición con el fin de distorsionar las imágenes copiadas*” (ALCALÁ y CANALES, 1986: 159), donde el registro lineal es marcado por el proceso degenerativo (ampliación/reducción) en alto contraste (blanco y negro), para obtener de la repetición, superposiciones, perspectivas, deformaciones de un movimiento-escenario.

Así, para última prueba de estado –“Bon à tirer” B.A.T.-, elegí el procedimiento electrofotográfico sobre papel vegetal semitransparente con impresión en negro, porque “*una condición indispensable para obtener una buena fotocopia reside en el alto grado de reflexión de la luz en el original.*” (PASTOR BRAVO, 1989: 36), que resulta de un collage de las dos imágenes calcográficas, realizado con el programa infográfico Photoshop, y el detalle electrofotográfico movido, para que ambos enfocan el cambio de la luz/sombra (claroscuro) al largo del día en-la-Plaza Redonda, porque “*la luz también puede ser copiada en movimiento (...) y sus resultados son de un alto contraste y una gran nitidez.*” (PASTOR BRAVO, 1989: 38).





Sentencia XVI:

En muchas impresiones gráficas, la información viene codificada en sistemas binarios de encendido y apagado, o blanco y negro. El gris no existe.

Noción: el Grano

El periodo después de Goya, en los finales del siglo XVIII y inicios del XIX –el Siglo de Las Luces-, quedará marcado en las artes y las ciencias europeas por un movimiento cultural -El Iluminismo- que se caracterizará por la afirmación de la razón humana (Kant) frente al pensamiento de la Edad Media y por la Revolución Industrial (1750-1840) en Inglaterra y la Revolución Francesa (1789-1799) en Francia y en toda Europa, así como por la Independencia de Estados Unidos (1776).

De esta manera, el artista, al asumir una autonomía de la responsabilidad de su propia acción, valoriza la llegada de las nuevas técnicas, como la litografía, con los llamados sistemas de estampación, porque en *“el lenguaje coloquial no suele distinguir entre grabado y litografía; ambos procedimientos dan lugar a estampas y el uso vulgar emplea la palabra estampa sin precisar si se refiere a litografía o a grabado. Estampa es toda obra gráfica en que una matriz ha sido reproducida en ejemplares múltiples, pero la plancha que imprime difiere esencialmente en el grabado y en la litografía.”* (LAFUENTE FERRARI, 1982:1), y por el *“primer registro visual electrostático a través de una chispa eléctrica para conseguir variaciones de un mismo modelo situado sobre una capa de polvo.”* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 89); es decir el principio de la fotocopidora, *“un procedimiento de impresión electrostático, con intervención de la energía luminosa o electrofotográfico y que usa el método indirecto o xerográfico.”* (PASTOR BRAVO, 1989: 24), del inventor Chester F. Carlson (1906-1968).

	Procedimientos		Técnica		Resultado
	en relieve	Xilografía (madera)	a fibra	a contra-fibra	
Sistemas de Estampación	en hueco	Calcográfico (metal)	directa	Buril	Grabados
				Manera negra	
				Punta seca	
			indirecta	Aguafuerte	
				Barniz blando	
			Aguatinta		
en plano	Litografía (piedra)			Estampas	
	Serigrafía				
Sistema Electrofotográfico	en caliente	Electrografía (Fotocopiadora)	Electrofax Xerográfico (directo)	Tesi (indirecto)	Fotocopia

De este modo, la difusión y el aprendizaje de la litografía se practicó por medio de manuales, el primero fue en 1810, de Heinrich Rapp (1717/18-1793), editado por Tubinga y titulado El secreto de la Litografía, el segundo fue en 1813, de H. Bankes, titulado Litografía o El arte de realizar dibujos en piedra al objeto de reproducirlos, y en 1818, su inventor A. Senefelder publicaría su propio manual: La invención de la Litografía, editado por A.E. Fleischmann, en Munich, y más tarde, editando su tratado que al año siguiente se traducía al inglés, al francés y en 1824 al italiano –A Complete Course of Lithographie-, que *“describe el largo período de experimentación que condujo finalmente al descubrimiento de lo que hoy es el principal método de impresión planográfica, ilustrando con todo detalle los comienzos de esta actividad.”* (VICARY, 1993: 15).

En 1823, Godefroy Engelmann (1788-1839) edita en París: Manuel du dessinateur lithographe ou Description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur pierre dans tous les genres connus, y en 1824, el inglés Charles Joseph Hullmandel (1789-1850) edita en su país: The art of drawing on stone. En castellano, se publica el primer tratado sobre el arte de la litografía, en 1878, según el tratado de Justo Zapater Jareño y José García Alcaraz, editándose la segunda en 1881.

Como norma general, todos ellos describen la litografía como un procedimiento en plano, en el que *"el litógrafo no altera los niveles de esa superficie plana, no corta ni penetra en ella; su trabajo consiste en dibujar una composición en la piedra que, entintada, puede reproducirse sobre el papel al ser sometida a la prensa. El litógrafo hace esto posible mediante un proceso químico, aplicando sobre el dibujo una solución ligera de ácido mezclado con goma arábiga; para ello hay que realizar el dibujo con una materia grasa, lápiz o tinta. El ácido actúa como fijador de la superficie dibujada mediante lápiz o pluma, en cuya composición, ya se ha dicho, entra la grasa. La plancha se limpia con agua, que humedece la parte no dibujada de la piedra y no arrastra el dibujo por la propiedad que la grasa tiene de repeler la humedad. Hecho esto, se procede al entintado mediante un rodillo; la tinta se adhiere a la parte grasa (dibujo), pero no a las áreas no trabajadas. Entonces la hoja de papel húmeda se aplica a la piedra y se prensa para lograr la impresión."* (LAFUENTE FERRARI, 1982: 2-3).

Así, su procedimiento viene codificado por un sistema binario, que funciona mediante el juego de agua y grasa, basado en la acción fijativa del ácido y en la propiedad que tiene el agua de repeler la grasa, que *"es una manera de multiplicar imágenes más barata y, desde un punto de vista técnico, más fácil para el artista, quien puede dibujar sobre la piedra casi con la misma soltura que sobre el papel"* (GALLEGO: 1979, 333), *"sustituyendo poco a poco en el libro o las publicaciones periódicas de la burguesía al grabado en talle dulce"* (GALLEGO: 1979, 341), y desde del punto de vista estético presenta algunas analogías con la manera negra, por el registro de los negros, pero *"es la técnica gráfica de la imagen romántica."* (GALLEGO: 1979, 333), porque su espontaneidad está más identificada con el sentimiento que con la razón, así podemos decir que se ha utilizado el término romántico para definir una nueva mirada del pensamiento europeo, tanto en el ámbi-

to de la filosofía, literatura, música como en el arte, donde disfrutaban de una serie de características comunes: emoción abierta, individualismo, relación con la naturaleza, dramatismo en un reflejo de la coherencia interna con la experiencia del artista.

De este modo, tomo como referencia las cuatro litografías de Goya, de la serie, Toros de Burdeos (1824-25): El famoso americano Mariano Ceballos, ¡Bravo Toro!, Diversión de España, y la Plaza partida, que fueran reproducidos por el litógrafo Gaulon (1777-1858) y según Matheron (1858): *"El artista, para ejecutar sus composiciones litográficas, se valía del caballete, donde colocaba la piedra como si fuera un lienzo, manejando los lápices igual que los pinceles, sin cortarlos nunca, y permanecía de pie, retirándose o acercándose cada minuto para juzgar los efectos. Era su sistema primero cubrir la piedra de un tono gris, uniforme, y sacar enseguida con el raspador las partes que debían tener luz; aquí una cabeza o figura, allá un caballo o toro, empleando después el lápiz para reforzar y vigorizar las sombras o para indicar las figuras y darles movimiento. Así logró sacar una vez del tinte negro del fondo, a punta de raspador y sin retoque alguno (...). Goya ha encontrado una libertad y una inmediatez superiores a las que antes tenía, el punto de vista del sujeto, incorpora al sujeto a las mismas, tal como se aprecia, (...) logrando una extraordinaria proximidad física de la escena. Es un «realismo» efectivo, capaz de captar el instante, lejos ya de los tópicos formales."* (SUMMA ARTIS, Vol. 31: 755).

Aunque, en nuestro trabajo práctico no aplicamos la litografía como sistema de estampación, es el registro de los negros lo que nos atrae, el grano que *"debe ser unido, redondo, picante y fino"* (VV. AA. 1993: 39), para definir así el lugar de los negros, porque *"el negro debe ser dulce, extremadamente fino y de un bello tono; si es duro, se fija al dibujo sobre la piedra y no agarra al papel."* (ZAPATER Y JAREÑO y GARCIA ALCARAZ, 1993: 110)

Así, es este contacto físico del negro sobre el papel lo que nos interesa, *"la interferencia en la recepción, que produce un «ruido» en una imagen y hasta que limite esa imagen es reconocible. Utiliza para ello imágenes de alto grado de iconicidad, en blanco/negro, para que actué sólo en contraste, lo cual obliga a que los objetos representados deben ser muy distinguibles entre sí."* (PASTOR BRAVO, 1989: 33).

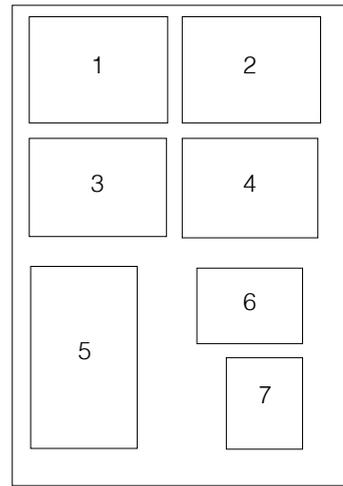
1 – El famoso americano Mariano Ceballos.
Litografía – lápiz litográfico y rascador -
1824—25
310 x 403 mm
Francisco Goya
(LAFUENTE FERRARI, 1982: Lamina 16).

2 – ¡Bravo toro!.
Litografía – lápiz litográfico y rascador -
1824—25
310 x 408 mm
Francisco Goya
(LAFUENTE FERRARI, 1982: Lamina 17).

3 – Diversión de España.
Litografía – lápiz litográfico y rascador -
1824—25
300 x 410 mm
Francisco Goya
(LAFUENTE FERRARI, 1982: Lamina 18).

4 – División de plaza o Plaza partida.
Litografía – lápiz litográfico y rascador -
1824—25
303 x 415 mm
Francisco Goya
(LAFUENTE FERRARI, 1982: Lamina 19).

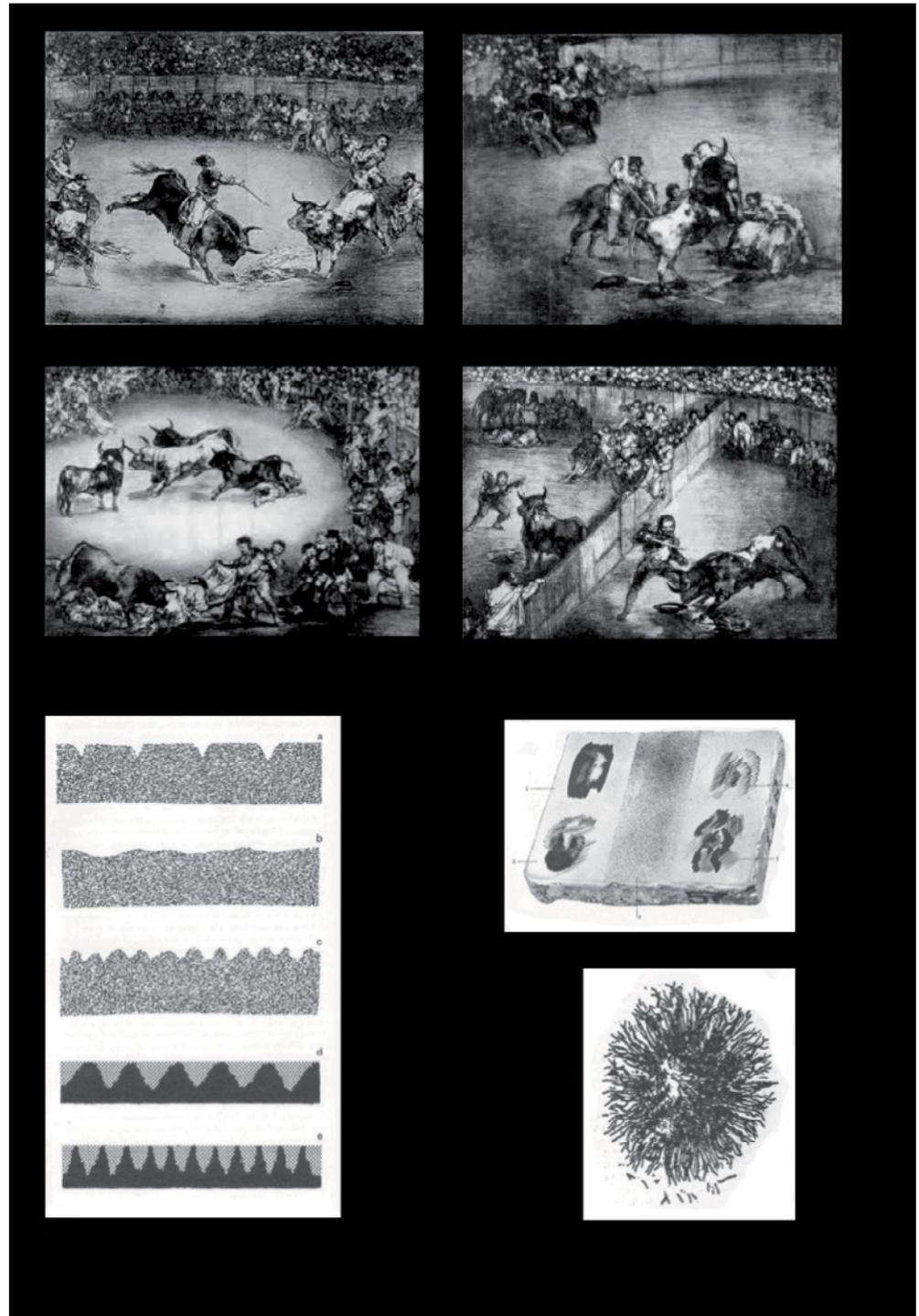
5 – Comparación del grano de la piedra y el de la plancha.
Grano de la piedra insuficientemente graneado.
Grano de la piedra graneado con arena pastosa.
Superficie de la piedra bien graneada.
Plancha de aluminio en la que se aprecia el nivel de la capa de goma.
Plancha de zinc en la que aprecia el grano



puntiagudo característico y la capa de goma.
La forma apuntada del grano le impedirá retener la goma; se ha afirmado que ésta es la razón por la cual las planchas de zinc presentan tendencia al emborronamiento.
(VICARY, 1993: 44).

6 – Muestra de técnica.
1-manera negra
2-Aguada
3-Salpicado
4-Pluma
5-Lápiz
(LOCHE, 1975: 23).

7 – Registro visual electrostático según el procedimiento de Lichtenberg producido por Carlson.
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 89).



Posición: El negro calcográfico y negro tóner

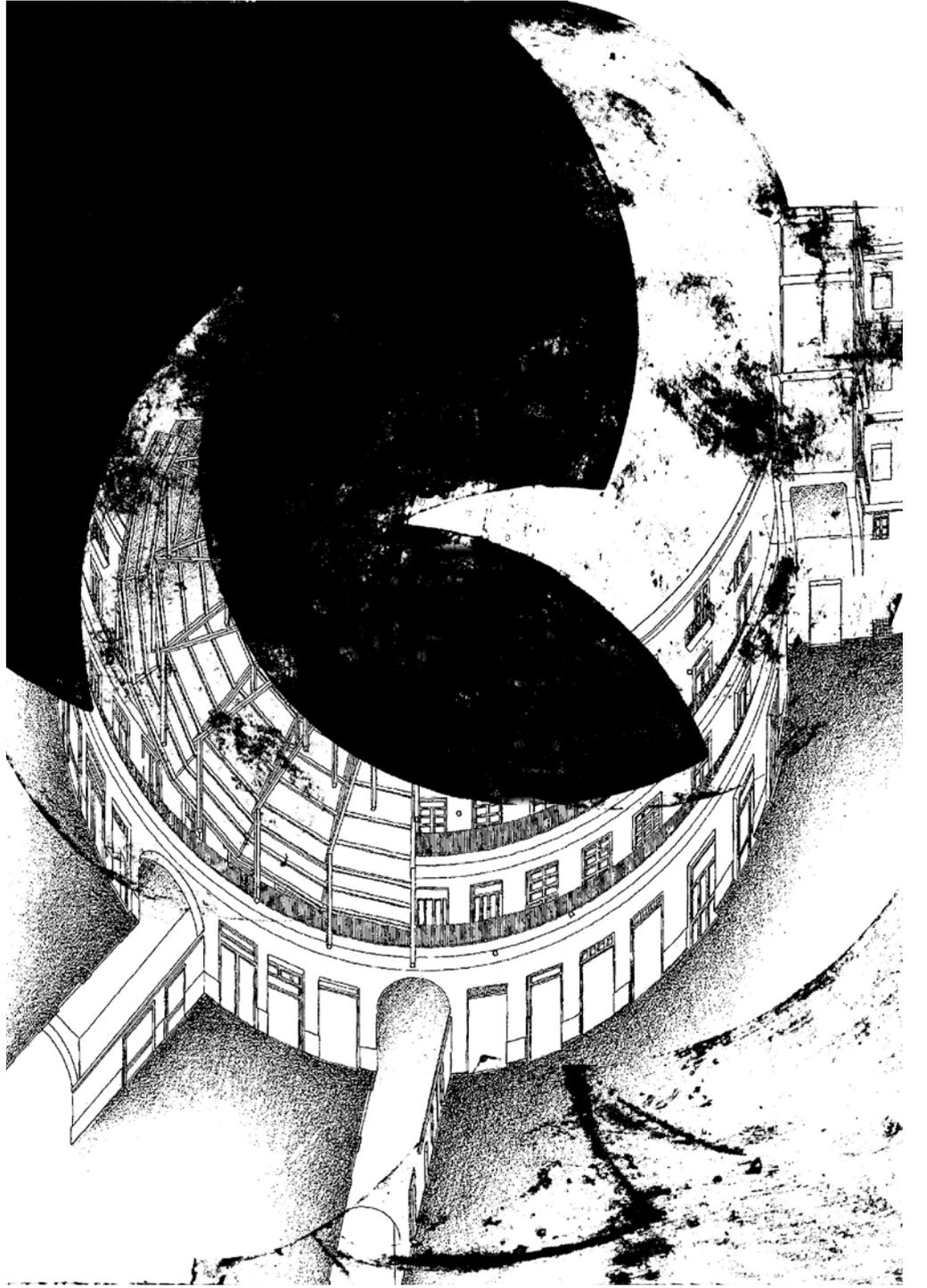
La circularidad de la espiral en-el-mundo tiene un sentido y una significación dentro del Ser/Hábitat que permite buscar para desarrollar y desarrollar para cambiar, porque nace de una motivación para la obtención de una expresión gráfica propia en mi lenguaje, que tiene desde siempre la atracción por la imagen impresa, por el mundo de la estampa y por el grabado.

De este modo, un sólido aprendizaje del alfabeto gráfico me ha proporcionado una experiencia estética a partir del dominio técnico con el fin de liberar mi mirada, es decir la diferenciación del negro calcográfico del negro tóner, manipulación de la escala, del movimiento del transfer, el cambio del negativo al positivo y viceversa.

También tuve la oportunidad de estudiar en directo y con detenimiento las obras gráficas de los grandes maestros del grabado, como Antoni Tàpies, Antoni Clavé, Manuel Millares, y en particular Chillida y Oteiza, que me permitieron dar un salto cualitativo para aportar a la imagen un encuentro absoluto, profundo y infinito con el color negro en mi mirada, con el fin de que pueda detenerme y habitar su espacio.

Y, con respecto al espacio, la referencia de las obras de Rembrandt, Piranesi y Goya, *"(han) logrado la representación de espacios imposibles y de noches infinitas, esto es, de dar una trascendente y sublime dimensión a sus creaciones. (...) relacionados con las dimensiones técnicas y estéticas que muestran.(...) Un importante valor estético que se añade a las posibilidades claroscurotas del grabado calcográfico, es el de la profundidad visual que detentan sus aterciopelados negros. El carácter aterciopelado de la mancha, además de proporcionar una cálida dimensión táctil a la representación, es, para las bellas artes, una metáfora del espacio y de la profundidad interior que puede llegar a adquirir el color. Añade al plano de la representación una nueva dimensión perpendicular a éste, pues la mirada no se limita ya a percibir su superficie cromática, sino que se adentra en su interior."* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 45).





Sentencia XXIX:

Las impresiones gráficas son instrumentos mecánicos mediadores entre el pensamiento privado y la experiencia pública; Como tales, abarcan a los medios de comunicación de masas y a los instrumentos de transmisión cultural.

565

Noción: Privado y público

La expansión de la litografía en el siglo XIX como un procedimiento de impresión proporciona *"las multiformes técnicas de la impresión, los varios procedimientos, diferentes entre sí, persiguen un fin común: la reproducción de textos e imágenes, sobre soportes de diferentes clases. (...) teóricamente, se podría llegar a afirmar que todo procedimiento de impresión ofrece la posibilidad de realizar cualquier clase de impresos. En la práctica, considerando la calidad, la practicidad y la economía, hay que concluir en que cada procedimiento presenta particularidades específicas."* (GOTTARDELLO, 1973: 17).

Tipografía: con matrices en relieve;

Offset: con matrices planas;

Huecograbado: con matrices en hueco;

Serigrafía: con matrices filtrantes;

Xerografía: con matrices fotoelectrostáticas.

De este modo, su procedimiento de impresión surge como mediador entre la fase prerromántica, la poética de lo sublime y del horror y paralelamente, con la poética alemana de Sturm und Drang, como un pensamiento privado de los artistas románticos, que conllevan un replanteamiento de lo irracional propio del aislamiento de una determinada manera de sentir, porque para ellos, *"un cuadro no ha de ser inventado, sino sentido. Cierra tus ojos corporales para ver tu cuadro primero con los ojos del espíritu. Luego saca a la luz del día lo que hayas visto en la oscuridad a fin de que actúe de nuevo sobre otros, de fuera hacia dentro."* (CARUS. A: VV. AA. 1999: 135), y la fase neoclásica, que coincide en líneas generales con la Revolución Francesa, la poética iluminista de lo pintoresco, como experiencia pública, donde el artista desarrolla sentimientos sociales y culturalmente demuestra bien sus utilidades populares en la estampa comercial: la cartografía, las ediciones musicales, los billetes y carteles, es decir *"los editores se ampararon del procedimiento y los especialistas idearon el empleo de materiales mejores y de*

más apropiados métodos de dibujo y de tiraje (...) el secreto consistía en darse cuenta de que el dibujo en la piedra debía permitir la transmisión de toda la belleza del médium litográfico (...). (VV. AA., 1999: 175).

566

Poética de lo sublime – pensamiento privado (movimiento romántico)
Poética iluminista de lo pintoresco – experiencia pública (Revolución)

Así, encontramos la poética de lo sublime entre 1800 y 1819, en Gran Bretaña, "los artistas británicos como John y Cornelius Varley (1781-1873), Samuel Prout(1783-1852), John Sell Cotman (1782-1842) y H. B. Chalon(1770-1849), a quien se atribuye la primera litografía dibujada con crayón graso, trabajaron también con planchas de piedra. El crayón es quizá una técnica más propia del romanticismo, dada su capacidad para crear ambientes emotivos e imágenes de tonos sutiles, y de este modo los artistas no tardaron en descubrir las posibilidades litográficas de su lenguaje expresivo. Hacia 1810 la mayoría de los artistas que realizaban litografías trabajaba la técnica del crayón graso y comenzaba a explotar la diversidad de tonos y texturas que el medio ofrecía. (...)de lo cual se podría deducir que ese destino final de la litografía como medio de expresión fundamentalmente romántico no era sino una posibilidad en aquel período de desarrollo tecnológico e idealismo (...) y sólo uno o dos artistas continuaron practicándolo, Willian Blake(1757-1827) y Thomas Bewick(1753-1828) (...) pero los dos principales pintores de la época, Turner (1775-1851) y Constable(1776-1837), no mostraron el menor interés" (VICARY, 1993: 16/19), porque, "la poética de lo sublime ve al individuo obligado a pagar con la angustia y el terror de la soledad la soberbia de su propio aislamiento." (ARGAN, 1991: 11).

Y, con la poética iluminista de lo pintoresco, "ve al individuo integrado en su ambiente natural, (ARGAN, 1991: 11), en un impacto notable que provoca varios acontecimientos, como el cambio en las artes gráficas, que llevaron a Francia a considerar la litografía como un importante procedimiento de reproducción: el primer marchand fue Quatremère de Quincy (1755-1849), quien presenta una lista de "todos los objetos industriales a los que la litografía pudiera ser aplicada" (VV. AA., 1999: 98), en 1814, Lasteyrie du Saillant(1759-1849) y Godefroy Engelmann(1788-1839) discípulo de Senefelder, abre un taller en Mulhouse, para aplicar un nuevo procedimiento -la cromolitografía-, es decir la impresión en colores, y en 1816 se instala la primera imprenta litográfica en París, lo que incentivó a muchos artistas a dibujar li-

tográficamente, como J.B. Isabey (1767-1855), Gericault (1791-1824), Ingres (1780-1867), Delacroix (1798-1863), quienes ilustran las obras de Shakespeare y de Goethe, Gustave Doré (1832-1883), quien ilustra en xilografía La Divina comedia y El Quijote, y la Escuela de Barbizon (Daubigny (1817-1878), Rousseau (1712-1778) y Corot (1796-1875). Tal como Théophile Gautier (1811-1872) define a propósito de Delacroix: "se dibuja tanto por el centro como por los bordes, tanto por el modelado como por las líneas. Los llamados coloristas tienen tendencia a obtener objetos en relieve ..." (VV. AA., 1999: 98).

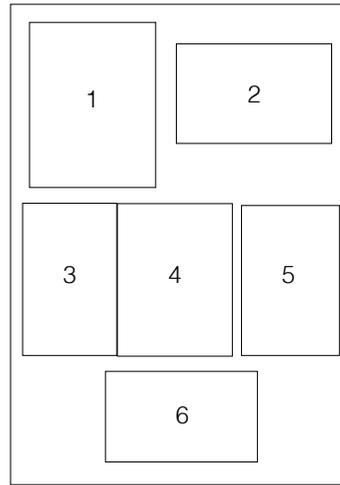
567

Esta dualidad entre la poética de lo sublime y la poética iluminista de lo pintoresco, "se complementan y, en su contradicción dialéctica, reflejan el gran problema del tiempo, la dificultad de la relación entre individuo y colectividad" (ARGAN, 1991: 11), es decir provoca un choque entre el diálogo de lo individual y lo colectivo, no sólo en el campo artístico, como en las ideas liberales y en el socioeconómico –la revolución industrial-, que para el historiador Giulio Carlo Argan (1909-1992) es el punto de partida para el arte moderno, que abarca a los medios de comunicación de masas y a los instrumentos de transmisión cultural, donde "la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad que no diluya la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad, y que no la margine por extraña ni la rechace por rebelde" (ARGAN, 1976: 14)

De este modo, podemos asociar lo privado/público al único y múltiple de Gutenberg para destacar la particularidad de la obra gráfica (serie de 14) del artista alemán Max Klinger (1857-1920), donde nuestras atenciones siempre se centran en una figura aislada en la horizontal frente a un espacio público vertical, es decir por su "singular manera de entender el proyecto gráfico editorial durante el siglo XIX, (...)su ingente obra gráfica se presenta en series temáticas que no obedecen a un texto previo concreto, sino al libre devenir tanto intuitivo como intelectual de su creatividad (...) compartió el deseo de lograr una síntesis de las artes, cuyo objeto era una vez más alcanzar la obra de arte total. (...) consideró apasionadamente al grabado y a la litografía como auténticos vehículos de libertad." Porque "lo espiritual, imaginativo y fantástico tienen para Klinger en el dibujo y, sobre todo, en el grabado, sus medios de expresión más adecuados." (MARTÍNEZ MORO, 1998: 95), para abrir nuevos caminos, porque "el arte moderno busca entre el individuo y la colectividad una solución que no anule a ese individuo en la multiplicidad ni a la libertad en la necesidad" (ARGAN, 1991: 12).

1 – Procedimientos de impresión y sistemas de presión:

matriz en relieve, plana, en hueco;
 presión plana (horizontal y vertical);
 presión planocilíndrica;
 presión rotativa.
 (GOTTARDELLO, 1973: 18).



2 – Entintado de las matrices gráficas:

reserva natural (tipografía);
 reserva química (litografía);
 reserva mecánica (hucograbado);
 reserva filtrante (serigrafía);
 reserva electrostática (xerografía).
 (GOTTARDELLO, 1973: 19).

3 – El comienzo de la primavera.

(Aguafuerte y aguainta). 25,9 x 16,3 cm
 Max Klinger
 (KIRK, J. ; VARNEDOE, T., 1977: Fig. 1).

4 – "El Guante" (OPUS VI) Acción. 1881

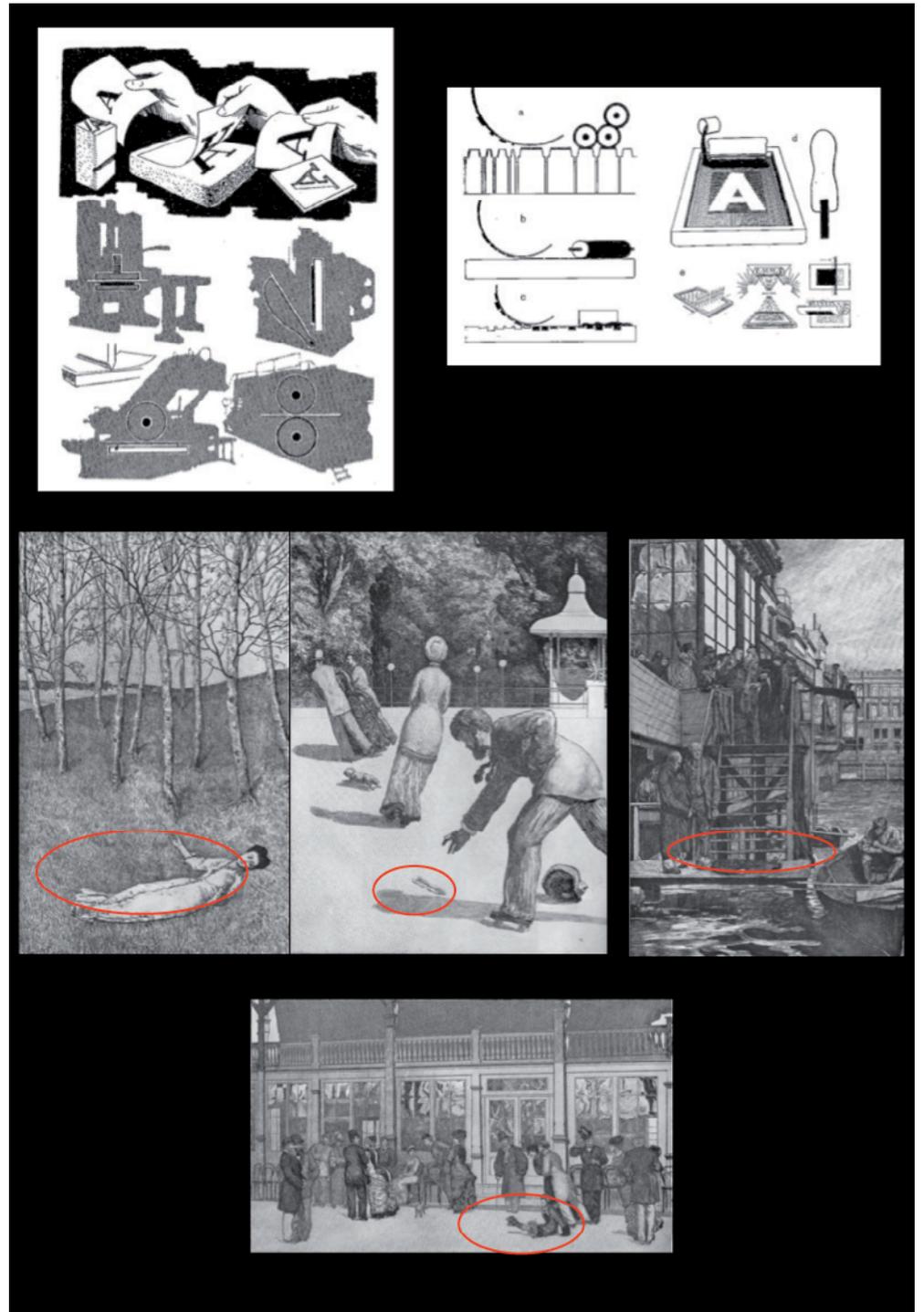
(Aguafuerte). 29,9 x 21 cm
 Max Klinger
 (KIRK, J. ; VARNEDOE, T., 1977: Fig. 19).

5 – La Madre II (Dramas).

(Aguafuerte y aguainta). 45,9 x 31,9 cm
 Max Klinger
 (KIRK, J. ; VARNEDOE, T., 1977: Fig. 40).

6 – "El Guante" (OPUS VI) Escenario. 1881

(Aguafuerte y aguainta). 25,7 x 34,7 cm
 Max Klinger
 (KIRK, J. ; VARNEDOE, T., 1977: Fig. 18).



Posición: Ciudad – Plaza Redonda (casa, morada, abrigo, hogar)

La cartografía del hábitat está asociada a una propia noción de casa, según mis referencias y mis necesidades que irrumpen de la existencia cotidiana en buscar una morada, que tiene como referencia el Fenómeno del Habitar, del pensamiento de Heidegger, como fenómeno que se distancia de la comprensión usual y revela la esencia del nuestro existir, que se traduce en la búsqueda por el sentido del Ser, como Espiral.

De este modo, la Espiral corresponde a una forma específica de la cartografía del ser físico, porque da cuerpo a mi lugar de origen geográfico, mi periplo residencial desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte, como una rotación de identidad, cultura, historia, memoria, relaciones y referencias entre el lugar y la arquitectura, es decir de un ser en-el-mundo que no consiste en una relación entre sujeto y objeto, de la teoría del conocimiento, sino en estar arrojado en-el-mundo, de la teoría de la existencia.

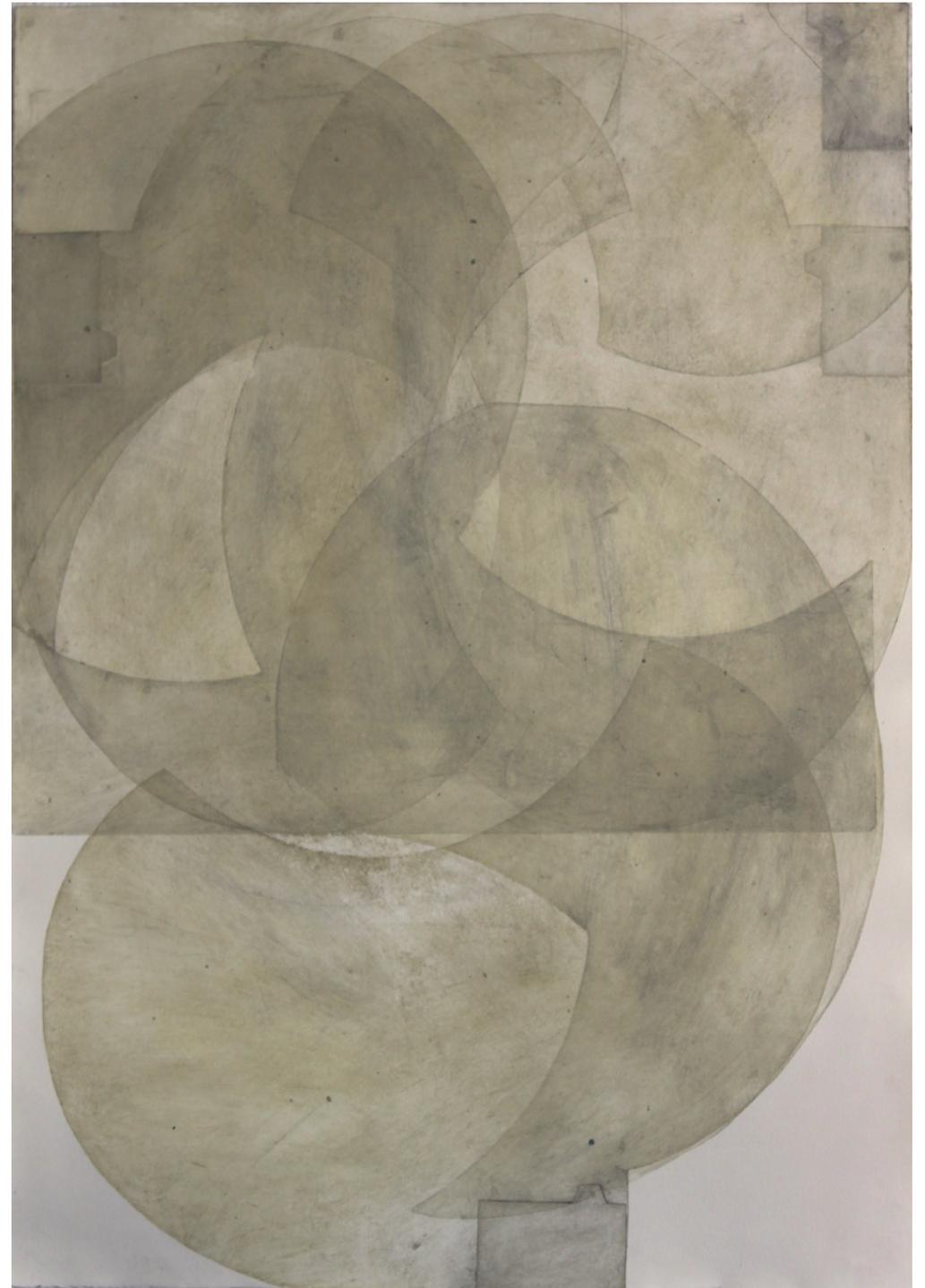
Así, la noción de casa (arquitectura) tiene a lo largo del trayecto de la cartografía del ser físico relaciones espacio-temporales según el medio físico (ciudad), océano, medio social (lugar), morada, idioma, religión, naciente tierra, naciente mar, hemisferio y la hora de cada lugar en-el-mundo.

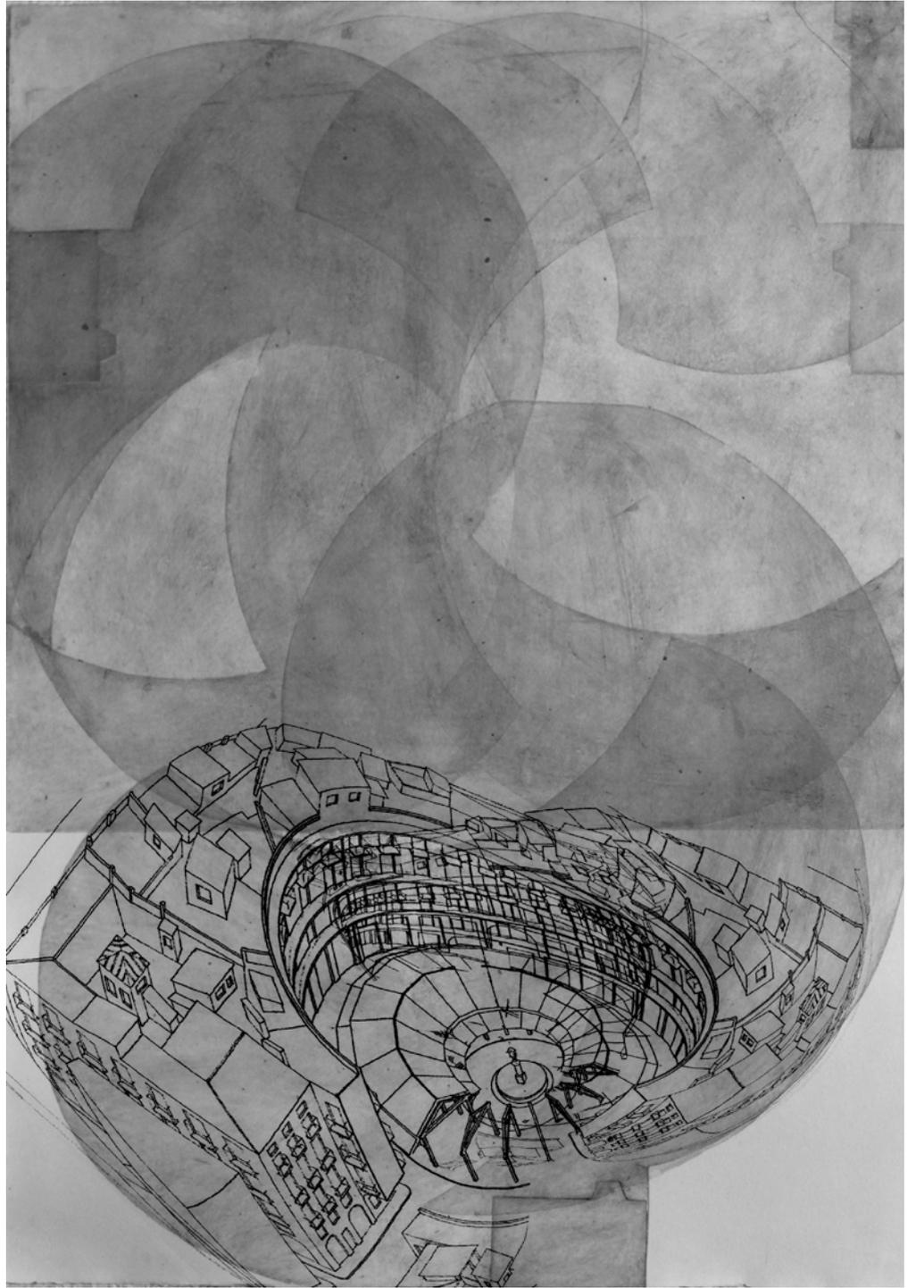
Por esta razón, elegimos la Plaza Redonda como referencia de nuestro trabajo, por estar situada en el centro histórico y su complicidad es inseparable de la arquitectura de la ciudad de Valencia, que siempre nos proporcionó el sentimiento de lo sublime, en contraste con del sentimiento de lo bello en Lisboa, y también porque al ser un lugar común, público, se posiciona como un instrumento mediador entre el pensamiento privado del Ser, como Espiral, y la experiencia pública del hábitat con su propia historia, el recorrido desde Goa: origen sin morada, MOZ: origen con morada lejano, LIS: la necesidad de implementar en es-

pacio, un habitar personal pero des-culturalizado y el encuentro en un lugar, en una casa onírica, la Plaza Redonda en la ciudad de Valencia.

Esto significa al mismo tiempo que el espacio no está simplemente ahí, independiente del hombre, porque sólo hay espacio en la medida en que el hombre es un ser espacial, es decir que crea espacio y que lo despliega a su alrededor.

De este modo, comparto la idea de Heidegger, al definir el ser del hombre por su relación con el mundo, es decir el problema de la nuestra existencia es preguntarse por nuestro ser en-el-mundo, o mejor, por el modo como habitamos en-el-mundo, porque sólo podemos habitar los lugares donde la vida acontece, porque sólo ellos, abarcan a los medios de comunicación de masas y a los instrumentos de transmisión cultural.





Sentencia XXVIII:

Las impresiones gráficas son múltiples, lo que implica una experiencia pública y su recepción por múltiples espectadores.

Noción: El Cartel

Durante el periodo pos-revolución, la popularidad de la litografía en la Europa "se reveló inmediatamente como un arte «democrático», en el sentido de que no era necesario ser rico para patrocinar este arte, mas no parece probable que se previese su importancia como instrumento difusor de las ideas democráticas" (VICARY, 1993: 22), porque su preocupación era socioeconómica, al proporcionar una mayor rapidez en el número de reproducciones de dibujos, periódicos y de los libros de viajes -muy usados en la época-. "El objetivo de los editores (...) no era otro que abaratar y simplificar la reproducción de unas imágenes (...) lo que se cuestionaba era el agente transmisor y no el concepto que representaban estas imágenes" (SUMM ARTIS, Vol. 32: 442). De esta forma, la imprenta se convertía en una gran industria.

Así, la cromolitografía (1832) proporciona una manera fácil para reproducir pinturas, que son encargadas por los editores, y también un desplazamiento del aguafuerte y el grabado, porque "el método por el que normalmente se realizaba una litografía complicada consistía en hacer un calco detallado del cuadro original o de una copia que serviría de base para todos los colores. Este dibujo de referencia, en el que se perfilaban todos los cambios de color, solía imprimirse en un gris claro al ser transferido a la piedra. (...) Primero se imprimían los colores opacos y pálidos, y a continuación los más oscuros y traslúcidos. El análisis y la descomposición del original, así como la elección de los colores, eran parte del trabajo del artista litográfico." (VICARY, 1993: 23).

De este modo, podemos decir que no toda la impresión en color fue creativa, y "se creía que la ilustración litografiada no podía integrarse plenamente con la palabra impresa, razón por la cual el huecograbado o el relieve eran preferidos para ilustrar obras literarias." (VICARY, 1993: 20). Como la obra del impresor británico George Baxter (1804-1867) que "trabajaba mediante una técnica de relieve utilizando bloques de madera, con un dibujo lineal base grabado al aguafuerte en relieve sobre zinc o cobre (...) muestran una técnica tan brillante como la de la cromolitografía tanto en su impresión como en el registro del color, si bien muchas de ellas presentan el satinado propio de la sobreimpresión excesiva. (...) Baxter nunca fue capaz de igualar el tamaño de las litografías a gran escala, aunque las superó en el número de bloques utilizado en una impresión, que podía llegar hasta veinte." (VICARY, 1993: 23).

En 1866, el artista francés Jules Chéret (1836-1933) "dibujaba directamente sus diseños en la piedra litográfica, devolviendo así a la litografía ese carácter de medio directo de creación que había tenido con Goya (...)" (BARNICOAT, 1976: 7-8) y generando así una nueva escala para la arte, con un estilo propio. "(...en) los murales y las composiciones alargadas, verticales y rectangulares de un Tiépolo (1696-1770), (...) se puede detectar en su técnica de dibujo cierta similitud con Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) y Antoine Watteau (1604-1721)", (porque) para él los carteles no eran necesariamente una buena forma de publicidad pero que, en cambio, eran excelentes murales." (BARNICOAT, 1976: 12). Chéret pone "su indudable maestría como dibujante al servicio del lenguaje popular de su tiempo" (BARNICOAT, 1976: 12), es decir, consiguiendo suscitar un diálogo, una cierta sensación en el espectador. De este modo, fue considerado el padre del cartel moderno, un innovador litográfico y genio de la publicidad. Realiza su primer cartel

a un solo color para la pieza teatral "La biche au bois". En 1858 realiza "Orphée aux Enfers", su primer diseño litográfico en color, y, a partir de 1869, trabaja en sus composiciones en tricromía y cuatricromía a cinco colores, entre las que destacan "Bal Valentino" (1868), "Les Girard" (1879), "La Pantomime" (1891), o "Carnaval" 1894.

En 1870 el cartel es ya la nueva forma de comunicación visual combinada, con texto e imagen, donde "su mensaje, su información deben entrar visualmente, captarse al paso. La lectura global del cartel debe hacer comprensible todo su significado. El texto escrito se reducirá a lo imprescindible (...) el resto de la información debe darlo la imagen." (BARNICOAT, 1976: Prólogo). Los requisitos de un buen cartel eran explicados en 1901 por el crítico inglés Raymond Needham: "Cojamos cualquier impreso japonés representativo –una ilustración de libro, una estampa erótica o un cartel teatral- y encontraremos que contiene todo lo que un buen cartel debe tener. Una idea dominante es presentada de un modo gráfico y bello. Los detalles no debilitan, sino que realmente refuerzan el motivo. No hay ninguna línea superflua. El esquema de colores de tintas planas es fresco y llamativo, pero siempre armonioso. La composición indica equilibrio y holgura, pero no ofrece ninguna pista de cómo se han conseguido estas cualidades... El efecto general es decorativo en grado máximo, puede ser festivo y, ciertamente, está dominado por el 'espíritu secreto de la armonía'." (LE COULTRE ; W. PURVIS, 2003: 8).

Según estos requisitos, un cartel es la forma que unifica todos los procedimientos de impresión, los mecánicos y los manuales, porque "el concepto de forma está estrechamente unido al de impresión: cada clase de soporte –y en particular el papel- se convierte en un impreso cuando recibe la tinta por transmisión directa o indirecta de la forma mediante la operación denominada precisamente impresión. La superficie del soporte no requiere características especiales, salvo las de hacer posible la adhesión de la tinta. Por el contrario, cuando el grafismo se reproduce –texto e ilustraciones- debido a las propiedades especiales del soporte, ya no se puede hablar de impreso o de impresión, sino de reproducción gráfica. Así, los procedimientos de reproducción fotográfica y, en general, todos los que se valen de papeles

sensibles a cualquier agente determinado, físico o químico, no pertenecen al campo de la impresión, sino al de la reproducción gráfica" (CAPETTI, 1981: 79), que, desde de las últimas décadas del siglo XIX hasta nuestros días, se convertirá en un medio expresivo donde su objetivo principal será el de "comunicar y convencer; promocionar un producto o un acto o, como en los carteles de guerra, una creencia. Pero en muchos casos, el objetivo de la belleza queda en segundo término respecto a la idoneidad y la eficacia." (LE COULTRE ; W. PURVIS, 2003: 8).

En nuestro trabajo práctico el cartel tiene una función fenomenológica porque nos sitúa en una relación del ser en-el-mundo y nos enseña a educar nuestra mirada para una comunicación con el entorno, fuera de la casa, del abrigo o del hogar, es decir, para arrojar la conciencia afuera, a la calle, a la Plaza, a la ciudad, donde su contexto es sustentado por la vivencia cotidiana, por la existencia, por la experiencia pública y su recepción por múltiples espectadores.

De este modo, su comunicación se relaciona con la percepción, que permite la unificación de todos los procedimientos de impresión, los mecánicos y los manuales, para democratizar el lenguaje gráfico, en un formato generalmente acentuado por la verticalidad.

Así, la obra de algunos artistas, como los "Combined" (1954-1964) de Robert Rauschenberg (1925-2008), "fue reafirmando más la verdadera función de los objetos aplicados. El carácter utilitario de estos objetos –entre los que se incluían escobas, almohadas, paraguas y ropa- establece una dinámica entre la existencia cotidiana y las preocupaciones estéticas. Se evoca la escala humana mediante referencias de tamaño real a los interiores domésticos" (DAVIDSON. A: HOPPS, DAVIDSON, 1997: 44), lo que refuerza el punto de conexión del arte con la filosofía. La intencionalidad es el concepto decisivo para el desarrollo de la fenomenología, donde la conciencia y el mundo forman una unidad, no están separadas, y de esta forma podemos acentuar nuestra experiencia mediante la verticalidad, que sólo se da en la conciencia, y sólo cuando la percepción nos permite ver y ser visto, tocar y ser tocado en-la-calle, en-la-Plaza, en-la-ciudad, en-el-mundo.

1 – Les Girard. 1879
Jules Chéret
(BARNICOAT, 1976: 21)

2 – La Pantomime. 1891
Jules Chéret
(BARNICOAT, 1976: 6)

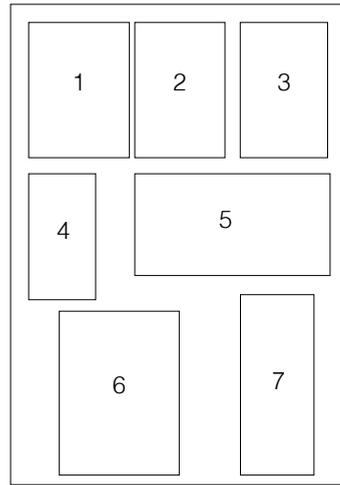
3 – Bal Valentino. 1868
Jules Chéret
(BARNICOAT, 1976: Portada)

4 – Santa Tecla rogando por los
enfermos de peste. 1759.
Giovanni Tiepolo
(BARNICOAT, 1976: 13)

5 – Carteles en una calle de Londres. 1899
(BARNICOAT, 1976: 44-45)

6 – Buscando la Luz. 1997
Acero
Eduardo Chillida
Pinacoteca Museo Arte Moderno München

7 – Cama. 1955
Pintura combinada: óleo con lápiz sobre
almohada,
colcha y sábana, montado sobre madera.
191,1 x 80 x 16,5 cm.
Robert Rauschenberg
Museo de Arte Moderno – Nueva York.
(HOPPS, DAVIDSON, 1997: 115)

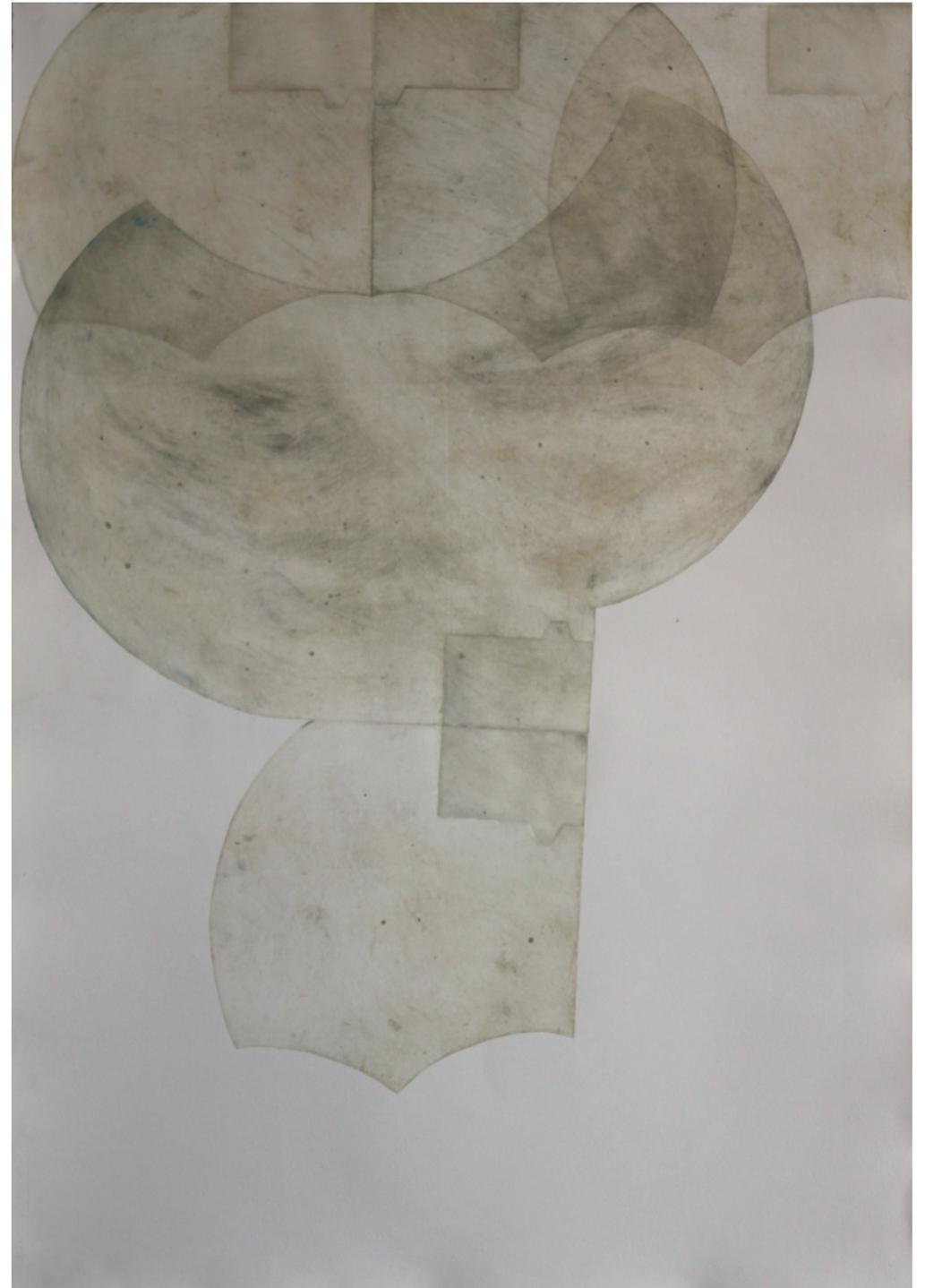


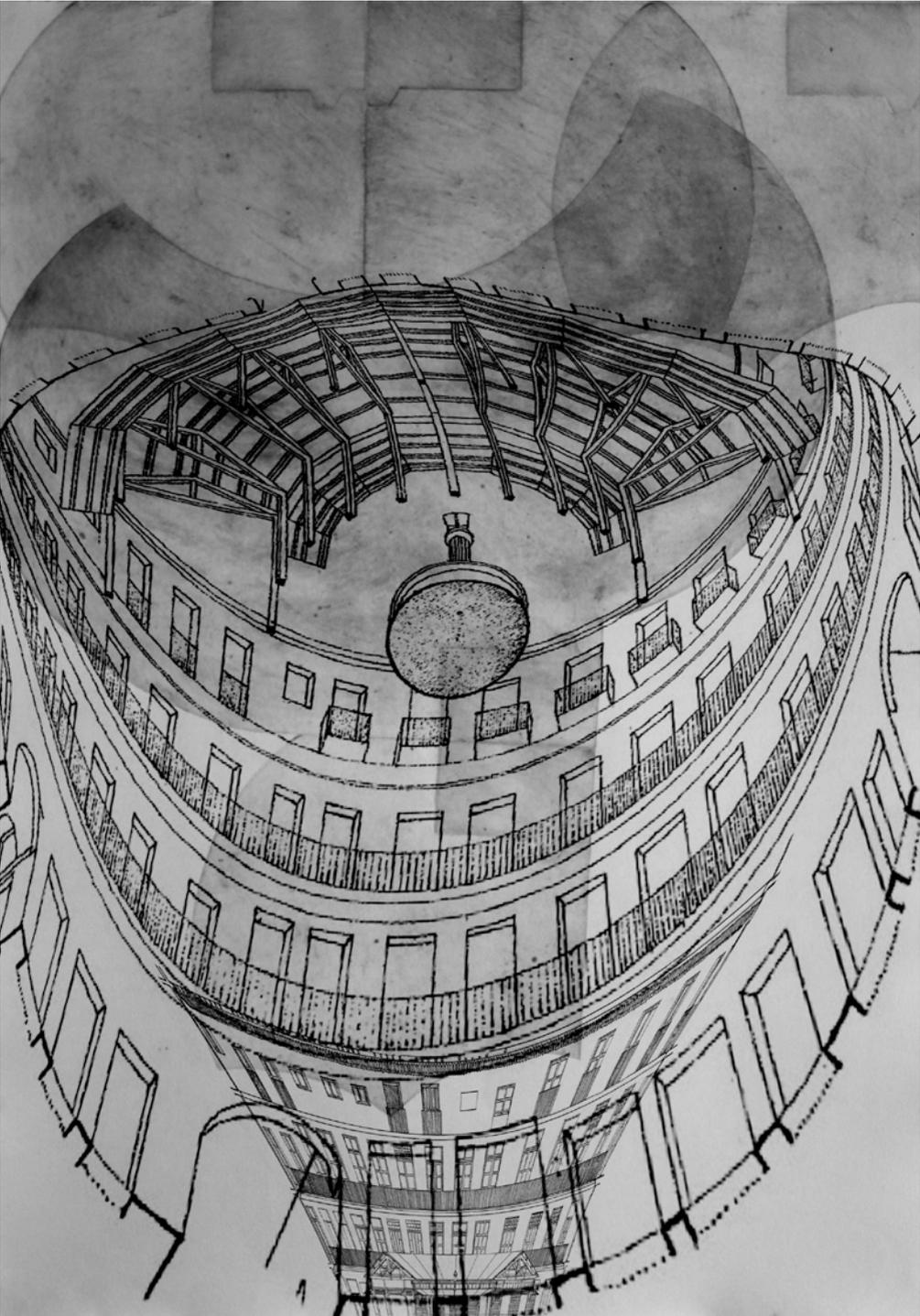
Posición: La Verticalidad

En la Cartografía del Ser-Pintor, el trayecto de su conocimiento es directo e intuitivo en-el-mundo, porque sólo se da cuando su conciencia expresa una completa subordinación del conocer al querer, del conocer para ver y del ver para actuar/tocar.

De este modo, el Ser-Pintor sólo existe cuando llega al mundo (ciudad, plaza, calle), y al empezar a existir su esencia y su Ser se van formando a través de las acciones que elige, y es a través de esta elección que el Ser-Pintor elige lo que es y lo que quiere ser.

Así, el Ser-Pintor que soy elige ser la Espiral, porque sólo ella proporciona vivir en-la-Plaza Redonda, porque su espacio refleja un gran armonía que es remarcada por juegos de superposiciones y yuxtaposiciones, como un laberinto de difícil entendimiento desde el exterior, pero en su interior la presencia del agua, de la luz, la repetición de puertas, ventanas y balcones, nada tiene que ver con la ortogonalidad del ángulo recto, es decir la verticalidad traduce su relación con el entorno, su sentir a través de las posibilidades de crear, respirar, jugar, pensar, soñar, sentir y conversar con la Circunferencia.





Sentencia XXX:

Las impresiones gráficas (y la Fotografía) prepararon el terreno para los mass media y la arrolladora presencia de la experiencia vicaria en la cultura contemporánea.

Noción: Pintura (Serigrafía) Fotografía

Las relaciones del Cartel con el entorno –la calle de la ciudad- ya habían sido analizados e introducidas como crítica social por el mundo grotesco de Callot (1592-1635) y por Rembrandt (1606-1669), con su ojear humanista de “los pequeños aguafuertes dedicados a vagabundos y otros tipos de la calle (...) como el célebre *El bueno samaritano* (1633), en el que se muestra como centro de la composición, en primer plano y en postura claramente ofensiva para el espectador” (MARTÍNEZ MORO, 1998: 122). La realidad de “una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales consiste en producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada.” (SONTAG, 2011:149). Así lo demuestra, por ejemplo, la caricatura “(...) en las “grandes cromolitografías en las revistas satíricas en los años setenta, «cromos» que en los ochenta, por cierto, seguían teniendo en Barcelona cultivadores tan destacados como Manuel Cuyás en *La Porra* (1881), Lluís Morell en *La Mosca* (1881-1883), el famoso pintor Jaume Pahissa también en *La Mosca* y en *El Loro* (1879-1885) y *La Bomba* (1875-1881) o el veteranísimo Ramón Puiggarí (1820-1903) en *El Tupé* (1881-1882) y *El Loro*, (...) una simple exageración de los rasgos fisonómicos de los personajes sin salir nunca de los límites que enmarcan el realismo.” (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 463).

Así, en el siglo XIX, “el erotismo, lo escatológico, la ironía o el mensaje socio-político son motivos centrales de algunos proyectos artísticos” (MARTÍNEZ MORO, 1998: 123), es decir la realidad es una cuestión central para una nueva manera de estar-en-el-mundo que ya no posee el sentido único del formalismo estético Kantiano, sino del idealismo objetivo de Hegel, donde “las instancias de la libertad son reales, concretas y definidas: sociales, políticas y culturales” (DE MICHELI, 1994: 16), porque el pintor, al arrojar su espíritu a la

calle, hace la relación libre entre la conciencia y la realidad, y así cada uno de nosotros tiene una mirada propia y una forma propia de construir nuestra experiencia en-el-mundo, pero ambas tienen un papel decisivo ya que actúan en movimiento como un juego de intercambio: la conciencia y la realidad, es decir como la sensación de embriaguez de Belinski (1811-1848), “en la fragua de mi espíritu se ha venido forjando un significado particular de la gran palabra realidad: miro la realidad, antes por mí tan despreciada, y tiemblo... Realidad –digo al levantarme y al acostarme, de día y de noche-, y la realidad me circunda; la siento por doquier y en cada cosa, hasta en mí mismo, en esa nueva transformación que, día a día, se hace en mí más evidente.” (LÖWITH. A: DE MICHELI, 1994: 16).

Así, “el poeta –continúa Belinski- no puede vivir en el mundo de los sueños; ya es ciudadano del reino de la realidad contemporánea; todo el pasado debe vivir en él. La sociedad quiere ver en él, no ya un consolador, sino un intérprete de su propia vida espiritual e ideológica; un oráculo que responda a las preguntas más arduas...” (SMIRNOVA. A: DE MICHELI, 1994: 16), porque “para los realistas el hombre era el eje en torno al cual todas estas circunstancias se reagrupaban. Por tanto, la regla fundamental del realismo era el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos más inmediatos y cotidianos: fuera la belleza convencional de los cánones clásicos. Y a esta regla y a esta poética de la realidad fueron fieles, siguiendo cada uno sus propias inclinaciones e ideas, los artistas más representativos de la escuela realista: Courbet, Daumier y Millet.” (DE MICHELI, 1994: 20-21).

De este modo, “en 1847, Gustave Courbet (1819-1877) había anunciado su programa: realismo integral, enfrentamiento directo con la realidad, al margen de cualquier poética preconcebida. Era la superación, al mismo tiempo, de lo «clásico» y de lo «romántico» como poéticas dirigidas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad. Con ello Courbet no niega la importancia de la historia, de los grandes maestros del pasado, pero afirma que de ellos no se hereda ni una concepción del mundo, ni un sistema de valores, ni una idea del arte, sino sólo la experiencia de afrontar la realidad y sus problemas con los medios de la pintura. Más allá de la ruptura con las poéticas opuestas y complementarias entre sí de lo «clásico» y lo «romántico», el problema que se planteaba era el de abordar la realidad sin apoyo de

esas poéticas, liberar a la sensación visual de cualquier experiencia o noción adquirida y de cualquier actitud preconcebida que pudiera se prejuizar su inmediatez, y al trabajo pictórico, de cualquier regla o costumbre técnica que pudiera comprometer esa reproducción a través de colores. (ARGAN, 1991: 68), además "(...) fue el primero en comprender la clave del problema: siendo realista, no creyó nunca que el ojo humano pudiera ver más y mejor que el objetivo; es más, no dudó en trasladar a pintura imágenes tomadas de fotografías." (ARGAN, 1991: 73).

Porque lo más cierto es que el trabajo pictórico refleja el espacio existencial del pintor en-el-mundo, ya industrial y moderno, es decir hace que el movimiento impresionista (1860 y 1870), abra "un camino a la investigación artística moderna, (...) al ocuparse exclusivamente de la sensación visual, rehúyen la «poeticidad» del motivo, la emoción y la conmoción románticas" (ARGAN, 1991: 68-69), donde la experiencia es inseparable de la reacción emotiva y de la aparición de la fotografía, porque "es difícil decir si era mayor el interés del fotógrafo por aquellos pintores que el de aquellos pintores por la fotografía; en todo caso, es cierto que uno de los móviles de la reforma de la pintura fue la necesidad de redefinir su esencia y sus objetivos con relación a ese nuevo instrumento de reproducción mecánica de la realidad" (ARGAN, 1991: 68), la Fotografía.

Para, W. Benjamin, "la nebulosa que cubre los inicios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; acaso de manera más perceptible que para ésta, había llegado la hora de inventar la primera; así lo presintieron varios hombres que, independiente unos de otros, perseguían el mismo propósito: fijar en la camera obscura esas imágenes, conocidas cuando menos desde tiempos de Leonardo." (BENJAMIN, 2011: 7).

Cuando en el año 1826, el químico y litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) consiguió la primera imagen fotográfica en una reproducción de la imagen conocida como -Vista desde su ventana de Le Gras-, una foto hecha con una cámara oscura enfocada en una hoja de 20 x 25 cm, tratada con asfalto, de 8 horas de exposición, durante las cuales la luz del sol iluminaba los edificios de ambos lados, llamando al procedimiento "heliografía", que "es un procedimiento fotográfico, (...) que distinguía entre las imágenes que habiendo sido obtenidas con este método suponían reproducciones de grabados ya existentes, llamadas «heliograbados», y las imágenes captadas directamente del natural por la cámara, a las que llamaba «puntos de vista». El procedimiento suponía

la utilización de la cámara oscura y el empleo de diferentes materiales como soporte sensibilizado, entre ellos el papel, el cristal o diversos metales como el estaño, el cobre, el peltre, entre otros. Para la obtención de las imágenes se precisaba un tiempo de exposición de la placa a la luz durante ocho horas." (<http://es.wikipedia.org> -Wikipedia- la enciclopedia libre. Consultada el 20/05/12).

Como continuación a este procedimiento, el pintor francés Louis Daguerre (1787-1851), presenta el primer procedimiento fotográfico, al que denomina "daguerrotipo", que será el "primer procedimiento oficialmente divulgado (en 1839) que dio a conocer la fotografía. Se trata de una placa de cobre plateado y cuidadosamente pulida, sensibilizada con vapores de yodo. La imagen obtenida después de una exposición que oscilada entre más o menos una hora o escasos minutos se revelaba con vapores de mercurio, dejando aparecer una imagen positiva única. El fijado se obtiene mediante sal de cocina o hiposulfito." (SOUGEZ, 1996: 469).

Y, más tarde, el químico inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), desarrolla un procedimiento diferente llamado "calotipo" o "talbotipo", que "(...) constituye el punto de partida de la reproductibilidad del positivo a partir de un negativo. El papel se trataba con nitrato de plata y yoduro de potasio y se volvía a sensibilizar inmediatamente antes de su utilización con nitrato de plata y ácido gálico. Después de la exposición a la luz, se forma una imagen, visible apenas. Este negativo se revela con nitrato de plata y ácido gálico y se fija con trisulfato de sodio. Para que el papel se vuelva transparente, se baña en cera derretida. Con este negativo se pueden sacar cuantas copias se quiera en un papel análogo. El calotipo se caracteriza por sus amplias zonas claras y oscuras y la textura del papel le confiere un efecto pictórico muy distinto de la nitidez de la imagen daguerriana." (SOUGEZ, 1996: 468).

De este modo, W. Benjamin concluye que "la historia de la fotografía se puede dividir en dos etapas, inauguradas por Daguerre y por Atget respectivamente. La primera se superpone ampliamente con la segunda en el plano de la teoría. Porque necesitó menos tiempo la técnica para progresar, que los analistas e incluso los profesionales para captar aquello que estaba en juego." (BENJAMIN. A: MISSAC, 1988: 89).

Así, pretende desarrollar un enfoque para el procedimiento fotográfico a través de una visión pictórica de Daguerre, y para la particularidad del movimiento

en la calle a través del fotógrafo francés Eugène Atget (1857-1927), quien "se establece en París, donde se convierte en fotógrafo ambulante. Para subsistir se dedica a sacar retratos de personas en plena calle; por otro lado, empieza a crear una colección de fotografías para sí mismo de la vida diaria de la ciudad a principios del siglo XX. Monumentos, parques, vendedores, prostitutas o escaparates, son algunos de sus temas más recurrentes de una colección que alcanzó más de 4.000 imágenes. (...) Sus fotografías tienen gran fuerza de sugestión, reflejan la cotidianidad parisina de una forma espontánea, libre de las ataduras de otros movimientos más artísticos. Al final de su vida, su figura ya era conocida entre escritores y pintores de la época. Los surrealistas lo encumbraron viendo en sus imágenes, sobre todo en las figuras reflejadas en las cristalerías, una visión natural y pura que sugiere algo fantasmal" (<http://es.wikipedia.org> -Wikipedia- la enciclopedia libre. Consultada el 20/05/12), encarnando así la figura fundamental benjaminiana del flâneur.

En nuestro trabajo práctico, y más concretamente el de la primera fase -el trabajo de campo-, lo que nos interesaba era enfocar la realidad a través de la fotografía, que "al principio se consolida como una extensión de la mirada del flâneur de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al flâneur el mundo le parece «pintoresco»." (SONTAG, 2011: 61).

Para reforzar esta mirada pintoresca, elaboro las imágenes fotográficas en blanco y negro de alto contraste mediante el programa infográfico Photoshop, que coincide con la preparación de los fotolitos para la Serigrafía o Permeografía, que es sin duda uno de los nuevos procedimientos de impresión más utilizados por el arte contemporáneo. Este fue desarrollado al alrededor de 1950 en Europa Occidental -República Federal de Alemania y Francia-, teniendo una arrolladora presencia de la experiencia vicaria en la cultura contemporánea (arte pop, nuevo realismo, realismo crítico, realismo conceptual, realismo subjetivo y arte op), porque "su característica general es la falta de transparencia de la tinta, tanto en la línea como en las masas de color. Los bordes, vistos con lupa, muestran el escalonado tan peculiar de la trama de la seda o nylon empleados en el procedimiento" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 265). Así, la serigrafía se convierte en el procedimiento que suministra los fundamentos para la relación entre

la pintura y la fotografía, porque mientras mantiene la distancia con la realidad de la pintura, tiene en común con la fotografía su dependencia de la luz, para fijar la imagen en el soporte (positivo o negativo), como es demostrado por "el pintor y fotógrafo Man Ray creó en 1932 una composición que tituló «Objeto de destrucción». Esta obra se compone de un metrónomo -instrumento para la medición del tiempo- en cuya manecilla se encuentra enganchada la reproducción de un ojo humano. Estos dos elementos del ojo y el reloj han sido símbolos muy frecuentemente usados por el surrealismo. En Man Ray el ojo simboliza la concepción del mundo que, a través de nuestros ojos, es lanzada de un lado a otro por el péndulo manteniéndose en constante movimiento. Lo que Man Ray nos ofrece en realidad es la mirada puesta en movimiento, subordinada a ese continuum de espacio y tiempo. La captación del mundo como mundo en movimiento tiende hacia una nueva visión del mundo" (CLARK, 1991: 27) y que "implican al espectador y lo arrastran a la interpretación activa de lo que a su vista se ofrece" (S. FIELD. A: VV.AA., 1999:188), para después ser reproducidos para los mass media, porque "el gesto del Pop de abrazar la superficialidad pura de la imagen publicitaria e identificar su estética con la lógica serial de la producción industrial señalaba a la razón instrumental de la economía de mercado como el rasgo definitorio del ser contemporáneo" (CARRILLO. A: ALCALÁ, 2011: 12-13), donde "la mano quedó dispensada de las tareas artísticas más relevantes, que fueran confiadas al ojo que mira por el objetivo. Y, como el ojo capta más deprisa que la mano dibuja, la reproducción de las imágenes alcanza un ritmo que logra seguir la cadencia de las palabras" (BENJAMIN, 2010: 12).

Así, tal como el pintor, el fotógrafo en la cultura contemporánea celebra el diálogo de la visibilidad, (luz y color) en-el-entorno (urbano), en-la-calle, porque el progreso técnico reduce el tiempo de mirar y la distancia con la realidad ya no es existencial sino conceptual, en el sentido de la intencionalidad, la fenomenología de Husserl, que remite a la percepción de Merleau-Ponty, el Ser-Pintor con su entorno, para ver y ser visto, para tocar y ser tocado.

Porque "Mirar es redescubrir, en encima y allende esas medidas, la primacía de la visibilidad propiamente dicha. El ojo que recibe. Pero también el ojo que intercepta. El ojo intercepta la relación continua entre la luz y las superficies que la reflejan y absorben. Los objetos separados son como las palabras aisladas. El significado sólo puede encontrarse en la relación existente entre ellas. ¿En dónde hemos de buscar el significado de lo visible? Una forma de energía que no cesa de transformarse." (BERGER, 1990: 206).

1 – Vista desde la ventana de Gras. 1826.
(Heligrafía)
Nicéphore Niépce

2 – Vistas del Boulevard du Temple. 1838
(Daguerrotipo)
Louis Daguerre

3 – Cour du Dragon, 50 calle de Rennes.
Paris, 1900.
Eugène Atget's

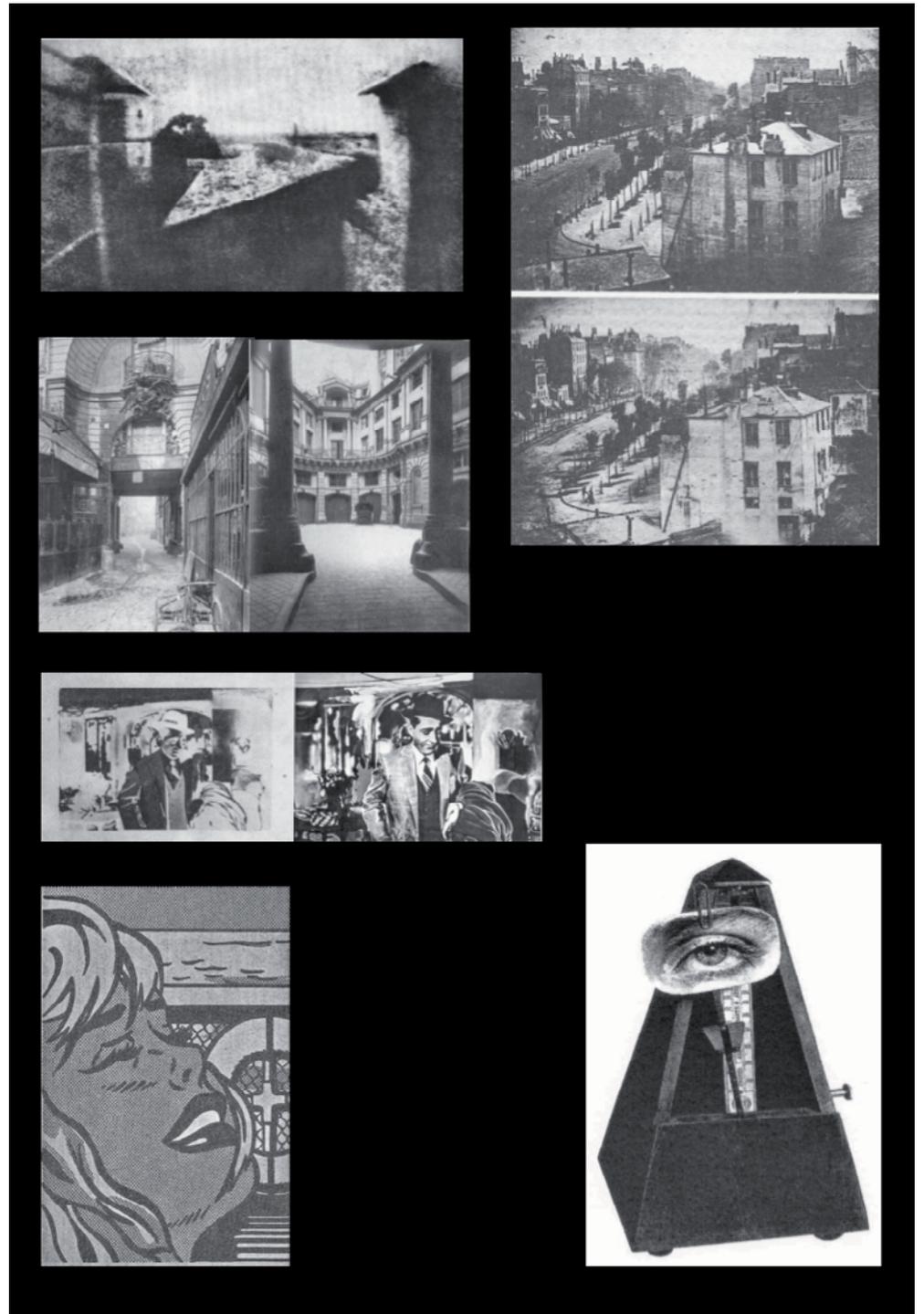
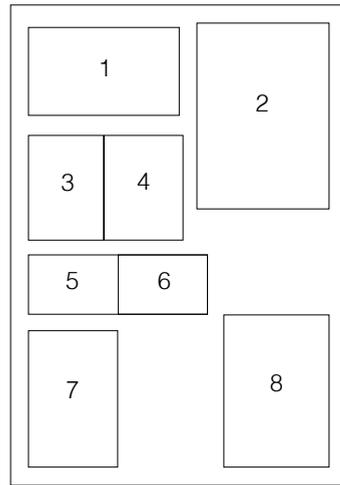
4 – Hotel de Beauvais, 68 calle François
Miron.
Paris, abril 1902.
Eugène Atget's

5 – I'm Dreaming of a Black Christmas .
1971
Serigrafía sobre fototipia y encolado.
(750 x 1 m)
Richard Hamilton

6 – Bing Negatve. 1971
Serigrafía .
Richard Hamilton

7 – Shipboard Girl . 1971
Serigrafía (detalle).
Roy Lichtenstein

8 – Objeto de destrucción. 1932
Metrónomo
Man Ray



Posición: Luz - movimiento

El énfasis que doy al espacio urbano tiene como base toda mi vivencia en ciudades, así como la influencia de la obra literaria de Fernando Pessoa, quien siempre describe su entorno en las calles de Lisboa. Aprehendí a través de su poética a desarrollar mi mirada sobre el sentimiento del flâneur.

Así, la ciudad se configura como mi lugar para desarrollar mi identidad y donde la voluntad creadora se constituye a través de su forma y de su atmósfera, porque todos sus pormenores parecen predeterminar mi facultad de juicio, constituyendo así el objeto de mi complacencia al proporcionarme la proyección de mi conciencia en la calle.

Esto propició mi elección de la Plaza Redonda -en el centro histórico de la ciudad de Valencia- como objeto metafórico para construir mi lenguaje propio y también para desarrollar mi experiencia en-el-mundo, porque ambos desempeñan un papel decisivo, ya que actúan como un juego de intercambio entre el medio ambiente/origen/entorno donde la percepción registra el movimiento visual, casi táctil en-la-plaza.

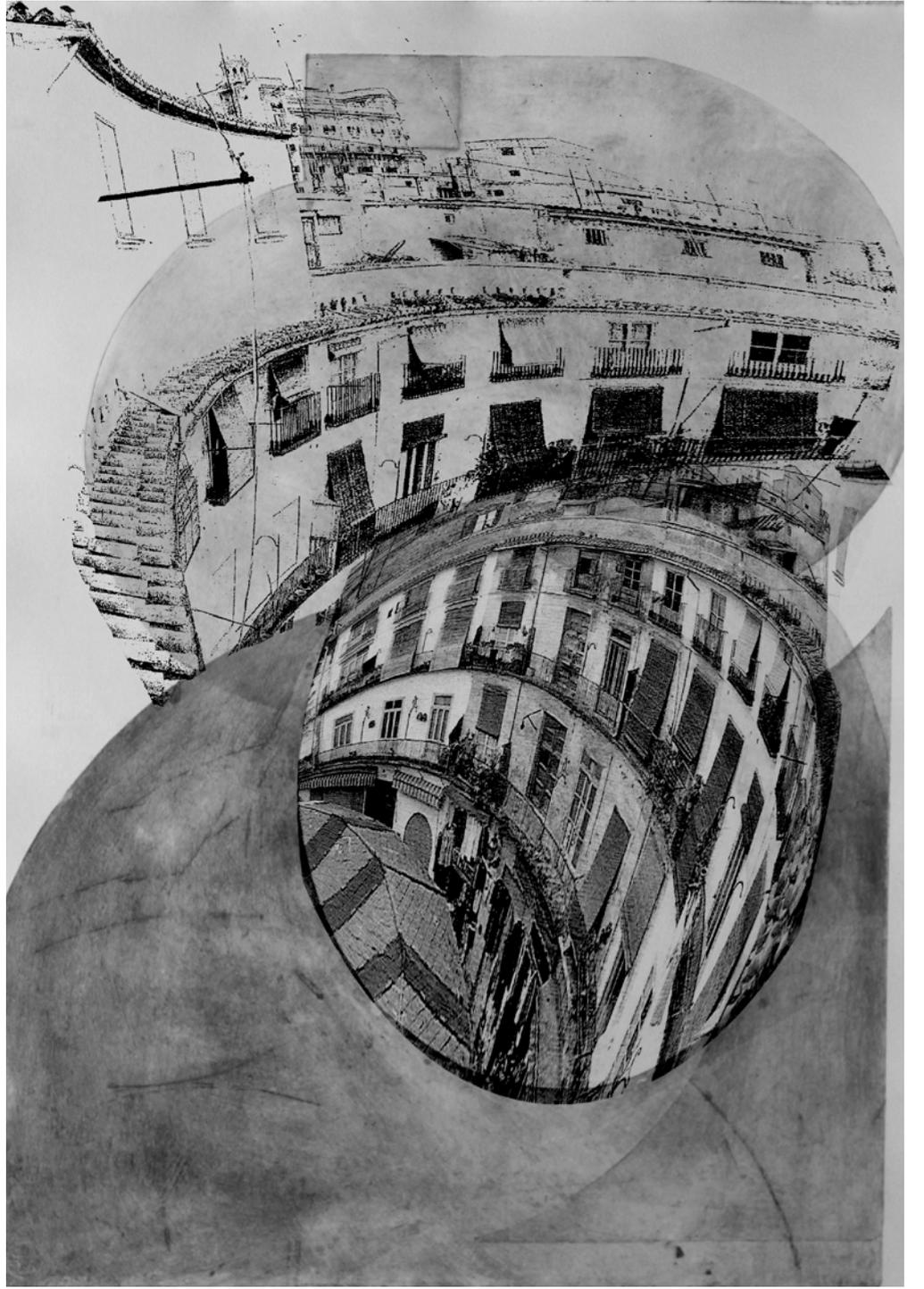
Para ello fue imprescindible elaborar un trabajo de campo, es decir una experiencia directa en-el-espacio a través de la fotografía, para registrar el movimiento que nace específicamente de la línea curva, de la rotación de la luz solar a lo largo del día, de la claridad absoluta y de la claridad relativa en sus superficies, cuya razón está precisamente en la iluminación pictórica, en la plasticidad y en el carácter expresivo que le da una belleza a la apariencia formal que es perceptible en su totalidad, porque, al enfocar la dimensión visual del color, de las texturas yuxtapuestas y también de la profundidad

por la dirección de la luz, aludimos al conjunto que relacionamos con una atmósfera de claro/oscuro, así "(...) *solo se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial*" (TICE. A: SONTAG, 2011: 192)

Por esta razón, las matrices son siempre pensadas y ejecutadas en sentido gráfico, para que abarquen una doble posibilidad: vivir como pintura, o como procedimiento de impresión, y para que, de esta forma, la profundidad espacial albergue los medios representativos para poder expresar el volumen y obligar al espectador a desarrollar el cambio del movimiento impulsivo de volver atrás y de seguir adelante, variando la configuración mediante cada nuevo movimiento, estableciendo un juego de imágenes y también para que pueda obtener la necesaria relación con el corredor que está entre las casas-entorno y el patio, que son inseparables y no pueden concebirse la una sin la otra, y sólo a través de él es posible captar el carácter de la poética de su espacio arquitectural. Además, el movimiento de la Espiral se torna circular, es decir el mundo sensible de esta siente el mundo real a través de la memoria y de los sentidos y se mueve para comprenderlo en un movimiento zoom in/out, porque "*la visión fotográfica, cuando se examinan sus pretensiones, consiste sobre todo en la práctica de una especie de visión disociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva.*" (SONTAG, 2011: 101).

Así, podemos decir que el movimiento (zoom in/out) del objetivo permite enfocar la circulación en-el-mundo para delimitar el vacío y conferir la existencia de un camino o una frontera sin límites, que afecta al sentir y hace al caminar, pensar, oír, tocar y jugar con los cambios de coordenadas, referencias, afinidades, filiaciones para enfocar la Elipse, y sólo después remite para un estar, para conversar con la Circunferencia.





Sentencia XXVII:

Las impresiones gráficas no requieren un sitio específico, son la máxima forma de arte transportable.

Noción: 1º, 2º y 3º tiempos de la realidad

Durante la última década del siglo XIX y inicios del XX, la realidad para el pintor coincide con la del fotógrafo y está asociada al contenido urbano, porque París es la capital de las artes y de las nuevas ideas políticas, y según la esencia del idealismo absoluto de Hegel, la historia cultural del hombre es igual a la historia de la naturaleza, es decir *"el artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones ..."* (HEGEL. A: DE MICHELI, 1994: 16).

De este modo podemos aseverar que la realidad está relacionada con el *"contenido de la obra a través de la fuerza creadora del artista, el cual, en vez de traicionar sus características, ponía en evidencia sus valores. En otras palabras, la realidad-contenido, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determinaba también la fisonomía de la obra y su forma. (...) Citemos una vez más a Hegel : «Lo que decide, tanto en el arte como en todas las obras humanas, es el contenido»"* (DE MICHELI, 1994: 17).

Pero, el historiador italiano De Sanctis (1817-1883) critica la posición de Hegel poniendo en evidencia su *"(...) pensamiento estético, que ve en el contenido una realidad viva y determinante, con una serie de ulteriores formulaciones según las cuales el arte no puede ser más que una representación objetiva de la realidad, una expresión no deformada de la misma. De esta posición nacerá también su consenso hacia el naturalismo de Zola"* (DE MICHELI, 1994: 18), y que lleva Van Gogh a considerar a Émile Zola (1840-1902) el padre del Naturalismo y sus libros *"los mejores tratados sobre la época actual"* (DE MICHELI, 1994: 25).

Así, la realidad se constituye como un primer tiempo que es motivo de contradicción aislada de la rebelión porque *"para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el exterior, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo*

que había que vivir desde el interior. (...) «Pinto lo que veo», solía decir Courbet; «es el ojo el que lo hace todo», repetía Renoir; «la pintura es una óptica», afirmaba con convicción Cézanne." (DE MICHELI, 1994: 73), y tal como ha escrito Merleau-Ponty, *"el arte de Cézanne, fue paradójico: «Perseguía la realidad sin renunciar a la superficie sensible, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin seguir los contornos, sin perfilar ni parcelar las zonas de color, sin ordenación de la perspectiva o pictórica. Este es el suicidio de Cézanne: aspirar a la realidad negándose a sí mismo los medios para alcanzarla». Su arte fue contradictorio, como Gauguin lo describió: «¿Ha descubierto Cézanne la receta para comprimir la intensa expresión de todas sus sensaciones en un procedimiento único y singular?» Su arte era abstracto, como Cézanne mismo confesó a Denis: «Querría copiar la naturaleza, pero no puedo. Únicamente me sentí satisfecho cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podría ser reproducido, sino que tiene que ser representado por otra cosa ... por el color»."* (EISENMAN, 2001: 366)

En este sentido, *"el artista tendía cada vez más a transformarse en signum contradictionis. De los síntomas aislados de la rebelión se pasaba, así, al segundo tiempo, es decir, a la organización de los movimientos de la rebelión. El expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo de una parte, y el cubismo, el futurismo y el abstractismo de otra, son los «movimientos» en que este segundo tiempo se articula. La vida de estos movimientos constituye, precisamente, la historia de las vanguardias artísticas modernas"* (DE MICHELI, 1994: 70). Es decir, que define el Modernismo, donde el contenido de la realidad está asociado a la forma, al deseo de aproximar las artes, desde el arte impreso y la fotografía a *"la arquitectura como la pintura tratan de transformar la actividad artística, de representativa, en estructurante"* (ARGAN, 1991: 82-83), y el uso de nuevos materiales y técnicas ayudan a *"revalorizar el desarrollo dimensional, liberando a geometría de los volúmenes del peso de la masa, conseguir una volumetría transparente, eliminando la distinción entre espacio interno y espacio externo y dando una sensible primacía al vacío con relación al lleno, (...) lograr en el interior una luminosidad igual a la exterior"* (ARGAN, 1991: 77-79), es decir *"las corrientes modernistas se mezclan, a menudo confusamente, motivos materialistas y espiritualistas, técnico-científicos y alegóricos-poéticos, humanitarios y sociales"* (ARGAN, 1991: 176).

Así, al incluir la relación entre las tendencias artísticas y las nuevas técnicas industriales, se pasaba, al tercer tiempo, que podríamos definir como la serialidad donde *"la reproducción mecánica inauguraba una concepción diferente de la imagen, con unos modos de producción, unas funciones, un modo de percepción, valoración, distribución y de relación con el soporte material, totalmente nuevas: una imagen liberada que viaja y se difunde de medio en medio, junto con el capital, las ideas y el poder. Se puede decir, por ello, que el principio de serialidad que define la especificidad de la estampa como medio artístico, asocia directamente el arte a la lógica dominante de la imagen en la era moderna"* (CARILLO. A: ALCALÁ, 2011: 11)

Por esta razón, elegí utilizar la electrografía, un invento de Chester F. Carlson (1906-1968) y de su ayudante Otto Kornei (1903-1993), que *"(...) a finales de 1930, no hizo sino abrir nuevas puertas a otras muchas formas de reproducción mecánica de imágenes que, o bien habían comenzado su andadura anteriormente o tuvieron su génesis en el desarrollo del procedimiento electrofotográfico."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 92), es decir esos procesos maquinales de reproducción de la máquina basados en nuevas técnicas y procesos generativos como son la xerografía, la electrografía, los sistemas generativos o el Copy-Art, y que a la vez todos son deudores de la forma industrial en la que se comercializaban mediante una máquina principal *"(...) llamada comúnmente fotocopiadora, (que) se enmarca dentro de los procesos de impresión electrostática,"* (PASTOR BRAVO, 1989: 22).

De este modo, lo que más nos interesa es usar la electrografía porque *"esta técnica artística debe ser enmarcada, por tanto, dentro del ámbito de las técnicas de reproducción gráficas, y va a suponer (...) la superación y ampliación de buena parte de las limitaciones del campo gráfico que cubre el grabado y las actuales técnicas de estampación y reproducción de imágenes"* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 30).

Así, uno de los aspectos que quiero tener presente en el trabajo práctico, son los fines creativos que guiaron el trabajo de los artistas electrográficos, una *"nueva generación de artistas fotocopiadores de finales de la década de los setenta (que) es la heredera del Pop Art, y en su mayoría está formada por antiguos artistas pop que no han renunciado definitivamente a sus premisas (...) amparados en la filosofía de la creación que se deriva de los dos últimos movimientos que habían monopolizado la atención en el concier-*

to estético internacional (el Expresionismo Abstracto y el Pop Art) y cuya influencia fue decisiva para la creciente tendencia a tomar la personalidad del artista como su única, verdadera y más completa creación (...)" (ALCALÁ y CANALES, 1986: 62-63).

Entonces, podemos afirmar que, *"el objeto artístico – la fotocopia- se inserta como una pieza más del engranaje que forma el discurso estético-ideológico ideado por el artista. El Arte viene expresado como manifestación pública con voluntad de comunicar abierta, desinhibidamente, desde su primera génesis"* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 64), donde *"los sentidos del espectador debían comprometerse, que la obra de arte debía ser considerada no tanto como un objeto para ser tomado y retenido, sino como un mecanismo para producir una sensación particular o una serie de sensaciones."* (LUCIE-SMITH-1979. A: ALCALÁ y CANALES, 1986: 62-63), porque no requieren un sitio específico, son la máxima forma de arte transportable, en el momento que *"(...) van a sacar la máquina al exterior y relanzar su discurso, su propaganda estética –ahora convertida en el objeto principal de la obra de arte."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 63).

De este modo, *"la copiadora, como máquina-herramienta, como instrumento tecnológico, ha venido generando actitudes que van más allá de las posibles utilidades técnicas que ofrece la electrofotografía (enriquecida por las diferentes gamas de prestaciones que se distribuyen entre los distintos modelos de copadoras) albergando un variopinto muestrario de posicionamientos artísticos, entre los que destacan: la utilización de la copiadora como compilador rápido y eficaz, capaz de afrontar con la mayor sencillez las complejas tareas de montajes y collages, así como de las variaciones formales sin límite; base referencial o punto de partida para la confección de dibujos o graffitis, así como de diseños y maquetaciones; como instrumento con características bien definidas y concretas que lo hacen poseedor de un código y un lenguaje propio (con sus movidos, degeneraciones, tramados, etc.); y también como instrumento ideológico inserto en el devenir de la plástica y de la estética (happenings electrográficos, Body Art, autoediciones, etc...)"* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 145).

El otro aspecto a considerar para la representación en nuestro trabajo práctico, son los procesos degenerativos y los reentintados: el primero es *"uno de los procedimientos más representativos del lenguaje y código propios de*

una copiadora utilizada con fines creativos. Está basado en la obtención sucesiva de copias de forma indefinida, provocando a medida que se realiza esta acción una paulatina erosión gráfica que modifica sustancialmente la imagen primitiva original. La realización de una obra con estas características se presenta en forma de serie evolutiva, destacándose por la lentitud de su proceso y la abundancia del material producido. (ALCALÁ y CANALES, 1986: 161).

Existen tres formas básicas de trabajar el proceso degenerativo:

- Mediante la ampliación-reducción: *"la imagen original sufre variaciones formales cualitativas, otorga a la copiadora un potencial gráfico propio como herramienta tecnológica auxiliar (...) en el proceso de ampliación, las manchas negras comienzan a fragmentarse paulatinamente debido a la aparición de pequeñas manchas blancas, que no son sino microscópicos defectos en la disposición de la tinta sobre la trama irregular del papel de la primera fotocopia, que aumentan de tamaño hasta rivalizar formalmente con las manchas negras. Ello va a producir, a través de sucesivos procesos degenerativos, marcados efectos de erosión sobre las imágenes originales que ahora se constituirán formalmente por puntos, círculos y manchas indefinidas."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 162-163).
- La escala 1:1: *"puede utilizar sobre cualquier tipo de copiadora, aunque ésta no posea las posibilidades de ampliación o reducción (...) se consigue determinar un lenguaje específico de la copiadora ya que de sucesivas imágenes a partir de fotografías se producirán efectos de vibración, aunque en este caso todo va destinado a la consecución de erosionar definitivamente la imagen original a escala 1:1."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 164).
- Los criterios de valoración: *"el fraccionamiento de la imagen en macrounidades a través de escalas de ampliación provoca la descomposición de la unidad global perceptual en subunidades autónomas que permanecían ocultas, latentes en la imagen original"*. (ALCALÁ y CANALES, 1986: 164).
- Es decir, *"las sensaciones ópticas que se producen en nuestra percepción en el contacto con la nueva forma obtenida por el desvirtuamiento de la imagen original a través del proceso degenerativo, van a obligar a la reestructuración compositiva a través de ordenaciones según el nuevo punto de vista,*

de homogenizaciones de las manchas y de los nuevos puntos aparecidos en la imagen ampliada." (ALCALÁ y CANALES, 1986: 165).

Existen también los *"procesos múltiples de reproducción que se consiguen introduciendo un mismo papel numerosas veces en la copiadora para que durante las sucesivas etapas de fotocopiado se provoque una repetición de la imagen, una saturación de la tinta o la integración de textos o ilustraciones sobre una misma base de papel."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 165).

Existen tres formas de trabajar estos procesos múltiples por reentintados, mediante:

- Repeticiones: *"consistente en fotocopiar varias veces un mismo original que permanece inmóvil sobre la pantalla de exposición de la copiadora durante los sucesivos procesos de fotocopiado, para conseguir una total saturación del tono empleado o combinar estructuralmente sobre la copia elementos diversos"*. (ALCALÁ y CANALES, 1986: 166).
- Superposiciones: *"se pueden conseguir exposiciones múltiples que presentan ciertas analogías con la pintura. Se trata de constituir un vocabulario específico, permitiendo al artista intervenir a fin de que los objetos fotocopiados pierdan su identidad (forma, color y gesto)"*. (ALCALÁ y CANALES, 1986: 167).
- Fotocopias al vaciado: *"consiste en superponer sobre una imagen ya copiada elementos gráficos realizados sobre otro papel o soporte en negro"*. (ALCALÁ y CANALES, 1986: 168).

Así podemos concluir que estas variantes son, *"sin lugar a dudas, el soporte técnico sobre el que los más destacados artistas fotocopiadores han cimentado sus propios lenguajes plásticos, dentro de las posibilidades y gamas opcionales que ofrece el arte de la copia."* (ALCALÁ y CANALES, 1986: 165).

1 – De la serie El "crack" del 29. 1983.
Proceso degenerativo simple
por ampliaciones sucesivas, Canon NP 125.
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 161).

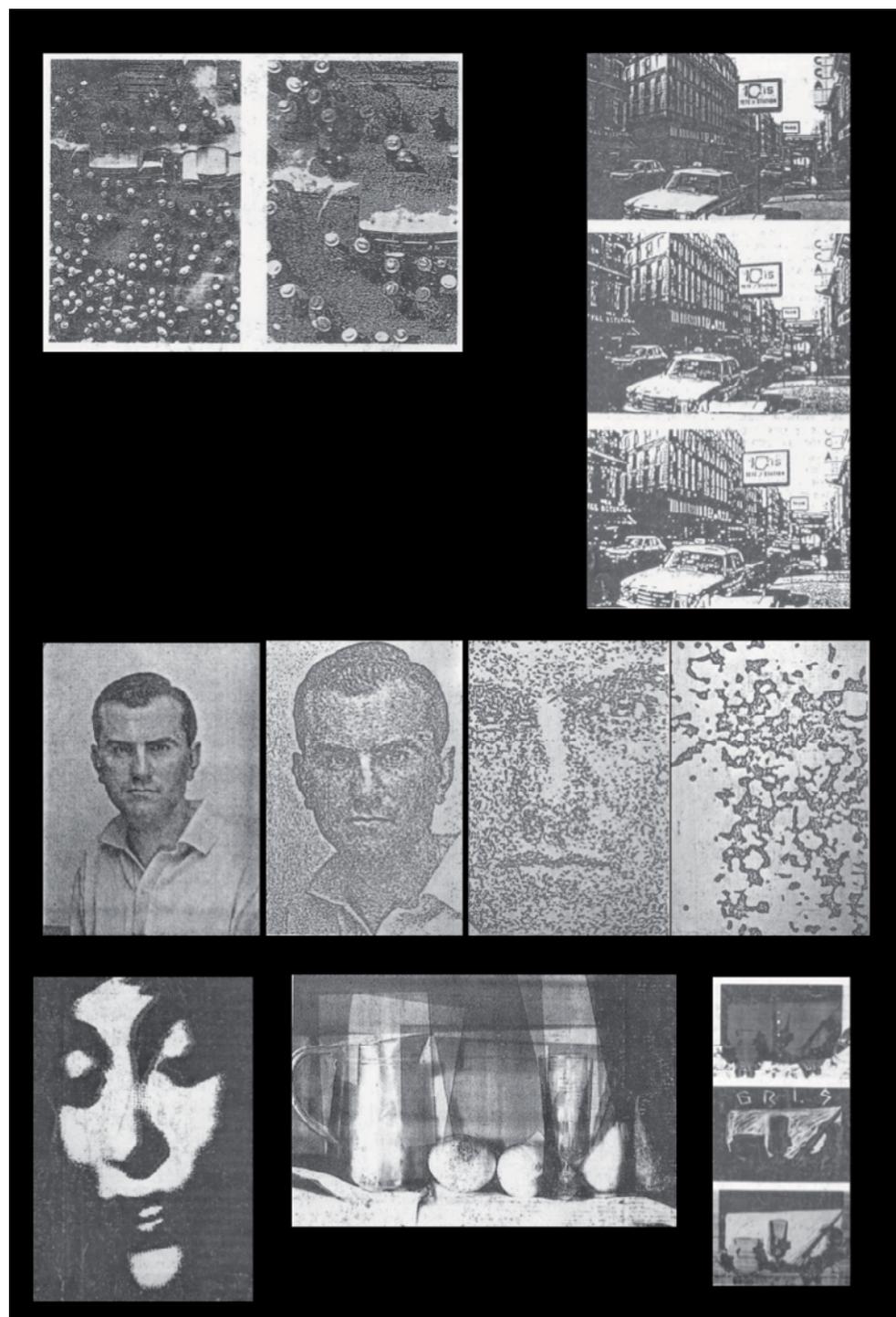
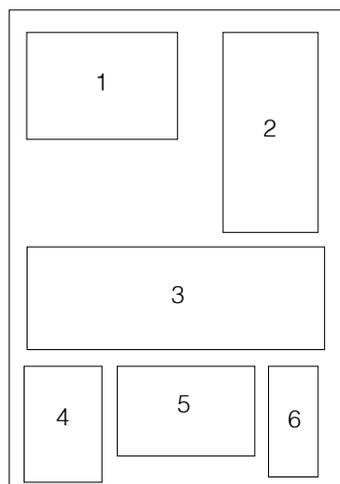
2 – De la serie La ciudad. 1983.
Proceso degenerativo simple,
Canon NP 125.
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 163).

3 – De la serie Fotomatón. 1986.
Proceso degenerativo por ampliación simple
de imagen figurativa a abstracción.
(Retrato-Paisaje, Xerox 1038 y Xerox 1040).
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 164 Y 165).

4 – La Virgen. 1984.
Xerografía con procesos estáticos de reentintado
Seleccionada en la I Bienal Internacional de Copy Art,
Barcelona.
Roland-Henss-Dewald.
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 166).

5 – Bodegón Barroco. 1984.
Electrografía en B/N.
Canon NP 400. 29x42 cm
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 167)

6 – De la serie Homenaje al Barroco. 1984.
Electrografía resultante de la conjunción de las 2 fases:
Impresión inicial por toma directa con espejo adicional y
superposición de fondo de tinta gris.
Canon NP 400, 29x42cm.
Fotocopia de la matriz con grafismos al pastel sobre fondo negro.
Canon NP 400. 29x42 cm
(ALCALÁ y CANALES, 1986: 169).



Posición: Flâneur

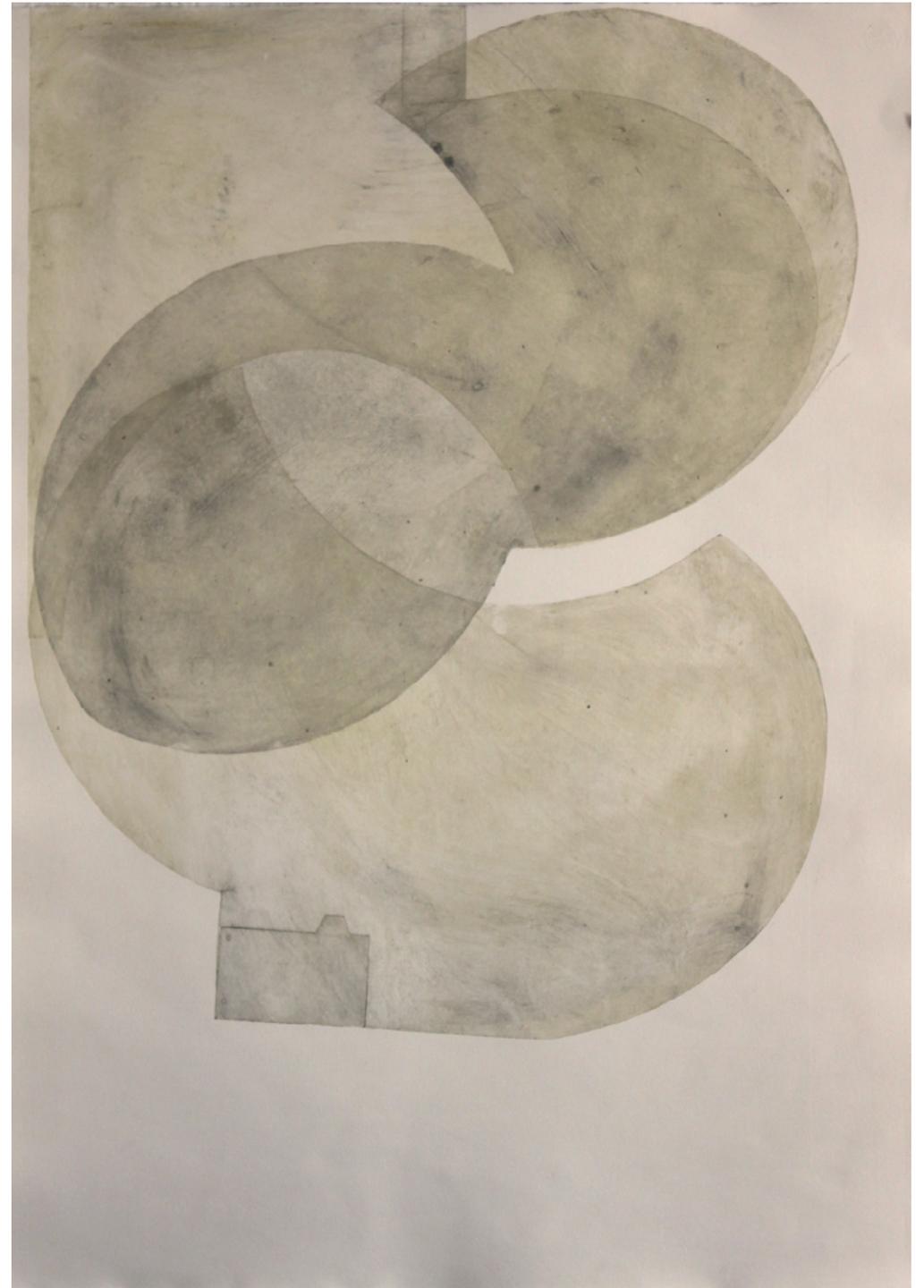
La realidad en mi trabajo estuvo desde siempre asociada al espacio urbano, a la arquitectura, es decir al contenido de la experiencia estética que está relacionada con la perplejidad del individuo urbano, con el flâneur, y que está marcada por todas las ciudades con puerto en que viví, lo que justifica mi relación más cercana con el agua. Tal como ha escrito W. Benjamin: *"para el flâneur, la calle se convierte en un lugar de residencia ...entre las fachadas está tan en casa como un ciudadano entre sus cuatro paredes. Para él los letreros brillantes y esmaltados de las tiendas son un adorno de pared tan bueno como un cuadro al óleo para un burgués en su salón. Las paredes son el pupitre en el que apoya sus cuadernos de notas; los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés los balcones desde los que mira con desprecio sus réditos después de haber hecho su trabajo. Esa vida, en toda su variedad e inagotable riqueza de variaciones..."* (EISENMAN, 2001: 253).

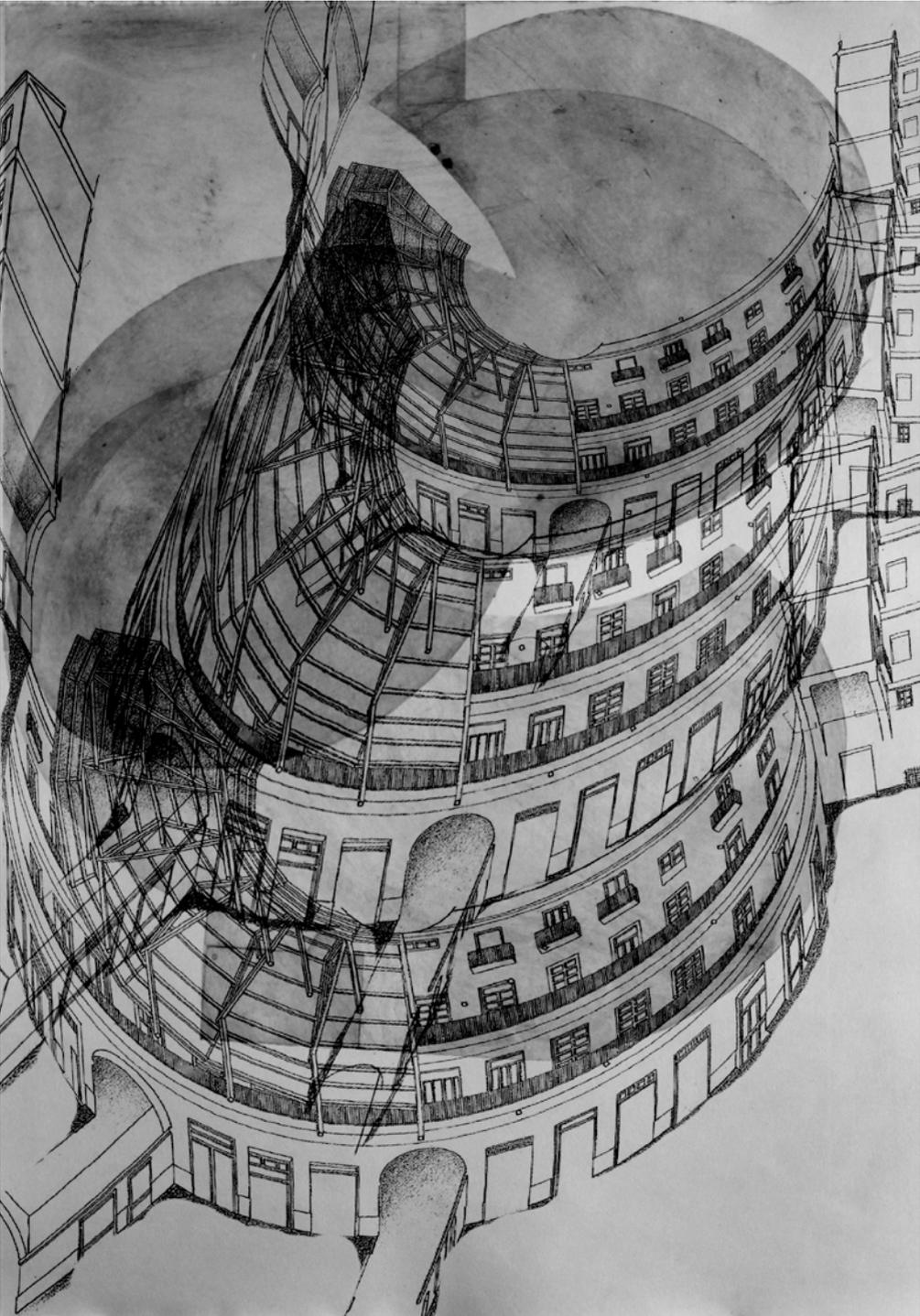
Así, en el movimiento circular de la espiral a través del cambio de hemisferio/país/cuidad/casa/morada/abrigo/hogar, permitirán desarrollar una toma de conciencia de la vivencia en armonía hasta los límites, la noción de lo bello y de lo sublime, es decir la libertad que es iluminada por la experiencia estética y de lo sensible, que, a su vez, abre camino a una reflexibilidad que se propone, no como superación o perspectiva de análisis a partir del exterior de la vida cotidiana, sino como implicación en la experiencia vivida y su apertura.

De este modo, desde mi propia realidad se genera y se observa las contradicciones de lo cotidiano, donde se configura el territorio de mi identidad y de mi experiencia estética:

- En un primer tiempo, desde la contradicción de la ciudad de Lisboa y de Valencia (lo Bello y lo Sublime);
- En un segundo tiempo, a través de la organización simbólica del Lugar-Arquitectura (Goa-Punto Cero; MOZ-Centro; LIS-Ortogonalidad; VLC-Anillo)
- En un tercer tiempo, mediante el desarrollo de un lenguaje grafico propio a través de la Plaza Redonda en Valencia.

Disfrutar de la beca de Erasmus me permitió cursar la asignatura de Procedimientos Gráficos de Expresión con el profesor Rafael Calduch, el curso La imagen Electrográfica, Procesos de Transferencia Aplicados con el profesor Rubén Tortosa y tener acceso al estudio del catálogo de Copy-Art de Alcalá y Canales. Estas tres experiencias han sido de grand importancia en la formación de mi lenguaje plástico y de mi técnica de expresión, así como para mi iniciación en el procedimiento electrofotográfico co generación, reproducción y estampación de imágenes.





Sentencia XX:

El imperceptible espacio de las impresiones gráficas – sugerido por la deformación del papel causada por planchas y piedras – es una importante parte de su contenido y opera como análogo del espacio mental.

Noción: Deformación visual/táctil

Como ya hemos constatado, desde la aparición del cartel, el pintor se ha transformado en un Ser-urbe, y su arte testimonia el contenido del entorno de ese paisaje y su entusiasmo por el progreso industrial, porque, como lo define Valéry: *"El pintor «aporta su cuerpo»"* (MERLEAU-PONTY, 2013: 21), para actuar sobre el espacio siendo simultáneamente visible y invisible.

Así, ciertas cuestiones como: *"¿Cuál es esa virtud singular de lo visible que hace que se lo tenga al borde de la mirada y, sin embargo, sea mucho más que un correlato de mi visión, que sea él mismo quien me la impone como un efecto de su existencia soberana? ¿De dónde viene que, envolviendo las cosas mi mirada no las oculte y que en fin, velándolas las desvele?"* (MERLEAU-PONTY. A: SCHNAITH, 2011: 9), encontramos las respuestas en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, que como sabemos elige la pintura entre todas las artes, porque considera que ésta celebra la visibilidad, y que sólo los ojos del pintor están hechos de tal forma que el cuerpo es fundido por el ojear, es decir su ojear consigue pasear sobre las cosas, sin tocarlas y ese deslumbramiento nace del simple acto de ver, de sentir y de surgir, porque hay un movimiento para el mundo, que lo responsabiliza en tornar visible lo invisible.

Entonces, *"lo visible implica un ojo. Es la materia de la relación entre lo visto*

y el que lo ve", porque, "lo visible siempre ha sido y sigue siendo la principal fuente de información sobre el mundo. Nos orientamos a través de lo visible. Incluso las percepciones procedentes de otros sentidos suelen traducirse en términos visuales. (...) Es gracias a lo visible como reconocemos el espacio en cuanto que precondition para la existencia física. Lo visible nos acerca el mundo. Pero, al mismo tiempo, nos recuerda continuamente que se trata de un mundo en el que corremos el riesgo de perdernos. Lo visible, con su espacio, también aleja de nosotros el mundo. No hay nada más ambivalente." (BERGER, 1990: 202).

En nuestro trabajo práctico, partimos de esta noción de percepción, para testimoniar la fusión del pintor/grabador con la fotografía y la arquitectura, porque *"la contemplación es inicialmente un acto de receptividad apenas diferenciado. Los ojos se dejan llenar por las cosas, se ofrecen como campo pasivo a la circulación de lo visible, incluso deben cultivar esta aptitud para dejarse invadir a fin de que la mirada sepa buscarse a sí misma en el espectáculo del mundo, (...) la mirada crea seres diferentes de los que recibe la mera visión, seres cuyas cualidades se configuran a partir de las incitaciones sensibles que provienen tanto de lo que estamos acostumbrados a ver como de lo que deseamos ver, lo que no podemos dejar de ver o lo imprevisto que se impone en nuestro paisaje consuetudinario"*. (SCHNAITH, 2011: 28-29) Es decir, sólo el artista visual une todas las miradas, porque *"el mundo entra por el ojo que encuadra, y el ojo que encuadra construye el mundo."* (GOODMAN. A: SCHNAITH, 2011: 15).

De este modo, destaco el periodo de las vanguardias, donde esta fusión es notable a través del cambio del paisaje, es decir, el interés iconográfico del pintor impresionista empieza por desarrollar un ojear dinámico en el medio

urbano de las calles y cafés de París, que mucho contribuye a la destrucción del espacio plástico renacentista y a crear a través de su técnica una representación que sea un retrato del momento vivido de una sociedad en crecimiento y en transformación.

Además, *"uno de los momentos más confusos en el desarrollo del arte contemporáneo es el que se sitúa entre el fin del impresionismo y el surgimiento de las vanguardias. Ciertamente la confusión que puede padecer la historiografía artística para dar una explicación convincente de este período está en relación directa a su complejidad: este no es sino el período en el que se está comenzando a producir el arte contemporáneo o, si se quiere, lo más característico de él"* (VV. AA., 1999: 41), porque para el pintor de las vanguardias, el concepto de no-lugar definido por Marc Augé está presente, no como un simple escenario pasivo, sino como una nueva noción de entorno de un ser activo y moderno que permite una pluralidad de registros y multidimensional, porque *"el espíritu del lugar (el genius loci) dejaría de sintetizarse, entonces, en unos principios esenciales inmutables e identificables para convertirse en una abstracción cada vez más difusa: la de un campo casi 'espectral' de fuerzas visibles e invisibles, múltiples y mutables, que tan sólo permitiría su registro desde la relación entre tensiones y exigencias en vibración e interacción mutuas"*. (GAUSA. A: COLAFRANCESCHI, 2007: 32)

Así, de las vanguardias, destaco algunos de los movimientos, como el cubismo (1907-1914), el futurismo (1909-1916), el dadaísmo (1916-1922), el constructivismo (1917-1934), o el expresionismo abstracto (1943-1970), que representaron puntos de reflexión para la representación del imperceptible espacio de las impresiones gráficas, porque todos ellos utilizaron la técnica del collage, fotomontaje y gofrado para dar un nuevo sentido a la representación del espacio.

En resumen, *"el cubismo protagoniza la primera alternativa radical del nuevo lenguaje moderno en pintura"* (VV. AA., 1999: 57), donde los críticos distinguen dos fases: una fase analítica y una subsecuente la fase sintética. La fase analítica está asociada a los pintores Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963), que abordan un nuevo concepto de espacio, de fuerte influencia de Cézanne; *"el enfoque de Braque era más pictórico, más poético (...), lo que hizo de más inmediato fue crear un nuevo concepto de espacio, que sería el complemento del nuevo tratamiento picassiano de la forma. Y las sensaciones espaciales que trataba de sugerir, como él mismo advirtió, estaban latentes en los últimos lienzos de Cézanne, igual que Picasso había tenido la sensación de que las misteriosas distorsiones de la forma presentes en Cézanne sugerían un nuevo lenguaje de los volúmenes."* (STANGOS, 1989: 49), porque *"el espacio, como insistiría Braque una y otra vez, era su principal obsesión pictórica. En una de sus declaraciones más lúcidas y reveladoras diría: «Hay en la naturaleza un espacio táctil, un espacio que casi podría definir como manual», y en otra ocasión, «lo que más me atraía y además era el principio rector del cubismo, era la materialización de ese nuevo espacio que yo percibía"* (VALLIER. A: STANGOS, 1989: 50).

De este modo, referenciamos para nuestro trabajo práctico la materialización del espacio desde la intención de Braque, al querer *"rechazar la perspectiva tradicional, de un punto de vista único, era tan esencial para la materialización de las sensaciones, (...) transmitir una multiplicidad de información en cada objeto pintado. Renunciando a un espacio ilusionista, los objetos de una pintura y el espacio en torno podrían, (...) venir a desplegarse sobre la superficie del cuadro", es decir las zonas de espacio «vacío», lo que se podría llamar el «vacío renacentista», pasaron a ser tan importantes como los propios asuntos (...) era adelantar ese espacio hacia el espectador, invitarle a explorarlo, a tocarlo ópticamente."* (GOLDING. A: STANGOS, 1989: 50). Porque el cubismo *"no es arte de imitación, sino de pensamiento que*

tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar." (APOLLINAIRE. A: DE MICHELI, 1994: 365).

También las innovaciones técnicas con papel representan una de las claves pictóricas que permiten la construcción de la iconografía del cubismo, que "es muy revelador de las diferencias de temperamento y talento que existían entre los dos pintores el hecho de que Picasso hubiera de ser el descubridor del collage, al que se puede definir como la incorporación a la superficie del cuadro de cualquier materia ajena a la pintura, mientras que Braque había de ser el inventor del papier collé, una forma específica de collage, en la cual se aplican tiras o fragmentos de papel a la superficie de una pintura o dibujo." (GOLDING. A: STANGOS, 1989: 54-55). Más tarde, en la fase sintética, el tercero del triunvirato cubista, -Juan Gris (1887-1927)-, hace importantes aportaciones, sobre todo en sus dos cuadros, Lavabo y Reloj, ya que, "el fondo está representado en vista frontal pura y los objetos que se hallan sobre las mesas, a contraluz (...) a este principio de composición, que para él la única forma posible de pintura es «una especie de arquitectura plana y con colorido», que el motivo del cuadro sólo puede surgir de esta arquitectura, que arrastra la ordenación de los elementos reales", (WESCHER, 1980: 27-28), es decir "el collage es la superposición de cosas dispares y la manifestación por excelencia de la paradoja durante el siglo XX." (WOODS. A: COLAFRANCESCHI, 2007: 36).

Las técnicas del collage y de los papiers-collés fueron adoptadas posteriormente por los pintores futuristas como Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1874-1958), Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966) y Luigi Russolo (1885-1947), quienes "firmaron en 1910 el Primer Manifiesto de la Pintura Futurista, practicaron el collage produciendo obras en parte importantes." (WESCHER, 1980: 43), y también por los pintores dadaístas

precursores de Marcel Duchamp (1887-1968), como Francis Picabia (1879-1953), Kurt Schwitters (1887-1948), Max Ernst (1891-1976) y Man Ray (1890-1976), para los cuales "estas técnicas van más allá de los procedimientos usuales del collage" (WESCHER, 1980: 96), porque "el Manifiesto Dada promueve también el empleo materiales en el arte." (WESCHER, 1980: 108). Es decir, "«(...) el arte Dada les ofrece un enorme alivio, un impulso para experimentar todas las relaciones. En el Dada reconocerán su verdadero estado: maravillosas constelaciones de materiales reales, cable, hilo, cartón, tela que corresponden orgánicamente a su propia y por tanto perfecta fragilidad.»" (WESCHER, 1980: 109), porque "el collage nace como consecuencia de considerar la creación artística con igual significado que la valoración de los elementos, sin importar el material." (WESCHER, 1980: 121).

"El término 'fotomontaje' fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte (...) las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro. (...) emplearon la fotografía como imagen ready-made, y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad." (ADES, 2002: 12) Como escribiría Raoul Hausmann, "«necesitaba también un nombre para esta técnica, y con George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch, decidimos llamar a estas obras photomontages. Esta palabra traduce nuestra aversión a representar el papel de artista, ya que, al considerarnos ingenieros (...) hablábamos de construir, ensamblar nuestras obras.»" (HAUSMANN. A: ADES, 2002: 12). Más tarde, el Constructivismo empleará la misma estrategia con la publicidad, para que "el collage y el montaje admiren una nueva función al crecer el interés específico por los medios de expresión artística, su elección y manipulación." (WESCHER, 1980: 198), como

por ejemplo encontramos en auténticos medios de agitación política como resultan ser los fotomontajes de Heartfield. Estos se "(...) dirigen a una amplia masa y su mérito es haber dado a la propaganda una forma óptica considerada ejemplar, dentro y fuera de Alemania." (WESCHER, 1980: 216).

A nosotros, nos interesa precisamente esta noción del construir, explosiva y caótica, para, primeramente tomar posición y habitar en-el-espacio de la imagen, por adición, en un juego de superposiciones y yuxtaposiciones de las matrices, para seguidamente y por sustracción, desarrollar la percepción a través de una interpretación y una reflexión estética de la reducción de las expresiones, que se manifiesta silenciosamente en el espacio vacío, enmarcado por un gran ejercicio de aprendizaje poético de ver y de tocar, porque formula un espacio habitable por desocupación formal del espacio en favor de una armonía y de un equilibrio entre el lugar con cada ser-en-el-mundo. En segundo lugar, nos apropiamos del pensamiento de Heidegger, -el Fenómeno del Habitar-, que piensa en las relaciones esenciales que se dan entre construir y habitar, y que se traduce en la búsqueda por el sentido del Ser para revelar la esencia del nuestro existir como Espiral en-el-mundo.

Así, tomo como referente el expresionismo abstracto, que surge en varias partes de Europa en torno a 1930. "Más que la primacía de una nación o de un artista en la invención del abstraccionismo importa destacar el hecho mismo y demostrar que el nacimiento del abstraccionismo fue la consecuencia inevitable de una serie de premisas históricas y estéticas que se determinaron a comienzos del nuevo siglo, (...) el primer abstraccionismo Kandinskiano, un abstraccionismo hecho de impulsos líricos, conectados con el principio de la inspiración romántica entendida como efusión del espíritu. En cambio, (...) el abstraccionismo del rigor intelectual, de la regla y de la geometría. Esto no quiere decir que estas dos tendencias no tengan en común la misma raíz idealista, o, por lo menos, mística, aunque el misticismo de

Mondrian sea de naturaleza mental en vez de emotiva, como en el primer Kandinsky. En efecto, si en el primer Kandinsky encontramos una forma de ascetismo que se libera de las servidumbres de la realidad material mediante un éxtasis imprevisto que lo vincula a la sustancia espiritual del universo, en Mondrian, en cambio, hallamos un ascetismo de origen rigorista o calvinista que tiende a superar el fluctuar de las pasiones, las turbaciones y las incertidumbres sentimentales mediante un duro proceso de despersonalización de nosotros mismos y de liberación de los estímulos individuales." (DE MICHELI, 1994: 259-260),

Así, delante de los impulsos líricos, conectados con el principio de la inspiración romántica (el color negro) y el rigor intelectual de la regla y de la geometría, (Circunferencia, Elipse y la Espiral), tomo como referencia para el trabajo práctico la obra gráfica de la vanguardia española, en particular la de Jorge Oteiza (1908-2003), Eduardo Chillida (1924-2002), Antonio Clavé (1913-2005), Antoni Tàpies (1923-2012) y Manolo Millares (1926-1972). Lo que me llama la atención es "lo único que diferencia a una grafía humana de una natural es la intencionalidad, y ésta se descubre en la disposición de las líneas", (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 811), porque "toda incisión es, así, el rastro, la huella de una incisión. Incisión es excavación y profundidad, la incisión no traza la línea abierta que dejó el rastro de la incisión, produciendo ese carácter físico, no es la línea dibujada, es la huella del trabajo sobre la plancha." (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 811).

Así, la impresión en seco o gofrado, permite la presencia del espacio vacío porque "acerca el grabado a la calidad bajorrelieve, en una exageración de los valores táctiles que le son propios. Según Courtin, el grabado es un objeto destinado a procurar un regocijo táctil" (RUBIO MARTINEZ, 1979: 178), porque una importante parte de su contenido opera como análogo del espacio mental.

1 – *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*. 1907.
Óleo sobre lienzo, 244x234 cm.
Pablo Picasso
Col. del Museo de Arte Contemporáneo de NY.
(STANGOS, 1989: Fig. 17).

2 – *Vaso, botella y periódico*. 1913-1014.
Collage y carbón sobre papel, 62,5x28,5 cm.
Georges Braque
Propiedad privada, Basilea.
(WESCHER, 1980: Fig. 3 color).

3 – *El Lavabo*. 1912.
Óleo y espejo pegados sobre tela, 130x89 cm.
Juan Gris
(www.juangris.org).

4 – *El reloj (la montre)*. 1912.
Papel pegado.
Juan Gris
(www.juangris.org).

5 – *Bodegón con sifón*. 1914.
Collage, 50x40 cm.
Carlo Carrà.
Col. Pedro Vallenilla Echeverría, Caracas.
(WESCHER, 1980: Fig. 5 color).

6 – *Homenaje a mi padre*. 1912.
Collage, 50x70 cm.
Gino Severini.
(WESCHER, 1980: Fig. 34 b/n).

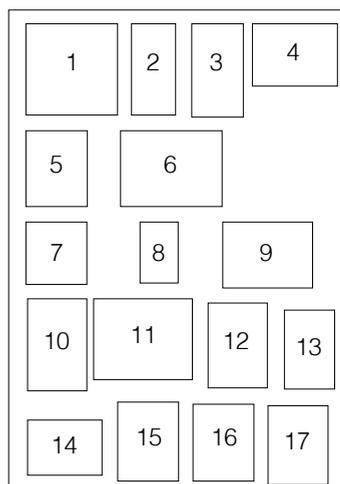
7 – *Sin título*. 1936-37.
Assemblage, 18x15 cm.
Kurt Schwitters.
Col. Dr. Paul Hänggi, Basilea.
(WESCHER, 1980: Fig. 9 color).

8 – *Plumas*. 1921.
Óleo y collage, 119x78 cm.
Kurt Schwitters.
Col. Galería Schwarz, Milán.
(WESCHER, 1980: Fig. 7 color).

9 – *La matanza de los inocentes*. 1920-21.
Fotomontaje con guache y tinta china, 21x29,5 cm.
Max Ernst.
Col. Mme. Collinet, París.
(WESCHER, 1980: Fig. 100 b/n).

10 – *Dada Milchstrasse*. 1918-20.
Fotomontaje, 50x32,5 cm.
Johannes Baader.
Col. Galería Schwarz, Milán.
(ADES, 2002: 25, Fig. 22).

11 – *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*. 1919.
Fotomontaje.
George Grosz y John Heartfield.
(ADES, 2002: 32, Fig. 30).



12 – *Collage*. 1920.
Collage.
Hannah Höch.
Col. Familia de Morton G. Neumann.
(ADES, 2002: 21, Fig. 17).

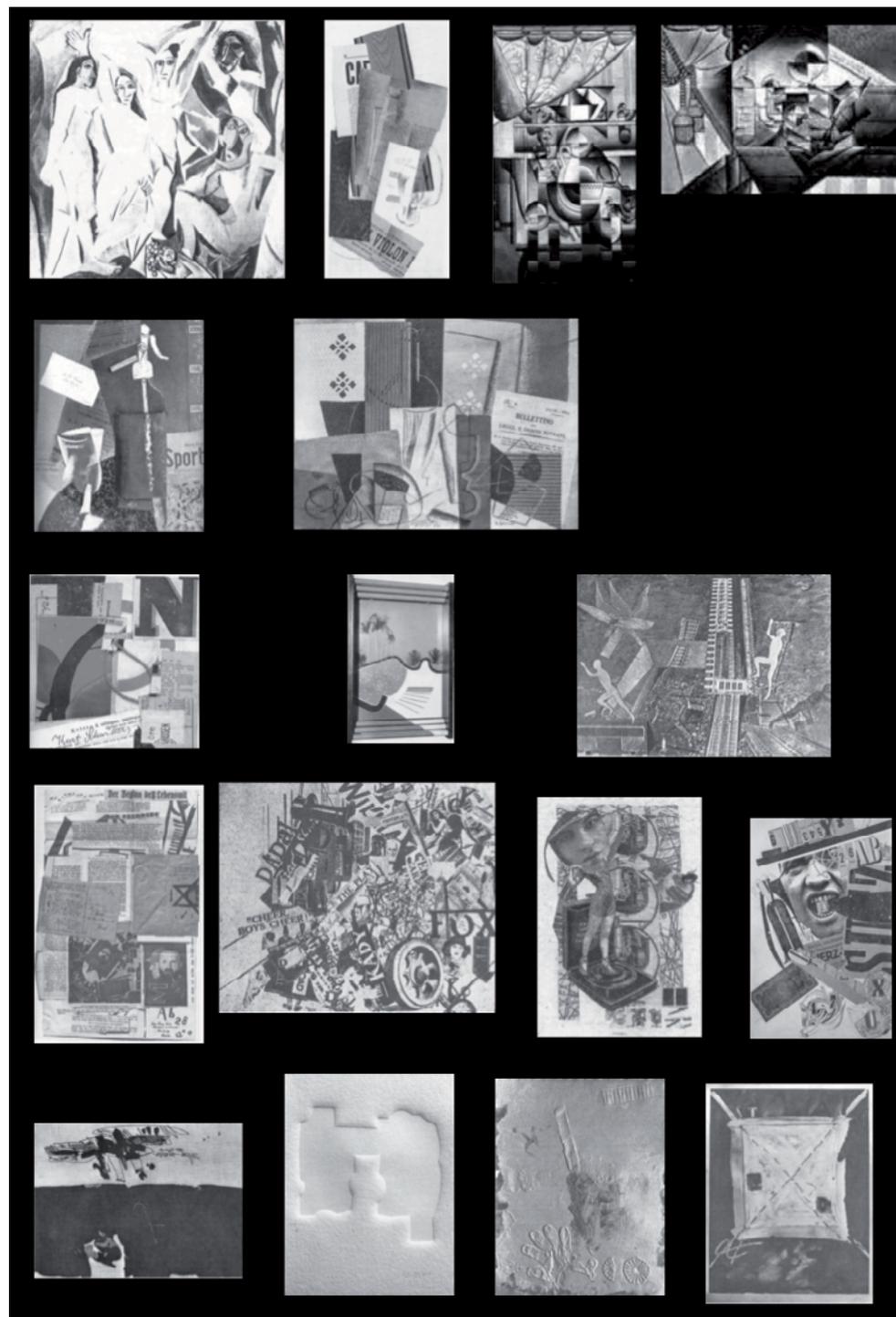
13 – *ABCD*. 1923-24.
Collage con papeles encolados.
40,7x28,5 cm.
Raoul Hausmann.
Col. Galería Sidney Janis, Nueva York.
(ADES, 2002: 39, Fig. 39).

14 – *Antropofauna*, 1970.
Aguafuerte.
Manilo Millares.
(SUMMA ARTIS, Vol. 32: 773).

15 – *Le Poème IV*. 1999.
Gofrado sobre papel. 65x50 cm.
Eduardo Chillida.
(CHILLIDA, 2005: 41, Fig. 95).

16 – *Guantes y objetos*. 1971.
Gofrado sobre papel.
Antoni Clavé.
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 178).

17 – *Affiche avanti la lettre*. 1978.
Litografía a cuatro tintas sobre papel y con collage de tela.
Antoni Tàpies
(RUBIO MARTINEZ, 1979: 179).



Posición: Adición y sustracción

Siempre que estamos elaborando nuestro trabajo práctico tenemos presente la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, porque nos permite como pintores, a través del oíear, pasear sobre las cosas, sin tocarlas, es decir nos permite un deslumbramiento que nace del simple acto de ver, de sentir y de tocar, para después responsabilizarnos de tornar visible lo invisible.

De este modo, para mi, lo visible en la Plaza Redonda, corresponde al encuentro del Ser/Hábitat con el lenguaje, porque puedo arrojar mi conciencia hacia fuera, en-el-mundo, es decir, mi lenguaje recurre a la forma arquitectónica de la Plaza para, a través de sus tres formas simbólicas (Circunferencia, Elipse y Espiral), abarcar las experiencias personales del pensamiento poético, plástico y técnico de un juego conceptual entre el ser y el habitar, y, después, construir, dibujar, grabar, fotografiar, digitalizar, transformar, deformar el entorno y proporcionar un sentido y una significación a la circularidad.

La Circunferencia: visión perceptible desde del cielo, una perspectiva de deidad de la imagen en nuestro pensamiento como síntesis de la experiencia formal/plástica y estética.

La Elipse: modelo geométrico, elaborado, perceptible en la totalidad o fragmentada desde el-mundo, que establece conexiones con el mundo de las ideas, las experiencias artísticas y personales, ocupando un lugar mental que permite instalarnos en el lugar que se da entre las ideas y la experiencia del real, entre nuestros sentidos y nuestra biología, es decir, asociada a la existencia.

La Espiral: modelo que ocupa, no un espacio, sino un lugar de la experiencia del movimiento del ser, porque el espacio es la experiencia real pre-existente, mientras que el lugar sólo existe a partir de la experiencia personal

sobre dicho espacio. Es decir, la espiral es vivida de forma personal, supone el rastro de las gubias de la experiencia del espacio convertido en un lugar en una casa onírica.

Y, lo invisible corresponde a la concretización de ese juego conceptual que surge de las tres formas (Circunferencia, Elipse y Espiral). Es decir, forman un todo y cada una existe en ese todo, en virtud de ser partes del todo como forma independiente entre ellas, porque proporcionan la amplitud del ángulo de 0° hasta 360° y permiten tener un gramática que deriva, no de una geometría rigurosa, sino de una suma de longitudes, anchuras, alturas, perímetro, ejes, rayos y diámetros, para que el lenguaje empiece a tener sentido, al argumentar que el entorno de la circularidad es la unidad entre la esencia y la existencia del ser y del habitar.

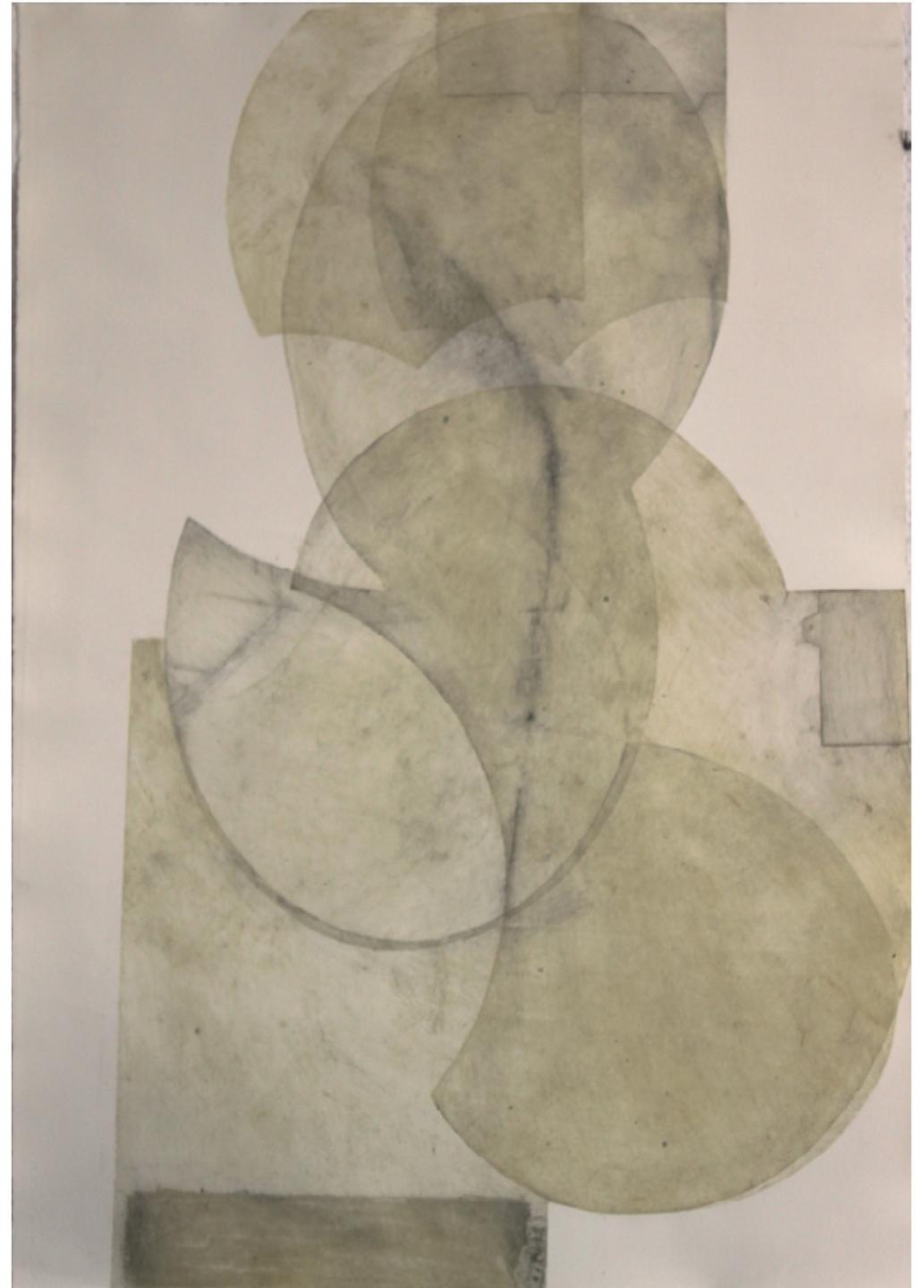
Así, procuro que mi lenguaje adquiera un nuevo sentido respecto al ser y al habitar, porque su espacio-entorno circular es visible y une lo invisible, que es presentado, aprehendido, grabado, dibujado y fotografiado por la experiencia directa en-el-espacio. Es decir, es él el que anima la memoria del ser, porque no se trata de habitar una casa por el recuerdo del lugar, sino de vivir en un espacio tal como lo soñamos, habitado por la poética de un juego conceptual, compositivo de masas y del desarrollo de la línea curva como cauce y guía de la visión y del tacto.

Por esta razón, elijo la adición como método para estampar la espiral, empezando por construir las formas de las matrices con base en su dibujo geométrico, porque todas las formas nacen a partir de la circunferencia, pero nunca existe una matriz con su forma, ya que el entorno nunca es visible para los mortales desde la Tierra.

Entonces, las matrices sólo existen con la forma de elipse, o mejor, en fragmentos de su totalidad, y establecen un carácter objetivo para el espacio existencial en la medida que no se puede disociar de la visión del hombre del entorno para destacar la relación de interdependencia entre el todo y las partes de que está compuesto. Es decir, las matrices definen el espacio existencial con el entorno, que, por un lado permiten la recepción de una infinitud de imágenes perceptivas desde del movimiento y, por otro, refuerzan la idea de una estética fragmentada en la representación del entorno.

Por eso, la idea de una estética fragmentada está asociada a la espiral, que es construida a través de la superposición y de la yuxtaposición de varias matrices de cartón de la elipse. Es decir, el lugar común de la espiral es un registro de repetición en varias direcciones, que cambia con el propio movimiento natural de la línea curva cóncava y convexa para permitir un juego laberíntico mediante la ocupación del vacío.

Así, la metamorfosis de la percepción se da cuando va al encuentro de la ocupación del vacío. Es decir, lo invisible se torna visible, por sustracción, porque el Ser va a interpretar el vacío, no como algo para ser ocupado por la ausencia de una casa/morada/abrigo/hogar, sino como una presencia para habitar, para construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con un lenguaje propio según la interpretación que hacemos en cada acción que elegimos, porque elegimos ser hijos de nuestro tiempo.





Sentencia XVIII:

La necesaria dilación entre pensamiento e imagen en la impresión gráfica es análoga al proceso de información actual (tiempo CPU) y sirve para recordar que las imágenes son apenas relativamente instantáneas así como relativamente desprovistas de códigos.

Noción: El Espectador

La necesaria dilación entre pensamiento e imagen gráfica para nosotros es fenomenológica, porque a partir del momento en que el pintor vive su entorno, es un ser-fenomenológico que al describir su historia en las estructuras de su experiencia, tal como se presentan en su conciencia, torna visible lo invisible, es decir, tiene una conciencia intencional, y a través de esa intencionalidad hace arrojar su conciencia hacia fuera, arrojándola al mundo para que ambas sean una unidad, -hijo de su tiempo- que procura siempre en su entorno un diálogo abierto con el mundo y consigo misma.

Así, continuando con la referencia a la vanguardia española, surge el Equipo Crónica: "En 1964, a partir de *Estampa Popular de Valencia* y en el seno de un movimiento de renovación del realismo que recibió el nombre de «Crónica de la Realidad». Integrado inicialmente por Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y J. A. Toledo (1940), (...) solía trabajar mediante series temáticas y casi siempre realizó obra gráfica ligada directamente a las series pictóricas, aunque no reproduciéndolas. Entre ellas destacan las referidas a la historia española, *La Recuperación* (1967-1969); el mundo de la violencia policial característico de la novela negra y el cine policiaco, *Serie Negra* (1972); las relaciones entre los intelectuales y las vanguardias (1974-1975); el arte y el juego, *La partida de billar* (1976-1977)", (SUMMA ARTIS,

Vol. 32: 820), porque para ellos "el artista manipula imágenes y descubre así que la historia ha sido vista por las imágenes, que no tenemos otros motivos para comparar que no sean imágenes, es decir, que la realidad se configura visualmente y se manipula visualmente." (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 823). Por eso, "la maestría del Equipo, su verdadera originalidad y novedad, consiste en hacer perfectamente verosímil la imagen desde el primer punto de vista -la organización de todos los motivos asociados dan lugar a una escena, un acontecimiento que se ofrece un instante, y que simultáneamente nos ofrece todos los detalles, particularidades, motivos- y, a la vez, exigirnos la lectura, estimular una reflexión plástica que nos obliga a advertir, después, los motivos de la congruencia formal y representativa, figurativa, a pesar de la disparidad entre unos y otros." (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 825).

De este modo, podemos afirmar que el Equipo Crónica, en su pensamiento toma posición viviendo la historia para que la imagen en la impresión gráfica se sitúe en su entorno, porque "(...) la actividad gráfica es, desde los comienzos, muy importante para el Equipo, que parece no olvidar sus orígenes, cultivando fundamentalmente la serigrafía, la técnica que más claramente se adapta a sus intereses plásticos". Es decir, "el primer paso consistió en la sustitución del linóleo y la madera por la serigrafía. Entre todas las técnicas gráficas, la serigrafía es la que posee un carácter más industrial y la que más puede acercarse, en su «acepción» artística, a los procedimientos y resultados de los medios de comunicación de masas. (...) La serigrafía utiliza tintas planas y recurre a plantillas y superposiciones, ajustes, al igual que sucede en la imprenta, para componer una imagen. El color de una imagen serigráfica se descompone en multitud de colores, unos junto a otros «cooperando» en la determinación de la resultante. Las líneas son nítidas, precisas, claros los contornos, determinando superficies bien delimitadas, objetualizadas." (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 820).

Así, su obra gráfica refleja "la preocupación (...) [que] se centra más en la sintaxis narrativa y en la condición de la iconografía utilizada. Por lo que hace a la primera, se entiende la imagen como un verdadero texto que debe ser leído: se fragmenta la imagen, de tal modo que el espectador tenga que recomponerla, se repiten los motivos para lograr un efecto de redundancia y sorpresa al sustituir uno de ellos, introduciendo así lo inesperado, y se adopta una posición irónica mediante el empleo de motivos iconográficos bien conocidos de los medios de comunicación de masas, verdaderos motivos emblemáticos como el ratón Mickey, la cabeza del aviador, el busto del militar, etc." (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 820 - 821), es decir, "las primeras serigrafías del Equipo, todavía muy pendiente del programa elaborado en Estampa y del desarrollo del arte «pop» norteamericano," (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 820).

Porque, "el término arte pop se refiere a un acontecimiento estilístico ocurrido en el arte occidental, aproximadamente entre 1956 y 1966 en Inglaterra y Estados Unidos (...) tiene tres importantes características que lo distinguen.

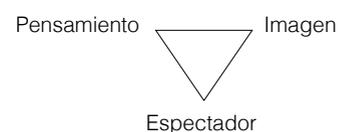
En primer lugar, es figurativo y realista, algo que no había sido el arte de vanguardia desde sus mismos comienzos con el realismo de Courbet. En 1861 Courbet publicó un manifiesto del realismo en el *Courrier du dimanche de París* en el que declaró que para un artista, la práctica del arte debía tener la implicación de «hacer que sus facultades se refieran a las ideas y objetos del período que le ha tocado vivir». Seis años antes había afirmado lo mismo en términos más personales en el breve manifiesto que adjuntó al catálogo de su exposición de 1885: «Saber, con el propósito de ser capaz de hacer; ése ha sido mi pensamiento. Estar en situación de trasladar las costumbres, las ideas, las apariencias de mi tiempo..., en una palabra, hacer un arte vivo; ése es mi objetivo». Esta idea vitalmente importante de que el artista debe

tratar tanto su mundo contemporáneo como la vida en su arte también es la base del arte Pop. Roy Lichtenstein, uno de los creadores del arte Pop en América, le dijo a un entrevistador: «Afuera está el mundo, está allí. El arte Pop tiende la mirada a ese mundo».

En segundo lugar, el arte Pop fue creado en Nueva York y Londres y por lo tanto el mundo al que tiende esa mirada es el mundo muy especial de las grandes metrópolis de mediados del siglo XX. El Pop está enraizado en el medio ambiente urbano (...) contempla aspectos especiales de ese medio ambiente, aspectos que, debido a sus asociaciones y a su nivel cultural, parecen en principio ser temas imposibles de expresar en el arte (...) revistas de comics y de fotografías; anuncios publicitarios de toda especie; el mundo del espectáculo popular, incluyendo: películas de Hollywood, música Pop, parques de diversiones, locales de diversiones, radio, televisión y periódicos sensacionalistas; artículos durables de consumo, en especial neveras y automóviles; autopistas y estaciones de servicio; alimentos en especial hot-dogs, helados y pasteles; y por último, pero no menos importante, dinero.

En tercer lugar, los artistas Pop tratan sus temas de forma sumamente especial. Por un lado, insisten en que el comic o la lata de sopa o lo que fuere son simplemente un «motivo», una excusa para una pintura, como una manzana en una naturaleza muerta de Cézanne. Roy Lichtenstein, por ejemplo, ha declarado: «Una vez que estoy comprometido con una pintura, pienso en ella como una abstracción. De todos modos la mitad del tiempo están al revés cuando estoy trabajando». Por otro lado, si bien en un Cézanne el motivo es tradicional y conocido y al espectador le resulta fácil ignorarlo y concentrarse en las cualidades formales de la pintura, en el arte Pop el motivo no es de ningún modo tradicional, es de una clase que nunca jamás ha sido utilizada como base para el arte, y en consecuencia, llama poderosamente la atención del espectador." (WILSON, 1983: 4-5).

Así, la analogía que hago entre el Equipo Crónica (1964) y el Arte Pop (1956-década de 1960) es fenomenológica, porque en sus pensamientos ambos toman posición viviendo la historia (figurativa) para situar la imagen en su entorno urbano (abstracto), y dialogar por sí misma con el mundo, por eso *"la imagen artística encuentra aquí una función que antes no había percibido con tanta intensidad: sacar a la luz esa manipulación, poner de manifiesto que no hay imágenes naturales, que los iconos no representan las cosas si no es desde un punto de vista, y que todo punto de vista es interesado."* (SUMMA ARTIS, Vol. 32: 823). Es decir, combinar lo abstracto y lo figurativo, porque lo que importa es la forma triangular de estar en-el-mundo con el punto de vista del espectador para hacer existir la imagen.



Por esta razón referenciamos el ensayo Obra Abierta de Umberto Eco (1932), publicado por primera vez en Italia en 1962, donde defiende que *"el arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; podrá ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre el mundo a través de su propio asunto –como ocurre en el tema de una novela o de un poema–; pero de derecho, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo en que se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta."* (ECO, 1965: 14), porque *"el arte puede escoger cuantos temas de discurso desee, el único contenido que cuenta es un cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, al nivel de las estructuras, en modo de formar. Lo demás puede venir cronológicamente antes o después, pero viene sólo mediante las estructuras formales que*

vistas en su auténtica fisonomía son la negación de todo formalismo. Esto nos lleva a pensar que la dirección en que se mueve el arte contemporáneo tiene, justamente con una 'explicación' histórica, una 'justificación.'" (ECO, 1965: 22).

Así, podemos concluir que *"el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal."* (ECO, 1965: 43). Porque lo principal es la forma con que *"el autor ofrece al gozador, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo"* (ECO, 1965: 51). *"La obra tiene por esto infinitos aspectos, que no son sólo 'partes' suyas o fragmentos, porque cada uno de ellos contiene la obra entera, y la revela en una determinada perspectiva"* (ECO, 1965: 53). Para que, *"(...) cada observador con el paso de su tiempo descubre, por así decir, nuevas porciones de espacio-tiempo, que le aparecen como aspectos sucesivos del mundo material, si bien en realidad el conjunto de los acontecimientos que constituyen el espacio-tiempo existía ya antes de ser conocido."* (DE BROGLIE. A: ECO, 1965: 50).

Todo esto es debido a que *"esta poética advierte, pues, la 'apertura', como la posibilidad fundamental del gozador y del artista contemporáneo (...) plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte. (...) en suma, una situación abierta y en movimiento."* (ECO, 1965: 54-55), donde las imágenes son relativamente instantáneas así como relativamente desprovistas de códigos.

1 - Partida de cartas. 1979.
Serigrafía
Equipo Crónica
(SUMMA ARTIS, Vol. 32: 827)

2 - La boda. 1966.
Serigrafía
Equipo Crónica
(SUMMA ARTIS, Vol. 32: 821)

3 - S/T de la Serie Negra. 1972.
Serigrafía
Equipo Crónica
(SUMMA ARTIS, Vol. 32: 823)

4 - Los Jugadores de cartas. 1894-95.
(5ª versión de una serie iniciada en 1890)
Óleo sobre lienzo - 47,5 x 57 cm
Paul Cézanne.
(Museo de Orsay, Paris).

5 - Muchachas a orillas del Sena (Verano - Paris). 1857.
Óleo sobre lienzo - 1,74 x 2 m
Gustave Courbet.
(Museo de Petit Palais, Paris).

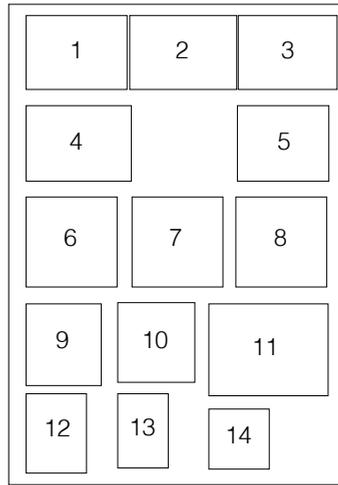
6 - Roto Broil. 1961.
Óleo sobre lienzo - 171,3 x 16,3 cm
Roy Lichtenstein.
Colección privada.
(WILSON, 1983: Fig. 6).

7 - Pelota de golf. 1962.
Óleo sobre lienzo - 81,2 x 81,2 cm
Roy Lichtenstein.
(R. LIPPARD, 1993: 125, Fig. 104).

8 - Blonde Waiting (Rubia esperando). 1964.
Óleo sobre lienzo - 121,3 x 121,3 cm
Roy Lichtenstein.
Colección Richard L. Weisman. Los Angeles, California
(WILSON, 1983: Fig. 9).

9 - The First Real Target?. 1961.
Collage sobre tablero - 50,8 x 45,7 cm
Peter Blake.
(R. LIPPARD, 1993: 46, Fig. 32).

10 - The Demuth Five (Demuth Cinco). 1963.
Óleo sobre lienzo - 162,5 x 162,5 cm
Robert Indiana.
Colección Robert C. Skull, Nueva York.
(WILSON, 1983: Fig. 23).

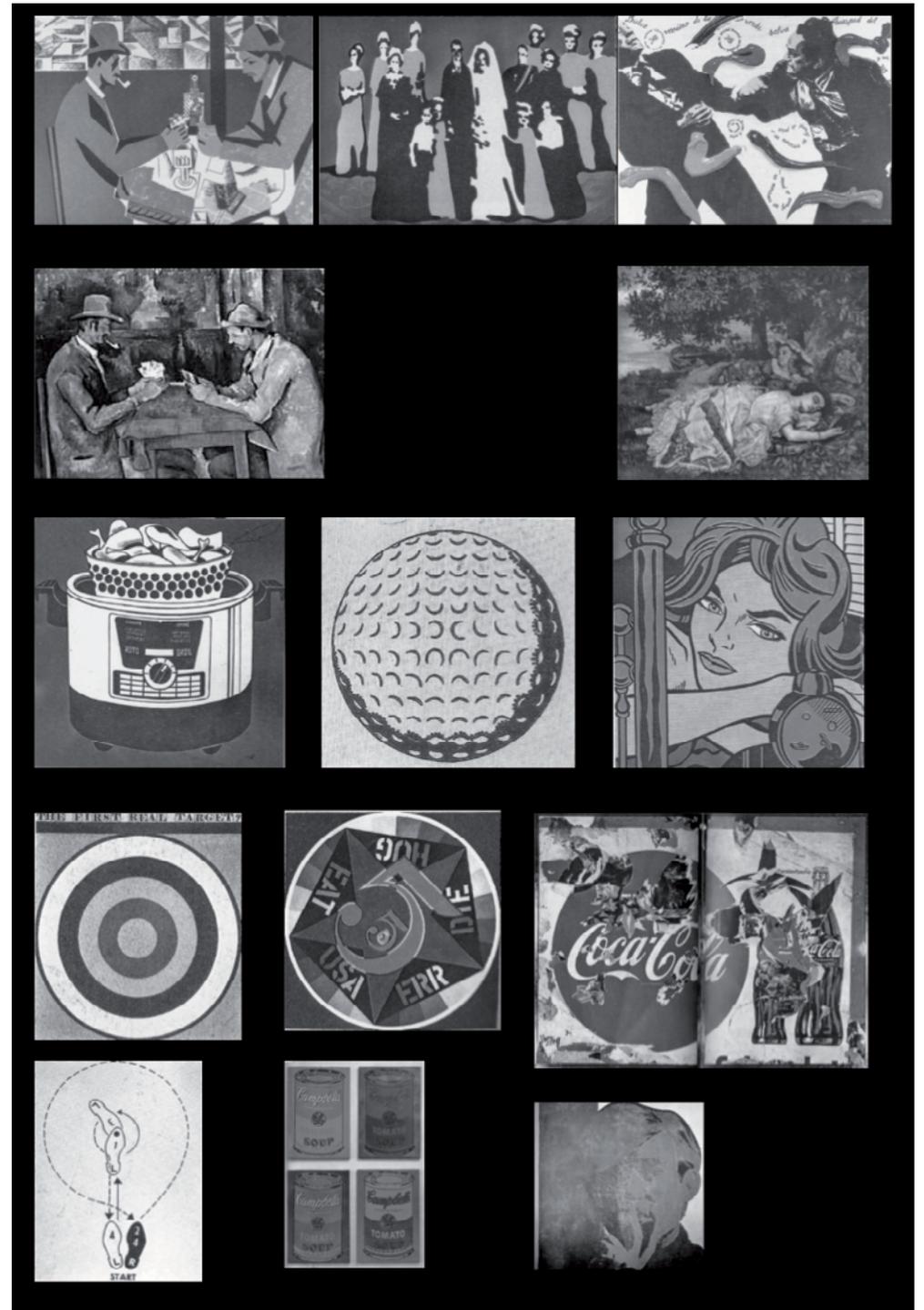


11 - Coca-cola. 1961.
Décollage (posters rasgados) - 2
10 x 310 cm
Wolf Vostell.
Museo Wallraf-Richartz, Colonia.
(WILSON, 1983: Fig. 55).

12 - Fox Trot. 1961.
Liquitex y serigrafía sobre lienzo -
182,8 x 138,4 cm
Andy Warhol.
(R. LIPPARD, 1993: 94, Fig. 72).

13 - Four Campbell's Soup Cans. 1965.
Óleo y serigrafía sobre lienzo -
91,4 x 60,9 cm
Andy Warhol.
(R. LIPPARD, 1993: 93, Fig. 71).

14 - Self-portrait. (Autorretrato), 1967.
Grabado de acrílico-color sobre lienzo -
183,5 x 183,5 cm
Andy Warhol.
Galería Tate, Londres.
(WILSON, 1983: Fig. 14).



Posición: Goa (Punto Cero), MOZ(Centro), LIS(Ortogonalidad), VLC(Anillo)

En mi propuesta práctica, el pensamiento está asociado a la historia de un país (por la descolonización) y al Ser-Físico-Espiral, que desde siempre vivió en ciudades que tienen puerto, lo que ha permitido a mi identidad desarrollar una relación con cada uno de dichos lugares (flâneur) y con el agua.

Así, para cada una de estas ciudades donde he vivido, he desarrollado una poética del hábitat, es decir un lenguaje que me permite, por un lado construir las estructuras para describir la experiencia tal como se presenta en mi conciencia, es decir para arrojarla hacia fuera, al mundo, y, por otro lado, permitir habitar una morada, la matriz: punto cero, centro, ortogonalidad y anillo.

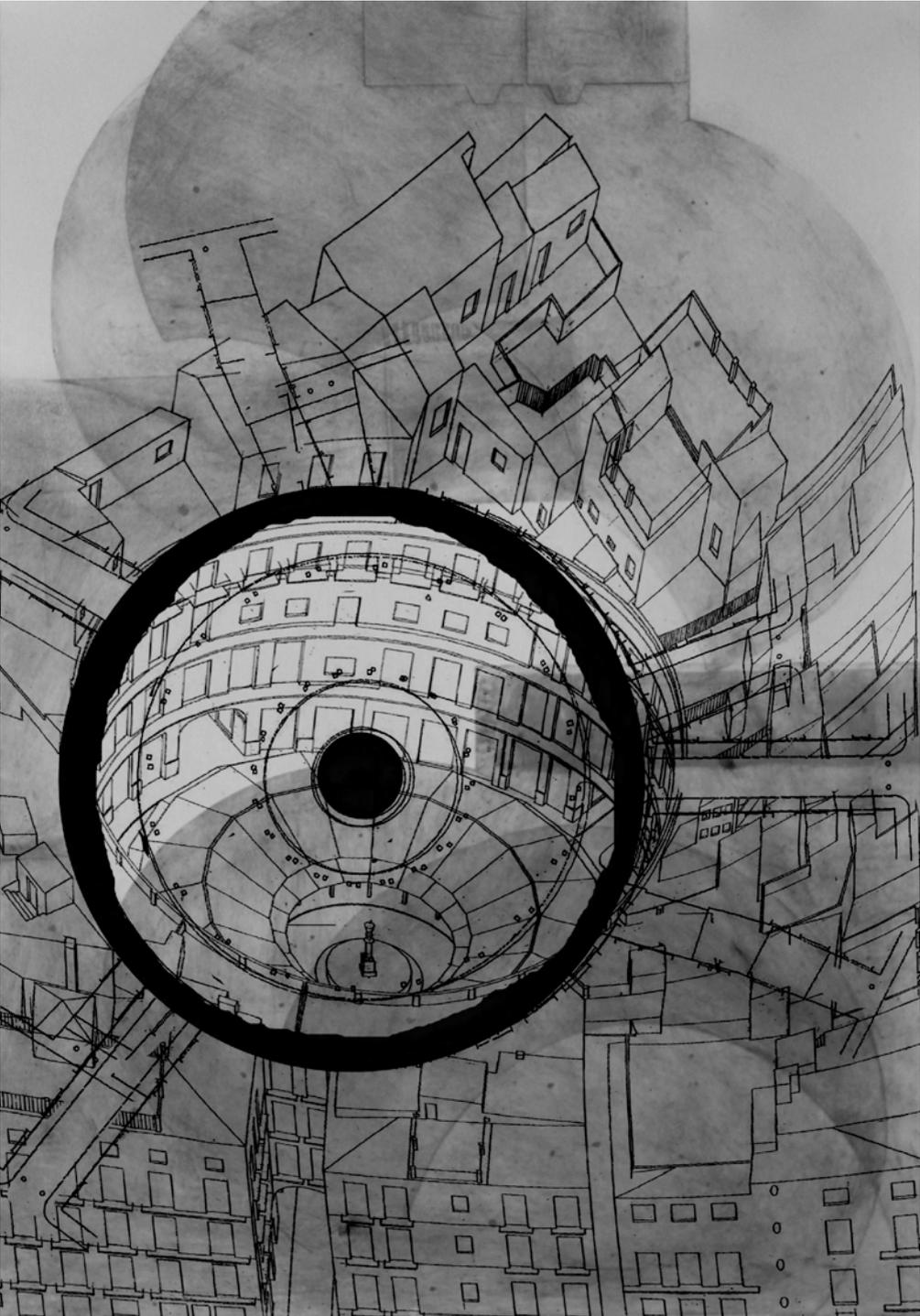
De este modo, la Plaza Redonda se posiciona en mí como un espejo para reflejar la imagen en la impresión gráfica de la Espiral, es decir, me permite -como Ser- reflexionar e interactuar con mi propia historia: el recorrido desde Goa -origen sin morada-, Mozambique -origen con morada lejano-, Lisboa -la necesidad de implementar un espacio, un habitar personal pero desculturizado- y, por último, y por ahora, Valencia -el encuentro, donde se proyectan todos los conceptos simbólicos que llevan a un lugar, a una casa onírica, con morada, con abrigo y hogar, que no tiene que ser necesariamente una forma geométrica rigurosamente dibujada, sino su propia vivencia en el vacío, por su presencia, porque yo soy hijo de mi tiempo y tengo el mundo al alrededor para dialogar con la Circunferencia.

De esta manera, ella es sólo el espectador, una forma sencilla que contiene todas las soluciones de la percepción en su conocimiento sensible, esto es, en su totalidad, porque es el Lugar común para la Elipse y la estructura para la Espiral, que al permitir la 'apertura' del movimiento del ángulo recto, proporciona una forma del diálogo -Síntesis-, donde el Ser-físico por fin tiene conciencia de sí mismo como Ser-Espiral en-el-mundo.



Así, podemos considerar su "(...) ojo como una criatura solar sobre la tierra, una criatura que habita en los rayos del sol y se nutre de ellos, y por tanto una criatura que se asemeja estructuralmente a sus hermanos del sol... Pero las criaturas del sol, los seres superiores que llamo ángeles, son ojos que se han hecho autónomos, ojos del más alto desarrollo interno que mantienen, no obstante, la estructura del ojo ideal. La luz es su elemento del mismo modo que el aire es el nuestro." (FECHNER. A: CRARY, 2008: 185).





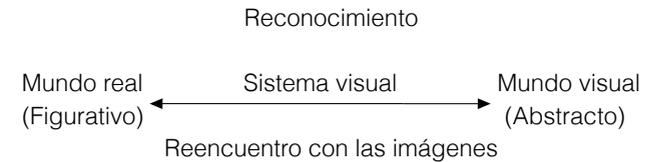
Sentencia XXI:

Las impresiones gráficas han hecho posible la divulgación de la historia del arte como historia del estilo: durante dos siglos, las impresiones gráficas privilegiaron la interpretación escultural.

Noción: Mundo real / Mundo visual (Figurativo/Abstracto)

La relación del espectador con la imagen, privilegia una interpretación abierta y en movimiento con el entorno, es decir, cuando *"el espectador construye la imagen, la imagen construye al espectador. Este enfoque del espectador consiste ante todo en tratarlo como un participante emocional y cognitivamente activo de la imagen"* (AUMONT, 1992: 86), porque en el reconocimiento de *"su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)".* (AUMONT, 1992: 81).

Entonces, podemos afirmar que su interpretación es fenomenológica, porque *"el reconocimiento no es un proceso de sentido único"* (AUMONT, 1992: 87). Es decir, *"reconocer algo en una imagen es identificar, al menos parcialmente, lo que se ve en ella con algo que se ve o podría verse en la realidad. Es, pues, un proceso, un trabajo, que utiliza las propiedades del sistema visual"* (AUMONT, 1992: 86), porque *"un buen número de las características visuales del mundo real se reencuentran, tal cual, en las imágenes y que, hasta cierto punto, se ve en éstas «lo mismo» que en la realidad: bordes visuales, colores, gradientes de tamaño y de textura, etc."* Porque esta es la *"(...) base de nuestra aprehensión del mundo visual que nos permite atribuir cualidades constantes a los objetos y al espacio"* (AUMONT, 1992: 86), es decir ver y ser visto, tocar y ser tocado.



Así, *"una de las razones esenciales del desarrollo del arte representativo, naturalista o menos naturalista, nace de la satisfacción psicológica implicada en el «reencuentro» de una experiencia visual en una imagen, de forma a la vez repetitiva, condesada y dominable"* (AUMONT, 1992: 87), porque *"el arte representativo imita a la naturaleza, y esta imitación nos provoca placer: pero de paso, y casi dialécticamente, influye en «la naturaleza» o, al menos, en nuestro modo de verla. Se ha observado con frecuencia que el sentimiento del paisaje ya no había vuelto a ser el mismo después de haberse pintado paisajes sin figuras; movimientos pictóricos como el pop art o el hiperrealismo nos hacen «ver» igualmente el mundo cotidiano, y sus objetos, de modo diferente."* (AUMONT, 1992: 88). Es decir *"no sólo el motivo era de un nuevo tipo; su presentación fue a menudo (especialmente en la obra de Roy Lichtenstein y Andy Warhol) asombrosamente literal: se parecía al objeto real como jamás había sucedido en la historia del arte. El resultado fue una especie de arte que combinaba lo abstracto y lo figurativo de una manera bastante novedosa: era realismo, pero hecho a la luz y con pleno conocimiento de todo lo que había ocurrido en el arte moderno desde los tiempos de Courbet."* (WILSON, 1983: 5).

A partir de este sistema visual, procuro en el trabajo práctico interpretar las características visuales de nuestro mundo real-urbano (figurativo), reconocido en la arquitectura de la Plaza Redonda, porque sólo en ella se reencuentra las imágenes (Circunferencia, Elipse y Espiral). Es decir, aprehendemos nuestro mundo visual al permitirnos una experiencia visual (abstracta) a par-

tir del trabajo de campo (fotografías), que une los dos mundos (figurativo y abstracto), al espejar el modo como lo vemos, que tanto placer nos provoca, y por hacernos ver en-el-mundo, tal como para Courbet, "la realidad no es el modelo que el artista ha de admirar, sino su materia prima." (ARGAN, 1991: 26). Así, "el realismo de un Courbet o, más evidente, el impresionismo, quisieron defender la idea de que había que pintar «lo que se ve» (o pintar «como se ve»)." (AUMONT, 1992: 92).

Trabajo de campo

Mundo real ————— Mundo visual
(lo que se ve) (tener placer a partir de cómo se ve)

Así, destaco la importancia de la fotografía en nuestro trabajo práctico porque nos hace ver lo cotidiano y privilegia la interpretación de lo figurativo (arquitectura de la Plaza Redonda), ayudándonos a reconocer en sus imágenes la materia prima de nuestro mundo visual (abstracto), para que durante el proceso de la reflexión teórica aprehendernos a las imágenes del grabado, que desde siempre han contribuido a la divulgación de la historia del arte. Es decir, para invertir la teoría por la práctica. Según Warburg, los poderes fotográficos de la reproducción en el proceso de montaje –Atlas Mnemosyne– están apoyados sobre una concepción de la historia y comprendidos como un gesto de repetición que amplía las posibilidades abiertas por la fotografía y que nos permite acceder a detalles de obras sustraídas de la mirada con el objetivo de traer nuevas relaciones.

Posteriormente, el historiador William M. Ivins Jr. (1881-1961), director jubilado del departamento de estampas del Museo Metropolitano de Nueva York, construye desde su propia e intransferible experiencia personal-laboral una valiosa teoría al respecto que plasma en su famoso libro sobre los medios de reproducción. "Desde las primeras páginas de su libro asocia la idea de progreso a la del mejoramiento y perfección en las técnicas de impresión" (GIRALT-MIRACLE. A: IVINS, 1975: 4). Ivins valoriza la fotografía, porque el mundo real es figurativo y reconoce "a medida que la sensibilización popular, el nivel cultural y el criticismo del público aumentan vamos tomando conciencia de que detrás de cada catálogo, libro, revista ilustrada, fotografía, televisor o film hay algo más" (GIRALT-MIRACLE. A: IVINS., 1975: 4) que nos aprehende para el mundo visual, que es abstracto y "nos hace descubrir una

directa relación entre todo tratamiento técnico y todo tratamiento ideológico." (GIRALT-MIRACLE. A: IVINS, 1975: 4-5).

Entonces, para él, la manifestación gráfica en sus formas repetibles reencontra las imágenes en "la explosión comunicativa e investigadora relacionada con los «mass media» [una nueva etapa que] comenzó después de la imagen fotográfica. Siempre fue evidente que los medios pre-fotográficos pretendían, pese a sus mismas deficiencias, servir de algún modo a esa transmisión icónica de mensajes. Porque en el fondo el anhelo que acompaña a toda estampa es el de multiplicar, el de conseguir seriar lo que sería una pieza única" (GIRALT-MIRACLE. A: IVINS, 1975: 5-6), que es aprehendido en todo momento por nosotros, conscientes del-mundo que nos rodea.

Así, la aparición de la fotografía marca los siglos XIX y XX hasta la actualidad, porque "los impresos antes y después de la fotografía engañan al ojo pese a saberle halagar y acariciar su retina, le hurtan parte de la realidad, aquella que sólo el contacto directo del emisor y el receptor pueden conseguir." (GIRALT-MIRACLE. A: IVINS, 1975: 7), para poder unir lo figurativo a lo abstracto y obtener placer a partir de cómo se ve.

Por esta razón, es obligatorio destacar la obra del pintor y fotógrafo, Premio Nacional de Fotografía en 2010, José Manuel Ballester (1960), "licenciado en Bellas Artes en 1984 por la Universidad Complutense de Madrid, su carrera artística se inició en la pintura con especial interés por la técnica de las escuelas italiana y flamenca de los siglos XV y XVIII. A partir de 1990, se centró en la fotografía arquitectónica." (-Wikipedia- la enciclopedia libre. Consultada el 12/08/2012).

Para José M. Ballester, las características visuales de su mundo real son los temas arquitectónicos, porque sólo ellos aprehenden su mundo visual para reencontrarse con su sentimiento del paisaje en las imágenes de gran escala, lo que permite al espectador una interpretación escultural, que por sí mismo va a recrear su propia historia y va llenar el vacío con sus dos mundos: el figurativo y el abstracto.

De este modo, acentuamos en su obra la importancia dada al vacío, para tornar visible lo invisible, trabajando "(...) en primera instancia, ha querido 'limpiar' la pintura de paisaje histórica de toda la anecdótica humana, pero,

en segunda, para trastocar el orden visual establecido de las cosas; esto es: invertir su jerarquía, dando prioridad a lo tradicionalmente considerado como en 'segundo plano'." (<http://www.josemanuelballester.com>).

648

Así, señalamos su interpretación escultural en la entrevista realizada por Mario Herrero y Eduardo García en Hoyesarte.com, sobre su exposición "La abstracción en la realidad", realizada en 2011 en la Sala Alcalá 31, de la Comunidad de Madrid, donde habla de la dualidad del título –la abstracción y la realidad-, que para él son

"dos aspectos de la realidad que existen y que necesitan uno a otro, que no se puede desligar, que habitualmente hablamos de abstracción y de figuración como dos mundos aparte, como separados y ahora que forman parte de la condición humana están entrelazados, están unidos de alguna forma. (...) esa dualidad tenemos todos los días...de alguna forma es presentar, exponer al espectador algo que resulta muy familiar, porque la dualidad está ahí... la tensión que se produce en estos dos mundos... es de alguna forma la que a mí me interesa, tanto en la Fotografía como la Pintura, que me permite expresar...

Creo que es como si tuvieses que renunciar: tú como individuo y tú como persona, no puedes, eres un individuo, eres un ciudadano, porque tú eres un ciudadano-en-el-mundo y tienes unos compromisos con la sociedad a la que perteneces, como persona y como ciudadano, es decir unos compromisos contigo mismo.

Entonces la realidad y la abstracción forman parte de nuestra realidad, de nuestra condición humana. ¿Entonces porqué? ¿Porqué renunciar a una de ellas? Yo me niego a renunciar a una de ellas. Yo necesito de estos dos mundos. Compartir. Buscar una unión... una síntesis entre lo fotográfico y lo pictórico, lo abstracto y lo figurativo... necesito romper esa frontera, quitarme esos muros que existe, o que la sociedad y nuestra cultura occidental ha tenido tendencia a colocar. (...)

Los temas arquitectónicos permiten una escala grande... e intento que eso se refleje en la imagen... la idea de tamaño es muy importante....

Entonces tiendo a elegir este formato largo... lo que hace es ampliar lo

más posible la imagen. Así, las panorámicas son muy útiles para dar esa sensación de amplitud, de grandiosidad, de escala, de unas dimensiones fuera de lo habitual.

Digamos que yo presento una visión muy abierta, muy elástica, y doy margen al espectador para que él pueda recrear su propia historia... que puede ser positiva o ser negativa...

Porque el vacío... tiene ese doble contrapunto... de soledad, de desarraigo, de inquietante... o de lugar, de necesidad de encontrar... un espacio donde quieres estar sólo. Querer estar sólo... la necesidad de encontrarte con el vacío, que no fondo, es como encontrarse con uno mismo... para estar abierto a muchas reflexiones, estar abierto al vacío... que llena mucho...

Es una parábola, puede ser una contradicción... pero... llenar de vacío la realidad que está presente en esta exposición para mí tiene mucho sentido."
(www.youtube.com -07/09/2011).

649

Destacamos también la particularidad de la descripción del escultor Jorge Oteiza sobre su obra 14 Apóstoles, en el Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), donde confirma que deja una relación intencionalmente abierta al espectador para su interpretación escultural: "*Comprobé que los apóstoles, con ojos, apenas penetraban el cielo, pensé que es en la oración que se cierran los ojos –los suprimí en todos, solamente a Pablo le señalé dos pequeños huecos- es en la oración que se borra el rostro, en el apóstol número 4 se lo borré del todo, puede cada uno ponerle el suyo, descubrí que es la Mirada la que ve, la que recibe a Dios.*" (OTEIZA. A: BADOS, 2008:147).

1 – La Anunciación. 1436.

Temple sobre tabla,
194 x 94 cm.

Fra Angélico.
(Museo del Prado - Madrid).

2 – Lugar para una anunciación. 2007.

Fotografía sobre lienzo,
235,9 x 190 cm.

José Manuel Ballester.
(Espacios ocultos – Galería de Arte Distrito 4 -
Madrid)

3 – Nastagio degli Onesti I. 1483.

Técnica mixta sobre tabla,
83 x 138 cm.

Sandro Botticelli.
(Museo del Prado - Madrid).

4 – El bosque italiano 1. 2008.

Fotografía sobre papel Fuji Cristal Archivo,
83 x 138 cm.

José Manuel Ballester.
(Espacios ocultos – Galería de Arte Distrito 4 -
Madrid)

5– El embarco de Santa Paula Romana en el
puerto de Ostia. 1899.

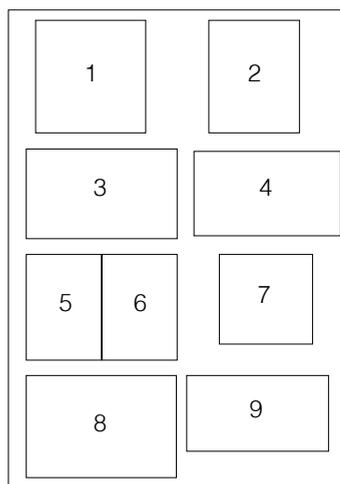
Óleo sobre lienzo, 3 copia.
199 x 111,5 cm.

Claudio de Lorena.
Museo de Pontevedra.

6 – Puerto en Ostia. 2008.

Fotografía sobre papel Fuji Cristal Archivo,
211 x 143,7 cm.

José Manuel Ballester.
(Espacios ocultos – Galería de Arte Distrito 4 -
Madrid)



7– Escalera de Caracol. 2002.

Estampa digital sobre papel
Somerset,
890 x 890 cm.

José Manuel Ballester.
(Sala La Gallera – Lugares de
Paso -02 jun – 30 set , 2003-
Valencia)

8– 14 Apóstoles. 1950.

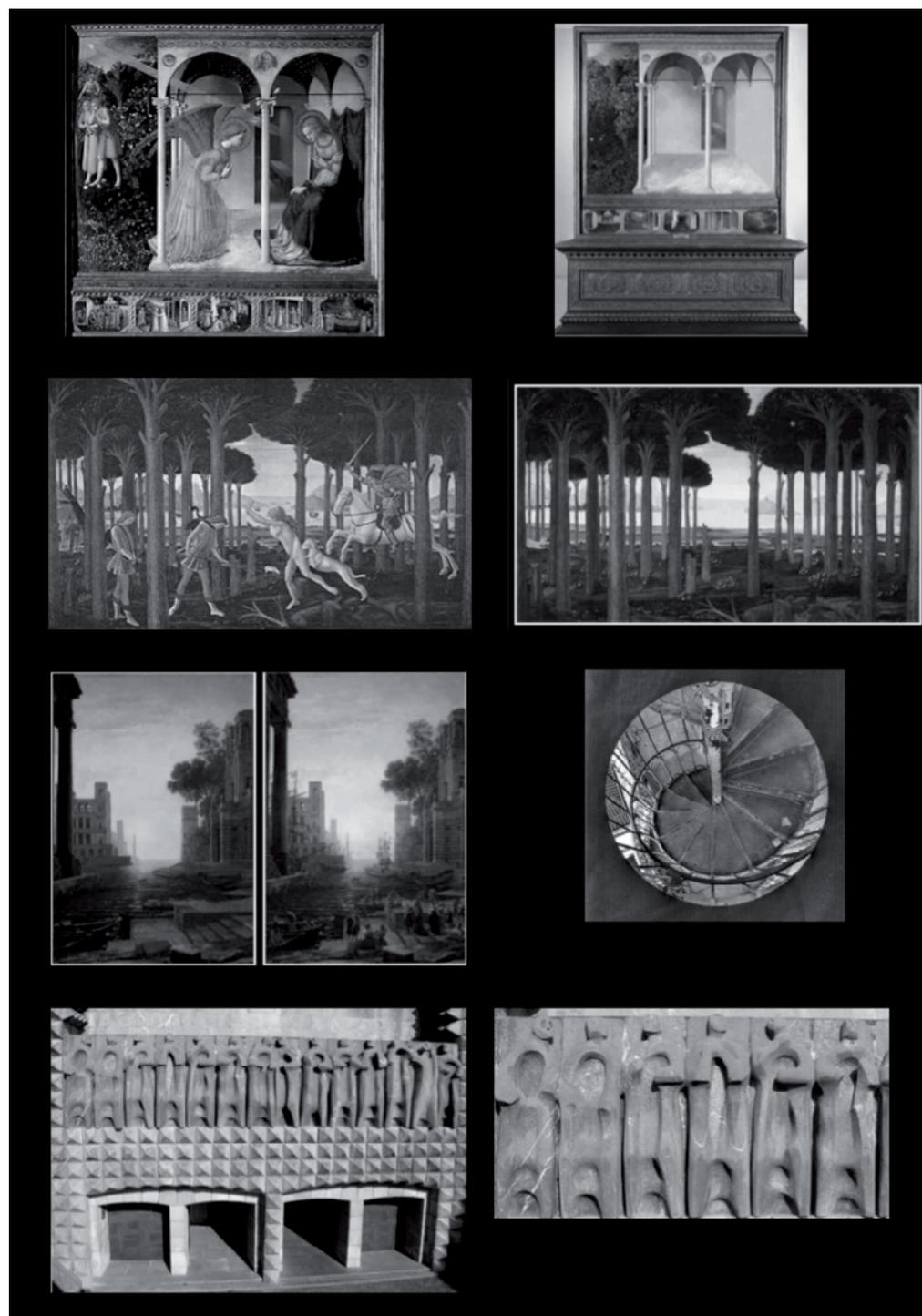
(piedra).
Jorge Oteiza.

Santuario de Aránzazu –
Guipúzcoa – País Vasco.

9 – 14 Apóstoles. (Detalle) 1950.

(piedra).
Jorge Oteiza.

Santuario de Aránzazu –
Guipúzcoa – País Vasco.



Posición: Interpretación escultural

Como he podido comprobar y demostrar a lo largo de la presente Tesis, nuestro mundo real-urbano es reconocible en la Plaza Redonda de Valencia, porque sólo ahí he podido reencontrar las imágenes (Circunferencia, Elipse, Espiral) que aprehenden nuestro mundo visual a través del trabajo de campo (fotografías), que es la materia prima para nuestra interpretación teórica por la práctica.

Pero, hay que ser también plenamente conscientes de que, antes de empezar a interpretar, somos conscientes de que:

- tenemos una ley: que está siempre presente, marcando una toma de posición del ser. Ser hijo de nuestro tiempo, con identidad, y reflexionar así sobre su propio lenguaje en el proceso creativo;
- tenemos una referencia: que es singularidad del sentimiento de lo sublime-tal y como lo expresa Jorge Oteiza-. Una referencia que coloca al ser entre dos posiciones (antes y después), es decir en reflexión y en acción.

De este modo, todo ello se refleja en nuestra percepción cuando interpretamos, y está siempre presente en nuestro proceso creativo, como una posición espejada, que da sentido y enriquece nuestra experiencia estética, que, mediante la presencia de la visión y del tacto, nos permite ver y tocar el mundo a través del conocimiento sensible.

Así, mediante este punto de partida, el reconocimiento de las tres formas geométricas en-el-mundo real es interpretado por la particularidad singular: La Circunferencia es el plano arquitectónico de la Plaza, es una figura sencilla, y es el principio para la resolución de una inmensidad de cuestiones, las cuales, cada una por sí misma, contendrá a su vez numerosas soluciones. Pero sólo ella contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es el Lugar común para la Elipse y estructura para la Espiral.

La Elipse es un modelo geométrico, opaco, vacío, inmóvil, no está sujeta a la creación, no tiene espíritu, es decir, es una apariencia que vive de la pasividad porque no tiene conciencia de sí, que está inmersa en el mundo de lo anónimo (ser-en-sí), pero es perceptible en la totalidad o fragmentada desde el-mundo.

La Espiral no es un modelo geométrico. Es capaz de salir de sí y ser las cosas que ha hecho en el pasado, porque lo ha elegido en su pasado, y al ir eligiendo se elige en una estructura no rigurosamente geométrica pero, que sin embargo, es su propia forma (ser-para-sí), hasta el infinito.

Posteriormente, la aprehensión en-el-mundo visual, se manifiesta primero en la reflexión, donde:

la Circunferencia es la Verdad de la Certeza/Real y sólo puede ser mirada desde del cielo, asociada a la presencia de la visión Deidad, que se fundamenta en las relaciones que se establecen entre la dimensión cultural y estética del análisis crítico y del proceso metodológico, a través del cual se va re-educando y estructurando la interpretación del Ser;

La Elipse es la Verdad del hombre asociada la Existencia. Su visión establece conexiones con el mundo de las ideas, las experiencias artísticas y personales, ocupando un lugar mental que permite instalarnos en el lugar que se da entre las ideas y la experiencia de lo real, entre nuestros sentidos y nuestra biología como mortales.

La Espiral es un modelo ontológico asociado a la experiencia del yo con lo cotidiano, que ocupa, no un espacio, sino un lugar de la experiencia del movimiento del Ser-en-el-mundo, porque el espacio es la experiencia real y personal.

Para, finalmente, en la acción:

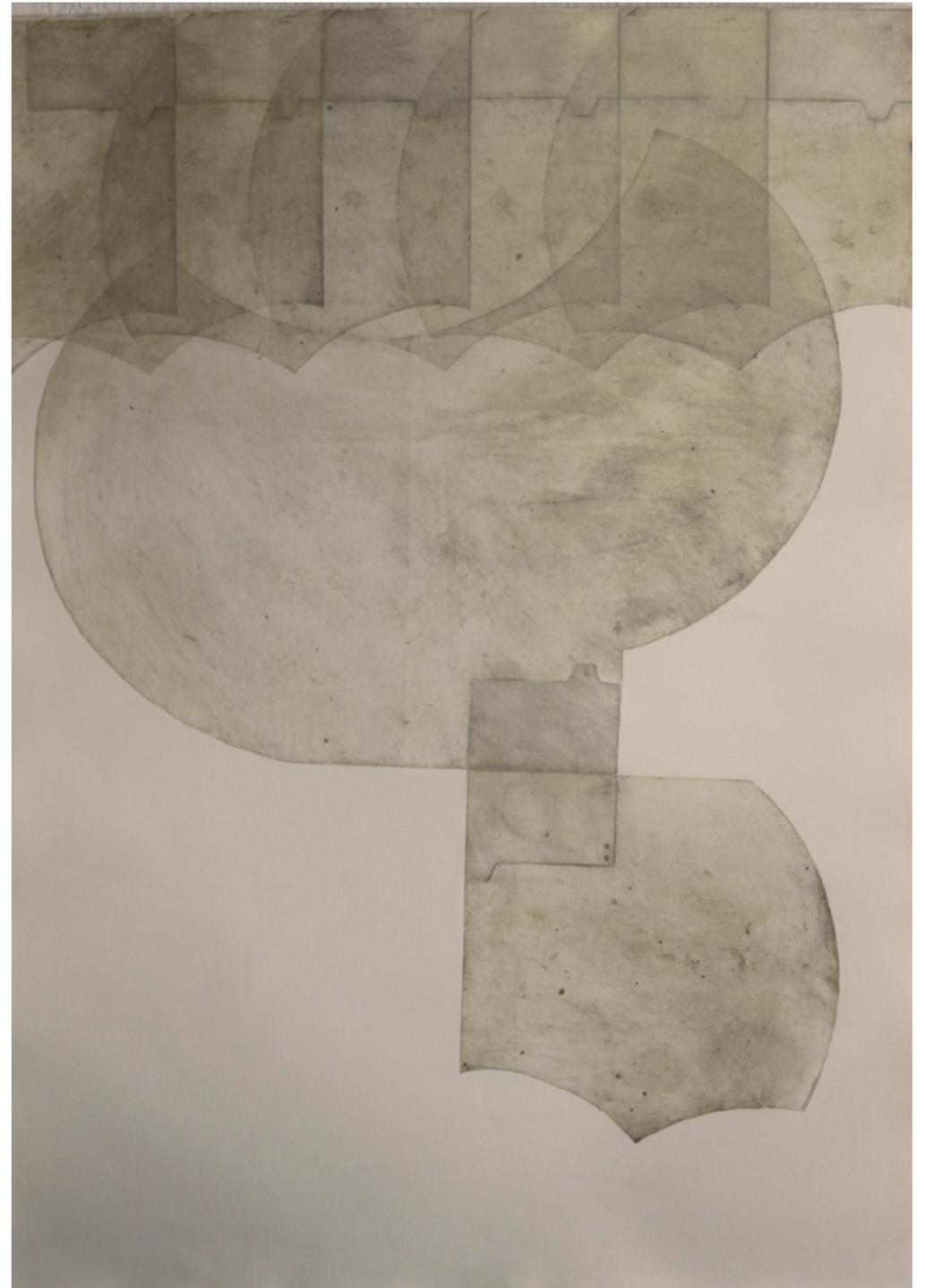
La Circunferencia no existe ya como forma de matriz, sino como un entendimiento vivencial global del mundo que permite una visión de la deidad. Comprende que la percepción es una relación libre entre la conciencia y el mundo, porque para ella la percepción no es un fenómeno de causalidad, o una síntesis de las sensaciones, ni un juicio ante la realidad, sino un proceso que enriquece la experiencia de la vida, con el desarrollo de una estructura de comunicación entre el cuerpo y el mundo;

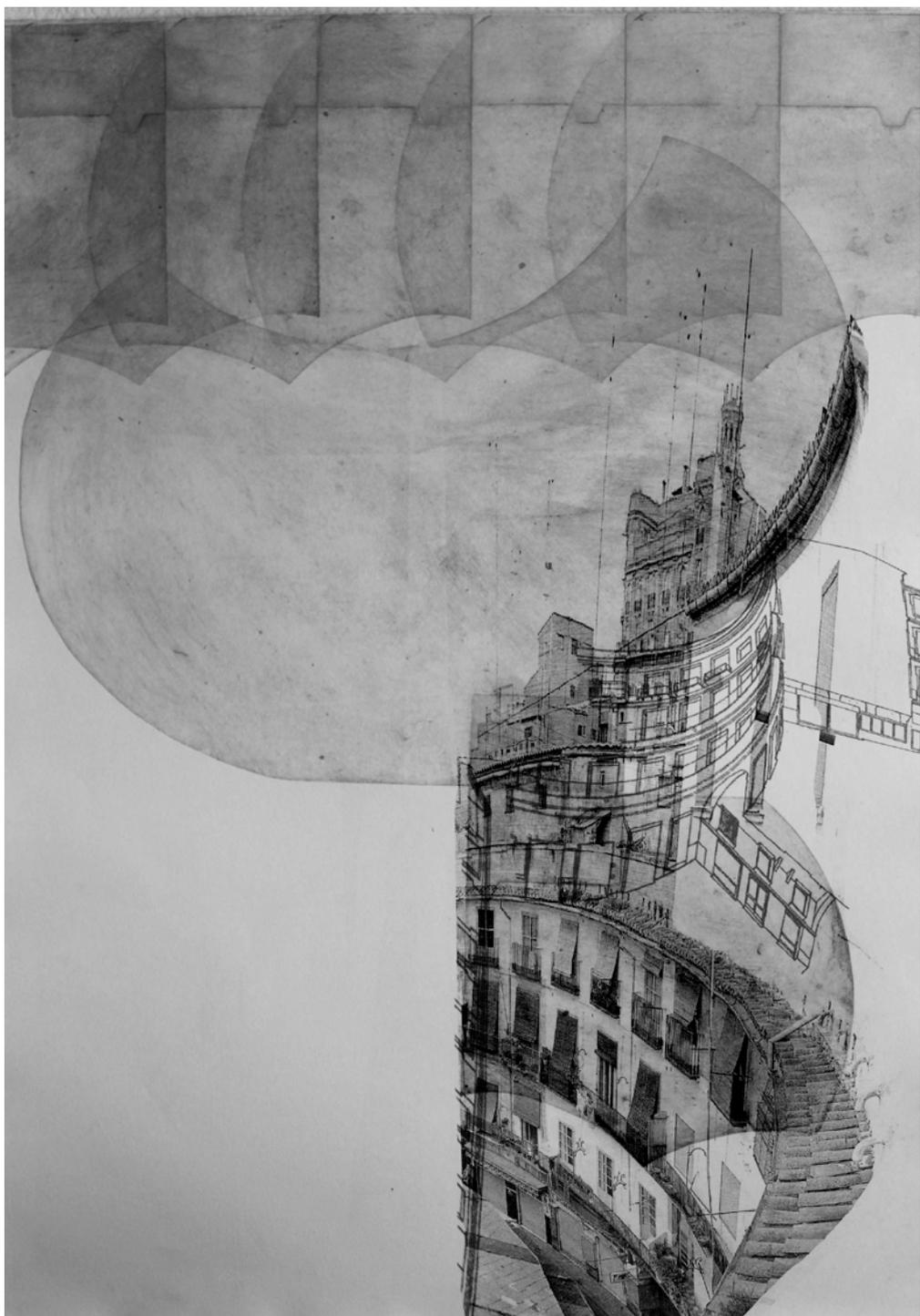
La Elipse es elaborada por el método del jardinero, en matrices de cartón.

La Espiral es vivida de forma personal. Es libre y tiene consciencia de sí porque arroja su conciencia hacia fuera, al mundo. Por eso, la experiencia del espacio lo convierte en un lugar, según mis referencias y mis necesidades, que irrumpen de la existencia cotidiana en busca de una casa/morada/abrigo o hogar, como una casa onírica.

De este modo, podemos afirmar que la Plaza Redonda como objeto sensible permite que la percepción de la espiral interprete la conversación con la circunferencia, porque en-el-mundo sensible hay un enriquecimiento por la experiencia estética de lo que percibimos y sentimos, en particular mediante la visión y el tacto, es decir, lo que es ver y ser visto y lo que es tocar y ser tocado.

Y es solamente mediante el conocimiento sensible como se desarrolla una estructura de comunicación circular entre la sensación, la imaginación y la memoria, que independiente de todo se relaciona con todo, como una línea sinuosa que hace interpretar el vacío, no como algo para ser ocupado por ausencia, sino como una presencia para habitar, para construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con lenguaje dentro de la ley, porque compromete nuestra participación en cada acción que elegimos para hacer visible los límites invisibles del ser-espiral libre en-el-mundo, como ser-grabador.





Sentencia XXII:

La impresión gráfica es un índice de intención tecnológica; las impresiones gráficas representan la tecnología que ha hecho posible la tecnología.

658

Noción: Reproducido ≠ Reproducible

Destacamos la denominación cultura visual en la obra Una introducción a la cultura visual, del teórico Nicholas Mirzoeff para fijarnos en algunos teóricos que nos advierten acerca de las divergencias -desde la praxis- entre la impresión gráfica como un índice de intención tecnológica y las impresiones gráficas que han hecho posible la tecnología, pero que sin embargo ambas tienen en común la preocupación constante por la comunicación para las masas, es decir, la reproducción de las imágenes, lo múltiple.

Intención tecnológica ≠ hacer posible la tecnología

De este modo, iniciamos esta reflexión con la noción de ampliación del concepto y la práctica del grabado de Juan Martínez Moro (1960), que nos cuestiona: *"¿es interesante que el grabado hable del grabado? o ¿se puede hablar de un hacer grabado desde el grabado?"* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 130). Todas las respuestas que obtenemos nos conducen hacia *"dos vertientes epistemológicas generales: una, la de identificar los elementos confortantes, (...) y otra, más discutible y comprometida, la de un 'hacer grabado' convertido en discurso sobre grabado. Esta segunda posibilidad toma una dirección de destino hacia lo ontológico"* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 133). Porque, *"como hijos de un tiempo ecléctico que somos, ello no quiere decir ni mucho menos negar el pasado, sino plantear una ampliación explícita de sus formas, procedimientos y motivos. Además, el fundamento de nuestro proceder seguirá siendo eminentemente práctico, es decir, basado en lo que se ha hecho y lo que se puede llegar a hacer desde este medio"* entonces, *"(...) lo que perseguiremos será intentar definir la estructura metalingüística del grabado considerado en su totalidad de conceptos, procedimientos, materiales, instrumentos y contextos."* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 130).

Así, Moro define el panorama de la creación gráfica contemporánea en tres categorías generales desde la praxis: vicaria, efectista y virtuosa, donde

"cada una de estas tres posiciones puede ser desglosada a su vez en dos actitudes generales, una que mira hacia el presente y futuro, y otra que lo hace hacia el pasado." (MARTÍNEZ MORO, 1998: 131).

659

· Vicaria: *"refiere a la dependencia explícita del grabado respecto de otras artes; (...) el grabado se ubica en la imitación, no refiriendo ésta a la realidad externa, sino siendo deudora de la actividad principal del artista (de su 'manera' o 'modo', ya se desarrolle en dibujo, pintura o escultura)."* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 131).

· Efectista, *"es la que se recrea en las cualidades más sensacionalistas que ofrece este arte, como puede ser la exacerbación de valores como el gesto, la textura o el relieve; (...) que domina gran parte de la obra gráfica contemporánea, basada principalmente en términos de una impactante expresividad en el trazo, de una mayor carga matérica sobre la plancha, o de un alto-contraste cromático y tonal propiciado, tal vez, por la violencia que se ejerce sobre el débil y blanco papel sobre el que se estampa. (...) El efectismo en sus distintos grados de declamación es un atributo de manifestación muy frecuentado en grabado, hasta el punto que creemos está implícito en el propio medio, pues, teniendo como horizonte estético este valor gráfico, raro es no sacar partido a las planchas en uno u otro momento."* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 132).

Virtuosa, *"refiere a una posición que define al medio casi exclusivamente en términos de dificultad y superación. (...) se recrea tanto en la maestría de la ejecución de los procesos y modos del pasado, como en la justeza del registro, o de la fiel coincidencia entre la imagen original y la que deviene en la plancha. En esta línea se puede incluir también una interesante derivación hacia la investigación de nuevos medios de grabado con el propósito de enriquecer el siempre limitado y renovable repertorio gráfico e instrumental. (...) de ampliar el abanico de variaciones sobre el trabajo de la mancha en grabado calcográfico, de la superación de límites en el gofrado, o de las posibilidades que los nuevos productos industriales ofrecen como material de estampación."* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 132).

Además, *"su necesidad real es algo que sólo puede valorarse desde una perspectiva estética"* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 133). Entonces propone la inclusión de una nueva categoría:

Grabado-grabado, "queremos plantear la búsqueda de los elementos primarios o generativos de este arte, así como la potenciación de un análisis lingüístico específico. (...) pues no aluden a otra cosa nuestra defensa de una aproximación hermenéutica, o la búsqueda de una razón apriorística que lique la dimensión técnica con la estética. Bajo esta óptica, hacer grabado desde el grabado no se trataría sino de adoptar un posicionamiento fenomenológico, un centrarse en el objeto y en el medio con el que se trabaja para buscar su sentido de ser." (MARTÍNEZ MORO, 1998: 132-133).

Y, formula, que "(...) en este sentido creemos que la indagación que proponemos puede ser un importante acicate para el desarrollo de nuevos valores plásticos, toda vez que grandes parcelas conceptuales del grabado y la estampación permanecen inéditas." (MARTÍNEZ MORO, 1998: 133).

Así, la indagación del Pop Art, fue crear un nuevo proceso de comunicación que, contribuyese a la participación del espectador, a través de su interpretación abierta y en movimiento, para retratar "el entorno y la mentalidad del consumidor", (LUCIE-SMITH. A: STANGOS, 1989: 186). Es decir, sustituyó al espectador por el consumidor, centrándose en el objeto y en el entorno para buscar su sentido de ser, porque "cuando empezamos a mirar cuidadosamente las pinturas pop es que muy poco de ellas nos llega de primera mano, en cuanto resultado de la propia observación directa del pintor. Este no re-crea, elige. Elige de entre imágenes que ya han sido, por así decirlo, procesadas - no una chica de carne y hueso, sino una chica de foto de revista, no una lata real, o un envase real, sino una lata o un envase vistos en un anuncio en colores o en un cartel-. (...) Lo que a menudo parece interesar al pintor pop es el hecho de que el objeto esté despersonalizado, de que sea típico en vez de individual -así lo prueba el recurso a la imagen idéntica repetida monótonamente-." (LUCIE-SMITH. A: STANGOS, 1989: 192). Como Roland Barthes (1915-1980), "reconocía en las seriaciones de Andy Warhol una ontología de la sociedad de consumo. El gesto del Pop de abrazar la superficialidad pura de la imagen publicitaria e identificar su estética con la lógica serial de la producción industrial señalaba a la razón instrumental de la economía de mercado como el rasgo definitorio del ser contemporáneo." (CARRILLO. A: ALCALÁ, 2011: 12-13), y "como dice el mismo Hamilton, «\$he es una reflexión tamizada de la paráfrasis que hace el publicitario del sueño del consumidor»." (WILSON, 1983: 41).

Espectador > Consumidor = Objeto

De este modo, "la transformación de los soportes físicos se hace en función de diversos medios de reproducibilidad -cartel, serigrafía, objetos elaborados en serie- y de los medios industriales ya institucionalizados. El color hace uso de nuevas sustancias y procedimientos, del recurso a colores planos impuestos por el cartel, al empleo de un estilo claro del dibujo como configurador de la forma. Las dimensiones obedecen a la táctica consumista de ofrecer grandeza al espectador, características compartida con la « nueva abstracción» y el «minimal»." (MARCHÁN FIZ, 1997: 37). Como por ejemplo, "las cosas -objetos reales o imágenes estarcidas- que aparecen en la obra de Rauschenberg no son imágenes a las que se nos invite a mirar directamente, sino cosas sobre las que el ojo resbala, puntuaciones en el fluir de la pintura. Rauschenberg, por esta característica, apunta hacia lo que habría de hacer el pop art, aunque él no se hubiera comprometido enteramente con el ethos del mismo." (LUCIE-SMITH. A: STANGOS, 1989: 192).

En suma, "la cultura pop conlleva una modificación de actitudes respecto al objeto. Los objetos han dejado de ser únicos. Sabemos que la mayor parte de las cosas que empleamos han sido hechas idénticas a millares, cada una de ellas indiferenciables del resto. Nuestra propensión es a valorar los objetos, no por ellos mismos, sino por los trabajos que ejecutan. Muchos objetos -una máquina de escribir, un teléfono, una aspiradora, un aparato de televisión- son cosas en las que pensamos de un modo que es casi enteramente abstracto, en función de los servicios que nos proporcionan. Las obras de arte están también padeciendo los efectos de esta actitud: se están convirtiendo en acciones o funciones, más que en cosas. El pop art comparte esta característica con otros estilos contemporáneos: el op art y el arte cinético, (...) es a menudo un suceso congelado -nos topamos un instante con él, y ya ha cumplido su tarea. No necesitamos volver a morarlo de nuevo; es para usar y tirar. Un ejemplo sorprendente de la tendencia hacia el arte de «usar y tirar» es el happening. Un happening es una obra de arte que conlleva la interacción de personas y cosas dentro de un marco o situación dada (...) El objetivo era crear un contexto emocional, y cuando se había producido la catarsis, se acabó la obra de arte. Había cumplido su propósito y desaparecía. (...) el hecho de que, aunque en ellos intervengan personas y objetos, son esencialmente acontecimientos abstractos, que guardan más o menos la misma relación con una representación teatral convencional que una pintura abstracta moderna" (LUCIE-SMITH. A: STANGOS, 1989: 191).

Así, esta intervención de personas y objetos ha hecho alusiones a la comunicación de masas que convierte en hombre-masa, como lo define Ortega y Gasset (1883-1955), donde *“el hombre selecto o de la minoría no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más. No se trata de clases sociales, sino de clases de hombres. Se ha producido un enorme crecimiento de la vida; las masas ejercen muchos repertorios vitales que antes parecían reservados a las minorías; las posibilidades se han ampliado fabulosamente.”* (ORTEGA Y GASSET, 2010: 25).

Con posterioridad, la obra *Medios de masas e historia del arte*, de Juan Antonio Ramírez (1948-2009), propone una división en tres grandes apartados:

“El primero es una prehistoria de los medios de masas o, si se prefiere, la primera historia del arte desde el punto de vista «cuantitativo»; la cultura visual de masas aparece ahí como el resultado lógico de un proceso paulatino de densificación iconográfica.

· La segunda parte atiende a ciertos aspectos lingüísticos, estructurales e ideológicos de los principales medios icónicos.

· En la tercera se hace una reflexión sobre la presencia de los medios en el contexto de nuestra sociedad y nuestra cultura; tras una crítica de la «ideología cualitativa del arte» se describe un modelo que quiere hacer compatible la comprensión de las historias del arte pasadas con una propuesta adaptada a las exigencias históricas del momento presente.” (RAMÍREZ, 1981: 13).

Para conducir su reflexión a favor de la recuperación popular de la imagen, defiende que, *“la imagen, que es instrumento de conocimiento y de placer, ha devenido en nuestro mundo arma para la ocultación, instrumento que propicia la opresión y la aceptación sumisa de la explotación. (...) La clarificación de nuestro pensamiento exige, sin embargo, que defendamos la legitimidad de todas las prácticas artesanales, individualistas o no, legadas por la tradición; incluso pienso que en una sociedad ideal, la «práctica del arte» debe estar tan extendida que nos resulte difícil separarla de las otras actividades de la vida. Pero una cosa es reconocer esta legitimidad y otra muy distinta es hipertrofiar la verdadera significación objetiva de estas prácticas, en cada momento del desarrollo histórico, con el fin, más o menos consciente, de utilizar la cultura como un arma de distinción social. Elevar en*

una sociedad de masas las actividades tradicionalmente llamadas artísticas (pintura, grabado a mano, escultura...) a la categoría de «prácticas más relevantes» equivale a mixtificar la realidad (...) la relevancia mayor está en los actuales «medios de masas» con todas sus enormes posibilidades a punto de ser adecuadamente encauzadas. Los medios permiten (exigen) una creación solidaria con su tecnología y con sus pautas lingüísticas (cosa normal también en los diversos modos artísticos tradicionales) y ofrecen por primera vez en la larga historia humana la posibilidad de una efectiva participación total en esa creación.” (RAMÍREZ, 1981: 152-153).

De este modo, su punto de vista coincide con la crítica de Benjamin (1892-1940), sobre la cultura de masas que es su repertorio para un nuevo diálogo entre arte y técnica, que sirve para ampliar nuestra noción de objeto, porque *“la réplica ha sido práctica habitual de los aprendices, como ejercicio, de los maestros, para difundir sus obras, de otros, por afán de lucro. La reproducción técnica es otra cosa, y se ha practicado intermitentemente a lo largo de la historia, en intervalos distanciados entre sí y con intensidad siempre mayor.”* (BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 11). Porque *“a la más perfecta de las reproducciones le falta siempre una cosa: el aquí y ahora de la obra de arte, la unicidad de su existencia ahí donde se encuentra. Y es sólo en virtud de esa existencia única como su ser ha pasado por el proceso de la historia, ya se trate de sus alteraciones materiales como de sus distintos propietarios. (...) El aquí y ahora del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad; (...) Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo.”* ((BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 14).

Réplica ≠ Reproducción
Reproducido ≠ Reproducible

Así, Benjamin reconoce que *“la autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico.”* (BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 15-16), porque su noción de 'aura' es el eje que define las nuevas condiciones de existencia que los medios de masas imprimen en la sociedad y en el arte, es decir *“de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la*

reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción." (BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 16) Y construye una relación entre lo único, lo reproducido y reproducible, es decir define la metamorfosis del objeto, para acercar cada vez más al espectador con el desarrollo de la fotografía, del cine, del video en el land art o geoarte, no para registrar el cambio en la naturaleza, sino su integración y posteriormente la performance y la pantalla con las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen, que van proporcionándonos una nueva indagación tecnológica y la vinculación en los procesos sociales, que nos llevan a cuestionar: "¿Qué es la imagen? ¿Cuándo discutimos sobre imagen, hablamos de la misma cosa? ¿Significa imagen lo mismo para todos? ¿Sigue siendo en la actualidad –y en el contexto de la cultura digital- tan atormentada como antaño la relación de los artistas con la imagen? ¿Podemos inventar nuevas categorías de imágenes, o dicho de otro modo, pueden las imágenes agruparse según categorías diferentes a las tradicionales? ¿Podemos afirmar que ha habido recientemente una transformación profunda de la mirada ante la imagen?" (ALCALÁ. A: *TORTOSA, Catálogo 2011: 10-11*)

De este modo, José Ramón Alcalá (1960) afirma que "todas estas cuestiones exigen una revisión de nuestros planteamientos tradicionales y de nuestra creencias acerca de lo que hemos denominado hasta ahora imagen. Estar atrapado en las imágenes. Sobrevivir a las imágenes. Morir de iconicidad. Rodearse de una visualidad enferma. Hacer visible una imagen. Todo esto puede ser el centro de la vida de un artista contemporáneo." (ALCALÁ. A: *TORTOSA, Catálogo 2011: 10-11*).

Y, según su opinión, "en la actualidad volvemos a tener muchas dudas acerca de la verdadera naturaleza de las imágenes. Vivimos una época llena de sobresaltos, incertidumbres y replanteamientos conceptuales en torno a esta cuestión principal, pues no en balde hemos sido capaces de comprender la diferencia entre una imagen construida siguiendo un modelo naturalista de representación y aquella que además se basa en la naturaleza óptica de nuestra mirada; también nos hemos dotado de una doble naturaleza visual: la física, objetual y tangible que conformó la cultura clásica, y la virtual intangible de carácter lumínico o eléctrico que está conformando la cultura digital actual. Por otra parte, no sólo hemos podido capturar y fijar las imágenes provenientes de la realidad lumínica que nos rodea, desarrollando herramientas mecánicas visuales tan sofisticadas como la cámara fotográfica o el cine-

matógrafo, sino que además hemos conseguido construirlas partiendo de la matemática y del álgebra, e incluso, dotándolas de una naturaleza sintética que es capaz de otorgarles una especie de 'vida propia' o 'vida autónoma', interactuando con el espacio híbrido que conforma el juego retroalimentarlo del dentro-fuera constante entre el espacio real -físico- que habitamos y la pantalla-membrana que nos conecta con el mundo virtual que hemos sido capaces de construir para alojar todas estas nuevas imágenes de naturaleza intangible, para producir un clon digital – simulacro- de la realidad." (ALCALÁ. A: *TORTOSA, Catálogo 2011: 10-11*).

A pesar de la preocupación de siempre de las impresiones gráficas -la comunicación para las masas-, es decir -lo múltiple, lo reproducido y reproducible-, la reproducción de las imágenes, "puede ser en la actualidad no sólo una acción reproductiva de carácter forzosamente simulativo, sino que, a través de las tecnologías electrónicas, esta multiplicación puede eludir ahora su antaño necesaria naturaleza mimética, al otorgarle a cada 'copia' el valor de un auténtico original." (ALCALÁ. A: *TORTOSA, Catálogo 2011: 10-11*).

Y, concluye que "después de varios milenios de civilización, podemos considerar imagen todo cuanto nos ofrece algún indicio visual de nuestra realidad circundante o de nosotros mismos. Existen todo tipo de imágenes simbólicas, virtuales, digitales, analógicas, fotográficas, dinámicas, signicas, negativas, especulares, tridimensionales, etc. Tenemos tantos tipos de imágenes como ideas y conceptos seamos capaces de formar de la percepción de la realidad en nuestro cerebro. La imagen hoy, a diferencia de la Alta Edad Media, es algo cotidiano, usual, accesible. (...) La imagen hoy no tiene tanto protagonismo ni tanta relevancia porque nuestros imaginarios visuales están saturados. Disfrutamos de todo tipo de imagen y éstas la encontramos en todas partes. Gracias a las nuevas tecnologías, cualquiera puede crear una imagen, en cualquier lugar y en cualquier momento, siempre y cuando allí y entonces dispongamos de una determinada tecnología. La tecnología hoy es accesible, cercana y remota a la vez. Ni el desierto ni el océano ni el espacio-universo más remotos son impedimento para que en ellos se construyan y circulen las imágenes fabricadas por el hombre." (ALCALÁ. A: *Catálogo IV Bienal Gráfica Iberoamericana - Ciudad de Cáceres, 2011: 12-13*)

1 – Dollar Signs. 1981.
Serigrafía y acrílico sobre lienzo
228,6 x 177,8 cm
Andy Warhol
(Cortesía de la Fundación Andy Warhol
para las Artes Visuales - NY)

2 – Recorte de la sección de lugares de recreo del
suplemento dominical del New York Times. 1963.
(R. LIPPARD, 1993: 80, Fig. 62).

3 – Girl with Ball. 1961.
Óleo sobre lienzo. 153,6 x 92,7 cm
Roy Lichtenstein
(R. LIPPARD, 1993: 81, Fig. 63)

4 – \$he. 1958-61.
Óleo, celulosa, collage sobre panel. 122 x 81 cm
Richard Hamilton.
(Galería TATE – Adquisición 1970, Londres).

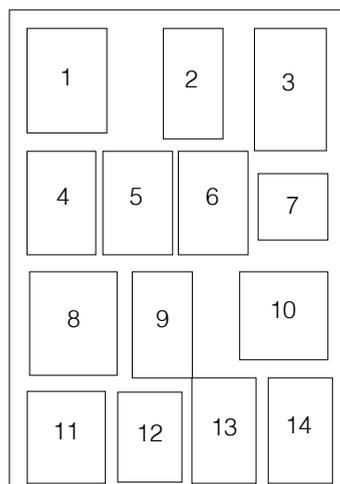
5 – Pin-up. 1961.
Óleo celulosa, collage sobre panel. 121 x 81 cm
Richard Hamilton.
(Museo de Arte Moderna – MOMA -NY).

6 – Anthropométrie sans titre (ANT 8). 1960.
Pigmento puro y resina sintética en papel
quemado, 102 x 73 cm
Yves Klein
(Colección privada, Yves Klein, ADAGP, Paris)

7 – Análisis del movimiento andando.(1887); Hombre
saltando. (1844).
registro sobre el mismo negativo las distintas fases
de un movimiento.
Etienne Jules Marey.
(RAMÍREZ, 1981: 139)

8 – Plan Coca-cola. 1958.
Combinado: lápiz sobre papel, óleo sobre tres
botellas de coca-cola, pomo de madera de escalera
y alas de metal fundido sobre estructura de madera.
68 x 64,1 x 12,1 cm.
Robert Rauschenberg.
(Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles)
Colección Panza.

9 – Painted Bronze. (Savarin Can) 1960.
34,3 x 20,3 cm diámetro.
Jasper Johns
(Museo de Arte Filadelfia)



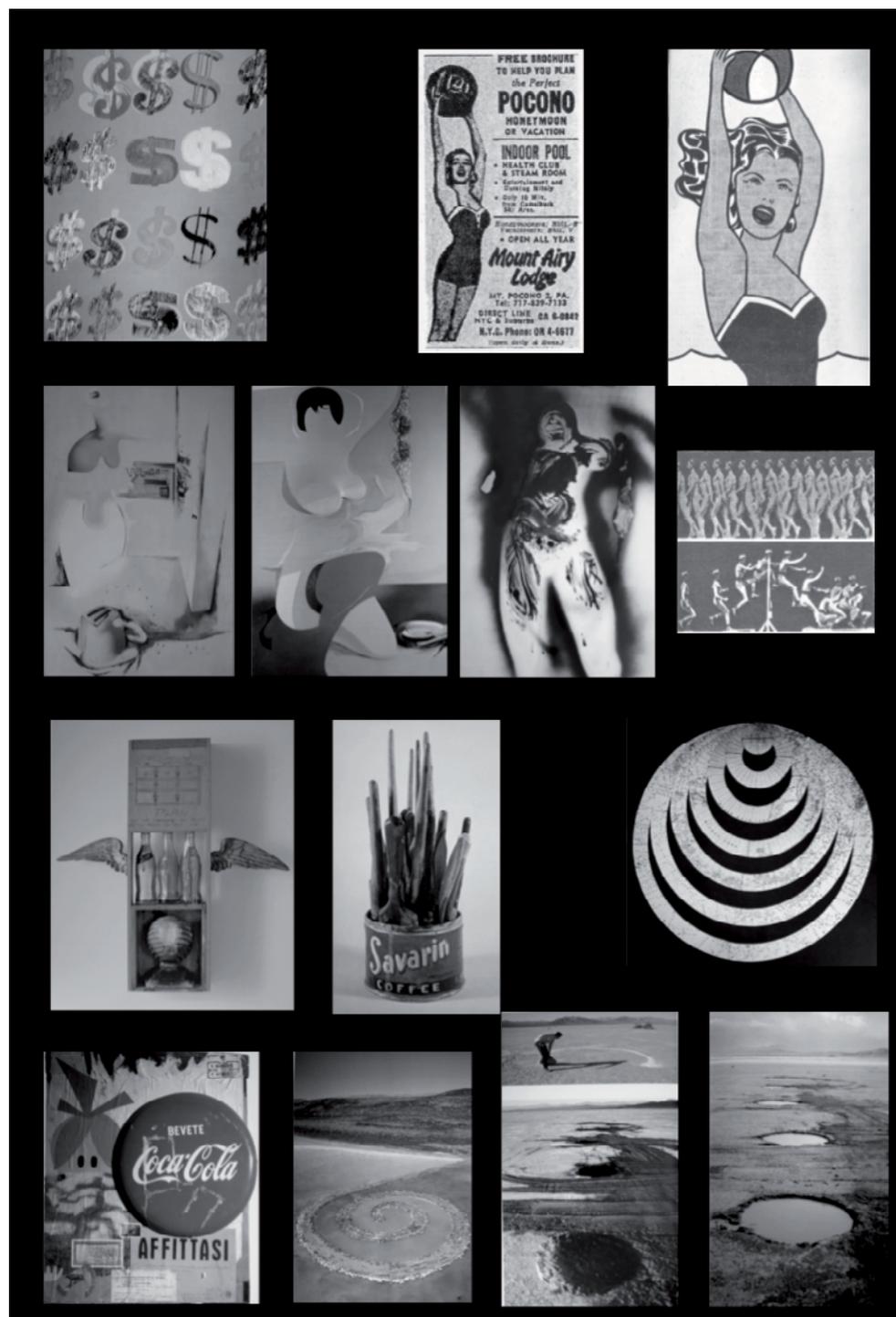
10 – Untitled mapa circular. 1968-1970
Papel cortado, 21 pulgadas diámetro.
Robert Smithson
(Cortesía de la Galería John Weber,
New York)

11 – Coca-cola. 1961.
Décollage, collage, de hierro en la
madera
Mimmo Rotella
(Colección particular – Cortesía del
Studio Marconi)

12 – Spiral Jetty. 1970.
Vista aérea
Robert Smithson
(Propiedad Robert Smithson. Fotografía
de Gianfranco Gorgoni)

13 – Deteriorated. 1969.
Cinco Desplazamientos cónicas,
Coyote Dry Lake
Michael Heizer
(Mojave Desert, California)

14 – Filled with water. 1969.
Cinco Desplazamientos cónicas,
Coyote Dry Lake
Michael Heizer
(Mojave Desert, California)



Posición: Indagación

Durante la realización del trabajo de investigación, la importancia de la crítica permanente que estableció el profesor Alcalá, marcó decisivamente todo el proceso y el desarrollo del mismo, pues esta fue siempre directa, objetiva e independiente. Desde entonces, para mí, todo ha sido aprendizaje personal y artístico de gran valor, muy interesante pero, al mismo tiempo, tan doloroso como complejo, porque nunca antes había confrontado el sistema de la información del pensamiento creativo con la percepción, con el lenguaje creativo, con la lógica de la imagen, con la intuición de la experiencia y con la voluntad de las ideas, es decir, con la estructuración de la Verdad, no como una representación de las Cosas, sino como una presentación del Ser.

Esta confrontación con la Verdad como presentación del Ser -la verdad ontológica-, da inicio a la indagación que permite tomar posición, porque la *"necesidad real es algo que sólo puede valorarse desde una perspectiva estética"* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 133).

De este modo, elegí *"un posicionamiento fenomenológico, un centrarse en el objeto y en el medio con el que se trabaja para buscar su sentido de ser"* (MARTÍNEZ MORO, 1998: 133), es decir, recorrí el conjunto arquitectónico de la Plaza Redonda, que es un lugar común en el centro histórico de la ciudad de Valencia, para crear un mecanismo simbólico construido a través de las tres formas: la Circunferencia, la Elipse y la Espiral, donde el proceso de comunicación entre ellas tiene un juego con base en la dialéctica de Hegel -Tesis, Antítesis y Síntesis- que construí para interpretar el movimiento de la Cartografía del Ser, y poder retratar así la Cartografía del Hábitat, en la búsqueda de un lenguaje propio.

Así, de ese juego, destaco la Síntesis, porque tiene dos objetivos: uno particular en la medida que la Espiral tiene conciencia de sí misma para arrojar

su conciencia hacia fuera, al mundo y otro de encuentro, cuando la Espiral empieza a mirar la Circunferencia, y ésta a su vez establece su propio modo de comunicar –dialogar- el objetivo de la Espiral.

Y, es aquí donde proponemos el establecimiento de nuestra indagación, en el cambio de la comunicación, porque ya no es una relación del conocimiento del sujeto con el objeto (Kant), sino una relación del ser en-el-mundo, una comunicación para las masas, porque cada uno de nosotros tiene un lenguaje propio y una forma propia de construir su experiencia en-el-mundo.

Espectador = Relación del sujeto con el objeto

Consumidor = Relación del ser en-el-mundo (medios de masas)

Frente a esta forma de comunicar, la Circunferencia demuestra el vocabulario de su sensibilidad, es decir, su conocimiento sensible permite la existencia propia de la Espiral, como una forma no dibujada geoméricamente, y fundamenta su propio diálogo desde su historia, su memoria, su perspectiva pasado-presente-futuro a través de un aprendizaje por elecciones, para reeducar su percepción en una relación libre entre la conciencia de sí y del mundo, porque, al ser libre, se elige constantemente a sí mismo, eligiendo su libertad.

Esta es la noción de comunicación que la Circunferencia da a la Espiral, al permitir una relación biunívoca entre sí misma y con el mundo, porque el mundo no es el receptáculo de las cosas, la representación de una conciencia, sino aquello que yo percibo y vivo como hijo de mi tiempo en-el mundo.

De este modo, la Espiral para comunicar con el mundo elige, de los cinco sentidos, la visión y el tacto como puntos de partida de la percepción, por-

que ambos permiten prolongar su ser en una animación del cuerpo, para ver y tocar el mundo, del cual forman parte sin apropiarse. Es decir, procura un lenguaje propio con el mundo y consigo misma, en la Cartografía del hábitat (Goa, MOZ, LIS, VLC), que tiene como referencia las relaciones esenciales que se dan entre construir y habitar en el fenómeno del habitar del pensamiento de Heidegger, como fenómeno que se distancia de la comprensión usual y revela la esencia del nuestro existir, que se traduce en la búsqueda por el sentido del Ser arrojado en-el-mundo, arrojado hacia sus posibilidades, porque somos posibilidades antes que realidad.

Para Heidegger, la existencia es una estructura fundamental del ser en-el-mundo, donde su principal tarea es la de elaborar las cuestiones sobre el sentido del ser, a partir del lenguaje, es decir, cuando pensamos en el habitar asociamos esta idea a una construcción (casa o lugar), el modo como habitamos en el mundo, en la cual la vida acontece, porque el Ser se relaciona con su casa/morada/abrigo y hogar que es su entorno urbano.

De esta forma, las impresiones gráficas están asociadas a la existencia circular del Ser-Espiral, a cada entorno casa/morada/abrigo/hogar donde viví, desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte, como una rotación de identidad, cultura, historia, memoria, relaciones y referencias de cada noción de Lugar y de Arquitectura, (Punto Cero, Centro, Ortogonalidad y el Anillo).

Réplica
Reproducción
Autenticidad

Mediante este mecanismo simbólico, las primeras impresiones gráficas retratan la ortogonalidad de la Rua X en LIS, que define la ausencia de la Casa Melo en MOZ, un vacío como algo para ocupar con la verticalidad y la hori-

zontalidad del ángulo recto. Son réplicas de la inexistencia de una casa, una morada, un abrigo y un hogar.

Las siguientes impresiones gráficas están asociadas al anillo, que también define la complicidad entre el lugar y la Arquitectura -la Plaza Redonda-, pero que son reproducciones del encuentro del Ser/Hábitat con el lenguaje, donde se proyecta una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles del diálogo constante y progresivo con la percepción, que también provoca un vacío, pero no es por la inexistencia de una casa/morada, abrigo u hogar, sino por una confrontación derivada de la adaptación a un nuevo espacio, a una nueva cultura, a un nuevo idioma, a nuevos conceptos estéticos.

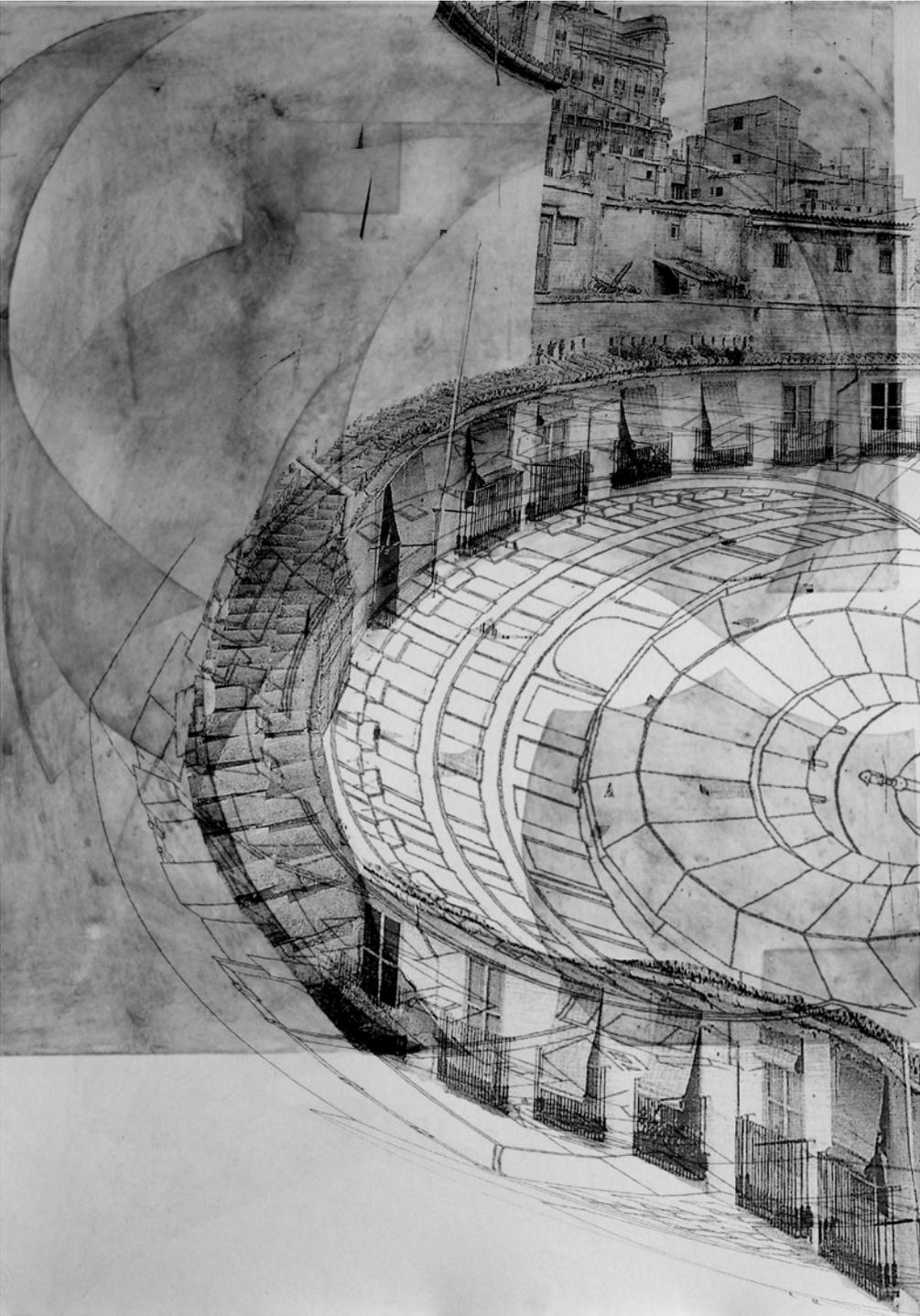
De esta forma, ese vacío rompe con la cotidianeidad, con la relación de complicidad, de armonía y de equilibrio del abrigo que el ángulo recto proporcionaba en la Rua X de Lisboa (Bello), para crear una nueva situación de límite (Sublime), que proporciona juegos perceptibles, rasgados a la altura de mis ojos, y acaecidos en el espacio existencial, a fin de permitir, no una réplica de 0° hasta 90° con el entorno, sino la reproducción de la circularidad de 0° hasta 360°, es decir la totalidad de la ampliación del ángulo recto, en un diálogo entre la Circunferencia, la Elipse y la Espiral, que soporta relaciones semánticas y que abarca experiencias personales del pensamiento poético, plástico y técnico, porque proporciona un modelo conceptual de juego entre el ser, el habitar, el construir y el grabar de un lenguaje calcográfico en las matrices de cartón -Collagraph-, de varios espesores, sobre papel Hahnemühle (300 gr. 106x78cm, velin-marfil), para registrar la yuxtaposición de las varias matrices que rigen la interpretación del diálogo con la Circunferencia, usando el vacío, no para ocupar, sino como una presencia para habitar y construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con lenguaje calcográfico, que se presenta como un B.A.T., es decir, que reproduce una circulari-

dad de 0° hasta 360°, pero que no está abierta. Según Walter Benjamin, *"el aquí y ahora del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad"*. (BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 14).

Todo ello colabora en la búsqueda de una reproducción con autenticidad para la circularidad de 0° hasta 360°, abierta y en movimiento, como una Espiral, que nos permita respondernos a las siguientes cuestiones: *"¿Qué es la imagen? ¿Cuándo discutimos sobre imagen, hablamos de la misma cosa? ¿Significa imagen lo mismo para todos? ¿Sigue siendo en la actualidad –y en el contexto de la cultura digital- tan atormentada como antaño la relación de los artistas con la imagen? ¿Podemos inventar nuevas categorías de imágenes, o dicho de otro modo, pueden las imágenes agruparse según categorías diferentes a las tradicionales? ¿Podemos afirmar que ha habido recientemente una transformación profunda de la mirada ante la imagen?"* (ALCALÁ. A: *TORTOSA, Catálogo 2011: 10-11*).

Tomo posición y propongo que las impresiones gráficas finales, P. A., sean reproducidas sobre papel vegetal para reforzar su relación con el dibujo arquitectónico, pero como un esbozo pictórico de claroscuro, y para que la autenticidad sea *"la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico."* (BENJAMIN. A: *La obra de arte...*, 2010: 15). Así, mediante el programa infográfico Photoshop, transformo todas las reproducciones calcográficas a blanco y negro, donde acentúo su claroscuro, para después sobreponer y yuxtaponer las imágenes fotográficas o dibujo arquitectónico en blanco y negro de alto contraste, deformadas para asociarlas a un lenguaje -montaje-, que está directamente relacionado con la teoría del conocimiento de Walter Benjamin, que permite al pintor y al fotógrafo celebrar la visibilidad del claroscuro de un lugar situado en-el-mundo, con una complicidad inseparable de la arquitectura con la ciudad, es decir, un lugar con morada, para ver y ser vista, -sobre la tierra y debajo del cielo- (Land-art).





Sentencia XXV:

Las impresiones gráficas son obras de arte únicas, que expresan la intención del artista.

676

Noción: Intención con posición única P.A.

Con el objetivo de ir al encuentro de las divergencias que algunos teóricos nos advertirán –desde la praxis-, comprobamos nuestra posición como P. A. única, al reproducir en xerografía sobre papel vegetal las impresiones gráficas finales, que expresan la intención por la autenticidad de una circularidad de 0° hasta 360°, abierta y en movimiento de la Espiral, y que refuerzan la relación con la arquitectura y con el claroscuro pictórico.

Así, para dar continuidad a nuestra intención desde la posición única, construimos una situación objetiva para cada impresión gráfica de las XXX Sentencias sobre el Arte Impreso de Richard S. Field. Se trata de una estructura que tiene como referencia la actitud activista del investigador que encontramos en Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, que es comprobado por el método iconológico en el lenguaje –montaje-, es decir la asimilación práctica del diálogo visual que tiene como justificación la estructura del montaje de imágenes de los paneles del Atlas.

SENTENCIAS (Teoría) - NOCIÓN + POSICIÓN(ES) = PROPUESTA (práctica)

TEORÍA – XXX Sentencias sobre el arte impreso - Richard S. Field.1

NOCIÓN – panel A —————> INTENCIÓN
 POSICIÓN(ES) – panel B —————> ÚNICA

PRACTICA – B.A.T. (Collagraph sobre papel Hahnemühle, 106 x 78 cm, 300gr., velin-marfil).
 – P.A. (Xerografía sobre papel Vegetal, 106 x 78 cm).

De este modo, y debido a la necesidad de abrir perspectivas más amplias a la percepción, el panel A (Noción), definirá la intención de la reflexión teórica a través de las imágenes fotográficas y reproducciones de la historia del

grabado europeo (siglo XV hasta la actualidad), más centrado en contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico, pero sin la preocupación de representar lo histórico, porque están basadas en el Atlas Mnemosyne, que no propone una representación de narraciones para interpretar y pensar el pasado, sino una acción preformativa del historiador del arte, como constructor y activista, que se relaciona visualmente en-el-mundo para reproducirlo y producirlo de forma abierta en una relación progresiva con el tiempo.

677

Por esta razón, cada Sentencia tiene su propia intención, que sirve para la interpretación de la Historia del Grabado y de la memoria del Ser/Hábitat, que se entiende por nuevas relaciones (Teoría por la Práctica), como un diálogo del objeto interpretado –la Historia del Grabado- con el Ser-Hábitat de la espiral, que actúa según su propia interpretación en un diálogo visual práctico, es decir, que va a permitir que en cada acción que elegimos se forme una trama narrativa y fragmentada de nociones, en el ser-espíritu del grabador, y que va a resultar en un momento singular, original y auténtico, como lo es la matriz/original, proporcionando así a su ser-físico una pluralidad de una o más posiciones, como son las estampas/reproducción, que adquieren una autonomía y un valor intrínseco al tomar posición, actuar y construir nuevas relaciones en la cultura visual y no una simple traducción teórica de las Sentencias.

El panel B (Posición) es la justificación de la propuesta práctica –B.A.T.+ P.A. única-, que define la acción del discurso poético aplicado a un conjunto de valoraciones de índole más o menos subjetiva, que tiene un sistema arquitectónico donde he incluido las tres formas geométricas (circunferencia, elipse, espiral), para que frente a este discurso poético, en el momento de grabar, tenga siempre presente cada Sentencia como un guión, porque para la elaboración de cada propuesta, independiente de la técnica, es necesaria la inspiración del pensamiento arquitectónico y las morfologías urbanas, que viene de la selección de las imágenes del panel A, que a primera vista parece arbitraria, pero que está asociada gráficamente a la atmosfera del entorno de la escala urbana como una intención del ser en su tiempo.

Para tal fin, *“como muy bien ha expresado el célebre grabador Stanley W. Hayter, está claro que un renacimiento de las artes del grabado y la estampación sólo puede brotar de aquellos artistas contemporáneos cuya relación*

con el pensamiento de su tiempo sea tan íntima como lo ha de ser con los maestros del pasado" es decir, "(...) lo que queremos es ver el panorama contemporáneo del grabado y su potencial de cara al futuro, se impone como primera tarea –hercúlea, como no podía ser de otro modo desde esta perspectiva mítica-, la de desbrozar en lo posible la maleza de prejuicios acumulados por casi un siglo de ignominia, que oculta lo que no es otra cosa que la realidad de un medio más para desarrollar la creatividad artística del ser humano, y por ello, no precisamente monte llano." (MARTÍNEZ MORO, 1998: 17).

También, en la obra *La piel de la imagen*, de José R. Alcalá, este nos alerta de que, *"(...) pretender escribir hoy, en los albores del siglo XXI, sobre los procedimientos gráficos de reproducción y estampación en el arte implica, a su vez, escribir sobre la gráfica en general, la cual va abordando y ocupándose de todas y cada una de las parcelas de las prácticas artísticas y de la creación visual." (ALCALÁ, 2011: 25)*

Entonces, a medida que desarrollamos la intención para interpretar la Historia del Grabado y de la memoria del Ser/Hábitat, tomamos una posición única, porque, es notorio al lo largo de los tiempos el cambio de intención del artista, para el cual *"el grabado, y las técnicas artísticas tradicionales de impresión, llegan a constituirse durante la segunda mitad del siglo XX como un proceso técnico de reproducción de calidad extrema, debido al alto rendimiento plástico con que gestionan la cualidad de la imagen, no obstante, por sus limitaciones para multiplicar ésta durante el proceso de estampación, optan por –y finalmente consiguen- liberarse de esa tediosa tarea de artesanía que implica la reproducción mecánica de las imágenes, para convertirse en un proceso técnico de creación de originales múltiples en cantidades reducidas, idóneo para recoger, asumir, procesar y dar forma a los lenguajes gráficos más heterogéneos y personales de los artistas. Así, los procesos de creación y producción de la obra artística seriada ya no son, en la actualidad, campo de acción ni objetivo preferente de los procesos artesanales de la stampa y del grabado, sino que pertenecen al campo de actuación de los procedimientos industriales de impresión, los cuales, gracias a la digitalización de sus procesos funcionales, permiten, no sólo la realización de impresiones de tiradas ilimitadas, sino también una producción «a la carta» que, además, convierte a la copia en múltiple, original y, si se desea, única." (ALCALÁ, 2011: 25-26).*

Así, lo que nos interesa tener presente en nuestra intención con posición única, es *"esta necesaria distinción previa, de carácter tecnicista, que nos permite diferenciar entre el hecho gráfico del verbalizar (formalizar) la imagen y el hecho reproductivo de su estampación (impresión)", es decir, "la idea de «estampar» o, más concretamente, de «imprimir», no coincide necesariamente con la de «grafiar» (...)"* porque, *"la gráfica electrostática es entendida, ahora, como el acto de escribir la imagen-luz traducida al lenguaje de las marcas y de los signos que dejan las cargas de electricidad estática que la conformaron. Ésa es, por consiguiente, su peculiaridad gráfica que, en este caso, y a diferencia del acto de fotografiar, si que va a dejar huellas/marcas en el soporte, distinguiendo perfectamente entre el continente y el contenido de la forma de la imagen." (ALCALÁ, 2011: 78).*

Por esta razón, la opción de la nuestra intención con la posición única, por *"la «xerografía» o escritura en seco, atiende técnicamente a una particular manera de «grafiar», de «revelar», de «desocultar poéticamente» la escritura de lo invisible que ha sido verbalizada por el efecto (propiedades) de la electricidad estática sobre una superficie particular." (ALCALÁ, 2011: 76),* y ello ocurre porque somos concientes de que, *"la gráfica, hoy, ya no supone sólo marcas, huellas y heridas físicas sobre un soporte, sino también luz, electricidad, bits, píxeles virtuales, intangibles." (ALCALÁ, 2011: 27).*

1 – «Árbol de palabras».
Dibujo
David Hockney
(HOCKNEY, 1994: 108)

2 – Jardín de Luxembourg.
Fotografía. París, 10 de Agosto de 1985.
David Hockney
(HOCKNEY, 1994: 109)

3 – One Hour, A Sixty Minute Circle
Walk on Dartmoor. 1984.
Black and red text, 157 x 104 cm
Richard Long
(Cortesía de Anthony d'Offay Galería,
Londres).

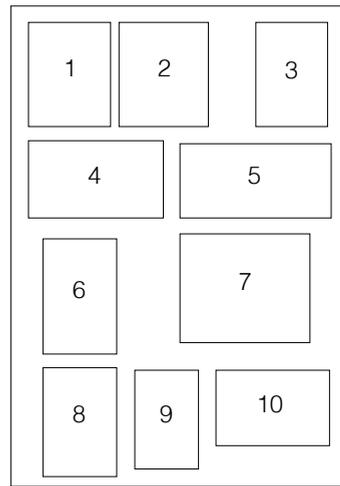
4 – Círculo de tiza. 1968.
I. Wilson.
(MARCHÁN FIZ, 1997: 259).

5 – Tree Mountain – A Living Time Capsule
10.000 Trees, 10.000 People, 400 Years. 1982.
Tinta metálica en mylak. 86 x 244 cm
Agnes Denes.
Ylöjärvi, Finlandia.

6 – Star - Crossed. 1979-81.
Tierra de hormigón, agua, montículo de hierba.
427 x 1.220 cm
Nancy Holt.
Miami University Art Museum, Oxford, Ohio.

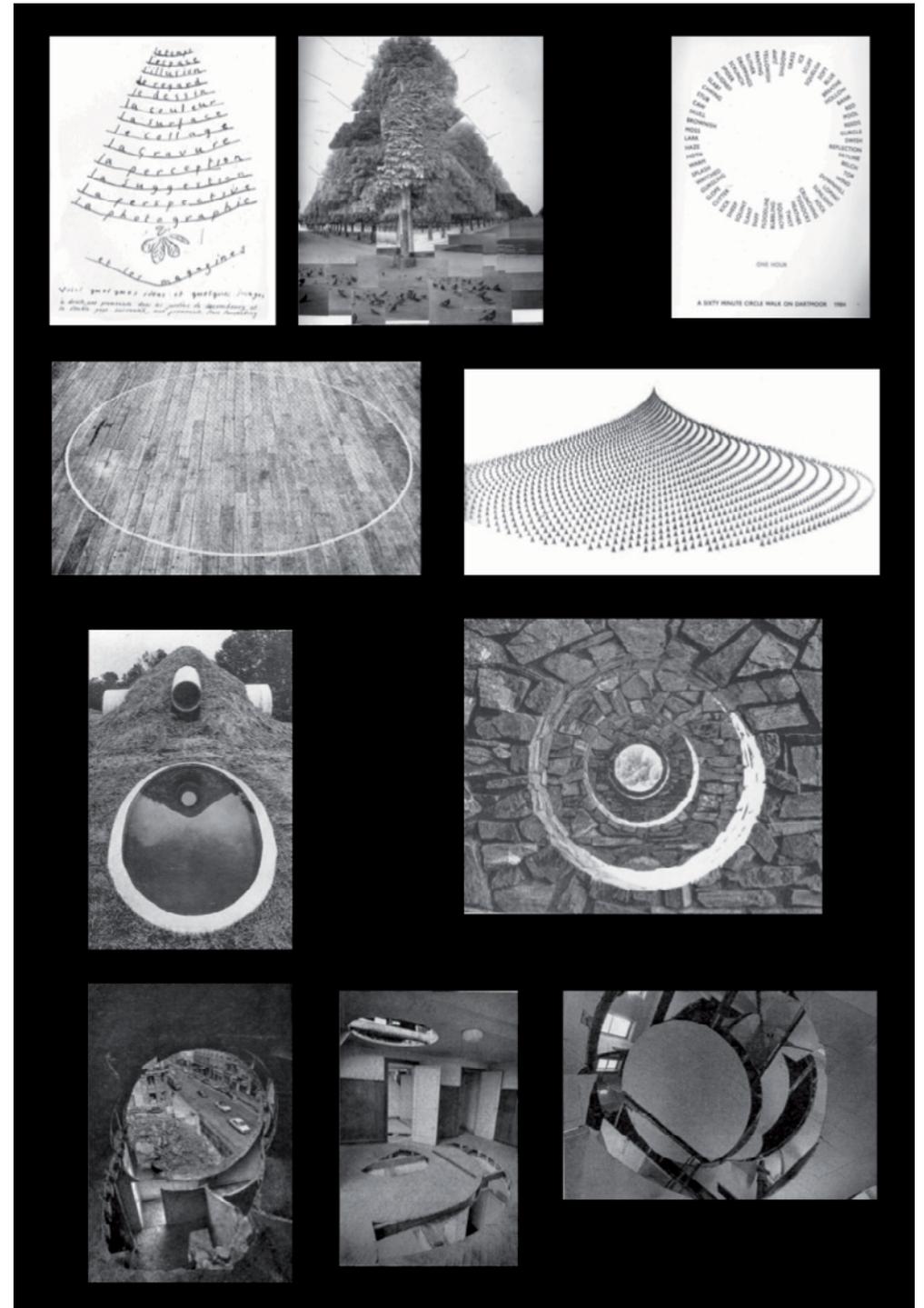
7 – Stone Enclosure: Rock Rings . 1977-78.
Rocas.
Nancy Holt.
Western Washington University Grounds,
Bellingham, Washington.

8 – Conical Intersect (Etant d'Art Pour
Locataire). 1975.
Instalación y Film, París.
Gordon Matta-Clark.
(CORBEIRA, 2000: 273).



9 – Office Baroque. 1977.
Amberes, Bélgica.
Gordon Matta-Clark.
(CORBEIRA, 2000: 276).

10 – Circus (Caribbean Orange).
1978.
Museo de Arte Contemporánea -
Chicago .
Gordon Matta-Clark.
(CORBEIRA, 2000: 277).



Posición: Única intención: dialogar con la Circunferencia

El presente trabajo de investigación tiene siempre presente la única intención, de conversar con la Circunferencia, que es la base del discurso poético, y, por tanto, de una situación objetiva: Sentencias sobre el arte impreso, y de un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia.

Así, para configurar esta única intención, tomo como referencia la obra literaria *Viagens na minha Terra* (Viajes por mi Tierra), de Almeida Garrett (1799-1854), que sirve de estructura narrativa porque describe su viaje desde Lisboa hasta Santarém, y me permite establecer una analogía con el título, contexto histórico, contexto geográfico y las intenciones de los viajes en un Viaje del Sur hacia el Norte, pero la esencia de los Viajes por mi Tierra, tiene un eje principal que asienta la principal intención del escritor: conversar con su amigo Passos Manuel (destacado líder liberal), y es esta la principal analogía que hago con mis "viajes" -la única intención: dialogar con la Circunferencia-. Se trata de una figura muy sencilla donde encuentro el principio para la resolución de una inmensidad de cuestiones, las cuales, cada una por sí misma, contendrá a su vez numerosas soluciones, porque sólo ella contiene todas las soluciones en su totalidad, en la medida que es el Lugar común para la Elipse y la estructura para la Espiral.

De este modo, empiezo por re-crear una relación entre mi Verdad con el objeto real -Plaza Redonda- a partir de su sistema arquitectónico, donde he incluido las tres formas geométricas (Circunferencia, Elipse, Espiral), es decir, primeramente la Circunferencia es la Verdad de la Certeza/Real y solamente puede ser mirada desde del cielo, asociada a la presencia de la visión Deidad, pero para el pensamiento Kantiano, el sistema del conocimiento que se refiere a la idea de Dios reside en la naturaleza humana como un ideal trascendental, porque parte del principio de que el sujeto no es vacío.

Y, es este principio (ontológico) el que hace surgir un sujeto poseedor de una realidad ya conocida, que es cómoda (Bello), y otra desconocida en sí misma (Sublime), que rompe con la cotidianeidad para hacer pensar, sentir, soñar y comunicar. Es decir para ir más allá, al encuentro de las cosas y transformar esa realidad en sensaciones, a través del juicio estético, que no depende de un interés ajeno a la propia contemplación de lo real, sino que reposa en fundamentos a priori, porque su fundamento de la determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto.

Luego, está mi sentimiento por la Arquitectura, pues he elegido la Plaza Redonda, un lugar común en el centro histórico de la ciudad de Valencia, donde, por un lado existe una complicidad inseparable de su arquitectura con la ciudad, tal como ocurre con la comunicabilidad del juicio estético, y por otro existe una indisoluble relación del sujeto-en-el-mundo a través de la experiencia estética, la vía destinada a un conocimiento de la esencia de la realidad.

Así, este tipo de conocimiento, regido por el espacio, posee una doble peculiaridad: por una parte, la de ser un conocimiento directo e intuitivo de la realidad (trabajo de campo -fotografías), y por otra, la de ser un conocimiento al servicio de la conciencia de sí (movimiento del ser en-el-mundo), que se expresa en una completa subordinación del conocer al querer, conocer para ver y ver para actuar/tocar. Es decir, como una reivindicación del yo en defensa de la libertad que no se tiene, pero que se adquiere para superar sus límites, y para mirar la Circunferencia como una necesidad de su existencia.

A través de esta necesidad existencial, recojo el espíritu romántico, dinámico y libertador que constituye una aproximación del mundo a la naturaleza humana, tal como en la antropología moderna, la historia cultural del hombre es igual a la historia de la naturaleza, porque lo que más me interesa es la transformación del hombre por medio de sí mismo y la formación de la cultu-

ra como medio de vida es la promoción del humanismo, que no está frente a la naturaleza, sino que en lo referente al hombre es la verdadera realización de su naturaleza como Espiral, un ser en-el-mundo: Goa, MOZ, LIS, y VLC.

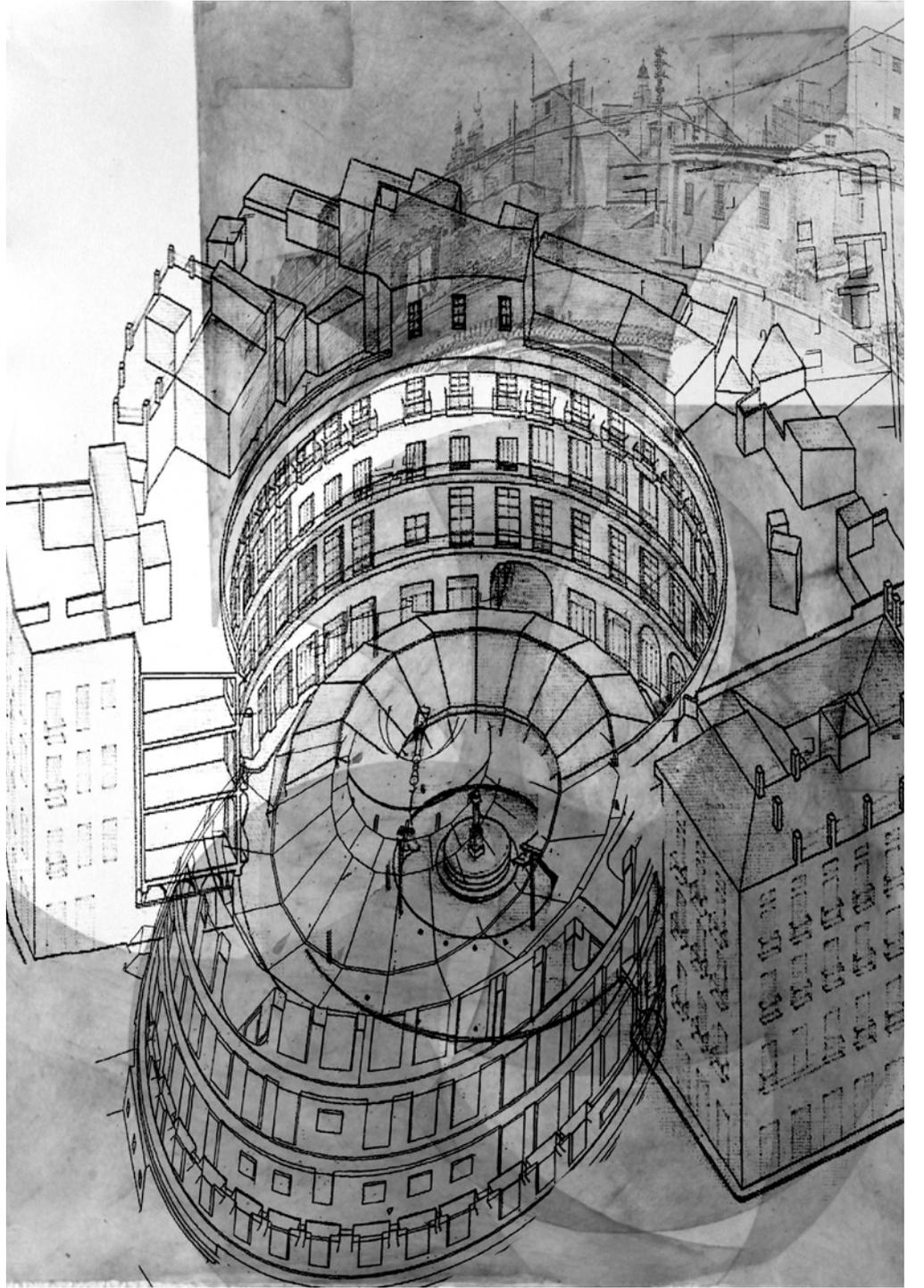
Así, en la medida en que la Espiral tiene conciencia de sí misma, como una forma abierta por la cual se traslada de su interior hacia el exterior, del Sur hacia el Norte, su espíritu transforma la realidad (el Punto Cero, Centro, Ortogonalidad hasta el Anillo), para poder tener espacio para habitar y construir un lenguaje con poética que arroje su conciencia hacia fuera y le permita conversar con la Circunferencia (su única intención), y ésta a su vez establezca su propio modo de comunicar, es decir ya no es una relación del conocimiento –del sujeto con el objeto (Kant/Hegel)-, sino un trayecto de comunicación en-el-mundo, en una relación existencial del conocimiento fenomenológico, (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty).

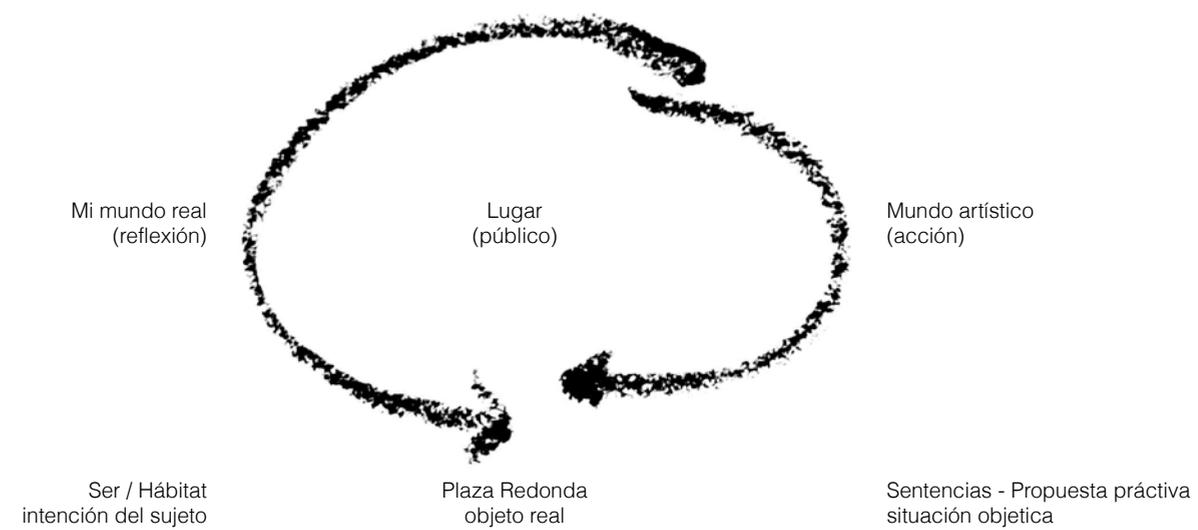
Y, como ya verificamos anteriormente, la Circunferencia es una forma pura que se constituye a sí misma en la fenomenología de lo redondo, y por su conocimiento sensible y singular, permite la existencia propia de la Espiral, como una forma no dibujada geométricamente, porque para ella, "*La vida es probablemente redonda*" (VAN GOGH. A: BACHELARD, 1998: 271), porque "*Toda existencia parece en sí redonda*", (VON DER WAHRHEIT. A: BACHELARD, 1998: 271).

De esta forma, es a partir de su existencia redonda, que comprende la definición de la Cartografía del hábitat en la Espiral como una necesidad propia de noción de casa, con sus referencias y relaciones que irrumpen de una existencia cotidiana en buscar una morada, como surge esa necesidad propia de casa/morada/abrigo/hogar, como algo para ser ocupado por ausencia, -ocupar el vacío-, que tiene como referencia el pensamiento de Heidegger –el Fenómeno del Habitar. Porque este, por un lado, revela la

esencia de nuestro existir, al pensar en las relaciones esenciales que se dan entre habitar y construir, y por otro lado, la búsqueda por el sentido del Ser en-el-mundo, que está motivada básicamente por el lenguaje gráfico de la arquitectura. Porque sólo ella proporciona el espacio vivencial, donde habitar y construir son el uno para al otro, y no se restringe sólo a poseer una casa, sino a la propia condición del Ser-en-Estar, en toda su extensión, con armonía y equilibrio. Porque no tiene que ser una forma geométrica, con punto cero, con centro y con la ortogonalidad rigurosamente dibujada, para vivir en una casa con morada, con abrigo y hogar, sino que puede tratarse de un ser que empieza a desarrollar y a manifestar el vacío de una forma perceptible, intencional y presente, que ya puede interpretar y comprender las posibilidades y los límites del ser-espiral libre en-el-mundo, como ser-grabador que elige un lenguaje propio porque, *"La gráfica, si quiere seguir constituyendo un campo de pensamiento artístico autónomo, como lo fue con Goya, Warhol, Rauschenberg, Johns o Tapiés, no debe esperar a ser «utilizada» como brazo tecno-expresivo de otras corrientes. Y no nos estamos refiriendo solo al ámbito de las «print-media» utilizadas por las prácticas conceptuales de finales del siglo XX, sino también al que hemos bautizado recientemente como gráfica digital, en su papel de vehículo tecno-expresivo de los procedimientos infográficos."* (ALCALÁ, 2011: 78). Es decir, que ésta es la metamorfosis del pensamiento mediante la cual el Ser-Espiral va a interpretar el vacío a partir de la conversación con la Circunferencia, y que también define la reeducación de su percepción, para Ser un hijo de su tiempo, porque *"La mirada hacia una naturaleza inédita opera, sin embargo, mediante la extensión conceptual de los imaginarios que vamos construyendo en nuestra cultura. Trata de extender los límites semánticos de la naturaleza que habitamos y está representada por las nuevas cartografías posibles que pueden ser creadas a partir de la experiencia de la mirada prostética."* (ALCALÁ, 2011: 49).







VI

Conclusiones

1

“La capacidad artística está en el interior de las personas, aunque en muchas cosas no trascienda al exterior.”
(CHILLIDA, 2005, catálogo *Escritos*, 90)

Una vez planteadas y desarrolladas las distintas cuestiones suscitadas en cada uno de los capítulos de esta presente tesis, pasaremos a abordar en este capítulo las conclusiones y aportaciones a las que hemos llegado.

A partir de la primera conversación con mi director, he considerado imprescindible buscar una justificación dentro del contexto teórico para profundizar mis inquietudes, relaciones y referencias, en torno a la producción artística, es decir añadir un pensamiento visual, que fluctúa biunívocamente entre las micropoéticas y las micropolíticas del arte, para permitir abrir perspectivas más amplias a mi propia percepción, al tener conciencia de mi propio trabajo, y también al acercarme al trabajo de los demás. Porque, como decía Lippard: “*Debemos profundizar en el conocimiento de nuestras relaciones con los demás, como parte de una ecología cultural, y tomar conciencia de nuestra posición como artistas y trabajadores y trabajadoras culturales. (...) No obstante, esta toma de consciencia requiere una extensa investigación visual y verbal (y local) que no está incluida en la educación artística tradicional.*” (R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 56)

Así mismo, y partiendo de algunas reflexiones aportadas por mi director al inicio del presente trabajo de investigación, tales como:

- "- Arte no es repetir.
 - Arte es situarse en otro nivel de discurso dialogando con los predecesores.
 - Diálogo: ¿la obra aporta algo o no?
 - El Arte no representa modelos muertos.
 - Un buen trabajo es aquel que es hijo de su tiempo.
 - Dos líneas: el artista debe de aportar una visión sobre su propio tiempo."
 (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

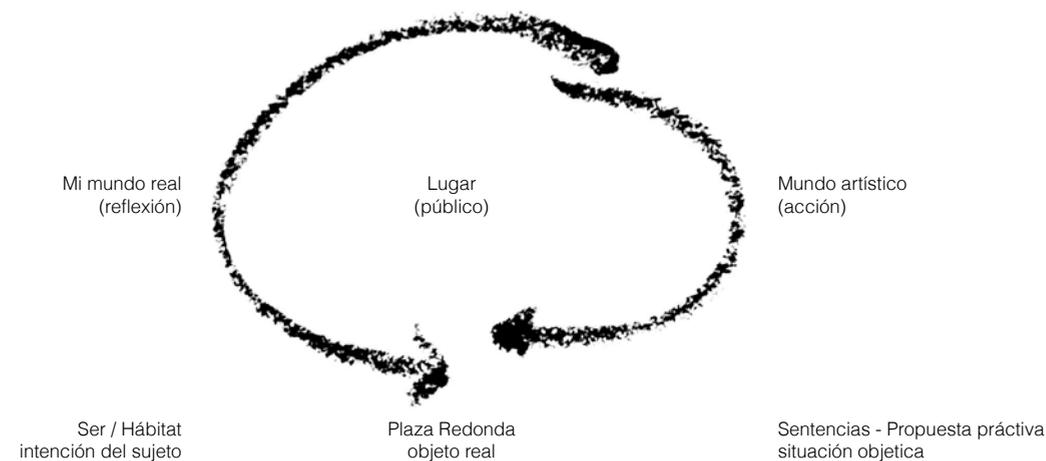
Procuramos -como propósito principal de la presente tesis- demostrar cómo la problemática de una identidad nómada permite elaborar un lenguaje poético, desarrollando una propuesta práctica, es decir a partir de una necesidad que surge de la única intención del sujeto: Ser/Hábitat, para consolidar un objeto real: la Plaza Redonda de Valencia, y una situación objetiva: las Sentencias sobre el arte impreso de Richard S. Field.

Por ello, hemos considerado necesario construir una metodología específica, marcada por las nuevas relaciones de la teoría a través de la experimentación práctica, que acompañada por constantes conversaciones/crítica de mi director, me han permitido centrarme en algo más concreto, personal e inédito en torno a las ideas del lenguaje de la imagen, porque nuestro interés es aportar puntos de vistas nuevos en los modos y en las técnicas de la construcción de un sistema del pensamiento creativo, a través del pensar poéticamente.

Y, para lograr alcanzar de una forma eficaz los objetivos presentados, se ha utilizado la estrategia metafórica viaje. Así, y partiendo de un mismo lugar (la Plaza Redonda de Valencia), establecer un sistema circular que conecte mi mundo real (Ser/Hábitat), con el mundo artístico (a través de las Sentencias de Field -Propuesta práctica), dentro de una relación libre con la literatura (Almeida Garrett y Pessoa), con la filosofía (a través del Juicio estético de Kant, el Idealismo

alemán de Hegel, la Fenomenología de Husserl, el Existencialismo de Sartre y la Percepción de Merleau-Ponty), con la historia del grabado (aprovechando la propuesta del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg), con la fotografía (a través de la obra de José Manuel Ballester y del artista francés JR), con la escultura (Jorge Oteiza, Jaume Plensa), con la poética (Eduardo Chillida), con la pintura (la de las vanguardias españolas del siglo XX), con la geometría (empleando el valor simbólico y conceptual de la circunferencia, la elipse y la espiral), con la música (desde el nuevo sistema constructivo que emplea el artista hispano-francés Manu Chao), con el cine (aprendiendo del Ágora que nos propone Alejandro Amenábar), y hasta con el espíritu del espacio en la arquitectura (Piranesi).

"En 1967 escribí que el arte visual se mantenía en suspenso en un cruce de caminos, (que muy bien puede convertirse en dos caminos hacia un mismo lugar: el arte como idea y el arte como acción...)".
 (R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 60)



Así, es a partir de este sistema circular, que hemos creído pertinente construir las conclusiones que devienen de ese mismo lugar, donde se encuentran –y habitan- los dos mundos, –el mío real y el artístico-, complementándose entre sí en la búsqueda de un lenguaje propio.

“No se trata sino de buscar el lugar desde el que hay que ver.”
(*KIERKEGAARD. CHILLIDA, 2005: catálogo Escritos, 80*)

En este sentido, la prioridad para solucionar el escenario del encuentro fue buscar un lugar público sin origen pero con morada, un objeto real en la ciudad de Valencia, como lo es su Plaza Redonda, que me va a permitir moverme en libertad, sin fronteras, para que independiente de todo, pueda centrarme en la necesidad del Ser/Estar en espiral, y exigir algo más para situarme en-el-mundo. Es decir, he elegido un lugar Ágora, una Plaza pública, para acceder al mundo, sólo para mirar, para ver aquello que mira, y tornar visible lo invisible a través de los dos mundos: el primero la reflexión sobre mi mundo real (identidad/morada), y el segundo la acción sobre el mundo artístico (habitar/construir), que me provea de un lenguaje propio para un posicionamiento actual.

“La búsqueda del lugar es la búsqueda mítica del axis mundi, de un lugar donde quedarse, de algo a lo que aferrarse.”
(*R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 57*)

Conclusiones específicas en torno a la reflexión sobre mi mundo real:

En el primer apartado se ha tenido en consideración la decisión ardua y comprometedor de reflexionar en torno a mi mundo real, realizándolo a partir de un lugar público, la Plaza Redonda de Valencia, utilizándola como recurso poético, metafórico y simbólico respecto a la intención del sujeto. Pero su uso no se ha realizado de forma descriptiva, como una memoria, sino como intento de

solucionar desde del plano filosófico el problema de la identidad/morada, de una identidad muy concreta, que es personal, y que, debido a sus especiales características geográficas y culturales, por estar sometida a un proceso de emigración sin fin, dan al tema de la identidad una complejidad nómada, por la necesidad de buscar una casa/morada/abrigo/hogar sobre la tierra y debajo del cielo, como algo para ser ocupado por la ausencia, –ocupar el vacío.

“Entender nuestra geografía cultural es condición necesaria para poder reinventar la naturaleza.”
(*R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 56*)

Partiendo de esta circunstancia, hemos podido comprobar a lo largo de la Tesis cómo el modelo geométrico-simbólico –basado en la circunferencia, la elipse y la espiral- del plano arquitectónico de la Plaza Redonda me ha permitido dibujar –dar forma- a la complicidad entre las dos cartografías del Ser (espíritu, pintor y físico) y del Hábitat, es decir, habilitando una comunicación alrededor de la idea –personal, pero transferible-, de identidad, de cultura, de historia, de memoria, de las relaciones y referencias, al permitir aprehender una experiencia estética a través de la nueva realidad, para re-educar la percepción y estructurar la conciencia en torno a las ideas del lenguaje de la imagen, modelado mediante el pensar poéticamente.

De este modo, lo que más atrae es la experiencia estética vivida en este lugar público de Valencia, que acoge nuestra indagación, por el cambio de la comunicación, porque ya no es una relación de conocimiento del sujeto con el objeto (la Crítica del Juicio de Kant), sino una relación del ser en-el-mundo (Fenomenología), donde su contexto es público, y va adquirir cada vez más relevancia para poner las bases y fundamentar la auto-construcción de nuestra identidad cultural, proporcionándonos las condiciones para poder romper con los límites, y, en una fase posterior, para poder arrojar la concien-

cia hacia fuera, y, una vez en-el-mundo, poder así elegir siempre la propia libertad, cruzando las relaciones existentes entre cada lugar y su arquitectura (morada) a través del espacio existencial, porque sólo él permite desarrollar un conocimiento consciente respecto a cada lugar y dentro de una relación de auto-identidad cultural, tal como corresponde al estar-en-el-mundo de un individuo nómada con sentimiento del flâneur.

“(...) Me di cuenta de mi situación en el mundo.
No sé en qué sentido expresarlo: existencial, político, social...
No sé pero ahí estoy yo, yo pertenezco a esto. Yo suelo decir que soy ciudadano del mundo, pero desde aquí, que es mi sitio. (...)”
(CHILLIDA, 2005: *catálogo Escritos*, 90/91)

Pero, todo eso, lo definimos como un resultado de la experiencia estética, una experimentación personal, que no trabaja desde la idea de vanguardia artística, sino desde los propios materiales extraídos del trabajo de campo, que posibilita una reflexión, un análisis teórico/crítico de fundamentos conceptuales para preguntarnos por el sentido del ser en-el-mundo, (Goa, MOZ, LIS, y VLC), es decir, para poder habitar la identidad con la morada, (Punto cero: sin morada, Centro: Casa Melo, Ortogonalidad: Rua X y Anillo: Plaza Redonda), y construir un lenguaje con poética que dibuja, fotografía y graba las imágenes del entorno de un estar en-espiral en toda su extensión, con armonía y equilibrio, porque entra en juego la meta-representación, que asocia al concepto representativo de la espiral una carga metafórica, simbólica y cultural con respecto a la Plaza Redonda.

Así, del primer apartado, valoraría el momento de la reflexión en torno de la identidad del Ser/Hábitat -mi mundo real-, para concluir que la experiencia estética es real, personal y vivida (poéticamente), porque es acogida en cada uno de los lugares con su arquitectura, lo que nos permite estar en-el-

mundo y, particularmente, estar en un lugar público -Plaza Redonda-, donde el diálogo visual de la percepción permite interpretar fenomenológicamente el vacío, no como algo para ser ocupado por ausencia, sino como una presencia para habitar, para construir una casa con morada, una morada para abrigar, un abrigo como un hogar, un hogar como un grabado, y un grabado con lenguaje propio para ser hijo de su tiempo (como me exigía mi director).

“La reflexión es inherente a la tarea del artista contemporáneo.
En mayor o menor medida, cualquier creador pondera sobre su trabajo y se pregunta por su significado.”
(NACHO FERNÁNDEZ. CHILLIDA, 2005: *catálogo Escritos*, 9)

Conclusiones respecto al mundo artístico –acción:

Mediante esta metamorfosis de la percepción, para poder desarrollar y manifestar el vacío de forma perceptible, intencional y presente, el enfoque primordial del segundo apartado está dirigido al diálogo visual de la percepción, donde comienzo por reconocer en la popular frase “una imagen vale más que mil palabras” la dificultad personal por la escritura y la afinidad por el momento singular de la praxis, considerando fundamental, a partir del lugar público elegido –la Plaza Redonda de Valencia-, tener a priori este acercamiento teórico/crítico basado en la construcción de fundamentos conceptuales en torno de la identidad del Ser/Hábitat, para con ello ampliar la huella del silencio ontológico-existencial y desarrollar las nuevas relaciones de la teoría por la práctica -acción.

“No me gusta la palabra. No me gusta el cuerpo de trabajo definido por la palabra. Lo que me gusta es la idea de producción.”
(R. LIPPARD, 2004: 104)

De este modo, ejercitamos nuestra práctica, al procurar por medio de la acción no demostrar el mundo artístico, sino mostrarlo a través de una situación objetiva: las Sentencias sobre el arte impreso de Richard S. Field, es decir, se ha pretendido confrontar el sistema de la información del pensamiento creativo en la búsqueda de un lenguaje, con la lógica de la imagen, con la intuición de la experiencia propia y con la voluntad de las ideas, para, a través del diálogo visual de la percepción, expresar la autenticidad de la circularidad -de 0° hasta 360°-, de tal manera que nos va a permitir tomar una posición.

Así, he logrado entender cómo tomar una posición: mediante la realización de una propuesta práctica, que tiene como base el diálogo visual, lineal, continuo y progresivo de una situación objetiva (Sentencias sobre el arte impreso de Richard S. Field), en un objeto real (Plaza Redonda de Valencia). Es decir, la vía destinada para encuadrar la intención del sujeto (ser/hábitat), y colocarnos en la posición de actuar, grabar, habitar y construir las razones de su circularidad, con la historia del grabado europeo desde el siglo XV hasta la actualidad y sus sistemas de estampación.

Para tal hecho, esto es, para poder cumplir los objetivos específicos de la presente Tesis, mencionados anteriormente, hemos tenido que realizar también trabajo en el mundo artístico -la situación objetiva-, a partir de una estructura que tiene como referencia la actitud activista del investigador que encontramos en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, que es soportado por una trama narrativa y fragmentada proveniente del método iconológico mediante la estructura del montaje de imágenes en los paneles negros del Atlas, porque lo que más nos inquieta es el vehículo-soporte en torno a las ideas del lenguaje de la imagen y su asimilación práctica mediante diálogo visual de la percepción. Lo que subrayamos en todo momento de nuestra investigación, porque actualmente este es uno de los principales generadores capaces de aportar puntos de vista nuevos en los modos y en las técnicas de la construc-

ción de un sistema del pensamiento creativo. Es decir, consideramos que, en nuestros días, el proceso de difusión masiva de imágenes nos llega desde varios puntos, lo que mediatiza nuestra identidad cultural. Por eso, ella no puede estar-en-el-proceso de reproducir y representar las imágenes de la historia del grabado (sus técnicas y procedimientos), sino estar-en-el-espacio-vivido por la experiencia estética, para poder así estar-en-el-dialogo-visual con el mundo a través de la percepción del pintor, tal como garantiza la Fenomenología de Merleau-Ponty, *“el pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener ningún deber de valorarlas.”* (MERLEAU-PONTY, 2013: 20).

Partiendo de esta percepción fenomenológica, es considerable que la percepción del pintor necesita estar como *“el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.”* (DELEUZE y GUATTARI, 2000: 49), porque resulta enriquecedor para nuestro proceso creativo, haciendo corresponder a la Espiral los valores que conserva del Ser/Hábitat, y que están presentes a través de la elevación de los conceptos culturales en la idea de identidad cultural y del hábitat (casa, morada, abrigo y hogar) en-el-mundo, y permitiendo de esta manera abrir perspectivas más amplias a la percepción para poder conversar con la Circunferencia.

“Las ideas surgen del diálogo, cuando la mirada de una persona se ilumina al reconocer el modo en que otra utiliza las imágenes.”
(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 68)

A través de esta noción de comunicación, hemos sentido la necesidad de dar un nuevo orden a la secuencia de las Sentencias sobre el arte impreso, para, seguidamente, estructurar cada Sentencia mediante la construcción de dos paneles paralelos: panel A (Noción) y panel B (Posición).

VI - Conclusiones

702

Este paralelismo que hemos formulado entre el panel A (Noción) y el panel B (Posición), nos auxilia en el estudio para poder interpretar de forma teórico-práctica la propia intención de cada Sentencia, pero, no lo denominamos como una simple traducción teórica, sino a partir de la percepción del pintor, para ir al encuentro del movimiento cóncavo/convexo del Ser-espiral. Es decir, pretendemos como Ser-Pintor encuadrar el Ser/Hábitat y la Historia del Grabado, la Matriz y la Estampa, Ser-espíritu y Ser-físico, en cada acción que elegimos, para primero formamos una trama narrativa y fragmentada de nociones, en el Ser-espíritu del grabador, que resulta en un momento singular, original y auténtico, como lo es la matriz/original, y en seguida proporcionarle al Ser-físico una pluralidad de una o más posiciones, como son las estampas/reproducción, que adquieren una autonomía y un valor intrínseco al tomar posición, para actuar y construir un lenguaje propio.

"La idea consistía entonces en mirar hacia lo ya existente en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir."

(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 68)

De este modo, como comentábamos en la Introducción, el panel A (Noción), define la intención de la reflexión teórica de cada Sentencia, para interpretar la historia del grabado europeo y de la memoria del Ser/Hábitat a través de la selección de imágenes fotográficas y reproducciones, que nos centra en los contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico, pero sin la preocupación de representar lo histórico, porque no nos interesa la representación de narraciones para interpretar y pensar el pasado, sino la acción de elegir como una acción performativa del historiador del arte, como constructor y como activista (Aby Warburg), que se relaciona visualmente en-el-mundo para reproducirlo, y haciéndolo de manera abierta, dentro de una relación progresiva con el tiempo, que es comparable al movimiento circular de la espiral.

	Sentencia	Ser-Espíritu Panel A - Noción (matriz)	Ser-Físico Panel B - Posición (estampa)	siglo
1ª	II	Único/múltiplo	Movilidad en el entorno Repetición de la forma	XV
2ª	XIX	Tonalidad de claroscuro Escala grises	Rayado curvilíneo	
3ª	XV	Nuevos procedimientos Técnicos	Relación táctil, gráfica y plástica con la matriz	
4ª	XXIII	Complemento de la información Texto / Imagen	Centro ciudad	
5ª	IV	Libro/ Página	Fachada interior	
6ª	VIII	Grabados con anagramas o firmados	Toponimia	
7ª	XIV	Ilustración	Bifurcación – 90°	XVI
8ª	X	Sentimientos	Aquí quiero pensar	
9ª	XXIV	Pirámide visual: sentir, ver y grabar	Circunferencia, Elipse, Espiral	
10ª	VI	Expresión de los medios	Línea curva	XVII
11ª	V	Marchante e impresor	Método del jardinero	
12ª	VII	Imitador	Corredor	
13ª	XXVI	Original – Interpretación	Cuaternidad – Cuatro arcos	
14ª	IX	Repetición	Puertas, ventanas y balcones	
15ª	XVII	Dibujo – Grabado - Pintura	El ojear del pintor	
16ª	III	Transferir información	La cartografía del Ser a la cartografía del Hábitat	
17ª	XII	Fenómeno de la luz	Punto cero – Centro – Ortogonalidad - Anillo	XVIII
18ª	XI	Proceso de representación	Aspecto de la Espiral	
19ª	XIII	La Prueba	Dualidad	
20ª	I	Reproducción/Composición	Movimiento calcográfico y electrofotográfico	
21ª	XVI	El Grano	El negro calcográfico y negro tóner	XIX
22ª	XXIX	Privado y público	Ciudad – Plaza Redonda (casa, morada, abrigo, hogar)	
23ª	XXVIII	El cartel	La Verticalidad	XX
24ª	XXX	Pintura (Serigrafía) Fotografía	Luz - Movimiento	
25ª	XXVII	1º, 2º y 3º tiempos de la realidad	Flâneur	
26ª	XX	Deformación	Adición y sustracción	
27ª	XVIII	El Espectador	Goa(Punto Cero), MOZ(Centro), LIS(Ortogonalidad), VLC(Anillo)	
28ª	XXI	Mundo real/Mundo visual (Figurativo/Abstracto)	Interpretación escultural	
29	XXII	Reproducido ≠ Reproducible	Indagación	
30ª	XXV	Intención con posición única P.A.	Única intención: dialogar con la Circunferencia	

A partir de esta analogía ha sido imprescindible acentuar el movimiento circular del ser-espiral a través de cada acción que elegimos mediante la selección de las imágenes del panel A, que a primera vista parece arbitraria, pero que sin embargo está asociada gráficamente a la atmosfera del entorno de la escala urbana como una intención del ser en su tiempo. Es decir, comprueba que nuestra percepción como pintor ya está re-educada para elegir conscientemente una posición única, donde nos deja ver y comprobar cómo *“la gráfica, hoy ya no supone sólo marcas, huellas y heridas físicas sobre un soporte, sino también luz, electricidad, bits, pixeles virtuales, intangibles.”* (ALCALÁ, 2011: 27).

“Para ver hace falta tener la fuerza de producir lo que se quiere ver.”
(DANIELE DEL GIUDICE. A: SANTOS ZUNZUNEGUI: 2010, 19)

Por eso, para grabar una posición única, hemos procurado en el panel B (Posición) la justificación de la propuesta práctica (B.A.T. + P.A. única), que define la acción del discurso poético, que es aplicado a un conjunto de valorizaciones de índole más o menos subjetiva, y que tiene un sistema arquitectónico, donde incluimos las tres formas geométricas (circunferencia, elipse y espiral) como un modelo metafórico y simbólico de la representación, lo que nos posibilita asociar las impresiones gráficas (desde el construir, dibujar, fotografiar las matrices, hasta el grabar) a la existencia circular del Ser-espiral en cada entorno casa/morada/abrigo/hogar, desde el Hemisferio Sur hasta el Hemisferio Norte, como una rotación de identidad, cultura, historia, memoria, relaciones y referencias de cada noción de Lugar y de Arquitectura (Punto Cero, Centro, Ortogonalidad y el Anillo).

Lo anterior ha sido decisivo para que mis impresiones gráficas no vuelvan a grabar el vacío, como algo para ser ocupado (por la verticalidad y la horizontalidad del ángulo recto), como réplicas de la inexistencia de una casa/morada/

abrigo/hogar, sino que por fin puedan grabar el sentido del ser en-el-mundo, o mejor, cómo habitamos en-el-mundo, en el cual la vida acontece (Heidegger). Y esto lo asociamos al anillo para definir la complicidad entre el lugar y la Arquitectura -Plaza Redonda-, como reproducciones del encuentro del Ser/Habitat con el lenguaje, donde se proyecta una infinitud de referencias, afinidades y filiaciones posibles del diálogo constante y progresivo con la percepción del Ser-pintor, lo que también provoca un vacío, pero diferente, porque rompe con la cotidianidad, a partir de la confrontación derivada de la adaptación de los nuevos conceptos culturales, sociales y estéticos, de un nuevo lugar, que es plaza, y también un lugar público en el centro histórico de la ciudad Valencia.

“Como ‘visionarios’, los artistas deberían ser capaces de proporcionar una nueva vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza que tiene la cultura dominante, con el fin de reinstaurar las dimensiones míticas y cultural de la experiencia ‘pública’ y, al mismo tiempo, hacemos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar.”
(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 70)

De este modo, el propósito de personificar mi posición como Ser-espiral en un lugar público -Plaza Redonda-, permitió, desde mi percepción como pintor, habitar y construir el nuevo entorno -la circularidad de 0° hasta 360°, entendida esta como la totalidad de la ampliación del ángulo recto, capaz de reproducir juegos perceptibles, rasgados a la altura de mis ojos, y acaecidos en el espacio existencial, en un diálogo entre la Circunferencia, la Elipse y la Espiral, que soporta relaciones semánticas y abarca experiencias personales del pensamiento poético, plástico y técnico.

Por ello, tomo posición, para que las primeras impresiones aporten un modelo conceptual de juego entre el ser, el habitar, el construir y el grabar de

un lenguaje calcográfico en matrices de cartón –Collagraph-, donde procuro registrar la compresión que cada matriz -como fragmento de la Elipse- hace para interpretar el movimiento circular como forma/fondo, aprovechando el mecanismo del montaje, y obligando a no fijar la forma de cada matriz individualmente, sino a reconocer su repetición, su rotación en el entorno, con la finalidad de advertir la presencia del vacío, que marca la composición de los elementos (asimetría, simetría, eje de simetría, repetición, unitaria, fragmentada, claridad u oscuridad, superficiales o profundas, línea del horizonte, círculo, elipse, líneas verticales, horizontales o diagonales, rayo, diámetro, tangentes y línea curva).

Es decir, el principal enfoque de mi posición es querer Copiar y Pegar el entorno, para habitar y construir la distribución espacial del movimiento circular a través de la impresión de varias matrices, que abren juegos laberínticos con sus volúmenes opacos/transparentes, destacando así la rotación de la luz solar sobre sus superficies a lo largo del día, y definiendo la dimensión visual del color y de las texturas yuxtapuestas, que aluden al conjunto y permite apropiarnos de la atmósfera de claroscuro, que a su vez tinta cada matriz y lo estampa de forma intencional, al haber cambiado la presión del tórculo para registrar los diferentes gofrados, y que va a depender de la gravedad que deseo registrar en cada una de ellas.

Pero, como lo escribía Kevin Lynch: *“Entender un lugar requiere tiempo y esfuerzo. El planificador sufre propiamente una especie de ansiedad crónica por este ‘espíritu del lugar’.”* (RIVAS SANZ, 1992: 34). Por eso, reconozco que mi posición de querer Copiar y Pegar boquea mi percepción como pintor, es decir, va al encuentro de un resultado cerrado, que no valoriza la necesidad de habitar y construir las nuevas formas de un lenguaje calcográfico, como hijo de su tiempo. Entonces, las impresiones gráficas se presentan como un B.A.T., donde puedo ver y sentir que la reproducción de la circularidad de 0° hasta 360° no está abierta, sino finalizada para su edición.

- “- Arte no es repetir. Arte exige otro nivel de discurso.
 - Un buen trabajo artístico es aquel que es hijo de su tiempo.
 - Debo preguntarme para mi mismo: ¿qué es el Grabado?
 - Sentir como artista.
 - La idea de re-educarme debe estar siempre presente entre mis objetivos.
 - Buscar un lugar nuevo para mi.
 - Saber qué es la imagen.
 - Arte consiste en luchar, una lucha completa en sí mismo.”
- (ALCALÁ, J. R., 2001: s/n)

Todas estas cuestiones permiten reforzar mi percepción como pintor, en la búsqueda de una reproducción con visos de autenticidad. Es decir, tomar una posición única, donde la circularidad de 0° hasta 360° esté abierta y en movimiento, proponiendo que las impresiones gráficas sean únicas, sin edición, como P.A. (única).

Por esta razón, tomo posición y propongo que estas impresiones sean reproducidas sobre papel vegetal para reforzar así la relación con el dibujo arquitectónico, pero como un esbozo pictórico de claroscuro. Y, para que la autenticidad sea la esencia del todo, transformo, mediante el programa informático Photoshop, todas las reproducciones calcográficas a blanco y negro, para acentuar así el claroscuro, y después sobreponer y yuxtaponer las imágenes fotográficas, o dibujo arquitectónico en blanco y negro de alto contraste, deformándolas, para asociarlas a un lenguaje determinado –montaje.

El alcance de estas impresiones gráficas, como P.A. (única), permite que mi percepción como pintor, a partir de este momento, no se relacione más con el entorno del Copiar y Pegar, sino para celebrar la visibilidad del claroscuro, de un lugar con morada, en el centro histórico de la ciudad Valencia, que, de alguna manera, está situado en un lugar público, lo que proporciona la ne-

cesaria dilación entre pensamiento e imagen gráfica. Es decir, vivir como un Ser-fenomenológico que describe su historia en las estructuras de su experiencia (estética), tal como se presentan en su conciencia, que es intencional, procurando, a través de las imágenes, tornar visible lo invisible, y que ambas sean una unidad -hijo de su tiempo-.

Con respecto a esta posición, he llegado a comprender, a través de todo este largo y complejo proceso seguido en el presente trabajo de investigación, que lo que más importa es remarcar el movimiento circular de mi percepción como pintor, para definir la necesidad incesante, no de ocupar, ni de copiar/pegar el vacío, sino de procurar en el entorno la presencia del vacío con autenticidad, es decir, para tornar visible el diálogo abierto conmigo mismo y con el mundo, y hacer existir la imagen desde del punto de vista, del espectador.

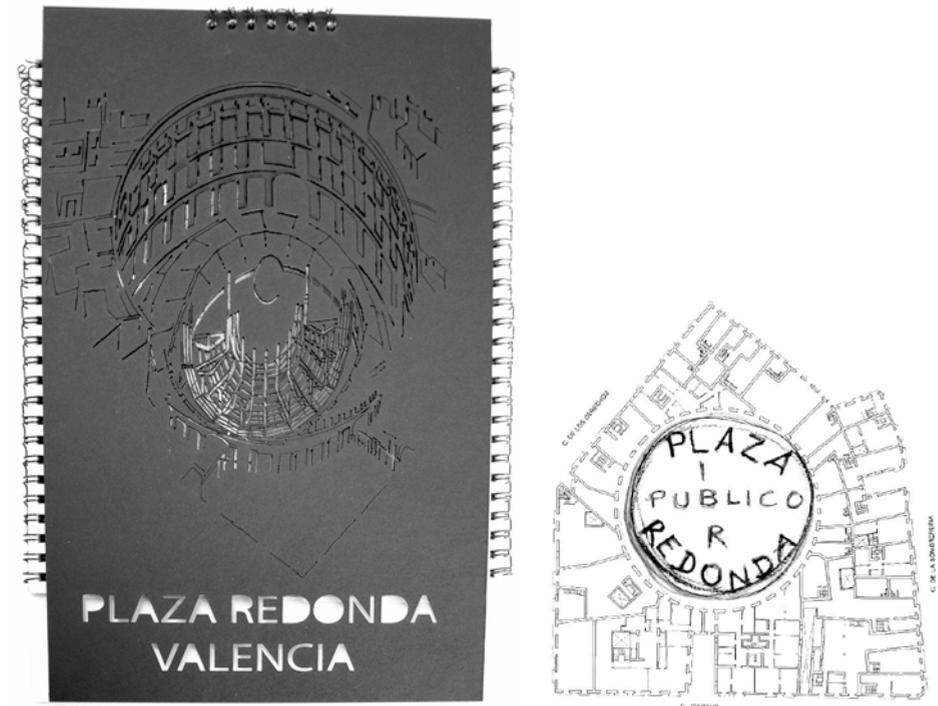
"El espectador de mi obra no quiere mirar imitaciones, sino un trabajo que continua la tradición, revisándola."

(*ALCALÁ, J. R., 2001: s/n*)

La decisión –muy al final del proceso de realización de esta Tesis- de desplazarme durante tres meses al Centre For Fine Print Research, de la University of the West of England, en la ciudad de Bristol, me permitió distanciarme de la ciudad de Valencia, de su Plaza Redonda, y así obtener alguna distancia de su entorno que me permitiera definir con mayor precisión algunos conceptos y aclarar algunas nuevas ideas vinculadas a mi percepción como pintor.

De este modo, la realización de un libro de artista, permitió que mi percepción como pintor tornara visible la necesidad de habitar y construir nuevas formas. Una necesidad muy concreta, como es la de añadir autenticidad a la forma de objeto artístico, para, como espectador, celebrar, tal como el pintor,

el grabador y el fotógrafo, la visibilidad del clarooscuro, de un lugar publico con morada, mediante la complicidad inseparable de la arquitectura con la ciudad, y tener así la escala suficiente para ver y ser visto -sobre la tierra y debajo del cielo- (Land-art).

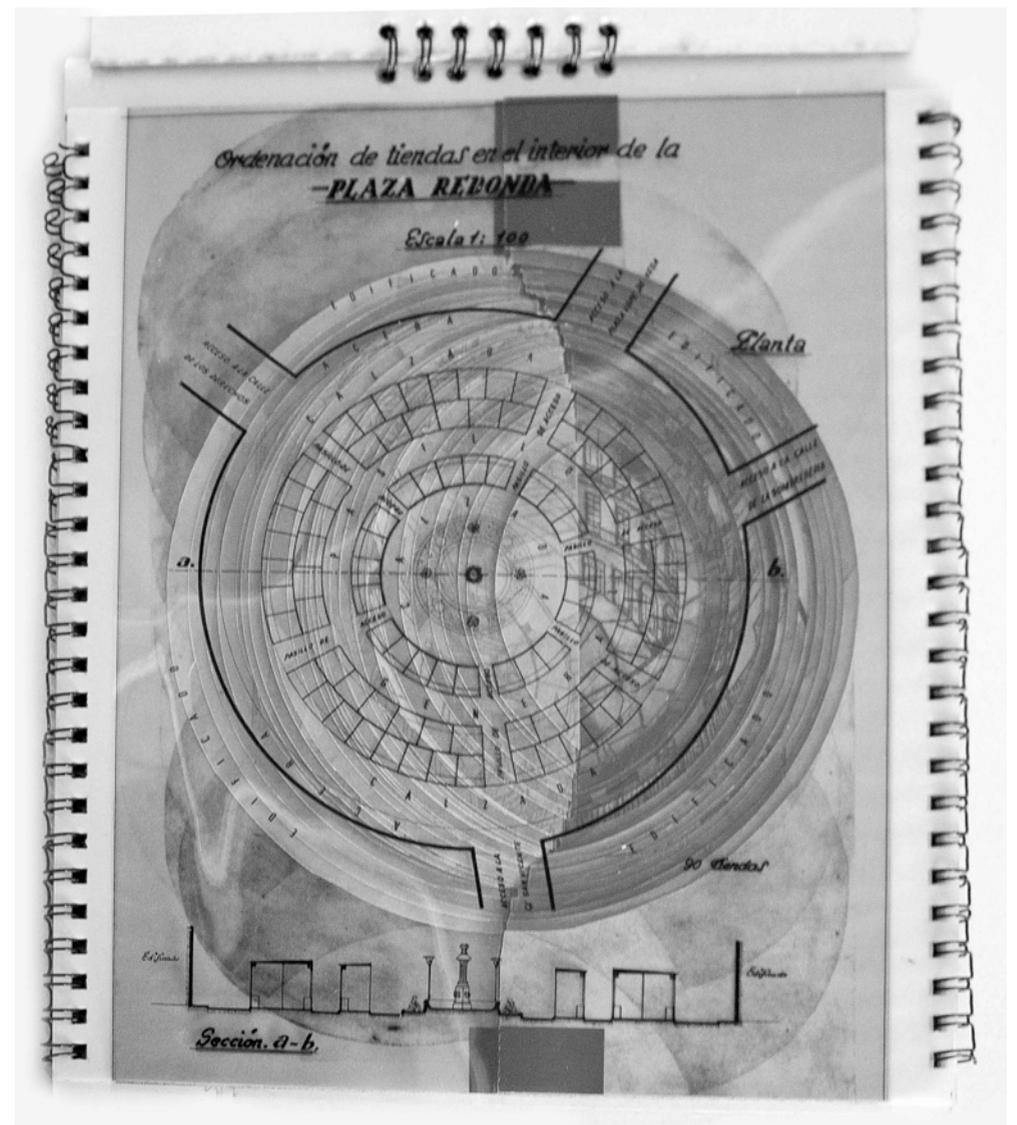


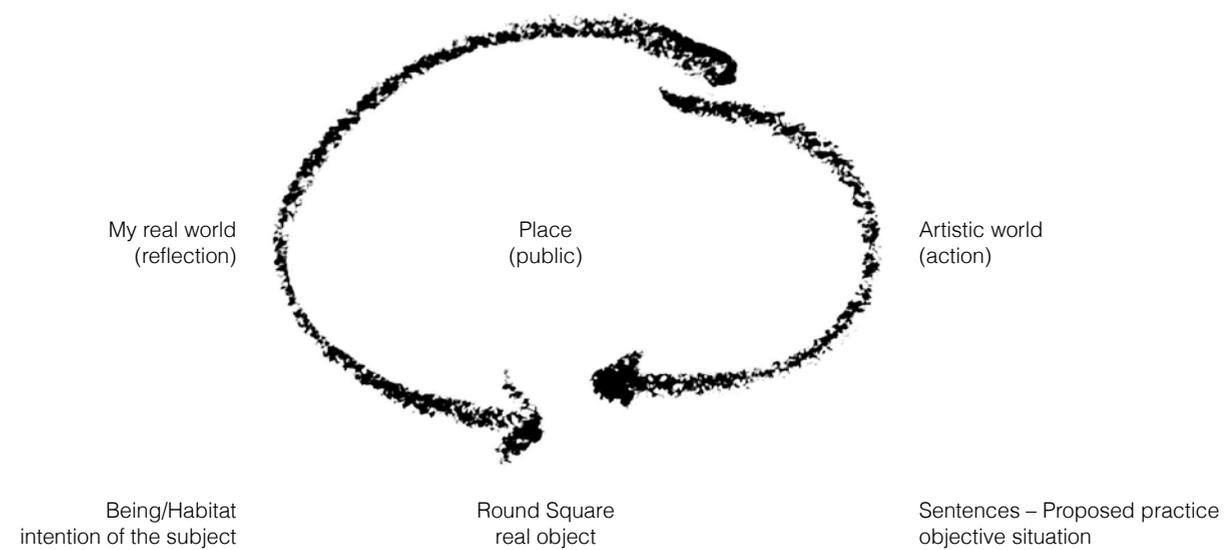
Concretamente, pretendo que el espectador del presente trabajo haga su interpretación, análisis y crítica en un movimiento espiral, cóncavo y convexo, de Sur hacia Norte, para mejor comprender mi identidad nómada, como un Ser-espiral en-el-mundo que se compromete a partir de aquí (Plaza Redonda) al desafío de habitar y construir una casa/morada/abrigo/hogar en un lugar público, tratando siempre de procurar en el entorno la presencia del vacío, no para ocupar, sino como una posición única de la autenticidad, y así, hacer visible el deseo de querer tener un lenguaje propio, mediante el pensar poéticamente.

A pesar de todo ello, reconozco que la propuesta práctica presentada en esta Tesis tal vez no se encuentre todavía en la posición de recibir una crítica positiva por parte de mi Director, pero es la distancia que tengo para lograrla lo que más me importa, lo que me hace querer estar, conversar, crear, soñar, jugar, respirar, pensar, crecer, caminar, ver y tocar para dibujar, fotografiar y grabar.



Libro de artista – Okupar el movimiento





VI

Conclusiones

1

"The artistic ability is inside people, although in many things it does not transcend to the exterior
(CHILLIDA. A: writings, 2005: 90)

Once the various issues raised in each of the chapters of this thesis have been planned and developed, in this particular chapter we will address the contributions and conclusions that we reached.

From the first conversations with my director, I considered it essential to find a justification in the theoretical context to deepen my concerns, relationships and references about artistic production, as in adding visual thinking, which fluctuates between micro poetics and the micro politics of art, to allow the broader perspectives of my own perception, to be aware of my own work, and also to approach the work of others. Because, as Lippard stated: "*We must deepen the understanding of our relationships with others, as part of a cultural ecology, and become aware of our position as artists and cultural workers. (...) However, this realisation requires extensive visual and verbal research (and local) that is not included in traditional art education. (R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 56).*

Furthermore, and based on reflections made by my director at the beginning of this research, such as:

- "- Art is not repetition
 - Art is putting oneself on another level of speech and converse with predecessors
 - Dialogue: does art contribute something or not?
 - Art does not represent dead models.
 - A good work is that which is the son of his time.
 - Two lines: the artist should contribute a vision about their own time"
 (ALCALÁ, J. R., 2001: n/n)

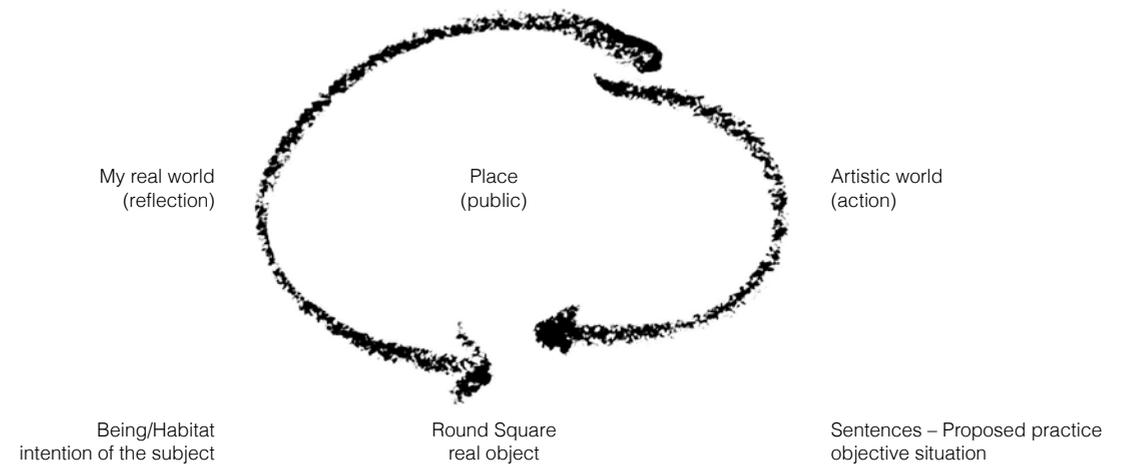
We try- as the main purpose of this thesis to show how the difficulties of nomadic identity allows for the production of a poetic language, developing a practical approach, that is, from a need that arises from the unique intention of the subject: Being/Habitat to consolidate a real object: the Round Square in Valencia, and an objective situation: Sentences on printed art by Richard S. Field.

Therefore, we thought it necessary to build a specific methodology, marked by new relations of theory through practical experimentation, which accompanied by constant discussions / critique from my director, have allowed me to focus on something more concrete, personal and unprecedented around the ideas of the language of the image, because our interest is to provide new viewpoints on ways and techniques of building a system of creative thinking through thinking poetically.

And, to effectively achieve a way to reach the objectives presented, we used the strategy of a metaphorical journey. So, and starting from the same place (the Round Square in Valencia), establish a circular system that connects my real world (Being / Habitat), with the art world (through the Sentences by Field -Proposed practice) within a free relationship with literature (Almeida Garrett and Pessoa), with philosophy (through- aesthetic judgment by Kan, the German idealism by Hegel, Phenomenology by Husserl, Existentialism

by Sartre and Perception by Merleau-Ponty), with the history of printmaking (using the proposed Mnemosyne Atlas by Aby Warburg), with photography (through the work of José Manuel Ballester and French artist JR), with sculpture (Jorge Oteiza and Jaume Plensa), with poetry (Eduardo Chillida), with painting (the Spanish avant-garde of the twentieth century), with geometry (using the symbolic and conceptual value of the circle, the ellipse and the spiral), with music (from the new construction system that uses Spanish-French artist Manu Chao) with film (learning from Agora by Alejandro Amenabar), and even with the spirit of space in architecture (Piranese).

"In 1967, I wrote that visual art maintained in suspense is at a cross roads, (which could very well turn into two paths going towards the same place: art as an idea and art as an action...)".
 (R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 60)



Thus, it is from this circle system, which we believed relevant to build the conclusions that arise from this same place, where they are found-and live-the two worlds- my world and the artistic one -, each one complementing one another in search of its own language.

"It is not but the search for the place from where we have to see."
(KIERKEGAARD. A: CHILLIDA, *writings*, 2005: 80)

In this regard, the priority to solve the meeting place was to seek a public place without origin but with a dwelling, a real object in the city of Valencia, as is the Round Square, which will allow me to move freely, with no boundaries, to separate everything, to focus on the need of Being in spiral, and demand something more, to put myself in-the-world. I mean, I chose a place, an Agora, a main square, to enter the world, just to look, to see what is seen, and make visible the invisible through the two worlds: the first, a reflection on my real world (identity / dwelling), and the second, the action on the art world (live / build), which comes from a typical language for a current position.

"The search for the place is the mythical search for the axis mundi, a place where one can keep what they took hold of."
(R. LIPPARD. A: *VV.AA.*, 2001: 57)

Specified conclusions about the reflection on my real world:

In the first paragraph, the difficult and embarrassing decision to think about my real world has been taken into consideration, carrying it out from a public place, the Round Square in Valencia, using it as a poetic, metaphoric and symbolic resource regarding the intention of subject. But its use has not been performed descriptively, as a memory, but an attempt to solve, from the philosophical level, the problem of identity / residence , in a very specific

identity, that is personal, and that due to its special geographical and cultural characteristics, being subject to endless migration process, give way to the theme of identity, a nomadic complexity, the need to find a house / dwelling / shelter / home on earth and under the sky, as something to be occupied by the absence,-fill the void.

"Understanding our cultural geography is essential in order to re-invent nature."
(R. LIPPARD. A: *VV.AA.*, 2001: 56)

Based on this fact , we have seen throughout the thesis how - symbolic geometric model based on the circle, the ellipse and the spiral architectural plan - the Round Square has allowed me to draw- give shape to the complicity between the two maps of Being (spirit, painter and physical) and Habitat, that is, enabling communication around the idea - personal, but transferable - , of identity , culture , history , memory , relationships and references , to provide a fully comprehensive aesthetic experience through the new reality , to re-educate the perception and awareness structured around the ideas of the language of the image, modeled by thinking poetically .

Thus, what entices more is the aesthetic experience lived in this public place of Valencia, which embraces our inquiry , due to the change of communication, since it is not a relationship of knowledge of the subject and object (the Critique of Judgment Kant), but a relationship of being in-the-world (phenomenology), where its context is public, and will increasingly acquire importance to lay the foundation and support the self-construction of our cultural identity , providing the conditions to break the boundaries , and at a later stage , to thrust out awareness, and , once in-the-world, and thus choose freedom itself, crossing the relationships between each location and its architecture (dwelling) through existential space , because only it can develop a conscious awareness for each location within a relationship and cultural self-

identity, corresponding to the being-in-the-world of a nomadic individual with a feeling of flâneur .

"(...) I realised my place in the world.

I am not sure how to express it: existential, political, social...

I don't know, but here I am. I belong to this. I used to say that I am a citizen of the world, but from here, that is my place. (...)."

(*CHILLIDA. A: Writings, 2005: 90/91*)

But, all this, we define as a result of the aesthetic experience, a personal experimentation , which does not work from the artistic avant-garde idea , but from the materials themselves extracted from the field work, which enables a reflection, a theoretical / critical analysis from conceptual foundations to ask ourselves about the meaning of being-in- the-world (Goa , MOZ , LIS, and VLC) , that is to say, to live the identity with the dwelling, (point zero: no home , Centre: Casa Melo , Orthogonality : Rua X and Ring : Round Square) , and build a poetic language that draws , photographs and engraved images of the environment of being in-spiral in its entirety , with harmony and balance because the goal – representation is at stake, which associates a metaphorical, cultural and symbolic responsibility with the representative concept regarding the Round Square.

Thus, the first part would value the time of reflection around the identity of the Being / Habitat - my real world , to conclude that the aesthetic experience is real, personal and lived (poetically) , because it is welcome in each place with its architecture, allowing us to be in-the-world and , particularly , to be in a public place –the Round Square- , where the visual dialogue of perception allows for the phenomenological interpretation of the vacuum , not as something to be occupied by absence, but as a presence to inhabit, to build a house with a dwelling, a house for shelter, a shelter as a home, a home as

an engraving , an engraving with its own language to be a son of his time (as required by my director) .

"Reflection is inherent to the task of being a contemporary artist.

To a greater or lesser extent, any creator will ponder on his work and ask about the meaning."

(*NACHO FERNÁNDEZ. A: CHILLIDA, Writings, 2005: 9*)

Conclusions with respect to the artistic world –action:

Through this metamorphosis of perception, in order to develop and demonstrate the vacuum in a noticeably, intentionally and present way , the primary focus of the second part is aimed at the visual dialogue of perception, where it begins by acknowledging in the popular phrase "a picture is worth a thousand words" the personal difficulty for writing and the affinity for the remarkable moment of praxis, considering fundamental from the chosen public place –the Round Square of Valencia, has a priori this theoretical / critical approach based on the construction of conceptual foundations about the identity of the Being / Habitat, to thereby expand the ontological-existential silent imprint and develop new relationships from theory through practice - action.

"I do not like the word. I do not like the body of work defined by the word.

What I like is the idea of the production."

(*R. LIPPARD, 2004: 104*)

Thus, we exercise our practice, to ensure through action not to demonstrate the art world, but show it through an objective situation: Sentences on printed art by Richard S. Field which has tried to confront the information system of creative thinking in the search for a language with the logic of the image, with the intuition of experience itself and the will of the ideas, for, through visual dia-

logue of perception, express the authenticity of circularity -from 0° to 360°-, in such a way that it will allow us to take a position.

So, I managed to understand how to take a position: by carrying out a practical proposal, which is based on visual, linear, continuous and progressive dialogue with an objective situation (Sentences on printed art by Richard S. Field) in a real object (the Round Square in Valencia). That is, the intended way to frame the subject's intention (being / dwelling), and put us in the position to act, engrave, live and build the reasons for its circularity, with the European history of engraving from the fifteenth century to the present and its printing systems.

To this effect, this is, to meet the specific objectives of this thesis, mentioned above, we also had to carry out work in the art world - the objective situation - from a structure that has as a reference the activist attitude of the researcher that we find in the Mnemosyne Atlas by Aby Warburg, which is supported by a narrative and fragmented storyline coming from the iconologic method by means of a structure mounted with images on the black panels of the Atlas, because what most concerns us is the vehicle-support around the ideas of the language of the image and its practical assimilation through visual dialogue of perception. What we highlight in every moment of our research, since this is currently one of the main generators capable of providing new insights into the ways and techniques of building a system of creative thinking. We consider that, currently, the process of massive dissemination of images comes from several points, which obstructs our cultural identity. So it cannot be-in-the-process of reproducing and representing images of the history of printmaking (its techniques and procedures), but being-in-the-lived-space for the aesthetic experience, and so, to be able to be-in- the-visual-dialogue with the world through the perception of the painter, as guaranteed by the Phenomenology of Merleau - Ponty, "*the artist is*

the only one who has the right to look at everything without having any obligation to assess it." (Merleau-Ponty, 2013:20).

From this phenomenological perception, it is appreciable that the painter needs to be "the rhizome related to a map that must be produced, constructed, always removable, connectable, alterable and changeable with multiple inputs and outputs, with its lines of flight." (Deleuze and Guattari, 2000 : 49), because it enriches our creative process, by matching to the Spiral the values retained by the Being / Habitat, and which are present in the idea that the cultural identity and habitat (house, dwelling, shelter and home) in-the-world, and thus allowing to open wider perspectives to converse with the circumference.

"Ideas come from dialogue, when the gaze of a person lights up when they recognise in which way the others use the images."
(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 68)

Through this notion of communication, we felt the need for a new order to the sequence of Sentences on the printed art, to then structure each Sentence by the construction of two parallel panels: panel A (Notion) and panel B (Position).

The parallel we have made between panel A (Notion) and panel B (Position), helps us in the study of how to interpret the theoretical and practical intent of each sentence, but we do not denominate it as a simple theoretical translation but from the perception of the painter, to encounter the concave / convex movement of Being-spiral. That is, the being-Painter frames the Being/Habitat and History of Engraving, the Matrix, and Stamping, Being-spirit and Being-physical in every action we choose to first form a narrative and fragmented storyline of notions, in the Being-spirit of the engraver, which results in a remarkable, original and authentic moment, as is the matrix / original, and

VI - Conclusions

724

then provide the Being-physical a plurality of one or more positions, such as stamps / reproduction, which gain an autonomy and intrinsic value to take a position , to act and build its own language.

“The idea consisted then in looking towards what already exists in the world and transform it into art for the process of seeing, naming and showing instead of producing.”

(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 68)

In this way, as we mentioned in the Introduction, panel A (Notion) defines the intention of theoretical reflection on each sentence ,to interpret the history of European engraving and the memory of Being/Habitat through the selection of photographic images and reproductions, in which we focus on the technical and historical content in a formal and academic order , but we are not interested in the representation of narrations to interpret or think about the past, but in the action of choosing a performative action of the art historian as a builder and as an activist (Aby Warburg) ,which visually relates in-the-world to reproduce it, and does so in an open way , within a progressive relationship with time, which is comparable to the circular motion of the spiral.

From this analogy, it has been essential to emphasize the circular movement of the being-spiral through every action we choose by selecting the images in panel A, which at first seems arbitrary, but nevertheless are associated graphically to the atmosphere of environment on an urban scale as an intention of being in its time. That is, proving that our perception as a painter is re-educated to consciously choose a unique position where it allows us to see and verify how “ the graph , today no longer means only marks, prints and physical wounds on a support, but also light , electricity , bits, virtual pixels , intangible

	Sentence	Being-Spirit Panel A - Notion (matrix)	Being-Physical Panel B - Position (stamp)	Century
1st	II	Single/multiple	Mobility in the environment	XV
2nd	XIX	Tones of chiaroscuro	Rayado curvilíneo	
3rd	XV	New technical procedures	Tactile, graphic and art relation with the matrix	
4th	XXIII	Complement to the information text/image	City centre	
5th	IV	Book/page	Interior façade	
6th	VIII	Engraving with anagrams or signed	Place names	
7th	XIV	Illustration	Bifurcation – 90°	XVI
8th	X	Feelings	Here I want to think	
9th	XXIV	Visual pyramid: feel, see and record	Circumference, Ellipse, Spiral	
10th	VI	Expressions of the medias	Curved line	XVII
11th	V	Dealer and printer	The gardener's method	
12th	VII	Imitator	Corridor	
13th	XXVI	Original – Interpretation	Quaternity - four arches	
14th	IX	Repetition	Doors, windows, balconies	
15th	XVII	Drawing, Engraving- Painting	The eye of the painter	
16th	III	Transfer information	The cartography of Being to the cartography of dwelling	
17th	XII	Phenomenon of light	Point zero – Centre – Ortogonality – Ring	XVIII
18th	XI	Process of representation	Aspect of the spiral	
19th	XIII	The proof	Duality	
20th	I	Reproduction/Composition	Intaglio and electrophotography movments	
21st	XVI	The grain	The black Intaglio and black toner	XIX
22	XXIX	Private and public	City- Round Square (house, dwelling, shelter, home)	
23rd	XXVIII	The poster	The verticality	XX
24th	XXX	Paint (silk-screen) Photography	Light – Movement	
25th	XXVII	1st 2nd and 3rd times of the reality	Flâneur	
26th	XX	Deformation	Addition and subtraction	
27th	XVIII	The spectator	Goa(Point Zero), MOZ(Centre), LIS(Ortogonality), VLC(Ring)	
28th	XXI	Real world /visual world (Figurative/Abstract)	Sculptural interpretation	
29th	XXII	Reproduction ≠ Reproducible	Inquiry	
30th	XXV	Intention with only one position P.A.	Only intention: converse with the Circumference	

"To see, it is necessary to have the power to produce what one wants to see."

(DANIELE DEL GIUDICE. A: SANTOS ZUNZUNEGUI: 2010, 19)

So to record a unique position, we have tried in panel B (position) the justification for the proposed practice (B.A.T + P.A. unique) , which defines the action of poetic discourse , which is applied to a set of valuations that are of a more or less subjective nature , and have an architectural system, where we include the three geometric shapes (circle, ellipse and spiral) as a metaphorical and symbolic model of representation, which allows us to associate the graphic prints (from the building, drawing, photographing matrices , to the engraving to the existence of the Being-spiral in each environment house/ dwelling / shelter / home, from the Southern Hemisphere to the Northern Hemisphere as a rotation of identity, culture, history , memory, relationships and references of each notion of Place and of Architecture (Point Zero, Centre, Orthogonality and Ring).

The above has been crucial so that my graphic prints do not go back and engrave the vacuum, as something to be occupied (by the vertical and the horizontal of the right angle), as replicas of the absence of a house / dwelling / shelter / home, but to finally be able to record the sense of being in-the-world, or rather, how we live in- the-world, where life happens (Heidegger). And we associate this to the ring to define the complicity between the place and the architecture –The round Square, as reproductions of the meeting of being/ habitat with the language, where an infinity of possible references, affinities and affiliations are projected of constant and progressive dialogue with the perception of the Being-painter , which also causes a vacuum , but a different one, because it breaks with the daily routine, from the confrontation arising from the adaptation of new cultural , social and aesthetic aspects of a new place, which is square, and also a public in the historic city centre of Valencia.

"As 'visionaries', artists should be able to provide a new way of working which opposes the rapacious vision of nature that has a dominate culture, with the finality of reinstating the mythical and cultural dimensions of the 'public' experience and at the same time, make us aware of the ideological relations and the historic constructions that make up the place."

(R. LIPPARD. A: VV.AA., 2001: 70)

Thus, the purpose of personifying my position as Being-spiral in a public place – the Round Square, allowed, from my perception as a painter, to inhabit and build a new environment - the circularity of 0° to 360° - , understood as the entire extension of the right angle, capable of reproducing perceptible games , torn at my eye level, and occurring in existential space , in a dialogue between the circumference , the Ellipse and the Spiral , which supports semantic relations and embraces personal experiences of poetic, plastic and technical thought.

Therefore, I take position, so that the first impressions provide a conceptual model of the game between the being, the living , building and recording of a language stamped in cardboard matrices - Collagraph - where I try to engrave the compression of each matrix - as a fragment of the Ellipse - made to interpret the circular movement as a form / background , using the mechanism of mounting , and obligated not to fix the shape of each matrix individually , but to recognise its repetition , its rotation in the environment, in order to inform of the presence of the vacuum , which marks the composition of elements (asymmetry , symmetry , line of symmetry , repetition, unitary , fragmented , light or dark , shallow or deep , horizon line , circle , ellipse , vertical, horizontal or diagonal lines, ray, diameter, tangent and curved line).

That is, the main focus of my position is wanting to Copy and Paste the environment , to live and build the spatial distribution of the circular motion through

the printing of multiple matrices , which open labyrinthine games with its opaque / transparent volumes, thus highlighting the rotation of sunlight on the surfaces throughout the day and defining the visual dimension of colour and juxtaposed textures alluding to the assembly and allowing us to appropriate the chiaroscuro atmosphere, which in turn dyes each matrix and stamps it intentionally, having changed the pressure of press to engrave the different embossing, and that will depend on the severity I wish to register in each of them.

But, as Kevin Lynch wrote: "To understand a place takes time and effort. The planner himself suffers a kind of chronic anxiety due to this ' spirit of place'."(RIVAS SANZ, 1992: 34). So, I recognize that my position of wanting to Copy and Paste obstruct my perception as a painter, that is, it is going in the direction of a closed result that does not value the need to inhabit and build new forms of printing language, as the son of his time. Then, the graphic prints are presented as a B.A.T, where I can see and feel that the reproduction of the circularity of 0 ° to 360 ° is not open, but finished for editing.

- "- Art is not repetition. Art demands another level of discourse.
 - A good artistic work is that which is a son of his time.
 - I need to ask myself: What is engraving?
 - Feel like an artist.
 - The idea of re-educating myself must always be present in my objectives.
 - Look for a new place for myself
 - Know what the image is.
 - Art consists in fighting a complete fight within itself."

(*ALCALÁ, J. R., 2001: n/n*)

All these questions help to strengthen my perception as a painter, in the search for a reproduction with an element of authenticity. That is, taking a uni-

que position where the circularity of 0 ° to 360 ° is open and moving, suggesting that graphic prints are unique, no editing, and P.A. (unique).

For this reason, I take position and suggest that these prints are reproduced on tracing paper to strengthen the relationship with the architectural design, but as a pictorial sketch of chiaroscuro. And, for authenticity to be the essence of everything, transformed by computer graphics program Photoshop, all reproduction prints to black and white, to accentuate the chiaroscuro, and then overlay and juxtapose the photographic images , or architectural drawing in high contrast black and white, deforming them, to associate them to a particular language – the assembly.

The achievement of these graphic impressions as P.A. (unique), allows my perception as a painter, from this moment on, to no longer relate to the Copy and Paste environment, but to celebrate the visibility of chiaroscuro, a dwelling place in the historic city center of Valencia, which somehow, is located in a public place, providing the necessary delay between thought and graphic image. That is, living as a phenomenological being that describes history in the structures of experience (aesthetics), as presented in their consciousness, which is intentional , trying through images, to make visible the invisible, and that both are a unit - a son of his time .

With respect to this position, I have come to understand, throughout this long and complex process pursued in the present investigation, that what matters most is to highlight the circular motion of my perception as a painter, to define the incessant need, not to occupy, or copy / paste a vacuum, but to seek within the environment the presence of the vacuum with authenticity, that is, to make visible the open dialogue with myself and the world , to be the image from the point of view , of the spectator.

"The spectator of my work does not want to look at imitation, but a work that continues the tradition, reviewing it."

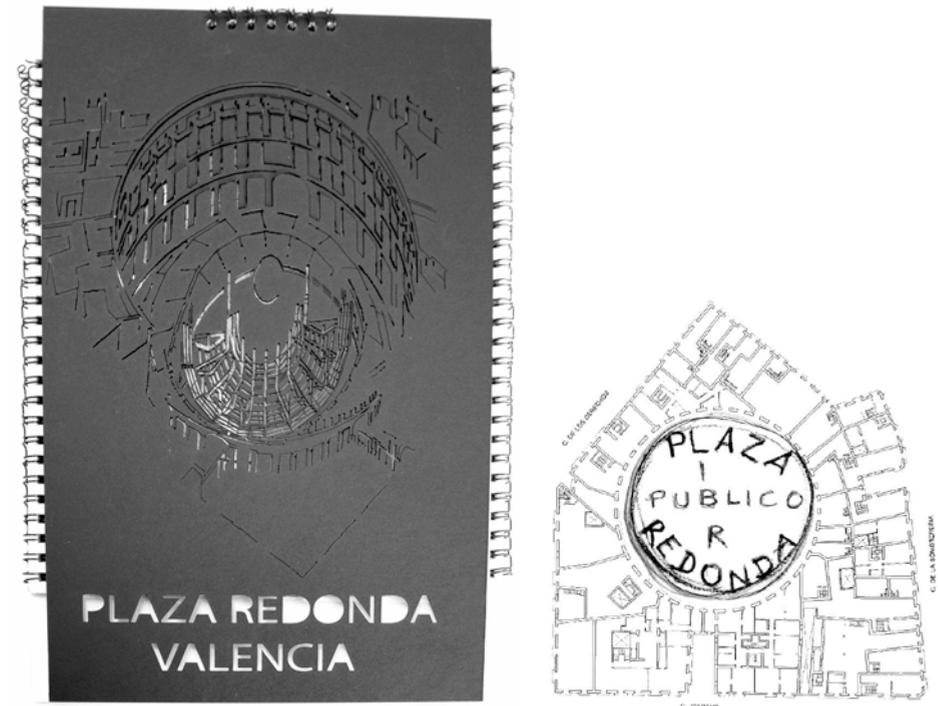
(*ALCALÁ, J. R., 2001: s/n*)

The decision – at the very end of the development process of this thesis – to go for three months to the Centre For Fine Print Research, University of West England, in the city of Bristol, allowed me to distance myself from the city of Valencia, of the Round Square, and in doing so get some distance from its environment which would allow me to define some new concepts and clarify new ideas related to my perception as a painter.

Thus, the making of an artist's book, allowed my perception as a painter to make visible the need to live and build in new forms. A very specific need, like that of adding authenticity to the form of the art object, for, as a spectator, to celebrate, like the painter, engraver and photographer, the visibility of chiaroscuro, in a public place with dwelling through the inseparable complicity of the architecture with the city and thus have sufficient scale to see and be seen, on earth and under the sky - (Land -art).

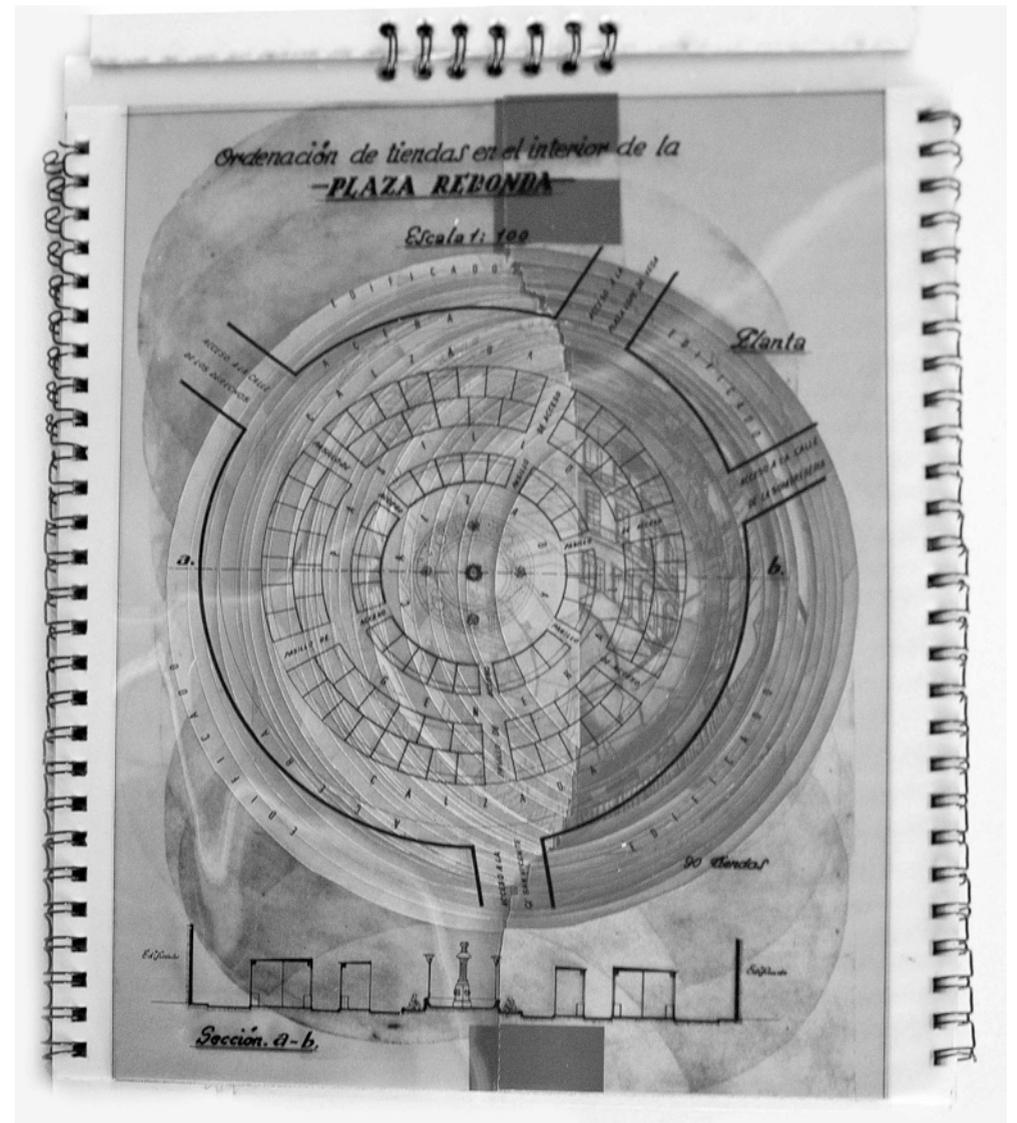
Specifically, my intention is that the spectator of this work make their interpretation , analysis and criticism in a spiral , concave and convex movement , from South to North , to better comprehend my nomadic identity, as a Being-spiral in-the-world that is committed from here (the Round Square) to the challenge of living and building a house / dwelling / shelter / home in a public place always trying, in the environment, to ensure the presence of the vacuum , not to occupy, but as a unique position of authenticity , and thus make visible the desire to want to have a language of their own , by thinking poetically.

Despite all this, I recognise that the practical approach presented in this thesis may not yet be in a position to receive a positive review from my director , but it is the distance that I have to achieve what matters most to me , what makes me want to be , talk, create , dream , play , breathe, think , grow , walk , see and touch to draw, photograph and engrave.





artist book – occupy the movement



VII

Bibliografia



1. Bibliografía citada**Libros**

ADES, Dawn
1976

Fotomontaje. Barcelona, 2002, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 8425218926 – Depósito Legal: B. 11.239-2002.

ALCALÁ, José Ramón
2011

La Piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital. Valencia, 2011, Sendemà, 1ª ed.
ISBN: 9788493804572 – Depósito Legal: V. 2.875-2011.

ALCALÁ y CANALES (ALCALÁ, José Ramón, ÑIGUEZ CANALES, Fernando)
1986

Copy-art. Alicante, 1986, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Centro Eusebio Sempere, Colección Paraarte, 1ª ed.
ISBN: 8450547717 – Depósito Legal: A. 868-1986.

ALEGRE CREMADES, Antonio
2006

El Grabado. Técnicas y su repercusión. Valencia, 2006, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 1ª ed.
Depósito Legal: V. 2084-2006.

ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de
1846

Viagens na minha Terra. Lisboa, 2002, Ulisseia, 13ª ed.
ISBN: 9725681223 – Depósito Legal: L. 182 100-2002.

ÁLVAREZ, Soledad
2003

Jorge Oteiza - Pasión y razón. San Sebastián, 2003, Nerea, 1ª ed.
ISBN: 8489569843 – Depósito Legal: L. SS. 1161-2003.

ARGAN, Giulio Carlo
1975

El arte moderno 1770-1970. Valencia, 1976, Fernando Torres Editor, 4ª ed.
ISBN: 8473660358 – Depósito Legal: -.
1988

El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos. Madrid, 1991, Akal.
ISBN: 8446000342 – Depósito Legal: M. 33.637-1991.

ARNHEIM, Rudolf
1969

El pensamiento visual. Barcelona, 1986, Paidós, Col. Estética / 7, 1ª ed.
ISBN: 8475093779 – Depósito Legal: B. 7.609-1986.
1979

Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Madrid, 1983, Alianza Forma, 4ª ed.
ISBN: 8420670030 – Depósito Legal: M. 8.367-1983.

1988

El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales. Madrid, 2001, Akal, 2ª ed.

ISBN: 844601176X – Depósito Legal: M. 32.020-2001.

AUGÉ, Marc
1992

Los No lugares espacios del anonimato – Una Antropología de la Sobremodernidad. Barcelona, 1998, Gedisa, 4ª ed.
ISBN: 8474324599 – Depósito Legal: B. 43.608-1998.

AUMONT, Jacques
1990

La imagen. Barcelona, 1992, Paidós, 1ª ed.
ISBN: 9788475097442 – Depósito Legal: B. 41.209-1992.

BACHELARD, Gaston
1957

La Poética del Espacio. Madrid, 1998, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión de la 1ª ed.
ISBN: 843750368X – Depósito Legal: M. 3.136-1998.

BARAÑANO, Kosme María de
1992

Husserl-Heidegger-Chillida – El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. País Vasco, 1992, Universidad del País Vasco, 1ª ed.
ISBN: 8475853846 – Depósito Legal: SS. 755-1992.

BARNICOAT, John
1972

Los carteles su historia y lenguaje. Barcelona, 1976, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual.
ISBN: 8425207797 – Depósito Legal: B. 7.235-1976.

BENJAMIN, Walter

1931

Breve historia de la fotografía. Madrid, 2011, Casimiro libros, 1ª ed.

ISBN: 9788493837594 – Depósito Legal: M. 1.806-2011.

1935

La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid, 2010, Casimiro libros, 4ª versión - 1939.

ISBN: 9788493837525 – Depósito Legal: M. 43.337-2010.

2006

Archivos de Walter Benjamin. Madrid, 2010, Círculo de Bellas Artes, 1ª ed.

ISBN: 9788487619809 – Depósito Legal: M. 46.813-2010.

2010

Atlas Walter Benjamin Constelaciones. Madrid, 2010, Círculo de Bellas Artes, 1ª ed.

ISBN: 9788487619816 – Depósito Legal: M. 46.814-2010.

BERCIANO, Modesto

1982

Técnica moderna y formas de pensamiento su relación en Martín Heidegger. Salamanca, 1982, Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. De P. De Salamanca.

ISBN: 8474812194 – Depósito Legal: S. 812-1982.

BERGER, John

1985

El sentido de la vista. Madrid, 1990, Alianza.

ISBN: 8420670987 – Depósito Legal: M. 33.936-1990.

BOLLNOW, O., Friedrich

1969

Hombre y Espacio. Barcelona, 1969, Labor, 1ª ed.

ISBN: 9788573352085 - Depósito Legal: B. 41.601-1969.

BONET MINGUET, Enrique

1985

Perspectiva cónica. Valencia, 1985, Autor, 1ª ed.

ISBN: 8439840683 – Depósito Legal: V. 888-1985.

BORGES, Jorge Luis

1971

El Aleph. Madrid, 1988, Alianza – Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 16ª ed.

ISBN: 8420613096 – Depósito Legal: M. 15.399-1988.

CALVINO, Italo

1998

Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid, 2007, Siruela, Col Biblioteca Calvino, 7ª ed.

ISBN: 9788478444144 – Depósito Legal: M. 38.699-2007.

CAPETTI, F.

1975

Técnicas de impresión. Barcelona, 1981, Don Bosco, 1ª ed.

ISBN: 8423612058 – Depósito Legal: B. 37.558-1981.

CLARK, Marga

1991

Impresiones Fotográficas. El universo actual de la representación. Madrid, 1991, Julio Ollero – Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1ª ed.

ISBN: 8478960252 – Depósito Legal: M. 3.837-1991.

CRARY, Jonathan

1990

Las técnicas del observador visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia, 2008, Ed. Cendeac, Col. Ad Literam nº 4.

ISBN: 9788496898196 – Depósito Legal: MU. 195 -2008.

COLAFRANCESCHI, Daniela

2007

Land&ScapeSeries: Landscape+100palabras para habitarlo. Barcelona, 2007, Gustavo Gili, 1ª ed..

ISBN: 9788425220241 – Depósito Legal: B. 15.930-2007.

CONDILLAC, Albe de

1956

Lógica y extracto razonado del tratado de las sensaciones. Argentina, 1964, Buenos Aires, 3ª ed., serie Biblioteca de iniciación 46.

Depósito Legal: 11.723-1964.

CORBEIRA, Darío

2000

¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark. Salamanca, 2000, Universidad de Salamanca, 1ª ed.

ISBN: 8478009094 – Depósito Legal: S. 1.230-2000.

CORBÍN FERRER, Juan-Luis

1998

Del Miguelete a Santa Catalina: Plaza de la Reina y Barri d'Argenters. Valencia, 1998, Federico Domenech, 1ª ed.

ISBN: 9788495031068 – Depósito Legal: V. 4.788-1998.

DE MARÉ, Eric

1980

The Victorian Wood Block Illustrators. London, 1980, Gordon Fraser. 1ª ed.

ISBN: -

DE MICHELI, Mario

1966

Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, 1994, Alianza Forma, 11ª ed.

ISBN: 8420670073 – Depósito Legal: M. 30.012-1994.

DELCLAUX, Federico

1969

El Silencio Creador – Antología de textos. Madrid, 1969, Rialp, 1ª ed.

Depósito Legal: M. 12.194-1969.

DELEUZE, Gilles
1968

Diferencia y Repetición. Barcelona, 1988, Júcar, 1ª ed.
ISBN: 8433470124 – Depósito Legal: B. 7.238-1988.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix
1977

Rizoma (Introducción). Valencia, 2000, Pre-Textos, 3ª ed.
ISBN: 8485081021 – Depósito Legal: V. 1.345-2000.

DIDI-HUBERMAN, George
1992

Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires, 2010, Manantial, 1ª ed. - 2ª re-imp.
ISBN: 9789875000094 – Depósito Legal: A. 11.723-2010
2007

Cuando las imágenes toman posición. Madrid, 2008, Antonio Machado Libros, 1ª ed.
ISBN: 9788477748236 – Depósito Legal: M. 18.600-2008.

DONDIS, Donis A.
1985

La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Valencia, 1998, Gustavo Gili, 13ª ed.
ISBN: 842520609X – Depósito Legal: B. 40.985-1998.

DUFRENNE, Mikel
1953

Fenomenología de la Experiencia estética – La Percepción estética. Valencia, 1983, Fernando Torres, Volumen II, 1ª ed.
ISBN: 8473661567 – Depósito Legal: V. 53-1983.

ECO, Umberto
1962

Obra Abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo. Barcelona, 1965, Seix Barral, 1ª ed.
ISBN: 644663 – Depósito Legal: B. 30.314-1965.

EISENMAN, Stephen F.
1994

Historia crítica del arte del siglo XIX. Madrid, 2001, Akal, 1ª ed.
ISBN: 8446010550 – Depósito Legal: M. 46.191-2001.

FAVOLE, Paolo
1995

La plaza en la arquitectura contemporánea. Barcelona, 1995, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 8425216648.

FERRARIS, Maurizio
1996

La imaginación. Madrid, 1999, Visor, 1ª ed.
ISBN: 8477745951 – Depósito Legal: M. 11.191-1999.

GALLEGO GALLEGO, Antonio
1979

Historia del Grabado en España. Madrid, 1979, Cátedra, 1ª ed.
ISBN: 8437602092 – Depósito Legal: M. 36.343-1979.

GERMANI, Fabris
1973

Fundamentos del proyecto gráfico. Barcelona, 1981, Don Bosco, 2ª edición.
ISBN: 8423606503 – Depósito Legal: B. 4.868-1981.

GOTTARDELLO, C. y M.
1973

Impresión Offset. Barcelona, 1973, Don Bosco, 1ª ed.
ISBN: 842360652X – Depósito Legal: B. 48.384-1973.

GRAS BALAGUER, Menene
1983

El Romanticismo. Como espíritu de la Modernidad. Barcelona, 1988, Montesinos, Col. Biblioteca de Divulgación Temática / 23, 2ª ed.
ISBN: 8485859693 – Depósito Legal: B. 5.540-1988.

HEIDEGGER, Martín
1959

Cartas sobre el Humanismo. Madrid, 1970, Taurus, 3ª ed.
Depósito Legal: M. 29.164-1970.
1982

Ontología – Hermenéutica de la Facticidad. Madrid, 2008, Alianza Editorial, 3ª ed.
ISBN: 9788420682181 – Depósito Legal: M. 55.919-2007.
1994

Conferencias y Artículos. Barcelona, 1994, Serbal, 1ª ed.
ISBN: 8476281439 – Depósito Legal: B. 35.857-1997.

HOCKNEY, David
1993

Así lo veo yo. Madrid, 1994, Siruela, 1ª ed.
ISBN: 8478442103.

HOLLOWAY, G. E. T.
1986

Concepción de la geometría en el niño según Piaget. Barcelona, 1986, Paidós, 1ª reim-
presión.
ISBN: 8475093728 – Depósito Legal: B. 3.363-1986.

HUSSERL, E.
1913

Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. México, 1962,
Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.

IVINS JR., William M.
1975

Imagen Impresa y Conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, 1975,
Gustavo Gili, Col. Comunicación Visual. 1ª ed.
ISBN: 8425208653 – Depósito Legal: B. 45.524-1975.

JASPERS, Karl
1998
Los grandes filósofos. Los metafísicos que pensaron desde el origen: Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-Tse, Nagarjuna. Madrid, 1998, Tecnos, 1ª ed.
ISBN: 8430931767 – Depósito Legal: M. 16.327-1998.

742

KANT, Immanuel
1977
Crítica del Juicio. Madrid, 2007, Escapa Calpe, Col. Ciencias y Humanidades, nº 167, 12ª ed.
ISBN: 9788467023800 – Depósito Legal: M. 248-2007.
1998
Crítica de la Razón pura. Madrid, 2007, Taurus, 2ª ed.
ISBN: 9788430605941 – Depósito Legal: M. 41.529-2007.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz
1991
Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid, 1991, Alianza Editorial, 1ª ed.
ISBN: 8420671002 – Depósito Legal: M. 18.274-1991.

LAFUENTE FERRARI, Enrique
1982
Las Litografías de Goya. Barcelona, 1982, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 8425211433 – Depósito Legal: B. 39.097-1982.

LE CORBUSIER
1954
Una pequeña casa. Buenos Aires, 2006, Infinito, 1ª ed. 1ª reimpresión.
ISBN: 9879393384 – Depósito Legal: 11723-2006.

LEAR, Jonathan
1988
Aristóteles. El deseo de comprender. Madrid, 1994, Alianza Universidad, 1ª ed.
ISBN: 8420627720 – Depósito Legal: M. 4.128-1994.

LE COULTRE, Martín F. ; W. PURVIS Alston
2003
Un siglo de carteles. Barcelona, 2003, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 9688874124 – Depósito Legal: -.

LOCHE, Renée
1975
La Litografía. Barcelona, 1975, Rufino Torres, 1ª ed.
ISBN: 84851702X – Depósito Legal: B. 48.462-1975.

LYNCH, Kevin
1960
La imagen de la ciudad. Barcelona, 2001, Gustavo Gili Reprints, 5ª ed..
ISBN: 8425217482 – Depósito Legal: B. 34.694.2001.

MARCHÁN FIZ, Simón
1972
Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Madrid, 1997, Akal, 7ª ed.
ISBN: 8476001053 Depósito Legal: M. 31.085-1997.

MARCOLLI, Attilio
1978
Teoría del campo. Curso de educación visual Madrid, 1978, Xarait Ediciones y Alberto Corazón Editor, 1ª ed.
ISBN: 8485434013 Depósito Legal: M. 13.804-1978.

MARCUSE, Herbert
1953
Eros y Civilización. Madrid, 1981, Ariel, 1ª ed.
ISBN: 8434408260 Depósito Legal: B. 4.276-1981.

MARTÍNEZ MORO, Juan
1998
Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX). Salamanca, 1998, Creática, 1ª ed.
ISBN: 8492101296 – Depósito Legal: SA. 542-1998.

MARTINS, António Coimbra
1972
IV Centenario de Os Lusíadas de Camões 1572-1972. Madrid, 1972, Biblioteca Nacional de Madrid – Fundación Calouste Gulbenkian, 1ª ed.
Depósito Legal: V. 5.186-1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice
1945
Fenomenología de la Percepción. Barcelona, 1975, Península, serie Universitaria – historia/ciencia/sociedad nº 121, 1ª ed.
ISBN: 8429711015 – Depósito Legal: B. 25.988-1975.
1953
Elogio y posibilidad de la filosofía. Almería, 2009, Universidad de Almería, 1ª ed.
ISBN: 9788482409108 – Depósito Legal: AL. 318-2009.
1964
El ojo y el espíritu. Madrid, 2013, Minima Trotta, 1ª ed.
ISBN: 9788498794595 – Depósito Legal: M. 24.585-2013.

MISSAC, Pierre
1987
Walter Benjamin – de un siglo al otro. Barcelona, 1988, Gedisa, serie Esquinas, 1ª ed.
ISBN: 8474323207 – Depósito Legal: B. 40.994-1988.

MONTANER, Josep María
2008
Sistemas arquitectónicos contemporáneos. Barcelona, 2008, Gustavo Gili, 1ª ed., 2ª tirada.
ISBN: 9788425221903 – Depósito Legal: B. 18.534-2008.

743

MUNTAÑOLA, Josep
1974

La Arquitectura como lugar. Barcelona, 1974, Anagrama, 1ª ed.
ISBN: 8425208130 – Depósito Legal: B. 43.624-1974.

1981

Poética y Arquitectura. Barcelona, 1981, Anagrama, 1ª ed.
ISBN: 843390065X – Depósito Legal: B. 35.817-1981.

NIETZSCHE, Friedrich
1973

En torno a la voluntad de poder. Barcelona, 1973, Península, 1ª ed.
ISBN: 8429709282 – Depósito Legal: B. 41.190-1973.

1999

El viajero y su sombra. Madrid, 2006, Biblioteca Edaf, nº 160 3ª ed.
ISBN: 8476400128 – Depósito Legal: M. 3.806-2006.

1999

Estética y teoría de las artes . Madrid, 2007, Tecnos/Alianza, nº14, 1ª reimpresión 2ª ed.
ISBN: 9788430940950 – Depósito Legal: M. 37.415-2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian
1975

Existencia, Espacio y Arquitectura – Nuevos caminos de la Arquitectura . Barcelona, 1980, Blume, 1ª reimpresión.
ISBN: 8470312332 – Depósito Legal: B. 16.893-1980.

ORTEGA Y GASSET, José
1930

La rebelión de las masas. Barcelona, 2010, Espasa, 2ª ed.
ISBN: 9788467033533 – Depósito Legal: M. 11.764-2010.

PAIS, Amélia Pinto
2006

Para comprender Fernando Pessoa – uma aproximação a Fernando Pessoa e heterónimos. Lisboa, 2006, Areal, 1ª ed.
ISBN: 9789726273585 – Depósito Legal: L. 203.882-2003.

PASTOR BRAVO, Jesús
1989

Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imagen en el grabado en talla: el copy-art. Bilbao, 1989, Caja de Ahorros Vizcaína. 1ª ed.
ISBN: 8487245021 – Depósito Legal: Bl. 1.665-1989.

PEÑIN, Alberto
1978

Valencia 1874-1959 Ciudad, Arquitectura y Arquitectos. Valencia, 1978, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. 1ª ed.
ISBN: 8460012026 – Depósito Legal: V. 1.935-1978.

PESSOA, Fernando
1982

Libro del Desasosiego de Bernardo Soares. Barcelona, 1984, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve. 1ª ed.

ISBN: 8432204978 – Depósito Legal: B. 14.709-1984.

1986

El regreso de los dioses. Barcelona, 1986, Seix Barral. 1ª ed.

ISBN: 8432205443 – Depósito Legal: B. 13.762-1986.

1987

Antología de Álvaro de Campos. Madrid, 1987, Alianza Editorial. 1ª ed.

ISBN: 8420602299 – Depósito Legal: M. 4.001-1987.

PLÖTNER, Günther
1990

El concepto de "Conformidad AFines" en la Crítica del Juicio estético . Navarra, 1990, Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1ª ed. Anuario filosófico, 1990-1999.

REV-AF-1990, vol.23, nº1

<http://hdl.handle.net/10171/875>.

R. LIPPARD, Lucy
1966

El Pop Art. Barcelona, 1993, Destino, 1ª ed.

ISBN: 8423322556

1973

Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid, 2004, Akal/Arte Contemporáneo.

ISBN: 8446011751 – Depósito Legal: M. 711-2004.

RAMIREZ, Juan Antonio
1976

Medios de masas e historia del arte. Madrid, 1981, Cátedra, 2ª ed.

ISBN: 8437600847 – Depósito Legal: M. 31.455 -1997.

RIVAS SANZ, Juan Luis de las
1992

El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana. Valladolid, 1992, Secretariado de publicaciones – Universidad de Valladolid, 1ª ed.

ISBN: 847762254X.

ROSENBERG, Jakob
1948

Rembrandt. Vida y obra. Madrid, 1987, Alianza Editorial.

ISBN: 8420670588 – Depósito Legal: M. 4.718-1987.

ROY, Abrundhaty
1997

El Dios de las pequeñas cosas. Barcelona, 2010, Anagrama, 14ª ed.

ISBN: 9788433966711 – Depósito Legal: B. 18.675-2010.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
1969

Teoría de la Sensibilidad. Barcelona, 1973, Península. 2ª ed.

ISBN: 8429709193 – Depósito Legal: B. 38.996-1973.

RUBIO MARTINEZ, Mariano
1979

Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación conceptos fundamentales historia técnicas. Tarragona, 1979, Tarraco, 1ª ed.
ISBN: 8473200225 – Depósito Legal: T. 198-1979.

S' AGARÓ, J. de
1980

Composición Artística – Dibujo Pintura Fotografía Grabado Escultura. Barcelona, 1980, L.E.D.A., 6ª ed.
ISBN: 8470950142 – Depósito Legal: B. 41.209-1980.

SACKS, Oliver
2007

Musicofilia- Relatos de la música y el cerebro. Barcelona, 2009, Anagrama, Col. Argumentos, 3ª ed.
ISBN: 9788433962898 – Depósito Legal: B. 10.727-2010.

SANTOS ZUNZUNEGUI
1989

Pensar la imagen. Barcelona, 2010, Cátedra – Universidad del País Vasco, 7ª ed.
ISBN: 9788437608150 – Depósito Legal: M. 37.439-2010.

SARTRE, Jean-Paúl
1996

El Existencialismo es un Humanismo. Barcelona, 2007, Edhasa, Col. Diamante nº 9, 1ª ed.
ISBN: 9788435034722 – Depósito Legal: B. 2.600-2007.

SCHELLING, Friedrich W. J.
1954

La relación de las Artes figurativas con la naturaleza. Buenos Aires, 1980, Aguilar, 5ª ed.
ISBN: 8403520700 – Depósito Legal: 11.723-1980.

SCHNAITH, Nelly
2011

Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica. Madrid, 2011, La Oficina, serie Bauhaus.
ISBN: 9788493888602 – Depósito Legal: M. 21.031-2011.

SCHWARTZ, Hillel
1996

La cultura de la copia – parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos. Madrid, 1998, Cátedra, 1ª ed.
ISBN: 8437616603 – Depósito Legal: M. 39.223-1998.

SIMMEL, Georg
1916

Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte. Murcia, 1996, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos nº 26, 1ª ed.
ISBN: 8460615669 – Depósito Legal: V. 5.224-1996.

SONTAG, Susan
1973

Sobre la fotografía. Barcelona, 2011, Debolsillo, 5ª ed.
ISBN: 9788483467794 – Depósito Legal: B. 35.962-2011.

SOUGEZ, Marie-Loup
1981

Historia de la fotografía. Madrid, 1996, Cátedra, 6ª ed.
ISBN: 8437602882 – Depósito Legal: M. 36.793-1996.

STANGOS, Nikos
1981

Conceptos de arte moderno. Madrid, 1989, Alianza Forma, 2ª reimpresión.
ISBN: 8420670537 – Depósito Legal: M. 17.491-1989.

STOICHITA, Víctor I.
1997

Breve historia de la sombra. Madrid, 2000, Siruela, 2ª edición.
ISBN: 8478444394 – Depósito Legal: M. 45.045-2000.

TORRES CUECO, Jorge
2009

Casa por casa reflexiones sobre el habitar. Valencia, 2009, Memorias culturales, 1ª ed.
ISBN: 9788493722104 – Depósito Legal: V. 3.280-2009.

TZÚ, Lao
1972

Tao Te King. Barcelona, 1972, Barral, 1ª ed.
ISBN: 8477205744 – Depósito Legal: B. 45.872-1972.

VALERIANO BOZAL, Fernández
1987

Mimesis: Las imágenes y las cosas. Madrid, 1987, Antonio Machado, Col. La balsa de la medusa, nº 3, 1ª ed.
ISBN: 8477740038 – Depósito Legal: M. 35.632-1987.

VAN DE VEN, Cornelis
1977

El espacio en Arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos. Madrid, 1981, Cátedra, 1ª ed.
ISBN: 8437603161 – Depósito Legal: M. 42.484-1981.

VICARY, Richard
1976

Manual de Litografía. Lisboa, 1993, Tursen – Hermann Blume, 1ª reimpresión.
ISBN: 8487756336 – Depósito Legal: M. 32.205-1993.

VIVES PIQUÉ, Rosa

1994

Del cobre al papel la imagen multiplicada. Barcelona, 1994, Icaria 1ª ed.

ISBN: 8474262240 – Depósito Legal: B. 21.179-1994.

2003

Guía para la identificación de Grabados. Madrid, 2003, Arco/Libros, Col. Instrumenta Bibliológica 1ª ed.

ISBN: 8476355424 – Depósito Legal: M. 2.910-2003.

VV. AA.

1961

SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. – El Grabado en España(siglo XV al XVIII)- Tomo XXXI. Madrid, 1987, Escapa-Calpe, 2ª ed.

ISBN: 8423952738 – Depósito Legal: M. 9.665-1987.

1963

SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. – El Grabado en España (siglo XIX al XX) Tomo XXXII . Madrid, 1988, Escapa-Calpe, 2ª ed.

ISBN: 8423952746 – Depósito Legal: M. 9.665-1988.

1979

Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945. Madrid, 1999, Istmo. Colección Fundamentos nº 147.

ISBN: 8470903578 – Depósito Legal: M. 2.969-1999.

1988

La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº 4, 1ª ed.

ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

1999

El Grabado. Barcelona, 1999, Skira, 1ª ed.

ISBN: 8472542246 – Depósito Legal: B. 337-1999.

2001

Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca, 2001, Universidad de Salamanca, 1ª ed.

ISBN: 8478008926 – Depósito Legal: S. 48 -2001.

W. ADORNO, Theodor

1970

Teoría Estética. Madrid, 2004, Akal – Básica de bolsillo 67, 1ª ed.

ISBN: 8446016702 – Depósito Legal: M. 51.371-2004.

WARBURG, Aby

2003

Atlas Mnemosyne. Madrid, 2010, Akal, Col. Arte y Estética 77, 1ª ed.

ISBN: 9788446028253 – Depósito Legal: M. 47-2010.

WESCHER, H.

1974

La historia del collage. Del cubismo a la actualidad. Barcelona, 1980, Gustavo Gili, 2ª ed.

ISBN: 842520657X – Depósito Legal: B. 476-1980.

WILSON, Simon

1975

El Arte Pop. Barcelona, 1983, Labor 1ª reimpresión.

ISBN: 8433575511 – Depósito Legal: B. 18.657-1983.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2003

Tractatus Logico-Philosophicus. Madrid, 2009, Alianza, Col. El libro de bolsillo, nº H4447, 1ª ed., 4ª reimpresión.

ISBN: 9788420655703 – Depósito Legal: M. 271-2009.

WOLF, Norbert

2007

Romanticismo. Barcelona, 2007, Destino Thames and Hudson, 1ª ed.

ISBN: 9783822853085 –

WÖLFFLIN, Heinrich

1924

Conceptos fundamentales en la historia del arte. Madrid, 1985, Espasa-Calpe, 4ª ed.

ISBN: 9788467023855 – Depósito Legal: B. 19.928-2009.

1988

Reflexiones sobre la historia del arte. Barcelona, 1988, Península, 1ª ed.

ISBN: 8429727728 – Depósito Legal: B. 15. 615-1988.

ZAPATER Y JAREÑO, J. y GARCIA ALCARAZ, J.

1993

Manual de Litografía. Madrid, 1993, Clan, 1ª ed.

ISBN: 8485707206 – Depósito Legal: M. 36.466-1993.

ZUAZNABAR, GILLERMO

2001

Jorge Oteiza – Animal fronterizo casa-taller, irún 1957-58. Barcelona, 2001, Actar, 1ª ed.

ISBN: 8495273853 – Depósito Legal: B. 21.747-2001.

Tesis, manuscritos, trabajos de investigación no publicados

CANO PÉREZ, Victoria

1987

Estructura y microestructura en la obra gráfica de Rembrandt y Piranesi: análisis del grafismo, como elemento individualizador de la expresión gráfica. Valencia, 1987, UPV., Nº reg. 54 - Tesis doctoral.

Catálogos

ALCALÁ, José Ramón

2011

IV Bienal Gráfica Iberoamericana.

Ciudad de Cáceres. Ed. Gráficas Hache

ISBN: 9788493662028.

BADOS, Ángel

2008

Oteiza – Laboratorio experimental. Alzuza(Navarra), 2008, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1ª ed.

ISBN: 9788493554286 – Depósito Legal: NA. 1.999-2008.

- BARAÑANO, Kosme María de
2004
La Orfebrería de Eduardo Chillida. Valencia, 2004, IVAM, 1ª ed.
ISBN: 844823703X – Depósito Legal: V. 755/2004.
- BRAGANÇA, Célia De Melo
2007
Plaza Redonda. Cadaqués, 2007, Premio de Grabado – ADOGI 26º MiniPrint Internacional de Grabado, Galería Taller Fort.
- CHILLIDA, Eduardo
1998
Chillida aromas-pensamientos. Bilbao, 1998, Elkar, 1ª ed.
ISBN: 8460586200. Depósito Legal: B. 1.221-1998.
2002
Chillida en sus manos. Valencia, 2002, Bancaja, 1ª ed.
ISBN: 8484710149. Depósito Legal: V. 193-2002.
- Ch&T Chillida y Tàpies en la Colección de Telefónica. Madrid, 2002, Fundación Telefónica, 1ª ed. ISBN: 8489884315. Depósito Legal: M. 1.414-2002.
2003
Chillida en la colección de Telefónica –del 16 de julio al 15 de septiembre de 2003. Madrid, 2003, Fundación Telefónica y Museo Chillida Leku, 1ª ed.
ISBN: 8489884447. Depósito Legal: M. 31.576-2003.
2004
Chillida musica callada – mayo 2004. Wroclaw, 2004, National Museum of Wroclaw, 1ª ed.
ISBN: -. Depósito Legal: VG. 875-2003.
2005
Eduardo Chillida Escritos. Madrid, 2005, La Fábrica, 1ª ed.
ISBN: 8496466035. Depósito Legal: M. 42.960-2005.
- Logos. Espacio de la palabra. Málaga, 2005, Convento de Santo Domingo, Ronda, 1ª ed. De 1 de julio al 15 de agosto de 2005.
ISBN: 8460962024. Depósito Legal: SE. 3.214-2005.
2006
Chillida lenguaje natural. Madrid, 2006, Fundación Canal, 1ª ed.
ISBN: 108461142004. Depósito Legal: M. 49.660-2006
- Homenaje a Chillida. Bilbao, 5 de abril – 11 de junio 2006, Guggenheim Bilbao Museoa, 1ª ed. ISBN: 8495216493. Depósito Legal: NA. 970-2006.
- DUQUE, Félix
2007
Plensa Jaume: Sinónimos. Madrid, 2007, Circulo de Bellas Artes, 1ª ed.
ISBN: 9788486418878 – Depósito Legal: M. 4.203-2007.
- FICACCI, Luigi
2001
Giovanni Battista Piranesi. Catálogo completo de grabados. Cologne, 2011, Taschen GmbH. Volumen I y II.
ISBN: 9783836531979 – Depósito Legal: D. 50.672-2011.

- HOPPS, Walter, DAVIDSON, Susan
1997
Robert Rauschenberg: Retrospectiva. 20 de noviembre, 1998 -7 de marzo, 1999. Bilbao, 1998, Guggenheim Museo, 1ª ed.
ISBN: 0810969033 – ISBN: 0892071869.
- KIRK, J. ; VARNEDOE, T.
1977
Graphic Works of Max Klinger. New York, 1977, Dover Publications, 1ª ed.
ISBN: 0486234371 – Depósito Legal: N.Y. 76. 26380.
- MIRA, Enric
2000
Alcalacanales. El Lenguaje Artístico de la Imagen Electrográfica. Valencia, 2000, Institut Alfons el Magnànim Valencia, nº 7.
ISBN: 9788478222810.
- MOLINA, Ángela
2005
Helena Almeida. Aprender a ver. Porto, 2005, Mimesis, 1ª ed.
ISBN: 9728744579. Depósito Legal: P. 236.216-2005.
- OTEIZA, Jorge
1990
Ley de los cambios. San Sebastián, 1990, Tristan – Deche Arte contemporáneo. 1ª ed.
ISBN: 8470862685 – Depósito Legal: SS. 905-1990.
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun
1980
Goya. Caprichos Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series. Barcelona, 2001, Gustavo Gili, 4ª ed.
ISBN: 8425209803 – Depósito Legal: B. 13.836-2001.
- PERONA SÁNCHEZ, Jesús J.
1996
La utopia antigua de Piranesi. Murcia, 1996, Universidad de Murcia, 1ª ed.
ISBN: 8476847513 – Depósito Legal: MU. 1.805-1996.
- PIRANESI, Giovanni Battista
1973
The Prisons (Le Carceri) The complete first and second states. New York, 1973, Dover. 1ª ed. ISBN: 0486215407 - Depósito Legal: 7.292.762-1973.
1996
Piranesi. Museu de Belles Arts de Valencia, Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, , 1ª ed.
ISBN: 8448212940. Depósito Legal: V. 3. 390-1996.
- PLENSA, Jaume
2008
Sombras y textos 1990-2007. Barcelona, 2008, Circulo de lectores -Galaxiagutenberg, 1ª ed
ISBN: 9788467230383 – Depósito Legal: B. 34.253-2008.

SIZA VIEIRA, Álvaro
2001

Las ciudades de Álvaro Siza. Madrid, 2001, Talis Comunicación Internacional, 1ª ed.
ISBN: 8460756645 – Depósito Legal: M. 183.339-2002.

TORTOSA, Rubén
2011

Tras(La espera). Valencia, 2011, Museo de la Ciudad Oct. – Dic. 2011 – Ajuntamento de Valencia.
ISBN: 9788484843511 – Depósito Legal: V. 3.383-2011.

VV. AA.
1994

Goya. Los Caprichos. Dibujo y aguafuertes. Madrid, 1996, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Calcografía Nacional, 1ª ed.
ISBN: 8460493237 – Depósito Legal: M. 6.540-1994.

Cine

AMENÁBAR, Alejandro
2009

Ágora. 9 de octubre de 2009. España/Malta.
Genero: Drama histórico. 126 minutos.

Conferencia

ALCALÁ, José Ramón
2010

Clase de Master Producción Artística.
-Gráfica Digital- Facultad de Bellas Artes de San Carlos – UPV . 5 noviembre de 2010.

Conversación

ALCALÁ, José Ramón
2001

Conversación en el curso “VII Encuentros de Creadores de Obra Gráfica – Procesos Creativos de las Nuevas Tecnologías Digitales Aplicadas al Arte Gráfico”. Alcalá la Real (Jaén)

Diccionario

CIRLOT, Juan-Eduardo
1991

Diccionario de Símbolos. Barcelona, 1991, Labor, 1ª ed., Col. nueva serie nº 4.
ISBN: 8433535048 – Depósito Legal: B. 12.627-1991.

FERRATER MORA, José
1976

Diccionario de Filosofía abreviado. Barcelona, 1976, Edhasa-Sudamericana, 11ª reim-
presión.
ISBN: 8435015165 – Depósito Legal: B. 27.888 -1987.

REVILLA, Federico
1990

Diccionario de Iconografía. Madrid, 1990, Cátedra, 1ª ed.
ISBN: 8437609291 – Depósito Legal: M. 41.808-1990.

VV. AA.
1992

Diccionario de la Lengua Española. Madrid, 1997, Real Academia Española, 21º Ed.
Tomo I-II ISBN: 8423994171(Tomo I) – Depósito Legal: M. 7.222-1997.
ISBN: 842399418X(Tomo II) – Depósito Legal: M. 7.222-1997.

2000

Rembrandt The Printmaker. Amsterdam y London, 2000-2001, Museo British Press y
Rijksmuseum, 1ª ed.
ISBN: 071412625X – Depósito Legal: M. 28.007-1996.

Música

CHAO, Manu
1998

Clandestino. 6 de octubre de 1998.
Genero: Latín, Reggae, Dub. 2.30 minutos.

Websites

www.fpessoa.com.ar

www.abc.es/hemeroteca/historico
www.urbipedia.org/index.php/nikolaus_Pevsner

www.es.wikipedia.org

novaregula.com/index.php?option=com_content&view=article&id=451&Itemid=165

www.josemanuelballester.com

cvc.cervante.es/obref/fortuna/introduimagen.htm

www.juangris.org

2. Bibliografía consultada**Libros**

ABBAGNANO, Nicola
1942

Introducción al Existencialismo. México, 1975, Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión.

ABRAM, David
2007

A Magia do Sensível. Lisboa, 2007, Fundación Calouste Gulbenkian, 1ª ed.
ISBN: 9789723111842 – Depósito Legal: L. 257.308-2007.

ALCALÁ y CANALES (ALCALÁ, José Ramón, ÑIGUEZ CANALES, Fernando)
1987

Los Seminarios de Electrografía. Valencia, 1987, Universidad Politécnica de Valencia, 1ª ed.
ISBN: 8477210357 – Depósito Legal: V. 2.886-1987.

ARISTÓTELES
2010

Acerca del alma. Madrid, 2010, Gredos, 1ª ed.
ISBN: 9788424917548 – Depósito Legal: B. 37.451-2010.

ARNHEIM, Rudolf
1978

La forma visual de la arquitectura. Barcelona, 2001, GG Reprints, 2ª ed.
ISBN: 8425218276 – Depósito Legal: B. 16.007-2001.

AUPING, Michael
2002

Tadao Ando conversaciones con Michael Aupig. Barcelona, 2003, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 8425219396 – Depósito Legal: B. 37.278-2003.

AYMERICH, Guillermo
2007

Un método para pensar el lugar. Valencia, 2007, Ed. UPV – Col. Cuadernos de Imagen y Reflexión, nº 4, 1ª ed.
ISBN: 9788483631966 – Depósito Legal: V. 5.337-2007.

BACHELARD, Gaston
1970

El derecho de soñar. Madrid, 1997, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión.
ISBN: 8437504333 – Depósito Legal: M. 9.603-1997.

BAJAC, Quentin
2011

La invención de la fotografía. La imagen revelada. Barcelona, 2011, Blume, 1ª ed.
ISBN: 9788480769310 – Depósito Legal: B. 6.393-2011.

BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob
2008

Fotomontaje. Madrid, 2008, Cátedra (Grupo Anaya), 1ª ed.
ISBN: 9788437625041 – Depósito Legal: M. 41.085-2008.

BARRE, Andre, FLOCON, Albert
1968

La perspectiva curvilínea del espacio visual a la imagen construida. Barcelona, 1985, Paidós, 1ª ed.
ISBN: 8475093620 – Depósito Legal: B. 37.914-1985.

BARRIOS, Corbella
1993

Técnicas e representación geométrica con fundamentos de concepción espacial. Madrid, 1993, Don Bosco, 1ª ed.
ISBN: 846047495X – Depósito Legal: M. 27.352-1993.

BAUCH, Kurt
1642

La ronda nocturna de Rembrandt. Madrid, 1981, Alianza – Cero Ocho, Cuenca, 1ª ed.
ISBN: 8485892097 – Depósito Legal: CU. 195-1981.

BAUDELAIRE, Charles
1988

Curiosidades Estéticas. Barcelona, 1988, Júcar, 1ª ed.
ISBN: 8433435183 – Depósito Legal: B. 33.469-1988.

1996

Salones y otros escritos sobre arte. Madrid, 1999, La balsa de la Medusa, 2ª ed.
ISBN: 8477745838 – Depósito Legal: M. 42.100-1999.

BAUDRILLARD, Jean
2001

Palavras de ordem. Porto, 2001, Campo das Letras, Col Campo da Filosofia nº 10, 1ª ed.
ISBN: 9726104505 – Depósito Legal: P. -2001.

BELAVAL, Yvon
1981

Historia de la Filosofía – La Filosofía en el siglo XX. Madrid, 2002, Siglo XXI de España, Vol. 10, 4ª ed.
ISBN: 843230414X – Depósito Legal: -.

BENJAMIN, Walter
1974

El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán. Barcelona, 1995, Península, 2ª ed.
ISBN: 8429728058 – Depósito Legal: B. 35.128-1995.

2004

Sobre la fotografía. Valencia, 2008, PRE-Textos, 5ª ed.
ISBN: 9788481916379 – Depósito Legal: S. 254-2008.

- BERGER, John
1958
Un pintor de hoy. Madrid, 2002, Alfaguara.
ISBN: 8420441937 – Depósito Legal: M. 44.743-2002.
1997
Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Madrid, 1997, Árdora, 2ª ed..
ISBN: 8488020082 – Depósito Legal: M. 5.902-1997.
2000
Modos de ver. Barcelona, 2007, Gustavo Gili, 2ª ed., 7ª tirada.
ISBN: 9788425218071 – Depósito Legal: B. 13.965-2007.
- BETTENCOURT DA CÂMARA, José
1916
Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne do espírito do Pintor ao olhar do Filósofo. Lisboa, 1996, Salamandra, 1ª ed.
ISBN: 9726891124 – Depósito Legal: L. 104.980-1996.
- BOCHENSKI, I. M.
1947
La filosofía actual. México, 1976, Fondo de Cultura Económica, nº 16, 7ª reimpresión.
ISBN: 8437500745 – Depósito Legal: M. 27.683-1976.
- BODEI, Remo
1997
A Filosofia no século XX. Lisboa, 2005, Edições 70, Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea nº 35, 1ª ed.
ISBN: 9789724412269 – Depósito Legal: L. 222.818-2005.
- BONO, Edward de
1992
El Pensamiento creativo – El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas. Barcelona, 1994, Paidós Ibérica, 1ª ed.
ISBN: 8449307139 – Depósito Legal: L. 17.328-1999.
- BOUTOT, Alain
1989
Introdução à Filosofia de Heidegger. Sintra, 1993, Publicações-Europa-America, Col. Biblioteca Universitária nº 66, 3ª ed.
ISBN: 9721035904 – Depósito Legal: 63.581-1993.
- BOUVERESSE, Jacques
1973
Wittgenstein y la estética. Sintra, 1993, Universidad de Valencia, Col. Lección estética & crítica, 1ª ed.
ISBN: 8437013097 – Depósito Legal: V. 2.088-1993.
- BROWN, Stuart, COLLINSON, Diané, WILKINSON, Robert
1998
100 Filósofos de século XX. Lisboa, 2002, Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia nº 83, 1ª ed.
ISBN: 972771515X – Depósito Legal: L. 177.606-2002.

- BUCK-MORSS, Susan
1995
Dialéctica de la mirada – Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid, 1995, A. Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa nº 79, 2ª ed.
ISBN: 847774579X – Depósito Legal: M. 35. 269-2001.
- BURKE, Edmund
1985
Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Madrid, 1987, Tecnos, 1ª ed.
ISBN: 8430914285 – Depósito Legal: M. 24.889-1987.
- CAEIRO, Alberto
2007
O Guardador de Rebanhos (Textos seleccionados). Coimbra, 2007, Alma-azul, 1ª ed.
ISBN: 9789728989293 – Depósito Legal: C. 257.246-2007.
- CATALÀ, Josep M.
2005
La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Barcelona, 2005, Universitat Autònoma de Barcelona, Col. Manuales nº 42.
ISBN: 8449023971 – Depósito Legal: B. 25.304-2005.
- CHÂTELET, François
1972
História da Filosofia – Ideias, Doutrinas – O Século XX. Lisboa, 1977, Publicações Dom Quixote, 1ª ed.
ISBN: - – Depósito Legal: -.
- CHENG, François
2004
Vacío y Plenitud. Madrid, 2008, Siruela, Col. Biblioteca de Ensayo 20 (serie menor), 3ª ed.
ISBN: 9788478447695 – Depósito Legal: M. 42.999-2008.
- COHEN, Jozef
1973
Sensación y Percepción visuales. México, 1979, Trillas, 4ª reimpresión.
ISBN: 9682402360.
- COLLADO CERVERÓ, Francisco
2007
Abriendo puertas. Okupaciones en Valencia (1988-2006). Valencia, 2007, la Burbuja, 1ª ed..
ISBN: 8493444758 – Depósito Legal: V. 1.407-2007.
- CRESSON, André
1943
Aristóteles. Lisboa, 1981, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de Filosofia nº 10, 1ª ed.
Depósito Legal: L. 24.545-1981.
- CULLEN, Gordon
1971
El paisaje urbano – tratado de estética urbanística. Barcelona, 1981, Labor, 1ª ed.
ISBN: 8433569406 – Depósito Legal: B. 54.330-1974.

- DE LA CALLE, Román
1981
En torno al hecho artístico—ensayos de teoría del arte. Valencia, 1981, Fernando Torres, 1ª ed.
ISBN: 8473661362 – Depósito Legal: V. 2.449-1981.
- 1986
Repertorio Bibliográfico de Investigación Estética. Valencia, 1986, Federico Doménech, 1ª ed.
ISBN: 8485402456 – Depósito Legal: V. 2.419-1986.
- DAGOGNET, François
1965
Bachelard. Lisboa, 1986, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de Filosofía nº 7, 1ª ed.
ISBN: — Depósito Legal: 7.755-1986.
- DAWSON, John
1981
Guía completa de Grabado e Impresión técnicas y materiales. Madrid, 1982, H.Blume, 1ª ed.
ISBN: 8472142485 – Depósito Legal: 15.710-1982.
- DELACROIX, Eugène
1987
El puente de la visión. Madrid, 1998, Tecnos, 2ª ed.
ISBN: 8430915117 – Depósito Legal: M. 24.320-1998.
- DELEUZE, Gilles
1963
A Filosofía Crítica de Kant. Lisboa, 1994, Edições 70, 1ª ed.
ISBN: 9724402894 – Depósito Legal: 84.760-1994.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix
1993
¿Qué es la filosofía? Barcelona, 1999, Anagrama, 5ª ed.
ISBN: 8433913646 – Depósito Legal: B. 38.916-1999.
- DESJARDINS, Denise
1996
O pequeno tratado da Emoção. Lisboa, 2000, Pergaminho, 1ª ed.
ISBN: 9727112773 – Depósito Legal: L. 143.520-1999.
- DIDI-HUBERMAN, George
2002
La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Warburg.
Madrid, 2009, Abada, 1ª ed.
ISBN: 9788496775589 – Depósito Legal: M. 40.466-2009.
- DUFRENNE, Mikel
1953
Fenomenología de la Experiencia estética – El objeto estético. Valencia, 1982, Fernando
Torres, Volumen I, 1ª ed.
ISBN: 8473661435 – Depósito Legal: V. 96-1982.

- DUPUY, Maurice
1987
A Filosofía alemã. Lisboa, 1987, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de Filosofía nº 35, 1ª ed.
ISBN: 9789724402840 – Depósito Legal: L. 18.382-1987.
- ENEL, Françoise
1971
El Cartel Lenguaje/Funciones/Retórica. Valencia, 1977, Fernando Torres Editor, 2ª ed.
ISBN: 8473660080 – Depósito Legal: V. 3.543-1977.
- ESTEVE BOTEY, Francisco
1993
Historia del Grabado. Madrid, 1997, Labor, 2ª ed.
ISBN: 8489142122 – Depósito Legal: M. 16.414-1997.
- FARAGO, France
1998
A Arte. Porto, 2002, Porto Editora, 1ª ed.
ISBN: 2200219113 – Depósito Legal: P. 216.941-2004.
- FERRER, Diogo
2006
Método e métodos do pensamento filosófico. Coimbra, 2007, Universidad de Coimbra,
1ª ed. (Cap. ALVES, Pedro M: S.: Fenomenología: A metafísica do método)
ISBN: 9789898074027 – Depósito Legal: C. 257.236-2007.
- FICHTE, J. G.
1998
Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller. Valencia, 1998, UPV, 1ª ed.
ISBN: 8437034868 – Depósito Legal: V. 3.057-1998.
- FLUSSER, Vilém
2009
Una filosofía de la fotografía. Madrid, 2009, Síntesis, 1ª ed.
ISBN: 9788477389286 – Depósito Legal: M. 32.930-2009.
- FOCILLON, Henri
1943
La vida de las formas y elogio de la mano. Madrid, 1983, Xarait, 1ª ed.
ISBN: 8485434196 – Depósito Legal: M. 11.617-1983.
- FOLSCHIED, Dominique
1996
As grandes datas da filosofia – clásica, moderna e contemporânea. Mem-Martins, 2004,
Europa-América, Col. Saber nº 253, 1ª ed.
ISBN: 9721053414 – Depósito Legal: 205.959-2004.
- 1988
As grandes filosofías. Sintra/ Mem-Martins, 2004, Europa-América, Col. Saber nº 219, 1ª ed.
ISBN: 1012195402 – Depósito Legal: 48.752-1991.

FRANCK, Didier
1986
Heidegger e o problema do espaço. Lisboa, 1997, Instituto Piaget, Col. Pesamento e Filosofia nº 27, 1ª ed.
ISBN: 9728407904 – Depósito Legal: L. 116.688-1997.

FULLAONDO, Juan Daniel
1990
Composición de Lugar La arquitectura entre el arte y la ciencia. Madrid, 1990, Hermann Blume. 1ª ed.
ISBN: 8478430113 – Depósito Legal: M. 9.478-1990.

G. CORTÉS, José Miguel
1998
Ciudades Invisibles. Valencia, 1998, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 1ª ed.
ISBN: 8448217888 – Depósito Legal: V. 1.955-1998.
2007
Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura. Valencia, 2007, La imprenta CG. 1ª ed.
ISBN: 9788461192434 – Depósito Legal: V. 4.110-2007.

GABE, Cyr
1943
New directions in altered book. New York, 2006, Lark Books.
ISBN: 9781579906948.

GADAMER, Hans-Georg
1977
La actualidad de lo bello – El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona, 1991, Paidós –Universidad de Barcelona. 1ª ed.
ISBN: 8475096794 – Depósito Legal: B. 32.773-1999.

GASCÓN BERNAL, Jesús
2011
No casas. Viaje a través de las utopías. Valencia, 2011, Intangible, 1ª ed.
ISBN: 9788461509874 – Depósito Legal: AV. 84-2011

GEHL, Jan
2004
La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios. Barcelona, 2009, Reverté, 1ª reimpresión.
ISBN: 9788429121094 – Depósito Legal: B. 48.761-2008

GHYKA, Matila C.
1927
Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. Barcelona, 1983, Poseidon, 3ª ed.
ISBN: 8485083067 – Depósito Legal: B. 10.168-1983.

GOMBRICH, E. H.
1982
La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid, 1987, Alianza, 1ª ed.
ISBN: 8420670650 – Depósito Legal: M. 35.929-1987.

GONZÁLEZ GUDINO, María Ángeles
1998
Guía de la ciudad de Valencia (en los albores del siglo XXI). Madrid, 1998, Promoción de Cultura Valenciana (del Senia al Segura), 1ª ed.
ISBN: 8485446585 – Depósito Legal: V. 2.916-1998.

GOODMAN, Nelson
1976
Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa, 2006, Gradiva – Col. Filosofía aberta, 1ª ed.
ISBN: 9896161089 – Depósito Legal: L. 240.041-2006.

GRAF, Alain
1996
As grandes correntes da Filosofia Moderna. Lisboa, 1997, Gradiva, Col. Memo nº 2.
ISBN: 9726625289 – Depósito Legal: 106.859-1997.

GRAYEFF, Felix
1951
Exposição e interpretação da Filosofia teórica de Kant. Porto, 1987, Ed. Edições 70, Col. O saber da Filosofia, 1ª ed.
ISBN: 9789724402710 – Depósito Legal: P. 8.139-1987.

HABERMAS, Jurgen
1989
El discurso filosófico de la modernidad-(doce lecciones). Madrid, 1989, Taurus, 1ª reimpresión.
ISBN: 8430612904 – Depósito Legal: M. 16.614-1989.

HALL, Edward T.
1966
A dimensão Oculta. Lisboa, 1986, Relógio d'água, 1ª ed.
ISBN: 9727081231 – Depósito Legal: L. 12.988-1986.

HARTNACK, Justus
1962
Wittgenstein y la Filosofía contemporánea. Barcelona, 1972, Ariel, 1ª ed.
Depósito Legal: B. 5.958-1972.
1978
Breve Historia de la Filosofía. Madrid, 1985, Cátedra, 7ª ed.
ISBN: 8437601479 – Depósito Legal: M. 16.893-1985.

HEIDEGGER, Martín

1957

Identidad y Diferencia. Barcelona, 1990, Anthropos, 1ª reimpresión.

ISBN: 8476581041 – Depósito Legal: B. 40.096-1990.

1981

Conceptos fundamentales. Madrid, 1989, Alianza, 1ª ed.

ISBN: 8420625760 – Depósito Legal: M. 3.523-1989.

1996

Introducción a la Filosofía. Madrid, 1999, Cátedra, 1ª ed.

ISBN: 8437617375 – Depósito Legal: M. 47.834-1999.

HEINEMANN, F.

1963

A Filosofia no século XX. Lisboa, 2008, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª ed.

ISBN: 9789723101447 – Depósito Legal: L. 278 021-2008.

HELENO, José Manuel

2001

A experiência sensível – ensaio sobre a linguagem e o sublime. Lisboa, 2001, Fim do século, 1ª ed.

ISBN: 9722541755 – Depósito Legal: L. 178.096-2002.

HESELGREN, Sven

1954

Los medios de expresión de la arquitectura – Un estudio teórico de la arquitectura en el que se aplican la psicología experimental y la semántica. Argentina, 1972, Universitaria de Buenos Aires - Eudeba, 2ª ed.

ISBN: -

HIND, Arthur Mayger

1923

A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the year 1914. New York, 1963, Dover, 1ª ed.

ISBN: 0486209547 – Depósito Legal: N.Y. 635.658-2002.

HOCKNEY, David

2001

El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros. Barcelona, 2002, Destino, 3ª ed.

ISBN: 8423333353.

HOLL, Steven

1992/93

Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura. Barcelona, 2011, Gustavo Gili

ISBN: 9788425224058 – Depósito Legal: B. 13.454-2011.

HONOUR, Hugh

1979

El Romanticismo. Madrid, 1984, Alianza Editorial, 2ª ed.

ISBN: 8420670200 – Depósito Legal: M. 38.710-1984.

HOSPERS, John

1946

Significado y verdad en el arte. Valencia, 1980, Fernando Torres, 1ª ed.

ISBN: 8473661168 – Depósito Legal: V. 926-1980.

HUISMAN, Denis

1954

A Estética. Lisboa, 1984, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de Filosofia nº 13.

ISBN: - – Depósito Legal: 4.528-1984

HUSSERL, E.

1989

A ideia da Fenomenologia. Lisboa, 2000, Edições 70, Col. Textos Filosóficos – nº 8, 1ª ed.

ISBN: 9724403734 – Depósito Legal: 32.973-1989.

KAHLER, Erich

1968

La desintegración de la forma en las Artes. México, 1969, Siglo XXI, 1ª ed.

ISBN: -

KANT, Immanuel

1990

Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y de lo Sublime. Madrid, 2008, Alianza, 3ª ed.

ISBN: 9788420661964 – Depósito Legal: M. 3.742-2008.

1994

Crítica da Razão Prática. Lisboa, 1994, Edições 70, 1ª ed.

ISBN: 9724401537 – Depósito Legal: 84.519-1994.

1998

Crítica da Faculdade do Juízo. Lisboa, 1998, Imprensa Nacional-Casa de la moneda, Col.

Estudos Gerais, serie universitaria – clásicos de filosofía, 1ª ed.

ISBN: 9722705067 – Depósito Legal: 125.950-1998.

KOLAKOWSKI, Leszek

1975

Husserl y la búsqueda de certeza. Madrid, 1977, Alianza Editorial, 1ª ed.

ISBN: 8420616583 – Depósito Legal: M. 24.417-1977.

L. KELKEL, Arion, SCHÉREER, René

1954

Husserl. Lisboa, 1982, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de Filosofia nº 18, 1ª ed.

ISBN: 9789724403717.

LAFUENTE FERRARI, Enrique

2002

Giovanni Battista Piranesi. Valencia, 2002, Memorias Culturales, 1ª ed.

ISBN: 8493208744 – Depósito Legal: V. 1.089-2002.

LAUF, Cornelia y PHILLPOT, Clive

1998

Artist/Author contemporary artist's books. New York, 1998, D.A.P. – A.F.A., 1ª ed.

ISBN: 1881616940.

LEBOURG, Nicole

1999

Curso de Grabado. Barcelona, 1999, De Vecchi, 1ª ed.

ISBN: 8431523301 – Depósito Legal: B. 42.292-1999.

LE CORBUSIER

1993

Conversas com os estudantes das Escolas de Arquitectura. Lisboa, 2003, Cotovia, 2ª ed.

ISBN: 9727950825 – Depósito Legal: L. 202049-2003.

2006

Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto. Madrid, 2006, Círculo de Bellas Artes, 1ª ed..

ISBN: 8486418666 – Depósito Legal: M. 14.425-2006.

LECOURT, Dominique

1974

Bachelard o el día y la noche. Barcelona, 1975, Anagrama, 1ª ed.

ISBN: 8433900323 – Depósito Legal: B. 36.189-1975.

LEITE, Flamarion Tavares

2007

10 Lições sobre Kant. São Paulo, 2007, Petrópolis Vozes, 1ª ed.

ISBN: 9788532634214 – Depósito Legal: 067.777-2007.

LENCE GUILABERT, María Ángeles

2002

La palabra en el espacio. Valencia, 2002, UPV, 1ª ed.

ISBN: 8497051297 – Depósito Legal: V. 140-2002.

LOOS, Adolf

1984

Dicho en el vacío 1897-1900. Murcia, 2003, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia, Col. Arquitectura 14, 1ª reimpresión.

ISBN: 8450501326 – Depósito Legal: V. 1.737-2003.

LÓPEZ SÁENZ, María Carmen

2000

El Arte como racionalidad liberadora. Madrid, 2000, Universidad Nacional de Educación a distancia, 1ª ed.

ISBN: 8436241177 – Depósito Legal: M. 38.482-2000.

LYOTARD, Jean-François

1967

A Fenomenología. Lisboa, 2008, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de filosofía nº 5, 2ª ed.

ISBN: 9789724413259 – Depósito Legal: L. 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón

1987

La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Madrid, 2007, Alianza Forma, 4ª reimpresión.

ISBN: 9788420670645 Depósito Legal: M. 6.278-2007.

MATOS, Ernesto

1999

Mesmo por Baixo dos meus pés – Uma viagem pela calçada portuguesa. Lisboa, 1999, C.M.Lisboa, 1ª ed.

Depósito Legal: L. 138.504-1999.

2001

Calçada portuguesa – uma linguagem universal. Lisboa, 2001, C.M.Lisboa, 1ª ed.

ISBN: 9729560811 – Depósito Legal: L. 169.186-2001.

2003

Calçada portuguesa – Uma presença no mundo. Lisboa, 2003, C.M.Lisboa, 1ª ed.

ISBN: 972956082X – Depósito Legal: L. 204.961-2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1947

Sentido sin sentido. Barcelona, 1977, Península, 1ª ed.

ISBN: 8429713204 – Depósito Legal: B. 28.965-1997.

1948

Conversas -1948. São Paulo, 2004, Martins Fontes, 1ª ed.

ISBN: 8533620713 – Depósito Legal: 6.848-2004

1964

O olho e o espírito. Lisboa, 1992, Gallimard Vega, CoL. Vega Passagens nº9, 1ª ed.

ISBN: 9726993520 – Depósito Legal: 62.258-1992.

1969

La prosa del mundo. Madrid, 1971, Taurus, 1ª ed.

Depósito Legal: M. 1.106-1971.

1989

O Primado da percepção e suas consequências filosóficas. São Paulo, 1990, Papirus, 1ª ed.

ISBN: 8530800621.

MONTANER, Josep María

1997

La modernidad superada – Arquitectura Arte y Pensamiento del siglo XX. Barcelona, 1999, Gustavo Gili, 3ª ed.

ISBN: 8425216966 – Depósito Legal: B.2.999-1999.

MORIENTE, David

2010

Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo 1970-2008. Madrid, 2010, Ensayos Arte Cátedra, 1ª ed.

ISBN: 9788437626789 – Depósito Legal: M. 34.349-2010.

MORISON, Ian; PENSTON, Margaret

2005

Estrellas y Planetas – Guía de mapas celestes y cartas estelares para la observación del cielo nocturno. Barcelona, 2008, Blume, 1ª ed.

ISBN: 9788480767385.

MURRAY, Chris

2006

Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX. Madrid, 2006, Ensayos Arte Cátedra, 1ª ed.

ISBN: 8437622794 – Depósito Legal: M. 399-2006.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier
2000

Mirando a través: la perspectiva en las artes. Barcelona, 2000, del Serbal, 1ª ed.
ISBN: 8476282915 – Depósito Legal: B. 49.713-1999.

NERUDA, Pablo
1981

Antología poética. Madrid, 2008, Espasa Calpe, 1ª ed.
ISBN: 9788467028102 – Depósito Legal: M. 2.209-2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian
1967

Intenciones en Arquitectura . Barcelona, 1979, Gustavo Gili, Col. Arquitectura/Perspectivas 1ª ed.
ISBN: 8425209390 – Depósito Legal: B. 31.549-1979.

NUNES, Benedito
1967

A Filosofia Contemporânea. São Paulo, 1967, Universidad de São Paulo, Col. Buriti nº18, 1ª ed.
ISBN: -

O'DOHERTY, Brian
2002

No interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte . São Paulo, 2007, Martins Fontes, 2ª tirada.
ISBN: 8533616864 – Depósito Legal: 025.645-2007.

PAISANA, João
1979

História da Filosofia e tradição filosófica. Lisboa, 1993, Colibri, Col. Forum de Ideias. 1ªed.
ISBN: 9728047436 – Depósito Legal: L. 68.166-1993.

PANOFSKY, Erwin
1924-25

La perspectiva como "forma simbólica". Barcelona, 1985, Tusquets, 5ª ed.
ISBN: 8472230317 – Depósito Legal: B. 40.370-1985.

PAOLAZZI, M.
1974

Hueco Grabado Conocimientos básicos y orientaciones técnicas. Barcelona, 1974, Don Bosco, 1ª ed.
ISBN: 8423611698 – Depósito Legal: B. 24.173-1974.

PASQUA, Hervé
1993

Introdução à lectura de Ser e Tempo de Martin Heidegger. Lisboa, 1997, Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia nº 23. 1ª ed.
ISBN: 9728407769 – Depósito Legal: L. 177977-1997.

PEREC, Georges
1999

Especies de espacios. Barcelona, 2001, Montesinos. 2ª ed.
ISBN: 8495776073 – Depósito Legal: B. 36.387-2001.

PEREIRA, Paulo Nuno
1998

O espaço e o tempo - intraligações. Lisboa, 1998, Fim de século, 1ª ed.
ISBN: 9727541186 – Depósito Legal: L. 119.813-1998.

PESSOA, Fernando
1994

Obras em prosa de Fernando Pessoa – páginas sobre literatura e estética – sobre a arte e o artista. Lisboa, 1994, Publicações Europa-América nº 475. 2ª ed.
ISBN: 9721016934 – Depósito Legal: L. 74.465-1994.

2003

La hora del diablo. Barcelona, 2006, Acanalado. 2ª reimpresión.
ISBN: 8496136175 – Depósito Legal: B. 20.964-2006.

2006

Poemas de Fernando Pessoa. Paço de Arcos, 2006, Visão. 2ª ed.
ISBN: 9896121974 – Depósito Legal: 235.870-2005.

PHILIPPE, Anne
1995

O fulgor da luz – conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Lisboa, 1995, Rolim. 1ª ed.
ISBN: 9726871336 – Depósito Legal: 94.048-1995.

PIGNATARI, Décio
1983

Semiótica del arte y de la arquitectura. Barcelona, 1983, Gustavo Gili. 1ª ed.
ISBN: 9686085777.

PÖGGELER, Otto
1963

El camino del pensar de Martin Heidegger. Madrid, 1986, Alianza Universidad, 1ª ed.
ISBN: 8420624764 – Depósito Legal: M. 36.977-1986.

PURINI, Franco
1980

La arquitectura didáctica. Valencia, 1984, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1ª ed.
ISBN: 8450508983 – Depósito Legal: V. 2.184 -1984.

RAMOS GUADIX, Juan Carlos
1992

Técnicas Aditivas en el Grabado contemporáneo. Granada, 1992, Universidad de Granada, 1ª ed.
ISBN: 8433816241 – Depósito Legal: GR. 798-1992.

- RENAU, Josep
1976
Función social del Cartel. Valencia, 1976, Fernando Torres Editor, 1ª ed.
ISBN: 8473660668 – Depósito Legal: V. 3.580-1976.
- RILKE, Rainer María
1952
Cartas sobre Cézanne. Barcelona, 1992, Paidós, 2ª ed.
ISBN: 8475093582 – Depósito Legal: B. 39.140-1992.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, Margarita
2012
Cómo la Red ha cambiado el arte. Asturias, 2012, Trea, 1ª ed.
ISBN: 9788497046336 – Depósito Legal: As. 1.089-2012.
- ROTHKO, Mark
2004
A realidade do Artista – Filosofias da Arte. Lisboa, 2007, Cotovia, 6ª ed.
ISBN: 9789727951697 – Depósito Legal: L. 248.596-2006.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier
1980
De la modernidad. Ensayo de Filosofía Crítica. Barcelona, 1980, Península. 1ª ed.
ISBN: 8429716696 – Depósito Legal: B. 35.634-1980.
- RUEDA, Manuel de
1991
Instrucción para grabar en cobre. Granada, 1991, Universidad de Granada, 1ª ed.
ISBN: 8433812998 – Depósito Legal: GR. 182-1991.
- RUIZ COMPANYY, Federico
1997
Cuadernos de Filosofía - Kant. Valencia, 2003, Tilde, 5ª reimpresión.
ISBN: 8492200944 – Depósito Legal: V. 4.271-1997.
- SAFRANSKI, Rudiger
2009
Romanticismo – Una odisea del espíritu alemán. Barcelona, 2009, Tusquets, 1ª ed.
ISBN: 9788483831311 – Depósito Legal: B. 17.922-2009.
- SAFF, Donald, SACILOTTO, Deli
1937
History and Process Printmaking. Los Angeles, 1978, Holt, Rinehart and Winston, 1ª ed.
ISBN: 0030856639 / 0030421063.
- SARTRE, Jean-Paúl
1996
Verdad y Existencia. Barcelona, 1996, Paidós I.C.E. – Universidad Autónoma de Barcelona, Col. Pensamiento Contemporáneo 16, 1ª ed.
ISBN: 8449303230 – Depósito Legal: B. 43.825-1996.
- 1997
O Ser e o Nada: ensaio de Ontologia Fenomenológica. São Paulo, 1997, Petrópolis Vozes, 8ª ed.

- SCHAARWACHTER, Georg
1970
Perspectiva para arquitectos. Barcelona, 1996, Gustavo Gili, 11ª tirada.
ISBN: 968608505X – Depósito Legal: B. 24.985-1996.
- SCHILLER, J. C. F.
1963
Cartas sobre la educación estética del hombre. Aguilar, 1969, Aguilar, 1ª reimpresión.
ISBN: --- – Depósito Legal: M. 14.789-1969.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia
2000
Arte y Arquitectura: Nuevas afinidades. Barcelona, 2000, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 842521906X – Depósito Legal: B. 31.195-2002.
- SCHMUTZLER, Robert
1977
El modernismo. Madrid, 1985, Alianza Forma, 2ª reimpresión.
ISBN: 842067012X – Depósito Legal: M. 30.922-1985.
- SEARLE, John R.
1983
Intencionalidade – Um ensaio de Filosofia da mente. Lisboa, 1999, Relógio d'água, Col. Episteme, 1ª ed.
ISBN: 9727085377 – Depósito Legal: L. 139.794-1999.
- SEVERINO, Antonio Joaquim
1992
Filosofia. São Paulo, 1992, Cortez, 1ª ed.
ISBN: 8524904100 – Depósito Legal: -.
- SILVANO, Filomena
2001
Antropologia do espaço. Uma introdução. Oeiras, 2001, Celta, 2ª ed.
ISBN: 9789727741434 – Depósito Legal: 256.729-2007.
- SILVEIRA, Paulo
2001
A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Rio Grande do Sul, 2001, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1ª ed.
ISBN: 8570255853.
- SLOTERDIJK, Peter
2003
Experimentos con uno mismo – una conversación con Carlos Oliveira. Valencia, 2003, Pre-Textos, 1ª ed.
ISBN: 848191570X – Depósito Legal: V. 4.695-2003.
- 2009
Temperamentos filosóficos de Platón a Foucault. Madrid, 2010, Siruela, 1ª ed.
ISBN: 9788498413946 – Depósito Legal: M. 42.945-2010.

STEIN, Emildo
2001

Seis estudos sobre "Ser e Tempo". São Paulo, 2005, Petrópolis - Vozes, 3ª ed.
ISBN: 8532603254 – Depósito Legal: 4.556-2005.

STRATHERN, Paul
1996

Aristóteles em 90 minutos. Sintra, 1997, Inquérito, 1ª ed.
ISBN: 9726702992 – Depósito Legal: 114.285-1997.

1997

Hegel em 90 minutos. Sintra, 1997, Inquérito, 1ª ed.
ISBN: 9726703085 – Depósito Legal: 114.865-1997.

TANIZAKI, Junichiro
1933

Elogio da sombra. Lisboa, 1999, Relógio D'Água - Antropos, 1ª ed.
ISBN: 9727085210 – Depósito Legal: L. 134.746-1999.

TÁVORA, Fernando
1962

Da organização do espaço. Porto, 2006, Ed. Facultad de Arquitectura – Universidad Porto, 6ª ed.
ISBN: 9729483221.

TRÍAS, Eugenio
1976

El artista y la ciudad. Barcelona, 1976, Anagrama, Col. Áncora y Delfin, vol. 883, 1ª ed.
ISBN: 8433900404 – Depósito Legal: B. 14.943-1976.

1985

Los límites del mundo. Barcelona, 2000, Destino, Col. Áncora y Delfin, vol. 883, 1ª ed.
ISBN: 8423331989 – Depósito Legal: B. 4.508-2000.

1982

Lo bello y lo siniestro. Barcelona, 2006, Debolsillo, 1ª reimpresión.
ISBN: 8497939050 – Depósito Legal: B. 86-2006.

TROTIGNON, Pierre
1965

Heidegger. Lisboa, 1990, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de filosofía, nº 21, 1ª ed.
Depósito Legal: L. 40.322-1990.

UGARTE, Luxio
1993

Chillida: dudas y preguntas. Bizkaia, 1995, Erein, 1ª ed.
ISBN: 8475685749 – Depósito Legal: BI. 2.223-1995.

VALERO RAMOS, Elisa
2004

La materia intangible – Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura. Valencia, 2009, Memorias culturales, 2ª ed.

ISBN: 9788493627577 – Depósito Legal: -.

2006

Ocio Peligroso. Introducción al proyecto de arquitectura. Valencia, 2006, Memorias culturales, 1ª ed.

ISBN: 9788493516314 – Depósito Legal: V. 3.710-2006.

VALVERDE, José María
1987

Breve historia y antología de la estética. Barcelona, 1998, Ariel Filosofía, 3ª reimpresión.
ISBN: 8434487365 – Depósito Legal: B. 43.705-1998.

VANCOURT, Raymond
1994

Kant. Lisboa, 1994, Edições 70, Col. Biblioteca Básica de filosofía, nº 2, 1ª ed.
ISBN: 9724404102 – Depósito Legal: L. 80.584-1994.

VATTIMO, Gianni
1996

Introdução a Heidegger. Lisboa, 1998, Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia nº 35, 10ª ed.

ISBN: 9727710492 – Depósito Legal: L. 130.334-1998.

VAUGHAN, William
1978

Romanticismo y Arte. Barcelona, 1995, Destino Thames and Hudson, 1ª ed.
ISBN: 8423324796.

VV. AA.
1968

Jean-Paul Sartre, M. Heidegger, Karl Jaspers y otros: Kierkegaard vivo. - Coloquio Internacional por la Unesco en París, del 21 a 23 abril de 1964. Madrid, 1970, Libro de Bolsillo Alianza, 2ª ed.

ISBN: – Depósito Legal: M. 27.615-1969.

1970

Análisis de las imágenes. Barcelona, 1982, Buenos Aires, 1ª ed. ISBN: 8485989058 – Depósito Legal: B. 38.712-1982.

2007

Guía de Arquitectura. Valencia, 2007, Icaro – Colégio Territorial de Arquitectos de Valencia, 1ª ed.

ISBN: 9788486828745 – Depósito Legal: V. 2.923-2007.

WAGENSBERG, Jorge
2002

Si la naturaleza es la respuesta, ¿Cuál era la pregunta?: y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre. Barcelona, 2003, Tusquets, 3ª ed.

ISBN: 848310847X – Depósito Legal: B. 16.733-2003.

2004

La rebelión de la formas – o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta. Barcelona, 2005, Tusquets, 2ª ed.

ISBN: 8483109751 – Depósito Legal: B. 1.079-2005.

WÖLFFLIN, Heinrich
1968

Renacimiento y Barroco. Barcelona, 1991, Paidós, 2ª ed.

ISBN: 8475093507 – Depósito Legal: B. 29. 003-1991.

WONG, Wucius
1979

Fundamentos del diseño Bi -y Tri-dimensional. Barcelona, 1989, Gustavo Gili, 6ª ed.

ISBN: 8425209269 – Depósito Legal: B. 9.524-1989.

XINGJIAN, Gao
2004

Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura. Barcelona, 2004, El cobre, 1ª ed.
ISBN: 8496095703 – Depósito Legal: B. 34.856-2004.

YATES, Steve
1995

Poéticas del espacio – antología crítica sobre la fotografía. Barcelona, 2002, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 8425218748 – Depósito Legal: B. 29.113-2002.

YVARS, José Francisco
2010

Imágenes Cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg. Barcelona, 2010, Elba, 1ª ed.
ISBN: 9788493803421 – Depósito Legal: B. 33.355-2010.

ZARADER, Marlène
1990

Heidegger e as palavras da origem. Lisboa, 1998, Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia nº 19, 1ª ed.
ISBN: 9728407726 – Depósito Legal: L. 120.114-1998.

ZARONE, Giuseppe
1993

Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano. Murcia, 1993, Pre-Textos Universidad de Murcia, 1ª ed.
ISBN: 8487101852 – Depósito Legal: V. 3 678-1993.

ZEVI, Bruno
1951

Saber ver la Arquitectura – ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona, 1981, Poseidón, 4ª ed.
ISBN: 8485083016 – Depósito Legal: B. 33.806-1981.

1964

Arquitectura in nuce – una definición de arquitectura. Madrid, 1969, Aguilar, 1ª ed.
Depósito Legal: M. 23.082-1969.

ZUBIRI, Xavier
1963

Cinco lecciones de filosofía. Madrid, 1980, Alianza Editorial, 1ª ed.
ISBN: 8420617830 – Depósito Legal: M. 33.763-1980.

ZUMTHOR, Peter
2006

Atmósferas: entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor. Barcelona, 2006, Gustavo Gili, 1ª ed.
ISBN: 9788425221170 – Depósito Legal: B. 48.518-2006.

2006

Pensar la arquitectura. Barcelona, 2010, Gustavo Gili, 2ª ed.
ISBN: 9788425223273 – Depósito Legal: B. 4.353-2010.

Tesis, manuscritos, trabajos de investigación no publicados

SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, Cecilio
2006

Ejercicios de Composición. Valencia, 2006. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
ISBN: 8483630583 – Depósito Legal: V. 5104-2006.

SUTER, Gerardo Latour
2010

Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea. Valencia, 2010. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
Nº registro: 3441 –UPV.

TILGHMAN, Benjamin R.
2005

¿es esto arte?: Pero el valor del arte y la tentación de la teoría. Valencia, 2005. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
ISBN: 8437061989 – Depósito Legal: V. 3.713-2005.

TORTOSA, Rubén Cuesta Manuel Lecuona López
2003

Laboratorio de una mirada: procesos de creación a través de tecnologías electrográficas. Valencia, 2003. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
ISBN: 9788469084892 – Nº registro: 2028 –UPV.

Artículos

ALCALÁ, José R.
1992

Grafías electrónicas y otras máquinas de pintar. Catálogo de Variaciones en Gris, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1992, Capital Europea '92, Fundación Arte y Tecnologías de Telefónica, Madrid, Mayo, 1992, 1ª ed.

2012

A Modo de Preámbulo. ¿Cuál es la pregunta? DEFORMA, Arte, Diseño + Comunicación, Valencia, 2012, Editorial Sendemà, nº 3, 2012, 1ª ed.

GONZÁLEZ, Enrique
2008

Conversaciones con Gao Xingjian. Madrid, 2008, Revista Grabado y edición nº15, año III, 1ª ed.
ISBN: 18862306 – Depósito Legal: M. 9.858-2006.

FOUCAULT, Michel
1979

“El ojo del poder” (Entrevista con Michelle Perrot), en BENTHAM, Jeremy, El panóptico. Madrid, 1989, La Piqueta. 1ª ed.
ISBN: 847731036X – Depósito Legal: M. 1.725-1989.

Catálogos

ALCALÁ y CANALES (ALCALÁ, José Ramón, ÑIGUEZ CANALES, Fernando)
1988

Electrografías Objetos Tridimensionales. Valencia, 1988, Universidad Politécnica de Valencia, Sala d'Exposiciones Vice-rectorat - junio 1988.
ISBN: 8437004209 – Depósito Legal: V. 1.266-1988.

BALLESTER, José Manuel
2003

Lugares de Paso. Valencia, 2003, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1ª ed. 2 de junio – 30 de septiembre -2003 – 2ª Bienal de Valencia.
ISBN: 844823541X – Depósito Legal: V. 2.394-2003.

2005

Habitación 523. Madrid, 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1ª ed. 11 de febrero – 8 de mayo -2005.
ISBN: 8480262508 – Depósito Legal: M. 3.303-2005.

CHILLIDA, Eduardo
2000

Chillida.– Santiago de Compostela 15 marzo – 11 junio, 2000, Auditorio de Galicia, 1ªed.
ISBN: 8488484380. Depósito Legal: VC. 199-2000.

DIDI-HUBERMAN, George
2003

Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?. Madrid, 2010, Catalogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 noviembre- 28 marzo 2011, 1ª ed.
ISBN: 9788480264280 – Depósito Legal: M. 48.624-2010.

KRASE, Andreas
2001

Eugène Atget's Paris. Köln, 2001, Taschen, 1ª ed.
ISBN: 3822855499.

MATTA-CLARK, GORDON
1993

Gordon Matta-Clark. Valencia. 3 de diciembre 1992 – 31 de enero 1993. IVAM Centre Julio Gonzalez , 1ª ed.
ISBN: 8448200225. Depósito Legal: V. 3.700-1992.

MOTHERWELL, Robert
1991/1992

Robert Motherwell 1915/1991-La puerta abierta. Exposición-homenaje, Museo Rufino Tamayo – Museo de Monterrey – Modern Art Museum of Fort Worth , 1ª ed.
ISBN: 9686084371.

OTEIZA, Jorge
1963

Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Navarra, 1994, Fundación Museo Oteiza. 6ª ed.
ISBN: 9788476811634 – Depósito Legal: NA. 169-1994.

RODOWICZ-CZECHWSKA, Jadwiga Maria
2011

The Collection of Polish Book Art from the 20th to the 21th Century _The Collection of Book Art Museum in Lodz. 21 octubre al 19 noviembre, 2011, Lodz, Musashino Art University Museum & Library, Musashino Art University Research Center for Art and Design Book Art Museum in Lodz.
ISBN:

TORTOSA, Rubén
2000

Visibilitat. Valencia, 2000, Palau de la música 5 al 30 abril. 2000 – Ajuntamento de Valencia.
Depósito Legal: V. 1.292-2000.

VV. AA.
1999

Jorge Oteiza – creador integral. Pamplona-Navarra,1999,Ed.Universidad Pública de Navarra,1ªed.
ISBN: 849075296– Depósito Legal: NA. – 3058-1999.

Conferencia

DIDI-HUBERMAN, Georges, TAVANI, Elena, WEDEPOHL, Claudia, WEIGEL, Sigrid
2011

Ideas en Fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg.
–Atlas y la modernidad: el peso del mundo– Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Edificio Nouvel – Auditorio 400. 4 marzo de 2011.

JACOB, Christian, DASTON, Lorraine, MICHAUD, Philippe-Alain
2011

Ideas en Fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg.
–Mostrar: la potencia de la imagen en la modernidad– Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Edificio Nouvel – Auditorio 400. 4 marzo de 2011.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, GHELARDI, Maurizio
2011

Conferencia Ideas en Fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg.
–Saber: el pensamiento icónico– Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Edificio Nouvel – Auditorio 400. 5 marzo de 2011.

RAMPLEY, Matthew, LAHUERTA, Juan José, ARNALDO, Javier
2011

Ideas en Fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg.
–Mnemosyne: imagen, reminiscencia y supervivencia– Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Edificio Nouvel – Auditorio 400. 5 marzo de 2011.

Diccionario

BIEDERMANN, Hans
1993

Diccionario de Símbolos. Barcelona, 1996, Paidós, 1ª reimpresión 1ª ed.
ISBN: 8475099556 – Depósito Legal: B. 16.268-1996.

BLAS BENITO, Javier
1996

Diccionario del Dibujo y la Estampa. Madrid, 1996, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Calcografía Nacional, 1ª ed.
ISBN: 8487181384 – Depósito Legal: M. 28.007-1996.

CHEVALIER, Jean
1969

Diccionario de los Símbolos. Barcelona, 1986, Herder, 1ª ed.
ISBN: 8425415144 – Depósito Legal: B. 29.193-1985.

VALERO RAMOS, Elisa
2008

Diccionario de la Luz. Valencia, 2008, Memorias culturales, 1ª ed.
ISBN: 9788493620301 – Depósito Legal: V. 713-2008.

VV. AA.
1996

Diccionario del Dibujo y la Estampa. Madrid, 1996, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Calcografía Nacional, 1ª ed.
ISBN: 8487181384 – Depósito Legal: M. 28.007-1996.

1999

Diccionario del Español actual. Madrid, 1999, Grupo Santillana, vol. I, 1ª ed.
ISBN: 972-56-8122-3-350701 – Depósito Legal: L. 182 100/02.

Websites

www.scolar.gloogle.es

www.museochillidaleku.com

VIII

Leyenda



Capítulo I**I. 1 – Hipótesis de la investigación**

Autor : Helena Almeida
 Título: A Casa
 Año: 1982
 Técnica: Fotografía

I. 4. Descripción del método de investigación utilizado.

Título: Plaza Redonda
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº 4, 1ª ed., P. 97.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Capítulo II**II. 3 – La transición de la experiencia académica del juicio de lo bello a la facultad del juicio de lo sublime.**

Autor : Ernesto Matos
 Título: Calçada portuguesa
 Año: 2003
 Técnica: Fotografía
 Fuente: Calçada portuguesa – Uma presença no mundo. Lisboa, 2003, C.M.Lisboa, 1ª ed. P. 3, 25,8.
 ISBN: 972956082X – Depósito Legal: L. 204.961-2003.

Título: Lisboa Capital Europea
 Año: 1994
 Fuente: Guedelhudos.blogspot.com.es/2009/06/Lisboa-94-foi-ha-15-anos-html

Autor : Célia Bragança
 Título: Calles de Valencia
 Año: 2010
 Técnica: Fotografía
 Autor : Caspar David Friedrich
 Título: El viajero contemplando un mar de nubes
 Año: Hamburg 1817/18
 Técnica: Óleo sobre lienzo, 74,8 x 98,4 cm

Capítulo III**III - El Método Fenomenológico como herramienta conceptual para afrontar la experiencia sensible de la práctica actual del arte****1.La relación del ser con el objeto.**

Autor : Célia Bragança
 Título: El ojo y la idea
 Año: 2003
 Técnica: Collagraph, Transferencia y Collage
 Dimensiones: 46 x 76 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: El espacio me ha dejado siempre silencioso
 Año: 2003
 Técnica: Collagraph, Transferencia y Collage
 Dimensiones: 46 x 76 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.
 Capítulo IV

IV – Espacio y Lugar: Referencias de la Memoria para la construcción del discurso artístico**1. El hábitat como memoria personal: La casa como Lugar.**

Autor : Célia Bragança
 Título: Valencia – Calle I
 Año: 2003
 Técnica: Tipografía y Collage
 Dimensiones: 46 x 76 cm
 Papel: Varios
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Valencia – Calle II
 Año: 2003
 Técnica: Tipografía y Monotipo
 Dimensiones: 30 x 100 cm
 Papel: Vegetal
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Valencia - Calle
 Año: 2003
 Técnica: Tipografía y Collage
 Dimensiones: 46 x 76 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil y Vegetal
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Valencia – Calle IV
 Año: 2003
 Técnica: Tipografía y Transferencia
 Dimensiones: 46 x 76 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

2. El espacio arquitectural como memoria visual: La Plaza Redonda de Valencia como espacio/icono.

Autor : Célia Bragança
 Título: Plaza Redonda
 Año: 2003
 Técnica: Fotografía

Capítulo V

V – Cartografías del Yo

1. Orígenes culturales.

Título: Missangas
 Técnica: Fotografía
 Fuente: www.wbijuteria.com

Título: Especias I
 Técnica: Fotografía
 Fuente: madeleinemadelaine.blogspot.com.es

Título: Especias II
 Técnica: Fotografía
 Fuente: diafragme.blogspot.com.es

Título: Antigua Basílica de Bom Jesus
 Técnica: Fotografía
 Fuente: www.cepolina.com

2. El Movimiento de la Espiral. Hacia una taxonomía creativa de lo simbólico para la construcción de la Memoria del Espacio/Lugar.

Autor: Lucio Picci
 Título: Casa Melo – Damião De Melo - Inhambane
 Técnica: Fotografía
 Fuente: www.2.dse.unibo.it/Picci/inhambane1

Título: Palhota: Casa indígena de Mozambique
 Técnica: Fotografía
 Fuente: http://umpequenogestoumagrandeajuda.blogspot.com.es

3. Hacia una Cartografía del Yo en el espacio simbólico de la Plaza Redonda de Valencia: Posicionamiento actual. El trabajo creativo personal y la construcción de la Tesis.

3.1 El objeto de la investigación

Autor: Jorge Oteiza
 Título: Expresión de los clasicismos. Gráfico nº 6
 Técnica: Dibujo
 Fuente: Ley de los cambios. San Sebastián, 1990, Tristan – Deche Arte contemporáneo. 1ª ed. P. 34.
 ISBN: 8470862685 – Depósito Legal: SS. 905-1990.

3.2 Laboratorio

Autor : Célia Bragança
 Título: Rua X
 Año: 2009
 Dimensiones: 22 x 16 cm
 Material: madera y metal
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano de la Rua X - I
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Dimensiones: 40 x 45 cm
 Papel: Cartón
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano de la Rua X - II
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Dimensiones: 40 x 45 cm
 Papel: Cartón
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano de la Rua X - III
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Dimensiones: 60 x 45 cm
 Papel: Cartón
 Edición: P.A

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano de la Rua X - IV
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Dimensiones: 45 x 45 cm
 Papel: Cartón
 Edición: P.A

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano de la Rua X - V
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Dimensiones: 45 x 45 cm
 Papel: Cartón
 Edición: P.A

Autor : Célia Bragança
 Título: Se alquila, se vende
 Año: 2003
 Técnica: Colagraph y transferencia
 Dimensiones: 78 x 106 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Título: Método del Jardineró
 Técnica: Dibujo
 Fuente: <http://el-blindado-personal.blogspot.com.es/2007/01/el-segundo-spangenhelm-3-qu-forma-tiene.html>

Título: Plaza Redonda
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº4, 1ª ed., P. 140, 141, 142, 138 y 137.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Autor : Célia Bragança
 Título: detalle
 Año: 2009
 Técnica: Collage
 Papel: Cartón

Autor : Célia Bragança
 Título: escultura
 Año: 2009
 Técnica: Collage.
 Dimensiones: 100 x 100x 150 cm
 Material: Cartón, globo negro y hilo

Título: Esbozo
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº4, 1ª ed., P. 131.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Título: Plaza Redonda - puerta A y B
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº4, 1ª ed., P. 126.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Título: Plaza Redonda – puerta C y D
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº4, 1ª ed., P. 127.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Título: Plaza Redonda - estudio
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº4, 1ª ed., P. 146.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Autor : Célia Bragança
 Título: Puerta A
 Año: 2010
 Técnica: Colagraph, transferencia y dibujo
 Dimensiones: 78 x 106 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Puerta B
 Año: 2010
 Técnica: Colagraph, transferencia y dibujo
 Dimensiones: 78 x 106 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Puerta C
 Año: 2010
 Técnica: Colagraph, transferencia y dibujo
 Dimensiones: 78 x 106 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Puerta D
 Año: 2010
 Técnica: Colagraph, transferencia y dibujo
 Dimensiones: 78 x 106 cm
 Papel: Hahnemuhle, 300gr. – Velin-marfil
 Edición: P.A.

Autor: Kepler
 Título: Órbita de Marte
 Técnica: Dibujo
 Fuente: <http://cmup.fc.up.pt/cmup/pick/Manhas/TeoriaPlanetariaKeplerTexto.html>

Capítulo VI

VI – Conclusión

Autor : Célia Bragança
 Título: Plano – Plaza Redonda+Publico+Libro
 Año: 2013
 Técnica: Dibujo

Autor : Célia Bragança
 Título: Portada I
 Año: 2013
 Técnica: Libro de artista
 Dimensiones: 23 x 32 cm
 Edición: I/II y II/II P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Portada II
 Año: 2013
 Técnica: Libro de artista
 Dimensiones: 23 x 32 cm
 Edición: I/II y II/II P.A.

Autor : Célia Bragança
 Título: Okupar el movimiento
 Año: 2013
 Técnica: Libro de artista
 Dimensiones: 23 x 32 x 2 cm
 Edición: I/II y II/II P.A.

Capítulo VIII

VIII - Anexos

1. Plano (Plaza Redonda)

Título: Plaza Redonda – Plano I
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº 4, 1ª ed., P. 106/107.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

Título: Plaza Redonda – Plano II
 Fuente: La Plaza Redonda de Valencia – Estudio Monográfico de un singular espacio urbano del s. XIX. Valencia, 1988, Alfons el Magnánim, Col. Arquitectura y Urbanismo nº 4, 1ª ed., P. 97.
 ISBN: 8478229574 – Depósito Legal: V. 2.870-1988.

2. Toponimia (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
 Título: Toponimia (Plaza Redonda)
 Año: 2003
 Técnica: Fotografía

3. Verticalidad (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Verticalidad (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

4. Horizontalidad (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Horizontalidad (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

5. Centro (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Centro (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

6. Ventanas, Puertas y Balcones (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Ventanas, Puertas y Balcones (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

7. Tipografía (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Tipografía (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

8. Luz/Sombra (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Luz/Sombra (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

9. Línea curva (Plaza Redonda)

Autor: Célia Bragança
Título: Línea curva (Plaza Redonda)
Año: 2003
Técnica: Fotografía

IX

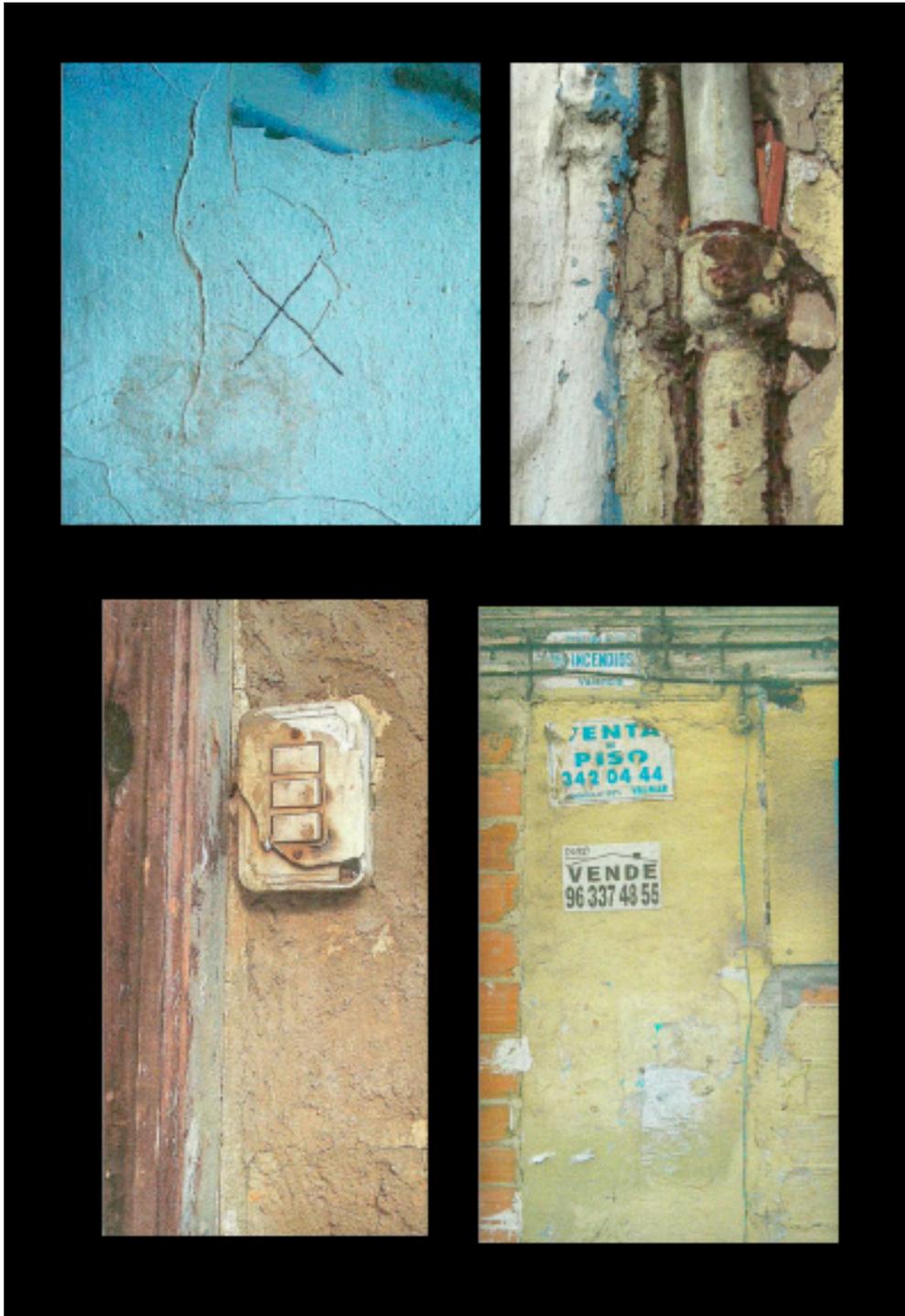
Anexos

"Y como la nostalgia que sentimos define tanto un lugar como su propia imagen exterior, hay que decir algo acerca de esas postales."
(BENJAMIN. A: Archivos, 2010: 144)

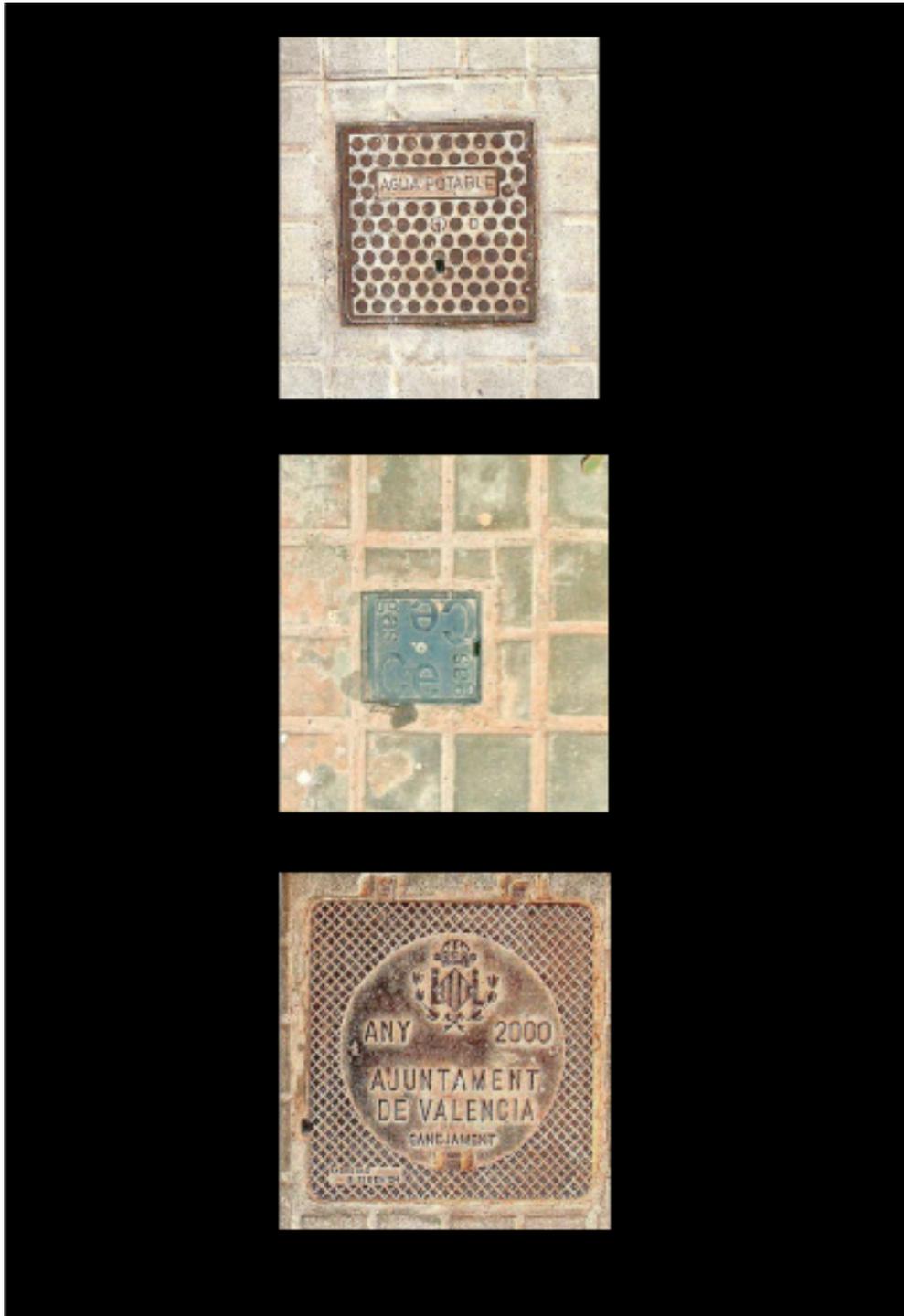




IX 3. Verticalidad (Plaza Redonda).



IX 4. Horizontalidad (Plaza Redonda).





IX 6. Ventanas, puertas y balcones (Plaza Redonda)





