

TFG

**CIEN MÁS UNO: PRESENTE Y DERIVA
DE UN PROCESO.**

Presentado por Jairo Blanes Ruiz

Tutor: Rosa Martínez-Artero Martínez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente proyecto pretende ser una justificación de la siguiente premisa: el valor del proceso frente al resultado. Se considera que toda obra de arte debe ser valorada en gran parte por cómo ha sido realizada, considerando en relación a este “cómo”, no únicamente los materiales empleados o la originalidad del procedimiento sino principalmente el proceso personal del artista que conlleva la tarea, así como el tiempo en el que la obra se realiza.

En este proyecto se ha buscado por una parte construir un pensamiento crítico apoyado en referentes, artísticos y teóricos que señalan el valor del proceso en la obra de arte así como realizar una propuesta práctica experimental, un autorretrato, cuyo objetivo es mostrar antes que un rostro, su proceso.

PALABRAS CLAVE:

Proceso, presente, autorretrato conceptual, sesión, pintura, dibujo, interdisciplinar, percepción, deriva

SUMMARY

This project aims to be a justification for this premise: the process value against the final result. It is considered that every work of art should be valued by how it has been done, considering, in relation to this, not only the materials used or the originality of the procedure, but mainly the artist's personal process that involves the artistic task and the time that happens since the work is started until it is finished.

This project has sought, on the one hand, getting a critical thinking supported by references, artistic and theoretical, that defend the process value in the work of art. On the other hand, it has tried to perform some experimental practical work, a self-portrait, which aim is showing, before the face, it's process.

KEYWORDS:

Process, present, conceptual self-portrait, session, painting, drawing, interdisciplinary, sensing, journey

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. OBJETIVOS.....	4
1.2. METODOLOGÍA.....	5
2. ANTECEDENTES.....	7
2.1. BUSCANDO EL PROCESO.....	7
2.2. DE LA CONTEMPLACIÓN A LA PUESTA EN PRÁCTICA.....	9
2.2.1. <i>FREQUENCY SPECTRUM</i>	9
2.2.2. <i>LECTURA: LA METAMORFOSIS</i>	10
3. MARCO CONCEPTUAL.....	12
3.1. SOBRE EL PROCESO.....	12
3.1.1. <i>EL PROCESO COMO FIN: EXTRACTOS REFERENCIALES</i>	12
3.1.2. <i>EL PRESENTE EN LA FILOSOFÍA ORIENTAL</i>	15
3.1.3. <i>VER, MIRAR, CONTEMPLAR</i>	17
3.2. SOBRE EL AUTORRETRATO.....	18
3.2.1. <i>REFERENTES</i>	19
3.2.2. <i>EL VALOR DEL AUTORRETRATO EN CIEN MÁS UNO</i>	20
4. CIEN MÁS UNO.....	21
4.1. TRANSCURSO.....	22
4.2. BIFURCACIÓN.....	25
4.3. DERIVA.....	26
4.4. DESTINO.....	28
5. CONCLUSIONES.....	31
6. BIBLIOGRAFÍA.....	32
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	33
8. ANEXOS.....	35

1. INTRODUCCIÓN

El proceso artístico es algo inherente en la obra, pues toda pieza de arte, acabada o no, ha surgido de un devenir, una idea racional, una coincidencia... En cualquier caso, toda obra conlleva un proceso.

Este proceso no se refiere sólo a una serie de acciones sucesivas que forman la obra, sino a todo lo que sucede en el espacio de tiempo que supone la realización de la misma, teniendo en cuenta lo externo y lo interno de la propia actividad artística. Desde la perspectiva de este proyecto es en ese proceso donde hemos querido depositar el auténtico valor de la obra de arte, pues de no existir, tampoco existiría la obra. De este modo, el proceso condiciona la obra.

Este proyecto, podría considerarse el retrato de un proceso creativo, pues en él se describen los procedimientos, las sesiones y el devenir de su desarrollo, además se trata de un autorretrato del natural, trabajado de forma interdisciplinar, durante el periodo de tiempo en el que ha transcurrido. Lo que se ha buscado con esto es hacer del autorretrato un espejo del transcurso de la obra y el autor, un recipiente para la reflexión y el aprendizaje, forzando a la razón a seguir pintando un cuadro, a pesar de creer no saber cómo hacerlo. Se trata por tanto de un trabajo de carácter experimental cuyo objetivo ha sido concebir y valorar la obra resultante como un proceso. Podría decirse incluso que se acerca a un retrato conceptual al enfocarlo en una idea y no en el cuadro como resultado definitivo.

En cuanto al trabajo teórico, se ha realizado un estudio, teniendo en cuenta diversos autores, acerca de la importancia del proceso separando tres apartados: el proceso como fin, el presente en la filosofía oriental como medio de vivenciar dicho proceso y la percepción consciente del referente como herramienta necesaria para lograrlo.

En esta memoria se aporta la obra que consiste en una serie de piezas que giran entorno a un autorretrato al óleo de cien sesiones, entre ellas se encuentran un diario de campo, una serie de dibujos, una video-instalación y un autorretrato al óleo.

1.1. OBJETIVOS

En cuanto a los objetivos se puede distinguir entre objetivos materiales y objetivos conceptuales.

Los objetivos materiales se refieren al tipo de obras que se buscaba realizar en el proyecto y el modo en que debían realizarse, entre ellos destacan:

- Realizar un autorretrato al óleo de 50 x 40 cm del natural en cien sesiones, inscritas en un tiempo máximo de 216 días, así como cien dibujos, autorretratos también, en formato A3 vertical.
- Documentar todo el proceso de la obra en un diario del proyecto,

incluyendo los procesos, reflexiones y conclusiones resultantes trabajando en un entorno de experimentación y aprendizaje continuo, utilizando para ello la escritura y el vídeo.

- Establecer una metodología de trabajo que permitiera la realización de los dos objetivos anteriores.

Los objetivos conceptuales se refieren a cómo debía afrontarse el proyecto, estableciendo la perspectiva del autor del mismo. Destacan los siguientes:

- Garantizar la continuidad del proceso en la obra sobrepasando los límites conocidos, forzando a seguir un cuadro acabado en una búsqueda constante de experimentación en los mismos procedimientos pictóricos.

- Vivenciar el proceso de la obra como si se tratase de la obra en sí misma, siendo plenamente consciente del estado en que se encuentran obra y autor, así como la relación entre ambas partes.

- Investigar sobre la idea de proceso y el retrato conceptual para apoyar las claves del proyecto.

- Mantener un proceso de aprendizaje en base a la práctica rutinaria y a la investigación teórica que estableciera los cimientos de la argumentación de la siguiente premisa: el valor del proceso frente al resultado.

1.2. METODOLOGÍA

Para la realización de este proyecto ha sido de vital importancia establecer una metodología muy cerrada tanto en el tiempo de ejecución total de la obra como en la estructuración de los procesos de la misma.

En cuanto al tiempo de ejecución total de la obra se estructuró un calendario de seguimiento del proyecto, desde el 28 de octubre de 2015, fecha de inicio del proyecto, hasta el 31 de mayo de 2016, poniendo ésta como fecha límite para acabar el trabajo práctico, dejando como mínimo un mes de tiempo para la realización del trabajo teórico. Había entonces un total de 216 días de los cuales debían dedicarse 100 a realizar las sesiones. Finalmente la obra fue resuelta el 20 de abril de 2016, completándose las 100 sesiones en un periodo de 176 días. Este calendario ha estado todo ese tiempo junto a la obra de forma que se llevara un control del ritmo y los días restantes. Además, junto con el calendario se ha realizado un proceso de investigación y lectura de referentes paralela al trabajo práctico. Todas las citas y referentes han sido recopilados en diferentes documentos digitales, dependiendo del tipo de referente, así como anotados en un pliego físico, colocado siempre junto al calendario. Igualmente se ha llevado un control del presupuesto y un seguimiento del mismo.

En cuanto a la estructuración de los tiempos en el proceso práctico se ha establecido un esquema de orden de tareas de la sesión estándar. Siendo este:

1. Sesión del cuadro
2. Dibujo de autorretrato

3. Redacción de la sesión en el diario.

Se han realizado diferentes seguimientos también en los tiempos de duración de la sesión, contando por una parte el tiempo de trabajo dedicado al autorretrato al óleo y por otra el tiempo del dibujo a lápiz, así como la hora a la que fueron realizados. Aunque existen algunas excepciones, ya que ha habido sesiones en las que se ha escrito antes de pintar, o incluso entre el cuadro y el dibujo, este esquema de trabajo se ha seguido durante todo el proyecto.

Esta forma de proceder y la reiteración han acabado generando una rutina acompañada de una organización prácticamente automática, descartando horas en las que las condiciones eran peores para pintar por la luz o por otras circunstancias ajenas al cuadro y alcanzando el punto de pintar prácticamente los mismos días de la semana a las mismas horas. De igual modo, aunque no se estableció un tiempo de sesión predeterminado, finalmente también ha acabado por estandarizarse el tiempo de una hora aproximada por sesión como promedio.

El avance del proyecto, la redacción y el trabajo de cada sesión en particular han generado una dinámica de reflexión continua propiciando la creación de una metodología empírica. Las conclusiones de cada sesión han ido acumulándose construyendo un bagaje cada vez más amplio tanto en conceptos como en recursos gráficos, potenciando el pensamiento crítico.

El proceso de investigación y la lectura de referentes, paralela al trabajo práctico, han influido de igual modo en esa reflexión continua así como en los procedimientos empleados en la pintura y el dibujo. En este punto es sobretodo destacable la lectura de *Retrato de Giacometti*, de James Lord, que se menciona en el diario del proyecto y ha tenido bastante repercusión en cuanto a la forma de proceder y concebir la pintura.

Por último, tras la realización del trabajo práctico se ha establecido un tiempo de reposo con el fin de reconstruir el proyecto desde una perspectiva más alejada y reflexiva, alcanzando así mediante un análisis más objetivo diferentes conclusiones que han supuesto la continuación del trabajo práctico, para completar el proyecto conceptualmente.



2. ANTECEDENTES

2.1. BUSCANDO EL PROCESO

Existen una serie de inquietudes previas que han motivado la realización de este proyecto. En primer lugar se encuentra la idea de valorar la obra de arte en base a su proceso. Estando en una fase de aprendizaje artístico es frecuente buscar referentes en artistas con mayor trayectoria para conocer diferentes resoluciones técnicas y procedimientos así como formas de representación y materialización de conceptos. En segundo lugar cabe decir que en este caso, el foco de atención ha estado mayoritariamente en el cómo se ha realizado la obra.

Qué se realiza y por qué se hace son cuestiones sin duda muy importantes en la creación artística, mas siempre es posible llevarlas a un terreno personal, ya que cada artista tiene unas inquietudes y una motivación para resolverlas particularmente.

Cuando se habla de cómo se hace, sin embargo, se habla de la materia, de la forma de proceder, del material que se emplea, de la transformación de la idea, en un plano mental, a la obra, en un plano material. En este proceso se encuentra la auténtica actividad artística y es ahí donde se enfoca el interés que ha conducido a la realización de este proyecto.

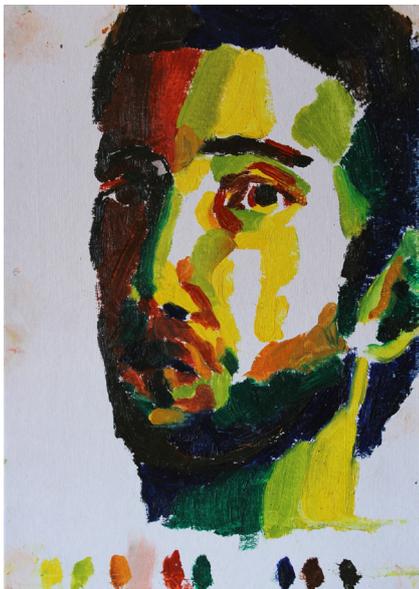
Puntualizando en la pintura, se descubre que la gama de posibles procedimientos pictóricos es prácticamente infinita, al igual que la cantidad de registros que se pueden obtener de los mismos, es entonces cuando el proceso empieza a cobrar mayor importancia real que el resultado, puesto que el resultado deriva de las particularidades de ese mismo proceso.

En este punto hay algunos pequeños trabajos previos que ya muestran esa indagación en buscar el proceder de una forma u otra, dando importancia a la forma de trabajar.

Se trata pues de trabajos breves que más bien podrían considerarse ejercicios en fase de aprendizaje o con objeto de experimentación. Corresponden a planteamientos diferentes, como proceder sustrayendo con el trapo o utilizando una paleta reducida y limitando el número de tonos. Aunque ahora no son considerados buenos por su resolución en su momento supusieron la aplicación de un proceso diferente para alcanzar el mismo resultado, un retrato.

En ese momento, noviembre de 2014, hubo dos obras que captaron especial atención, en particular por los procedimientos que en ellas se utilizan.

En primer lugar se encuentra este autorretrato de Chuck Close, que se descubrió en un momento en el que, como se ha visto anteriormente, se estaban realizando pequeños ejercicios de retrato, utilizando diferentes procesos. Esta obra en concreto generó especial interés por la forma en que está pintada, siguiendo el proceso de la cuatricomía y superponiendo tres capas,



Jairo Blanes, *Dos estudios de retrato*, óleo sobre lienzo, 35 x 25 cm, 2014

magenta, cyan y amarillo, como haría un proceso de imprenta. Se entiende que esta forma de proceder rompe con el procedimiento tradicional en cuanto a la búsqueda del color, ya que las mezclas se producen únicamente por la superposición de los tres colores empleados, y sin embargo, el cromatismo que se genera finalmente es realmente amplio. Para realizar dicha separación por cuatricomía se construye el referente digitalmente a partir de una fotografía, y la labor del pintor prácticamente pasa a sustituir la de una impresora. En la imagen que se muestra se puede apreciar dicho proceso.



Chuck Close, *Self-PortraitColor*,
238'6 x 196'8 cm.
2007

Cabe decir que en este caso, no es el hiperrealismo del resultado o la resolución técnica lo que más atención aporta, aunque sea excelente, es el pensamiento divergente, la búsqueda y la indagación de procesos diferentes, y la idea del artista, que se concreta en la solución de pintar por cuatricomía, lo que genera el interés.

En segundo lugar se encuentra *Tres cabezas de estudio*, de Joaquín Sorolla. Una obra que se puede ver en Valencia, en el museo San Pío V, donde se visitó en varias ocasiones durante la realización de los estudios de retrato, mostrados anteriormente.



Joaquín Sorolla, *Tres cabezas de estudio*,
óleo sobre lienzo, 47 x 98 cm
1887

Principalmente fue a través de la contemplación de esta obra, cuando empezaron a surgir todas las preguntas que remiten al proceso, al cómo se ha pintado el cuadro, qué procedimientos se han seguido, etc. Por supuesto, se podrían haber elegido muchos cuadros para esta tarea de contemplación e



Rembrandt, *Self Portrait at the Age of 63*
86 x 70.5 cm.
1669

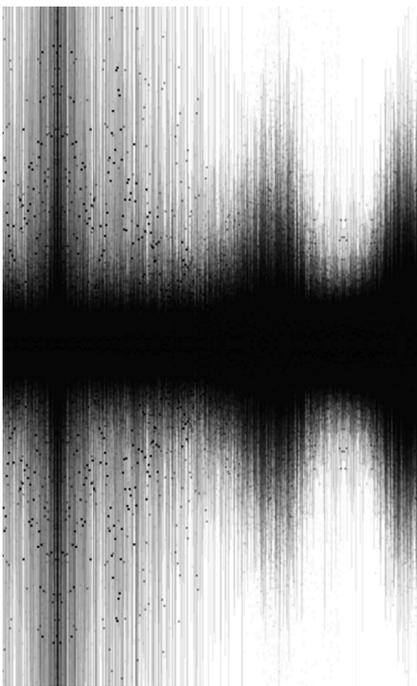
indagación, como por ejemplo, el llamado “inacabado” de Rembrandt, que se puede observar en sus autorretratos de 1658 a 1669 y en sus últimas obras. En este caso, se eligió este porque podía verlo al natural. En particular sorprende realmente alternar entre mirarlo de lejos y aproximarse y comprobar qué forma tienen las manchas y las direcciones de la pincelada. La construcción de las formas, la relación entre pintura directa y veladuras que generan una atmósfera y unifican, la síntesis en la construcción, el gesto y la ejecución ágil del trabajo de estudio.

En definitiva, de lo que se pretende hablar aquí es de la búsqueda del proceso en la obra. Sabiendo pintar, obviamente, se puede llegar prácticamente al mismo resultado ¿Pero cómo? ¿Qué procesos hay detrás de la obra para que sea tal cual es? Resulta que lo que más atracción suscitaba era eso, conocer y valorar la obra en su proceso.

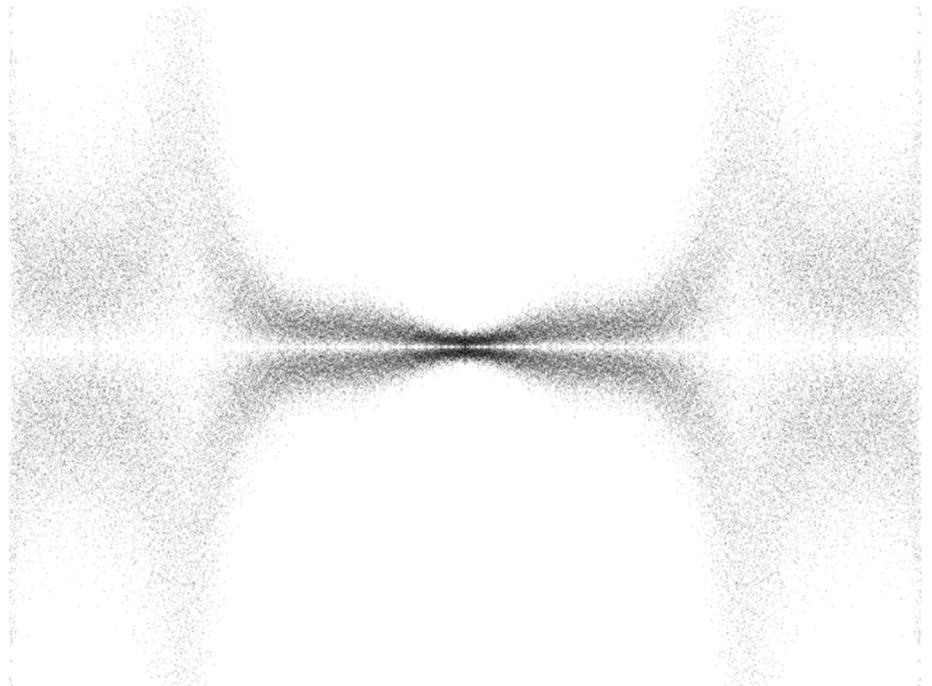
2.2. DE LA CONTEMPLACIÓN A LA PUESTA EN PRÁCTICA

A partir de la reflexión mostrada anteriormente se empezó a construir un principio de trabajo en cada obra, que implicara que el proceso fuera, sino el eje central de la misma, una parte especialmente importante. Hay dos proyectos en especial donde se produce esta relación entre obra y proceso y que se confirman como antecedentes del proyecto realizado.

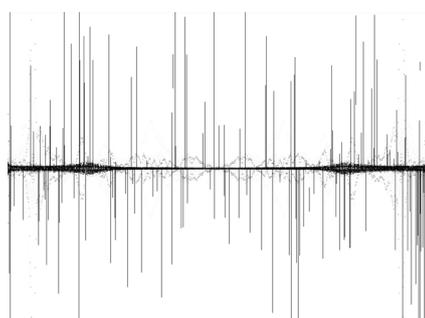
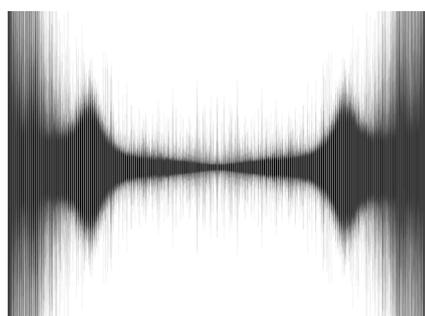
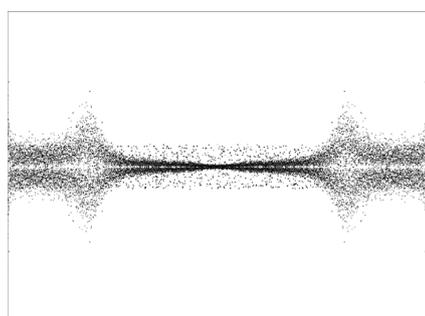
2.2.1. FREQUENCY SPECTRUM



Jairo Blanes, *Frequency Spectrum*,
Capturas.
impresión digital, processing 2.0.3,
2015



Frequency Spectrum es una obra digital realizada en enero de 2015 con programación, utilizando el software Processing 2.0.3. Funciona con la captura de sonido y su conversión en imagen en movimiento. La obra final está



Jairo Blanes, *Frequency Spectrum, Capturas*.
impresión digital, processing 2.0.3,
2015

planteada como una instalación interactiva donde el sonido ambiente y el del propio espectador generan la obra que se proyecta en directo ininterrumpidamente, así mismo se pueden obtener capturas de imagen gráficas que funcionan como piezas individuales formando una serie.

Las imágenes gráficas resultantes tienen como origen formal el espectro de frecuencia, un instrumento que se utiliza para medir las frecuencias del sonido que capta el micrófono. Mediante la alteración del código, el anterior instrumento de medida queda des-contextualizado de su función y pasa a ser una obra gráfica en sí misma.

Lo que realmente hace importante esta obra en el contexto de este proyecto es el valor del proceso y el tiempo en la misma. Como se ha comentado, se trata de una pieza cuyo origen se debe a un proceso semi-aleatorio, que está determinado por el sonido de su contexto y la interacción del espectador, siendo él mismo quien decide cuando empieza y acaba la composición. De este modo, prácticamente todo en la obra es proceso, ya que se trabaja con el cambio caótico e impredecible, de forma permanente.

De igual modo, existe un proceso de construcción del código que conlleva una deriva impredecible donde la lógica y el azar se entrelazan llegando a resultados inesperados. Como afirma Jared Tarbell, artista y programador:

“With an algorithmic goal in mind, I manipulate the work by finely crafting the semantics of each program. Specific results are pursued, although occasionally surprising discoveries are made.”¹

Esta amplitud en la visión es uno de los factores que caracteriza el proceso artístico. La indagación y la experimentación continua buscando objetivos concretos que en ocasiones resulta en descubrimientos sorprendentes aleatorios que a posteriori sirven como procesos aplicables a cualquier otro proyecto. La búsqueda y el aprendizaje que esta actividad conlleva son principios que se han trasladado posteriormente a la pintura en *Cien más uno*.

2.2.2. LECTURA: LA METAMORFOSIS

Realizada en abril de 2015, *Lectura: La Metamorfosis* es una obra de carácter puramente conceptual. Se trata de un texto construido extrayendo fragmentos de dos páginas del libro: *La Metamorfosis*, de Franz Kafka. Este es el texto resultante:

“Gregorio, dueño y señor de las paredes vacías, enmudeció y, con todas sus fuerzas, sacó la cabeza lo más prudente y discretamente posible. Greta podría haberse puesto enferma por su culpa y la madre, en silencio, se repe-

1 TARBELL J. *The computational medium, complexification*, [consultado 2016/05/28] disponible en: <http://www.complexification.net/medium.html>

...impertinencia, y por el que Greta ahora se dejaba tentar con la intención de hacer más que ahora, porque en una habitación en la que sólo Gregorio era dueño y señor de las paredes vacías, no se atrevería a entrar ninguna otra persona más que Greta.

Así pues, no se dejó disuadir de sus propósitos por la madre, que también, de pura inquietud, parecía sentirse insegura en esta habitación, pronto **enmudeció** y corrió a la hermana **con todas sus fuerzas** a sacar el armario. Bueno, en caso de necesidad, Gregorio podía prescindir del armario, pero el escritorio tenía que quedarse, y apenas habían abandonado las mujeres la habitación con el armario, en el cual se apoyaban girando, cuando Gregorio **sacó la cabeza** de debajo del campo para ver cómo podía tener cuitas en el asunto **lo más prudente y discretamente posible**. Pero, por desgracia, fue precisamente la madre quien regresó primero, mientras **Greta**, en la habitación contigua, sujetaba el armario rodado con los brazos y lo empujaba sola de acá para allá, naturalmente, sin moverlo un ápice de su sitio. Pero la madre no estaba acostumbrada a ver a Gregorio **podría haberse puesto enferma por su culpa**, y así Gregorio, **andando hacia atrás**, se dejó asegurar de nuevo el extremo del campo, pero no pudo evitar que la sábanas se moviese un poco por la parte de delante. Ésto fue suficiente para llamar la atención de la madre. Ésta se detuvo, permaneció allí un momento en silencio y luego volvió con Greta.

A pesar de que Gregorio **se repetía una y otra vez que no ocurría nada fuera de lo común**, sino que sólo se cambiaban de sitio algunos muebles, **sin embargo**, como pronto había de confesarse a sí mismo, ante ir y venir de las mujeres, **sus breves gritos**, el arrastre de los muebles sobre el suelo, le producían la impresión de un gran barullo, que crecía procedente de todas las direcciones y por mucho que enojaba la cabeza y le fatigaba sobre sí mismo y apretaba el cuerpo contra el suelo, tuvo que confesarse irremediablemente que no soportaría todo esto mucho tiempo. Ella le vaciaba su habitación, **le quitaban todo aquello a lo que tenía cariño**, el armario en el que guardaba la sierra y otras herramientas ya lo habían sacado, ahora ya arrojaban el escritorio, que estaba fijado al suelo, así el cual había hecho sus deberes cuando era **estudiante de comercio, alumno del instituto e incluso alumno de la escuela primaria**. Ante esto le quedaba a sí un momento para conseguir las herramientas que tenían las dos mujeres, **y cuya existencia, por cierto, casi había olvidado**, porque de puro agotamiento trabajaban en silencio y solamente se oían las sordas ruidosas de sus pies.

Y así **salíó de repente** -las mujeres estaban en ese momento en la habitación contigua, apuradas en el escritorio para tomar aliento-, cambió cuatro veces la dirección de su marcha, no sabía a ciencia cierta que era lo que debía salvar primero, cuando vio en la pared ya vacía, precisamente la atención, el cuadro de la mujer envuelta en piel. **Se arrastró apresuradamente hacia arriba y se apretó contra el cuadro**, cuyo cristal lo sujetaba y se dividaba el azulejo de su vestido. **Al menos** esos cuadros, que Gregorio tapaba ahora por completo, seguro que no se lo llevarán nadie. Volvió la cabeza hacia la puerta del cuarto de estar para observar a las mujeres cuando volviesen.

No se habían permitido una larga tregua y ya volvían, Greta había rodoado a su madre con el brazo y con la levita en volandas.

«¿Qué nos llevamos ahora?» dijo Greta, y miró a su alrededor. Entonces sus miradas se cruzaron con las de Gregorio, que estaba en la pared. Seguramente sólo a causa de la proximidad de la madre **convenció a su seriedad**, inclinó su rostro hacia la madre, para impedir que ella mirase a su alrededor, y dijo temblando y atardecido:

«Vea, ¿qué volvemos un momento al cuarto de estar?» Gregorio veía claramente la intención de Greta, quería llevar a la madre a un lugar seguro y luego volverle de la pared. Bueno, que lo intentase. **El permanecería sobre su cuadro** y no renunciaría a él. Prefería salvarle a Greta a la cara.

Pero justamente las palabras de Greta inquietaron a la madre, quien se echó a un lado y vio **la gigantesca mancha parduzca sobre el papel pintado de flores** y, antes de darse realmente cuenta de que aquello que veía era Gregorio, **gritó con voz ronca y estridente**.

«¡Ay Dios mío, ay Dios mío!» con los brazos extendidos cayó sobre el campo, **como si renunciase a todo, y se quedó allí inmóvil**.

«¡Cuidado, Gregorio!» gritó la hermana levantando el pulso y con una mirada penetrante. **Desde la transformación** eran estas las primeras palabras que le dirigía directamente. Corría a la habitación contigua para buscar alguna esencia con la que pudiese despertar a su madre de su **inconsciencia**. Gregorio también quería ayudar -había tiempo más que suficiente para salvar el cuadro-, pero **estaba** pegado al cristal y tuvo que dependerse con fuerza, luego corrió también a la habitación de al lado como si pudiera dar a la hermana algún consejo, **como en otros tiempos**, pero tuvo que quedarse detrás de ella sin hacer nada, cuando Greta volvió **entre diversos fracasos**, se asustó al darse la vuelta y un fracaso se cayó al suelo y se rompió y un trozo de cristal hirió a Gregorio en la cara; una medicina corrosiva se derramó sobre él. Sin detenerse más tiempo, Greta cogió todos los fracasos que podía llevar y corrió con ellos hacia donde estaba la madre, cerró la puerta con el pie. **Gregorio** estaba ahora aislado de la madre, que **quizá estaba a punto de morir** por su culpa, no debía abrir la habitación, no quería decir a la hermana que tenía que permanecer con la madre, **ahora no tenía otra cosa que hacer que esperar**, y afligido por los remordimientos y la preocupación, comenzó a arrastrarse, se arrastró por todas partes: paredes, muebles y techos, y finalmente, en su desesperación, cuando ya la habitación empezaba a dar vuelcos a su alrededor, se desplomó en medio de la gran mesa.

[...]

Gregorio, dueño y señor de las paredes vacías, enmudeció y, con todas sus fuerzas, sacó la cabeza lo más prudente y discretamente posible. Greta podría haberse puesto enferma por su culpa y la madre, en silencio, se repetía una y otra vez que no ocurría nada fuera de lo común. Sin embargo, sus breves gritos le quitaban todo aquello a lo que tenía cariño. Estudiante de comercio, alumno del instituto e incluso alumno de la escuela primaria, cuya existencia, por cierto, casi había olvidado.

Salíó de repente, se arrastró apresuradamente y se apretó contra el cuadro. Al menos se habían permitido una larga tregua. Gregorio conservó su serenidad, él permanecería sobre su cuadro. La gigantesca mancha parduzca sobre el papel pintado de flores gritó con voz ronca y estridente, como si renunciase a todo, y se quedó allí inmóvil.

Desde la transformación, su inconsciencia estaba, como en otros tiempos, entre diversos fracasos de cristal. Gregorio, que quizás estaba a punto de morir, no tenía otra cosa que hacer que esperar.

tía una y otra vez que no ocurría nada fuera de lo común. Sin embargo, sus breves gritos le quitaban todo aquello a lo que tenía cariño. Estudiante de comercio, alumno del instituto e incluso alumno de la escuela primaria, cuya existencia, por cierto, casi había olvidado.

Salíó de repente, se arrastró apresuradamente y se apretó contra el cuadro. Al menos se habían permitido una larga tregua. Gregorio conservó su serenidad, él permanecería sobre su cuadro. La gigantesca mancha parduzca sobre el papel pintado de flores gritó con voz ronca y estridente, como si renunciase a todo, y se quedó allí inmóvil.

Desde la transformación, su inconsciencia estaba, como en otros tiempos, entre diversos fracasos de cristal. Gregorio, que quizás estaba a punto de morir, no tenía otra cosa que hacer que esperar.”

Las páginas de las que está extraído el texto generado son dos páginas intermedias del libro, sin embargo, el texto que se obtiene prácticamente se puede decir que anticipa el final de la historia, construyendo un texto alternativo utilizando únicamente el que ya hay escrito.

En la creación de esta obra tuvo una gran importancia el proceso. La lectura de la obra, la búsqueda consciente con un objetivo en mente y el papel del azar, del que habla Tarbell, fueron elementos cruciales. Del mismo modo, el trabajo conceptual de construir un texto a partir de otro, la consciencia a través de la reflexión y la actividad mental durante el proceso, son elementos que también aparecen en *Cien más uno*.

Jairo Blanes, La Metamorfosis — Lectura impresión digital, 30 x 21 cm c. u. 2015

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. SOBRE EL PROCESO

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, *Cien más uno* es un proyecto donde se ha buscado valorar la obra de arte en base a su proceso. Tiempo y aprendizaje son conceptos clave en la obra, donde se enfatiza el cómo se ha realizado la misma.

Ante todo, de lo que se pretende hablar en este proyecto es de la importancia del proceso en la obra, las experiencias sucedidas en el transcurso de la misma y la reivindicación de la propia actividad de creación por encima del proyecto creado.

El proceso artístico, el presente continuo en que sucede y la percepción y la actividad que supone, son los tres conceptos principales que dan sentido al proyecto.

3.1.1. EL PROCESO COMO FIN: EXTRACTOS REFERENCIALES

Si se centra la atención en el porqué, en por qué se pinta, normalmente, se dirá que se busca representar una imagen, o mejor dicho construirla, tal vez generar un concepto en torno a ella, inscribirla en algo mayor, en un plano mental, intertextual. Construir una imagen, figurativa o abstracta, de una determinada forma. ¿Pero, qué hay del para qué? ¿Cuál es la finalidad?

Para Nietzsche, toda actividad de lo existente es estética, según dice en *Estética y teoría de las artes*, la apariencia es un principio fundamental en la naturaleza, todos los procesos que suceden en ella son artísticos, ya que actúan sobre la apariencia del mismo, como un constante devenir de creación y destrucción. Una constante transformación de lo informe en la forma y del sinsentido en el sentido.

Argumenta también que el hombre imita la actividad creadora de la naturaleza para escapar de la realidad en la que existe, horrible y problemática. El arte se concibe entonces como aquello que posibilita y estimula la vida. Todo lo que vive, vive en la apariencia, en la ilusión, la mentira, el engaño... El arte es quien produce esas apariencias. El ser humano necesita del proceso creativo para escapar del carácter horrible de su existencia y por ello vive continuamente en la apariencia, crea metáforas de lo existente a través de lenguajes que él mismo inventa, para proyectar nuevas realidades en una descarga de imágenes continua.

Como opuesto al arte, Nietzsche coloca el nihilismo, que representa la ausencia de actividad y de fe, puesto que renuncia a cualquier tipo de voluntad.

“El nihilismo, supone fisiológicamente una actitud negativa frente a la vida, un cansancio que niega todo valor a la vida, que se opone a la vida y se

expresa en el hecho de que los valores de la cultura se vuelven vacíos y pierden su sentido. El nihilismo se revela así como el proceso contrario al proceso de creación.”³

V. Kandinsky, por su parte, en *Punto y Línea sobre el Plano* también divide entre:

*“1. Aquellos que aparte de lo material reconocen lo inmaterial o espiritual.
2. Aquellos que no quieren reconocer nada fuera de lo material (para estos no puede existir el arte).”⁴*

Ambos, desde contextos diferentes, están haciendo referencia, desde su propia visión, a la necesidad del proceso creativo y al valor de éste para el ser humano en cuanto a que es la vía que permite viajar de lo material a lo espiritual, de la realidad a la ficción.

Se encuentra el ser humano entonces con la necesidad continua de crear, y no sólo de crear, sino de permanecer en un estado mental que se encuentre inmerso en el proceso creativo. De lo contrario, sin una vía inmaterial, su actividad se reduciría a cumplir unas necesidades biológicas que resultan a la par insuficientes e inalcanzables para la mente humana.

El ser humano necesita del arte, no sólo como un conjunto de obras y logros que contemplar y admirar, sino como actividad en sí misma. Requiere de un proceso de experimentación, de una búsqueda que resuelva sus inquietudes. De nuevo Kandinsky completa esta reflexión, en *De lo espiritual en el arte*, argumentando que:

“El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra forma.”⁵

La realidad que rodea al artista es insuficiente, necesita crear, mostrar su visión del mundo en que vive, y como consecuencia, mantenerse inmerso en el proceso de creación, que posibilita dicha tarea.

Existe entonces un propósito creador, una fuerza que impulsa a la mente del artista a exteriorizar su visión, transformar sus sentidos y su opinión sobre el mundo que le rodea. Es un mecanismo de expresión.

¿Pero dónde reside el valor de esa expresión: en la conclusión de la obra o en el transcurso de la misma?

La obra acabada es un objeto de contemplación, algo que se admira, se

3 NIETZSCHE F. *Estética y teoría de las artes*, Editorial Tecnos, prólogo, selección y traducción Izquierdo, A. (2004: p. 20)

4 KANDINSKY V. *Punto y Línea sobre el Plano -contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Editorial Labor, S.A (1993: p. 31)

5 KANDINSKY V. *De lo Espiritual en el Arte*, Paidós Estética. Barcelona (1997: p. 60)

desprecia o produce indiferencia, es un producto, a fin de cuentas, material o conceptual, algo que incita a ser contemplado. Sin embargo, también es un objeto inerte, estático. Se ha realizado para resolver una serie de inquietudes y una vez acabado ha cumplido su función primigenia con el artista. Desde ese momento, pertenece al pasado del autor, cuya mente está centrando ya su actividad en la próxima obra. Por muchas obras que realice no dejará de crear, ya que es ese estado, ese proceso continuo, el que necesita.

En respuesta a la encuesta “a cada cual su realidad” de P. Volboudt, J. Dubuffet expresa perfectamente esa necesidad de permanecer inmerso en el devenir del proceso creativo.

“Una cosa es segura y es que un cuadro me interesa en la medida en que he logrado encender en él una determinada llama que puede denominarse (es cuestión de entenderse sobre el contenido de las palabras) – vida, presencia, existencia, realidad. Naturalmente, suele ocurrir muchas veces durante mis trabajos que mi cuadro carezca de esa llama. En él, he figurado ciertos elementos, poco importa cuales sean – objetos, personajes, lugares – y al reconocerlos, no despiertan ninguna emoción, no están dotados de vida (o para emplear su palabra, de realidad) Mientras es así prosigo mi trabajo, agrego y quito, cambio, rehago de otra manera (observe que procedo de un modo empírico y como a ciegas probando toda clase de medios) hasta que en mi lienzo se produzca ese extraño y peculiar estallido a partir del cual me parece dotado de esa especie de -vida, perdón, de realidad. ¿A qué se debe? Ni siquiera lo sé. Luego no recuerdo muy bien cómo procedí y de que manera puedo obtener el mismo efecto en otro lugar. Es como un hecho misterioso y que probablemente debido a ese misterio en sí me arrastra siempre a la experiencia rehaciendo nuevos cuadros.”⁶

En la música, la danza y las artes dramáticas proceso y producto se mezclan (se habla de las representaciones en directo) No hay un objeto material estático, sino un proceso que transcurre en una línea de tiempo, es objeto de admiración durante ese presente, es efímero, es cambiante. El espectador no tiene control sobre ello, es un proceso que sucede. Aun así se está hablando de la representación de una obra que normalmente ha sido previamente compuesta. En el transcurso de esa construcción está también el valor de la obra. El extremo de éste es la performance, donde lo que transcurre se presenta, no se representa.

Eso es algo que se encuentra igual en todas las artes, la expresión se produce durante el proceso, en la pintura durante la creación y en la música, el teatro y la danza durante la creación y la representación/presentación.

Según Nietzsche, la creación supone un estado parecido al de la embria-

6 DUBUFFET J. *Escritos sobre Arte*. Barral Editores. XX. respuesta a la encuesta “a cada cual su realidad” de P. Volboudt Xxe Siècle, N°9 1957. (1975: p. 245)

guez. El acto de crear absorbe al creador y lo sumerge en el proceso creativo apartándolo de su alrededor y focalizando su atención en el transcurso de la obra. Dubuffet, por su parte también habla del arte como ejercicio de embriaguez o locura:

“[...] Hago tratamientos de locura, y me sientan bien. Se los recomiendo. El arte solamente me interesa en tanto en cuanto es un ejercicio en ese sentido !El arte razonado me hace reír! No es nada para mí.”⁷

Lo que se pretende decir con ésto, es que el proceso en sí es el motivo principal del arte, es aquello que sucede durante el desarrollo de la obra, que tiene la capacidad de abstraer totalmente la mente del artista y centrar toda su capacidad en el acto de crear. Es un conjunto de decisiones que se inscriben en un presente que no se detiene. La frustración, la satisfacción, la indecisión, son parte de la lucha interna y externa del autor por materializar la obra que proyecta en su mente. La obra terminada acaba siendo una consecuencia circunstancial, un residuo, una huella del proceso. Como bien cita James Lord en *Retrato de Giacometti*:

“El retrato ya no significaba nada como tal. Como cuadro tampoco decía mucho. Lo que sí tenía sentido era la lucha infatigable e interminable que Alberto había emprendido para expresar en términos visuales, y a través del acto de pintar, una percepción de la realidad que, por casualidad, había coincidido con mi cabeza. Evidentemente, era imposible conseguir esto, pues lo que es abstracto por naturaleza nunca podrá concretarse sin alterar su esencia. Pero él se había comprometido y, de hecho, estaba condenado a lograr algo que, en ciertos momentos, parecía el castigo de Sísifo.”⁸

De todo lo anterior extraemos una conclusión para nuestro proyecto. Se concibe la obra “acabada” como una huella, un objeto de admiración que conserva oculto o visible en su apariencia un periodo de tiempo, que cuenta una historia. Es ese devenir, el proceso de la obra, el que aporta el sentido y el valor a la misma. Por ello, lo que se pretende en *Cien más uno* es evidenciar ese proceso construyendo una relación directa entre el proceso y la obra acabada.

3.1.2. EL PRESENTE EN LA FILOSOFÍA ORIENTAL

Un aspecto muy importante en *Cien más uno* es la concepción del presente y la relación del proceso con el mismo, influido por el pensamiento de la filosofía oriental.

7 DUBUFFET J. *Escritos sobre Arte*. Barral Editores. XXI ENTREVISTA RADIOFÓNICA CON GEORGES RIBEMONT-DESSAIGSES, MARZO 1958. (1975: p. 255)

8 LORD J. *Retrato de Giacometti*, antMachadoLibros, (2005: p. 102)

Aunque desde el proyecto no se tiene un conocimiento amplio y rico de la filosofía oriental sí que se han realizado varias lecturas y se conocen ciertos principios que se aplican en el proyecto. El más importante de todos ellos es la concepción del presente y el nivel de consciencia que conlleva para el individuo.

“Si estás deprimido, estás viviendo en el pasado. Si estás ansioso, estás viviendo el futuro. Si estás en paz, estás viviendo en el presente” Lao Tse⁹

Gran parte de filosofías de pensamiento oriental conciben el presente como la fase temporal auténtica y a través de la meditación buscan centrar su mente en ese presente para vivenciarlo de forma consciente. Cada actividad que se realiza en la vida diaria ocupa la totalidad de la energía de forma que supone el mayor crecimiento posible.

A menudo, se habla de actividades como la pintura y las artes como tareas que concentran toda la atención del individuo, alcanzando un estado meditativo. Un ejemplo muy particular sobre este tema es el Khil-Khor, una práctica de los monjes budistas del Tíbet que consiste en la realización de mandalas de arena. Se trata de una actividad artística de marcado y estricto carácter meditativo y sagrado. Lo más impactante de estas obras es que, pese al complejo y extenso proceso que conllevan, una vez han sido terminadas son deshechas.



Monje tibetano realizando la práctica del khil khor.

El valor y la motivación de estas obras se encuentra en el transcurso de su realización, no en el resultado, que como ellos mismos dicen “es un producto efímero al que apegarse sólo trae sufrimiento”. Esta forma de concebir el pro-

9 LAO TSE, *Dào Dé Jing (pasado, presente, futuro (II))* [consultado: 2016/06/25] disponible en: <http://www.frases-citas.com/2013/03/pasado-presente-y-futuro-ii.html>

ceso artístico es la que se ha pretendido aplicar en *Cien más uno*. El proceso concebido como presente continuo y consciente.

3.1.3. VER, MIRAR, CONTEMPLAR

El proceso pictórico, tal y como se ha descrito en los apartados anteriores, requiere una implicación por parte de quien lo realiza, centrar la atención en lo que se está haciendo y observarlo de forma consciente son principios básicos, sin embargo, la visión no es suficiente en este caso.

“El arte o traducción gráfica de una cultura, es modelado por la manera de percibir el espacio. Desde el Renacimiento, el artista occidental percibió su ambiente, más que nada, en términos visuales. El ojo del contemplador lo dominaba todo.[...] Este punto de vista está enclavado profundamente en la conciencia del arte occidental.

Los pueblos primitivos y prealfabéticos integran el tiempo y el espacio en una sola unidad, y viven en un espacio acústico, sin horizontes, sin límites, olfatorio, más bien que en un espacio visual. Su presentación gráfica se parece a una radiografía. Ponen en ella todo lo que saben, y no solo lo que ven.”¹⁰

El sentido de la visión no es suficiente para captar todos los matices necesarios. Se ha hablado de expresión, de un proceso artístico opuesto al nihilismo y casi sagrado, realizado de forma meditativa y consciente. Por supuesto, se requiere la aplicación consciente de todos los sentidos, tal y como hacían los pueblos primitivos y prealfabéticos. Éste principio es el que se conoce como percepción.

Percibir, a diferencia de ver, implica consciencia por parte del que mira, requiere de más sentidos que simplemente la vista, ya que todos generan estímulos en el cerebro que luego se trasladarán al pensamiento consciente. R. Arnheim, en *El pensamiento visual*, opina lo siguiente:

“Por mi parte sostengo que el conjunto de las operaciones cognitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima de o más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el comportamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación, y la puesta en contexto...”¹¹

10 MCLUHAN M. & FIORE Q. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Paidós studio (1995 p. 57)

11 ARNHEIM R. *El pensamiento visual*. Título original: *Visual Thinking*. University of California Press, Berkeley – Los Ángeles, 1969. Trad. Rubén Masera. Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1985 4a edición. Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1998. [consultado 2016/04/26 en:

Por su parte, Antonio Damasio, uno de los grandes investigadores en neurociencia, neurología y psicología diferencia entre tres etapas evolutivas del ser humano: el protoyo que se limita a ver y sentir de forma primigenia; un yo central que mira para conocer; y finalmente un yo autobiográfico que incorpora las dimensiones social y espiritual, al cual le añade la facultad de contemplar. Tal y como resume Xavier Guix:

“La realidad no depende tanto de los ojos que la miran como de la intención al enfocar. Podemos elegir simplemente ver. O mirar. O dejarse penetrar contemplativamente.”¹²

La percepción de las formas, la elección de los colores, el trazo, el modo de representar lo que se observa, corresponden a un conjunto de decisiones que han ido tomándose en base a la observación consciente del referente y su entorno. Esta forma de percibir, está directamente relacionada con los sentimientos del sujeto que percibe, ya que su estado de ánimo tiene consecuencias en su motivación al observar, así como en las conclusiones que se resuelven de dicha observación. Del mismo modo, el propio entorno afecta al sujeto que contempla.

El modo de percibir, influye directamente sobre el proceso pictórico, formando parte del mismo. Percibir, exige implicación por parte de quien lo aplica, lo cual supone ser plenamente consciente de la actividad que se realiza y el entorno que la rodea. Es ahí cuando el proceso tiene su mayor valor, en cuanto a que ocupa la totalidad del pensamiento del artista.

La percepción lleva al proceso y el proceso a la percepción, se trata de conceptos complementarios. En *Cien más uno*, tiene un papel fundamental esta relación, pues existe un proceso continuo, que se construye mediante la observación, la percepción, el sentido y el análisis de las formas, sensaciones y situaciones.

3.2. SOBRE EL AUTORRETRATO

El autorretrato en *Cien más uno* empezó siendo un tema circunstancial, ya que era el que mejor se ajustaba a la idea del proceso en un cuadro de cien sesiones.

Pintar del natural era una condición fundamental que debía cumplirse. Puesto que el discurso habla de un presente continuo reflejado en el lienzo, el referente no podía ser una imagen estática ya que pintar una imagen inmóvil simplemente supone dedicación para copiar, solo exige de la visión, no hay cambio.

Pintando del natural el referente y el cuadro se influyen uno al otro simultáneamente mostrando una imagen de mayor profundidad que simple-



Chuck Close, *Linda*
acrílico sobre lienzo, 274'3 x 213'4 cm
1975-1976



Alberto Giacometti, *Retrato de James Lord*
óleo sobre lienzo, 115'9 x 80'6 cm
1964

mente la que alcanza la vista, se requiere entonces una facultad mayor que la de ver: la de percibir, lo cual implica el uso del resto de sentidos. Independientemente de que ese nivel de percepción pudiera lograrse o no, pintar del natural era la única manera de inducir ese estado. Puestos a elegir un referente del natural sobre el que realizar la obra, la mejor opción era el autorretrato.

El tamaño del lienzo tampoco podía ser una excusa para aumentar el tiempo de realización, así que se decidió un formato vertical de 50 x 40 cm, que se ajustaba a la estructura del autorretrato y cuyo tamaño permitía tanto un trabajo lento y medido como sufrir y aceptar cambios rápidos durante el proceso.

3.2.1. REFERENTES

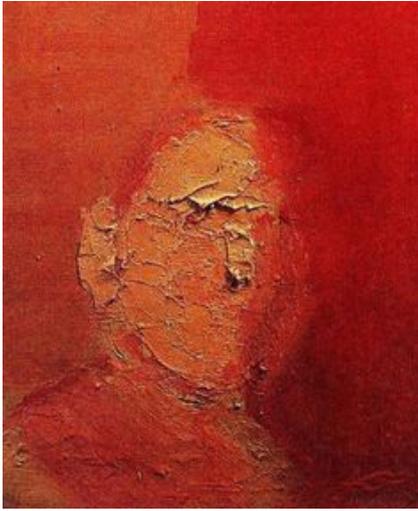
Formalmente, el autorretrato en el proyecto ha estado influido por muchos referentes diferentes entre los que han destacado Chuck Close, Alberto Giacometti y Pierre Tal-Coat, pasando por diferentes etapas a nivel de proceder: empezando por la búsqueda de “realismo”, lo cual llevó a la reflexión de que era una tarea sin sentido, pasando por la indagación mediante un continuo hacer-deshacer, hasta finalizar con la búsqueda de la síntesis, que ha resultado el hecho más valorado y a la vez más complicado.

En cuanto a la concepción del retrato, desde el punto de vista del proyecto una vez terminado, se rechaza conceptualmente el realismo o la búsqueda de parecido, a pesar de que paradójicamente se produce una continua remisión involuntaria al mismo. Hablando del autorretrato como imagen, resulta inevitable realizar juicios y valoraciones acerca del parecido o la similitud con la realidad. Sin embargo, no es el parecido o el realismo el que hace que un retrato sea bueno. Tomando como referencia esta cita de Merleau Ponty sobre Braque:

“Hace treinta años, Braque escribía, más claramente todavía que la pintura no trataba de “reconstruir” un hecho anecdótico” sino de “construir un hecho pictórico”. Por consiguiente, la pintura sería no una imitación del mundo, sino un mundo por sí. Y esto significa que, en la experiencia de un cuadro, no hay ninguna remisión a la cosa natural, en la experiencia estética del retrato ninguna mención a su “ semejanza” con el modelo”¹³

Cualquier parecido con la realidad dentro del autorretrato es mera consecuencia de la observación y la percepción, así como de asociaciones mentales. No obstante, desde *Cien más uno* se concibe el autorretrato como un reflejo continuo de la lucha entre el autor y la obra por construir una imagen

13 MERLEAU PONTY M. *El mundo de la Percepción, siete conferencias*. Edición y notas por Stéphanie Ménasé (2006: p. 62)



Pierre Tal-Coat, *Autorretrato*.
 óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm
 1980

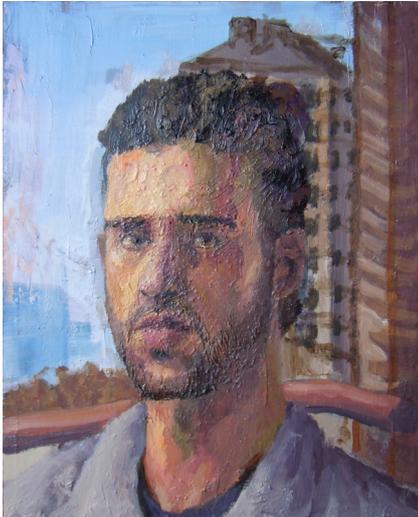
que consiga representar al mismo. Una imagen que aun se desconoce si es posible generar mediante una pintura.

3.2.2. EL VALOR DEL AUTORRETRATO EN CIEN MÁS UNO

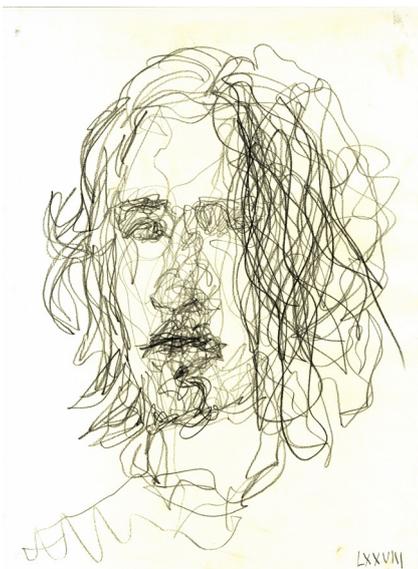
Existe un gran valor añadido en la elección del autorretrato en *Cien más uno* y es que a la hora de mostrar el proceso se producen relaciones directas entre referente y autor. El estado de ánimo, las sensaciones y la predisposición del artista influyen en la apariencia del mismo y en la forma en la que es retratado. Del mismo modo, la forma en que se retrata el propio rostro genera una serie de valoraciones o juicios que modifican el mismo. Estos continuos estímulos realmente lo que generan es una representación del autorretrato en un plano superior, puesto que no sólo se habla de una imagen fija, que a fin de cuentas se consigue mejor con la fotografía, sino que se tiene en cuenta el tiempo. El autorretrato en *Cien más uno* es un autorretrato de seis meses que muestra un constante cambio, el cual lleva implícito una reflexión y aprendizaje continuos.

*“Es imposible pintar un retrato, Ingres podía hacerlo. Podía terminar un retrato. Era una forma de sustituir a la fotografía y tenía que hacerse a mano, pues no había otra manera de hacerlo. Pero ahora no tiene sentido. La fotografía existe y ya está[...] Realmente Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuanto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo.”*¹⁴

Como bien dice Giacometti, es imposible pintar un retrato, o como mínimo, la imagen que finalmente resulta de dicha representación no tiene sentido, pues para eso está la fotografía. Lo que sí tiene sentido, es el proceso y el periodo de tiempo que ocurre, en un presente continuo, desde que el artista se propone plasmar todo lo que conlleva un individuo, sea a través del rostro o no, hasta que decide que la obra está terminada.



Jairo Blanes. *Transcurso - sesión 27*
 óleo sobre tela, 50 x 40 cm.
 2015-2016



Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 78*
 grafito sobre papel, 42 x 30 cm.
 2015-2016

4. CIEN MÁS UNO

Cien más uno es la obra que ha surgido de dicho proyecto. Podría considerarse una ejemplificación de la argumentación que se buscaba transmitir; puesto que proceso, tiempo y presente son conceptos claves en ella y han sido los pilares que han fundamentado su construcción. La idea de camino, de recorrido en el tiempo, ligada a la concepción del proceso como obra en sí misma, ha conducido a pensar en la deriva como propuesta.

La primera propuesta y eje central del proyecto artístico ha sido la realización de un autorretrato del natural en cien sesiones en óleo. Se ha realizado entre el 28 de octubre de 2015 y el 20 de abril de 2016. Toma como nombre *Transcurso*, pues hace referencia exactamente a eso, a un camino donde se vivencia el proceso.

Paralelamente a *Transcurso*, ha sucedido *Bifurcación*, una serie de 100 dibujos en A3, autorretratos del natural, realizados cada uno en una de las sesiones del trabajo, después de pintar dicha sesión. Cada uno de ellos ha tenido como objetivo ser un reflejo del presente en que se realizaba, formando el conjunto una serie de ramificaciones o bifurcaciones dentro del propio transcurso del cuadro.

Con ésto, quedaba definida la obra a realizar, sin embargo se necesitaba un medio donde narrar ese proceso. Este medio ha sido *Deriva*, un diario que relata las cien sesiones y donde aparecen las fotografías de todos los estados del cuadro así como de los cien dibujos de *Bifurcación*. En este diario, además de describir los avances y las características formales de la obra, aparecen referencias a condiciones atmosféricas y se describen situaciones anímicas y sensitivas que no tienen que ver con la visión, pero influyen en la obra y su proceso. Finalmente, también ha sido un recipiente donde acumular todas las reflexiones y cuestiones del proyecto.

El proceso diario ha estado marcado por el interés particular y las circunstancias del instante. De modo que el proyecto finalmente más que seguir un cuadro con un procedimiento o con un objetivo, ha sido una sucesión de cuadros superpuestos movidos por el interés particular y el contexto del presente continuo en el que eran pintados. Se ha fracasado en el planteamiento inicial ya que no se considera que se haya hecho un solo cuadro, aunque sí lo sea físicamente, cada sesión ha sido un autorretrato con un presente diferente que ha llevado a un proceso diferente. Citando *Deriva*:

“Me pregunto si este cuadro acabará decidiéndose por una serie de rachas y rupturas. Comprobado está que no soy capaz de seguir la misma línea (de momento), tampoco sé como pintaré mañana. Tal vez sea ese (no saber) el que defina la obra.”¹⁵

15 BLANES J. *Cien más uno: presente y deriva de un proceso - Deriva, sesión 29* (2016: p. 72)



Jairo Blanes, *Deriva* . Portada
21 x 15 x 3 cm
2015-2016

Sin duda, una vez terminada la obra queda claro que el objetivo de 100 sesiones ha sido el principal obstáculo para pintar libremente al cien por cien. La presión de terminar el cuadro en un periodo de tiempo determinado ha forzado el trabajo, dejando en ocasiones por los suelos los argumentos sobre percepción y consciencia del presente, y desviando la atención del auténtico proceso a los números. Estas dos citas de *Deriva*, de las sesiones 44 y 92 explican muy bien ese hecho:

“¿Qué sentido tiene todo esto? Ya no me importa qué color utilizo ni me importa el parecido con “la realidad”. Los detalles y procedimientos pictóricos cada vez están más lejos de ser objetivos. Lo único que me importa parece ser seguir pintando, añadir una sesión más, una hora más de decisiones difíciles de explicar ¿Qué es lo que busco? ¿El proceso es la obra? ¿Es éste cúmulo de reflexiones la obra?”¹⁶

“En parte no sé por qué elegí cien sesiones. Es algo que creo que me ha condicionado mucho porque pese a que he intentado centrarme en el presente de cada sesión muchas veces el pensamiento de que aún quedaban “nosecuantas” ha influido sobre mi forma de actuar o de pintar.”¹⁷

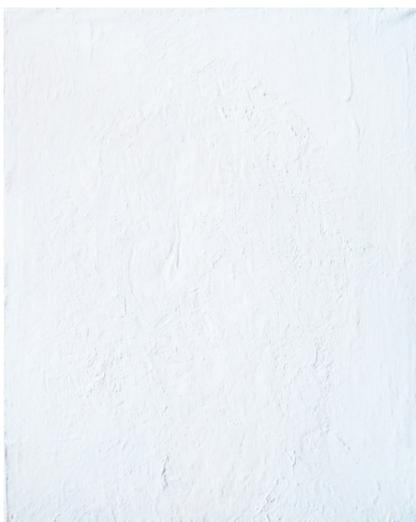
Finalmente, ha sido esta última reflexión la que ha propiciado la creación de la última pieza: *Destino*, otro autorretrato al óleo, esta vez en formato 40 x 30 cm, realizado con el mismo planteamiento que *Transcurso*, pero sin determinar número de sesiones o tiempos, sino realmente vivenciando el propio proceso.

4.1. TRANSCURSO

Finalmente, *Transcurso* se ha materializado en una video-instalación monocanal, proyectada mediante video-mapping sobre el lienzo donde se pintó el cuadro.

Desde el inicio del proyecto ha sido un conflicto el modo de presentación final de la obra. El formato de *Deriva*, así como de *Bifurcación* siempre ha estado claro, pues el primero tiene una clara finalidad documental, de recopilación, y el segundo es una serie de obras materiales, que simplemente conllevan la elección de una disposición u otra. Sin embargo, *Transcurso* sólo es un cuadro, materialmente hablando, eso es lo único que ha quedado, por lo que era necesario encontrar una forma de exponerlo que mostrase el proceso como elemento principal de la obra.

En un principio, la idea era imprimir una selección de varias sesiones y



Jairo Blanes, *Transcurso - sesión 100*
50 x 40 cm, óleo sobre tela
2015-2016

16 BLANES J. *Cien más uno: presente y deriva de un proceso - Deriva, sesión 44* (2016: p. 106).

17 BLANES J. *Cien más uno: presente y deriva de un proceso - Deriva, sesión 92* (2016: p. 214).



Bill Viola *Six Heads*
video on wall-mounted plasma display
2000

exponerlas junto al cuadro en su última sesión, sin embargo, ésto mostraba el conjunto como obras diferentes, producto del mismo cuadro. Llegado cierto punto del trabajo aparecen las siguientes conclusiones:

- La obra final debe ser una única pieza
- La última sesión no puede imponerse a las anteriores

Si el resultado final tiene una serie de características formales, especialmente elementos figurativos, será propenso a ser analizado o evaluado por el espectador. Por lo tanto el resultado será lo que se valore, un cuadro con una apariencia determinada. El proceso pasaría entonces a ser algo anecdótico ya que hay un resultado final que se impone visualmente.

Hay un elemento clave que se encuentra implícito en el proyecto, el tiempo. El tiempo va ligado al proceso y debe aparecer en la presentación de la obra, es más, es necesario porque de otro modo no se puede apreciar el proceso. Se trata de un ciclo, sobre una misma obra, de cien sesiones. La necesidad de reflejar el devenir del tiempo implica salir del modo de presentación tradicional, a través de la imagen en movimiento.

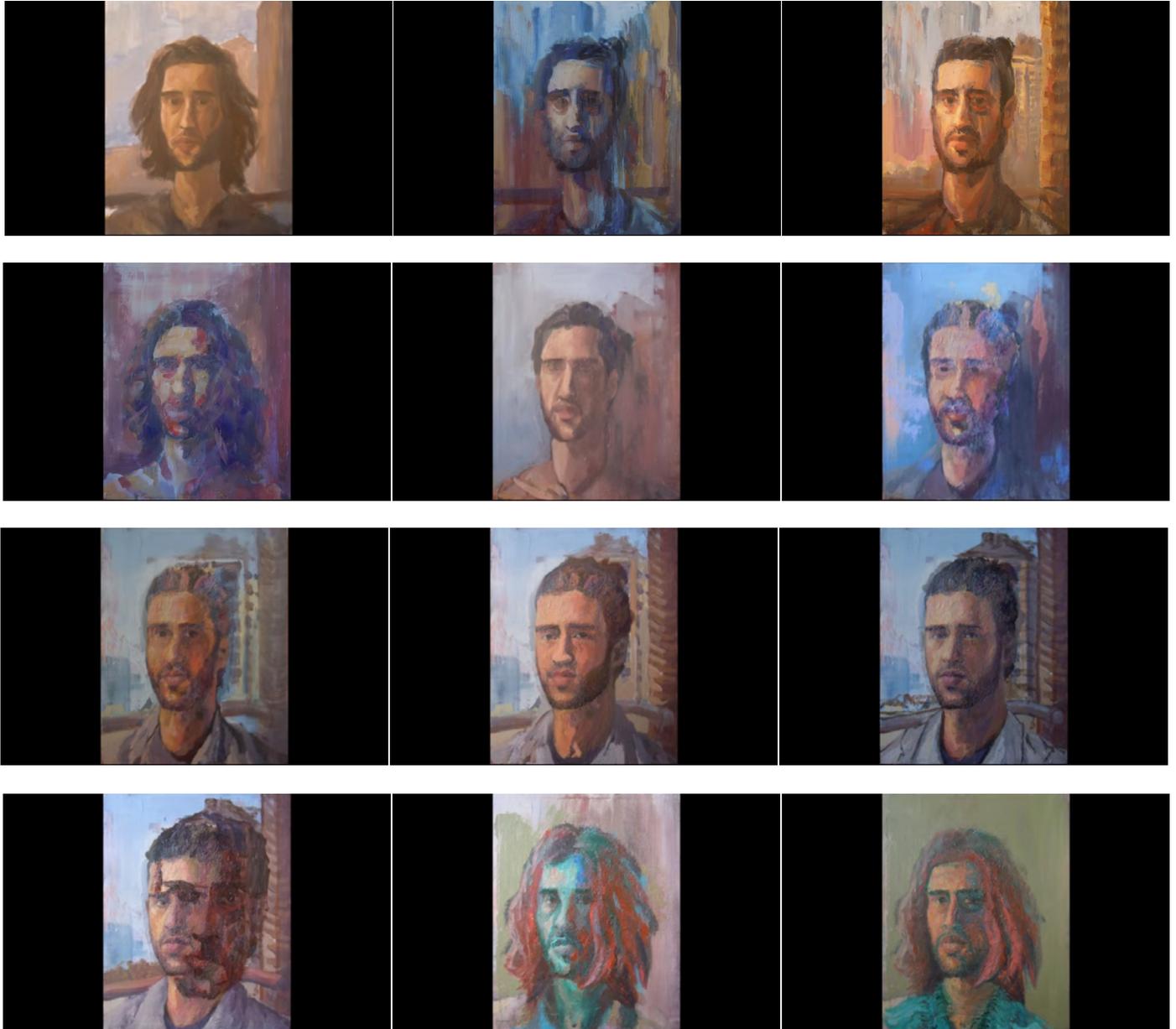
De esta reflexión se decide que en la última sesión se tape totalmente el cuadro con óleo blanco. Se sintetizan sus características formales en un relieve, que se ha formado durante un ciclo, un proceso continuo que ha ido generando una serie de imágenes, de las cuales sólo queda una textura blanca, la huella del proceso en el tiempo. No es una obra física, es el soporte donde ha ocurrido la obra, un soporte que empezó en blanco y acaba en blanco.

De este modo, se toman referencias de obras como *Las Pasiones*, de Bill Viola o *Col Tempo* de Peter Forgács, donde se utiliza la proyección y la imagen en movimiento y se decide realizar algo parecido.

Después de varias pruebas se decide un tiempo de duración de 2 segundos por imagen con transiciones por desvanecimiento de opacidad. La proyección por video-mapping se realiza sobre el mismo lienzo donde fue pintado el cuadro y sobre la cartela, donde se puede ver qué sesión se está proyectando. La textura final del propio cuadro, su huella, interviene en la proyección y se relaciona con las texturas que aparecen en las fotografías. De esta formas, se presenta la obra final como un recorrido de lo que ha sido la misma, dando mayor importancia al proceso, el transcurso de la obra, que al resultado.



Péter Forgács *Col Tempo*
Hungarian Pavilion / 53rd Biennale di
Venezia
2009



Jairo Blanes, Tránsito
video-instalación monocanal.
2015-2016

capturas de pantalla.

enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=SbqcS2VhENo>



Alberto Giacometti, *Portrait of a man*,
Litografía, 37'9 x 27'4 cm.
For *Derrière le Miroir*, no. 127.
1961



Auguste Rodin, *Dos mujeres abrazadas*
Lápiz y acuarela sobre papel, 32 x 24 cm.
1908

4.2. BIFURCACIÓN

Junto con el cuadro se ha realizado un dibujo por cada sesión, coincidiendo con el final de éstas. Todos están hechos sobre papel en formato A3, 42 x 30 cm. En un principio la técnica a utilizar fue libre por lo que en los primeros dibujos se pueden encontrar tanto bocetos en óleo como grafito, acrílico, rotulador, lápiz de color... A partir de la decimoséptima sesión se tomó la decisión de limitar la técnica al lápiz de grafito para así unificar el trabajo que estaba siendo muy dispar. Con esto se buscaba que las diferencias entre unos dibujos y otros no estuvieran en la técnica o en el uso de la misma sino en las particularidades de cada ejecución. Posteriormente a la sesión 42 se sustituyó el lápiz de grafito por un lápiz grueso de grafito acuarelable, que aporta otras posibilidades gráficas, volviendo al lápiz de grafito en algunas sesiones.

Si en el cuadro se ha buscado una sucesión de huellas superpuestas, donde cada una de ellas representa un presente, en los dibujos ha sido manifestar ese presente de forma totalmente directa.

El tiempo medio de realización ha sido de entre 4 y 6 minutos, siendo el más largo de 15 y el más corto de 1. Se trata, por tanto, de tiempos muy cortos donde lo que se pretende no es el detalle o el parecido sino la expresión y la inmediatez. La textura, el trazo y el gesto son los elementos que lo configuran. En el cuadro se ha trabajado siempre sobre algo hecho anteriormente, que se puede dividir en presentes cuyos procesos se superponen uno tras otro. Los dibujos, en cambio, son unidades independientes entre ellas, parten de la intuición y el instante. Al realizarse después de la sesión, se han visto influidos por lo pintado antes, así como por toda una serie de hechos, como el estado de ánimo, el entorno y su contexto, pero fundamentalmente, lo que reflejan, es el espacio de tiempo en el que son dibujados. Juntos, forman un conjunto que completa un periodo de tiempo, en el cual, junto con el cuadro, se enmarca la obra.

Como artistas referentes hay varios apoyos en dibujos de artistas que también trabajaron la escultura como Giacometti o Rodin, en cuyos dibujos parece que se trate más el espacio como una topografía, así como de muchos otros artistas gráficos. En resumen lo que se ha buscado es dibujar sobre los conceptos de estructura, tacto, alfabeto gráfico y gestualidad, tratando el contorno como un trazo más, pero sin darle excesiva importancia y realizando muchos trazos que construyan la estructura de la figura.

El problema principal de estos dibujos es que cuando se analizan una vez acabados, en muchos casos es cuestionable el nivel de percepción. Si se tiene en cuenta la clasificación ver, mirar, contemplar que plantea Antonio Damasio, mayormente, se encontrarían en el nivel mirar. Por una parte, los tiempos de ejecución son muy cortos, de modo que no se puede alcanzar a contemplar el referente totalmente. Por otra parte, aunque cuando se habla en este contexto de dibujo expresivo se hace referencia a un dibujo gestual, donde predominan el trazo y la intuición, también se trata de un dibujo que



Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 36*
grafito sobre papel, 42 x 30 cm.
2015-2016

requiere de unos procesos de observación y análisis, ya que trabaja sobre la estructura. Sin embargo, la línea que separa este dibujo expresivo de un dibujo automático es muy fina, únicamente depende de la intención y la predisposición del artista.

En este caso, debido a la reiteración en dibujar el mismo motivo durante tanto tiempo, muchos dibujos han acabado siendo síntesis rápidas de los rasgos de un rostro. En algunos, de hecho, prácticamente ni siquiera se aprecia esa indagación que se pretende mediante la percepción y lo que debieran ser trazos intencionados que buscan la forma y se relacionan entre si son trazos que simplemente rellenan un espacio delimitado. No obstante, cabe decir que tampoco se trata de un fracaso, puesto que percepción, presente y proceso son conceptos que se influyen mutuamente e igual que en el cuadro hay “malas sesiones”, también hay “malos dibujos”.

Finalmente, no se trata de malo o bueno, sino de una serie de premisas que fueron estipuladas antes de realizar la obra y que en el transcurso de la misma se han visto afectadas por un presente concreto cada vez. A fin de cuentas, eso es lo que se buscaba, las variables que se producen en el proceso de una obra, que después de todo no tiene por qué considerarse buena como resultado, ya que no es ese su fin.

4.3. DERIVA

Deriva es un diario escrito paralelamente a la realización del autorretrato. Se trata de una fuente de recopilación de toda la obra. Conceptualmente es el objeto que aporta unidad al proyecto ya que se complementa a las cien sesiones, describe las mismas y las agrupa en un mismo soporte. Está escrito a mano, en lápiz de grafito y en formato A5 vertical. El texto original está compuesto por un total de veintidós folios de tamaño A4 plegados por la mitad, de forma que generan cuatro caras de A5 cada uno, estos textos han sido escaneados posteriormente y separados en cien páginas individuales, cada una con una sesión. Junto con el texto forman parte del diario las cien fotografías de las sesiones del autorretrato y los escaneados de los cien dibujos.

En cuanto a su estructura se compone de dos partes. La primera parte hace referencia al elemento principal de la obra: *Transcurso*, el autorretrato de cien sesiones. El esquema del pliego es el siguiente: en la página derecha se muestra una fotografía del autorretrato y a la izquierda el texto del diario que hace referencia a esa sesión en concreto, de esta forma, se puede realizar una lectura cronológica pasando por todas las etapas de la obra. Cada sesión del diario escrito está compuesta a su vez por los siguientes elementos:

- número de sesión y fecha de la misma.
- hora de inicio y de fin de la sesión.
- descripción de la sesión.

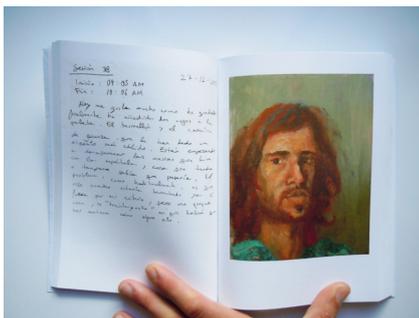
En ocasiones los contenidos de las sesiones son muy diferentes entre ellos. Así como en algunos casos se presta mucha atención a aspectos ambientales



Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 39 (detalle)*
grafito sobre papel, 42 x 30 cm.
2015-2016

como pueden ser el calor, que influyen en la comodidad al pintar, en otros se habla de un cambio en la paleta utilizada o se introducen preguntas que incitan a una reflexión que no llega a resolverse, incluso aspectos en teoría ajenos al propio cuadro como el estado de ánimo, situaciones externas, etc.

Aquí se muestra el escaneado de una de las sesiones como ejemplo de la citada estructura:



Sesión 28 10-12-2015

Inicio: 10:27 AM
Fin: 11:12 AM

Para crear hay que destruir.
Ese ha sido el lema de esta sesión. Estaba cansado del mismo punto de vista, de seguir coloreando el mismo dibujo una vez tras otra, sin mayor interés que el de añadir detallito a detallito, necesitaba un cambio de vista, un cambio de compañía, pero que conservara lo anterior, por eso he trabajado con veladuras sobre el cuadro, ha resultado un rostro fantasmal desproporcionado. Ha sido una de las sesiones más cortas pero si hubiera seguido habría podido la esencia y la forma que para mí son lo que crean el interés a la intervención.

Jairo Blanes, *Deriva*
21 x 15 x 3 cm
2015-2016

Izquierda: páginas de muestra, Tránsito y bifurcación

Derecha: texto de la sesión 28.

Como se puede ver en el texto de la sesión, no hay palabras borradas y las que se tachan se pueden leer aún así. Esto es debido a que el texto también tiene un proceso y esos errores forman parte del mismo. Todos están realizados al final de la sesión y, en su mayoría, tienen un carácter bastante espontáneo y sin consideraciones previas, dejando en cada sesión el texto que surgiera del momento presente.

La segunda parte corresponde a *Bifurcación*, la serie de cien dibujos. Están distribuidos en orden cronológico con el número, la fecha y el tiempo de realización como pie de cada imagen.



On Kawara, *28 SEP. 68*, 1968
 "Today" series, 1966-2013
 Acrylic on canvas
 20.3 x 25.4 cm



Roman Opalka, *1965/1 - ∞*,
Detail - photographie 2787231 9
 24 x 30.5 cm

Entre las definiciones de la palabra deriva, encontramos las siguientes remarcables:

2. f. Evolución que se produce en una determinada dirección, especialmente si esta se considera negativa.

2. loc. adv. Sin dirección o propósito fijo, a merced de las circunstancias.

Ambas definiciones aportan significados que son importantes en la obra, ya que ambas hacen referencia a un proceso, un camino, un periodo de tiempo, en el que se produce un continuo cambio que construye la obra.

Deriva ha supuesto un factor imprescindible en *Cien más uno*, pues es la reflexión continua sobre el trabajo realizado. Escribir un diario ha exigido que cada día de creación haya habido un espacio para racionalizar, describir o argumentar el trabajo que se estaba realizando en ese momento, incluso muchas veces cuestionar su sentido. Se trata posiblemente de la parte más importante del proyecto pues es la que, a través del análisis y el pensamiento crítico, más conclusiones ha propiciado. Además es la parte documental que deja testimonio del proceso. Sin ella la obra no sería la misma.

En este punto es importante citar referentes artistas inscritos en el autorretrato conceptual, como On Kawara, que realiza una obra que data la fecha en la que es pintada, como se puede ver en sus *Date Paintings* o en *Today*. En estas obras, cuya metodología de trabajo es muy concreta y perfeccionista, se incluyen además diarios de prensa, diarios personales llamados "journals" y toda una serie de datos que aportan la parte documental, fundamental en la obra. También cabe destacar el trabajo de Roman Opalka, con la serie *Details* y su énfasis en documentar el tiempo mediante grabaciones de audio, números pintados y autorretratos fotográficos que tienen una función de registro. Ambos artistas hacen referencia en su obra a un presente y un tiempo concreto, tanto del artista como de la propia obra en sí misma.

Finalmente, en cuanto a la serie: se han realizado tres copias, de 340 páginas, en impresión digital, con las páginas de títulos, editorial, agradecimientos y seriación escritas a mano con lápiz de grafito.

4.4. DESTINO

Destino puede considerarse la culminación o la conclusión resultante de todo lo anterior. Ha sido la última obra a realizar, surgiendo a partir de las reflexiones del propio trabajo. Se trata de un autorretrato de 40 x 30 cm en óleo.

Una vez finalizado *Transcurso*, resulta que muchas de las reflexiones que provienen de la realización de la obra llevan a la conclusión de que las propias directrices impuestas de antemano han monopolizado al mismo proceso. El hecho de marcar como objetivo el hacer 100 sesiones ha sido finalmente un condicionamiento a la hora de pintar. Si no hubiera sido así, posiblemente habría sido un cuadro de 5 sesiones o de 38.



Jairo Blanes, *Destino*
 óleo sobre tela, 40 x 30 cm
 2016

De izq. a dcha. y de arriba a abajo:

Página actual:

fig. 1 - 10:08 A.M.
 fig. 2 - 10:39 A.M.
 fig. 3 - 11:39 A.M.
 fig. 4 - 00:02 P.M.

Página siguiente:

fig. 5 - 00:17 P.M.
 fig. 6 - 00:47 P.M.
 fig. 7 - 00:58 P.M.
 fig. 8 - 01:24 P.M.

Por una parte, el estar continuamente forzando a la continuación del cuadro ha propiciado mayor experimentación y aprendizaje, obligando a buscar nuevas formas de proceder. Sin embargo, por otra parte también ha supuesto que hubiera sesiones realmente desastrosas y que el proceso entrase en una dinámica de rachas más o menos cortas y rupturas drásticas cuando ya no se sabía como proseguir. Tal vez trabajar con una composición o una paleta más estricta habría propiciado una mayor continuidad. En cualquier caso, el trabajo está realizado y el objetivo principal, que era el aprendizaje durante el proceso está cumplido.

No obstante, acabar el proyecto así dejaba un vacío en el trabajo sobre el proceso. Por estos motivos, se decidió afrontar *Destino*. Una propuesta similar a *Transcurso* pero reducida en cuanto al tiempo de realización y evitando cualquier condicionamiento previo o limitación.

Destino se ha pintado el 11 de julio de 2016, casi tres meses después de finalizar *Transcurso*, siendo el cuadro de una sola sesión, con un descanso a mitad. En cuanto a la paleta se ha trabajado una paleta reducida con primarios y blanco, generando grises cromáticos, evitando así complicar el ajuste rápido de las tensiones y las formas y permitiendo un trabajo fluido e inmediato.

El planteamiento inicial ha sido buscar la síntesis, y sobretodo, conseguir captar la percepción de uno mismo del espejo al lienzo, representar el presente del autor en la obra. Esto es algo que como ya dice Giacometti resulta imposible pero a la vez es imposible también no buscarlo. Trasladar la percepción de uno mismo al cuadro es algo que parece que se esté logrando continuamente y que a la vez nunca llega a conseguirse. Realmente la obra termina porque deja de pintarse, y ese presente continuo de hacer-deshacer se detiene de golpe, dejando un resultado más o menos "correcto" que el primero. Volviendo a esta cita ya expuesta anteriormente:



Realmente Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuanto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo.¹⁸

Transcurso, Deriva y Bifurcación son obras que han surgido de una propuesta experimental, planteada como una hipérbole del proceso artístico. Se puede decir que lo que se ha intentado es llevar al extremo la idea de experimentar, forzar y documentar el proceso de una obra que ya de entrada en su planteamiento estaba condicionada a ser valorada así. *Destino*, sin embargo, es un cuadro acabado, por dejar de ser pintado, que como todos los demás cuadros, tiene un proceso detrás, en el cual se ha puesto especial atención y valor. Finalmente, ha dado lo mismo 100 sesiones que una, el pensamiento y el proceso han sido el mismo, igual que las sensaciones y resultados.



5. CONCLUSIONES

En relación con los objetivos planteados es satisfactorio decir que se han cumplido en gran parte. Hablando de los objetivos materiales cabe decir que tanto el autorretrato como el diario y la metodología se han logrado en el tiempo previsto. Teniendo en cuenta los objetivos conceptuales, igualmente la misma práctica al trabajar de forma coherente ha supuesto que se cumplieran. El proceso que se buscaba realizar se ha realizado, los tiempos previstos se han cumplido y mediante el proyecto se ha conseguido cimentar un pensamiento crítico sobre el valor del proceso en la obra de arte, apoyado en referentes de diversa índole, cuestionado y razonado en una reflexión personal. Dicho pensamiento crítico puede servir para ser aplicado en proyectos futuros. En todo caso, el autorretrato nos ha mostrado de nosotros mismos el valor del estar pintando, la actitud ante lo provisional, lo efímero rescatado como valioso, en definitiva, el autorretrato como proceso en el tiempo antes que como imagen del rostro, enmarcado en un ciclo, del cuadro en blanco al cuadro en blanco con la materia como huella del tiempo y el vídeo como canal para narrar la vivencia de ese proceso.

Teniendo en cuenta los resultados formales o físicos obtenidos y hablando por primera vez, en primera persona, no creo que sea algo en lo que haya que entrar a valorar en exceso, pues realmente sólo son para mí procesos y una vez han sido realizados, prácticamente carecen de valor como resultado físico. Sí es cierto, que la perspectiva desde la que se enfocó el proyecto ha generado todo un diario de reflexión y conclusión continua, y que viendo los resultados de las obras salen a relucir aspectos criticables que se han comentado anteriormente como la influencia en ocasiones negativa de la imposición inicial de realizar cien sesiones o la incapacidad de lograr un estado de percepción total en la realización de los dibujos. Sin embargo, todo este tipo de aspectos son fruto y semilla a la vez de un aprendizaje continuo que era lo que se buscaba por encima de todo, un proceso de experimentación.

Una vez terminado, se ha logrado realizar una obra centrándose exclusivamente en su proceso. ¿Pero cómo se continua ahora, cuál es la motivación? A fin de cuentas también se ha buscado un resultado, siempre hay un resultado que empieza motivado por unas inquietudes. Un resultado que puede, y que debe analizarse en las conclusiones. Tal vez la motivación ahora sea una vuelta al debate entre la obra cuyo fin es el de experimentación y la obra cuyo fin es el objeto artístico, siguiendo la revolución específica del arte contra la institución que acontecen las vanguardias del s.XX.

Finalmente, a nivel personal, concluir que el proyecto ha sido un experimento, un reto del que aprender, fundamentalmente, a vivenciar el proceso artístico, poniendo a prueba la técnica, el tiempo y la motivación. Una forma, en definitiva, de aprender a abordar el proceso de futuras obras de forma más compleja y completa.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM R. *El pensamiento visual*. Paidós ibérica, S.A. 1998.
- BLANES J. *Cien más uno: presente y proceso - Deriva*
- BLANES J. *Lectura: La Metamorfosis*, 2015
- BONNEFOY Y. *Giacometti*, Flammarion, 2001
- GUASCH A.M. *Autobiografías visuales*, Siruela, 2009
- GUIX X. Ver, mirar, contemplar EL PAÍS-Reportaje: psicología 11/21/2011 [consultado: 2016/05/18] disponible en: http://elpais.com/diario/2011/12/11/eps/1323588413_850215.html
- DUBUFFET J. *Escritos sobre Arte*. Barral Editores. Barcelona 1975.
- FORGÁCS P. *Installations - Col Tempo* [consultado: 2016/05/24] disponible en: <http://www.forgacspeter.hu/english/installations/col+tempo/76>
- FORGÁCS P. "Col Tempo" *The W. project on Vimeo* [consultado: 2016/05/24] disponible en: <https://vimeo.com/6624798>
- KANDINSKY V. *De lo Espiritual en el Arte*, Paidós Estética. Barcelona 1997
- KANDINSKY V. *Punto y Línea sobre el Plano -contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Editorial Labor, S.A 1993
- LAO TSE, Tao Te Ching, Edición por Vladimir Antonov, Traducido al español por, Anton Teplyy, 2008
- LAO-TSE. *Pasado, presente, futuro (II)* [consultado: 2016/06/25] disponible en: <http://www.frases-citas.com/2013/03/pasado-presente-y-futuro-ii.html>
- LORD J. *Retrato de Giacometti*, antMachadoLibros, 2005
- MARTÍNEZ-ARTERO R. *El retrato: del sujeto en el retrato*, Editorial Montesinos, 2004
- MCLUHAN M. & FIORE Q. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Paidós studio, 1995
- MERLEAU PONTY M. *El mundo de la Percepción, siete conferencias*. Edición y notas por Stéphanie Ménasé, 2006
- NIETZSCHE F. *Estética y teoría de las artes*, Editorial Tecnos, prólogo, selección y traducción Izquierdo, A. 2004
- TARBELL J. *The computational medium, complexification* [consultado 2016/05/28] disponible en: <http://www.complexification.net/medium.html>
- VIOLA B. *Las pasiones* [consultado: 2016/05/24] disponible en: http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-bill-viola-las-pasiones-i__816-c-3622__.html

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

p. 7:

Jairo Blanes, *Dos estudios de retrato*, óleo sobre lienzo, 35 x 25 cm c.u. 2014.

p. 8:

Chuck Close, *Self-Portrait Color*, 238'6 x 196'8 cm. © Chuck Close, Image Courtesy PaceWildenstein 2007

Joaquin Sorolla, *Tres cabezas de estudio*, óleo sobre lienzo, 47 x 98 cm 1887

p. 9:

Rembrandt, *Self Portrait at the Age of 63*, 86 x 70.5 cm. 1669

Jairo Blanes, *Frequency Spectrum – Capturas*, impresión digital, processing 2.0.3, 2015.

p. 10:

Jairo Blanes, *Frequency Spectrum – Capturas*, impresión digital, processing 2.0.3, 2015.

p. 11:

Jairo Blanes, *La Metamorfosis – Lectura*, impresión digital, 30 x 21 cm c.u. 2015.

p. 16:

Monje tibetano realizando la práctica del khil khor.

p. 19:

Chuck Close, *Linda*, acrílico sobre lienzo, 274'3 x 213'4 cm, 1975-1976

Alberto Giacometti, *Retrato de James Lord*, óleo sobre lienzo, 115'9 x 80'6 cm, 1964

p. 20:

Pierre Tal-Coat, *Autorretrato*. óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm 1980

p. 21:

Jairo Blanes, *Transcurso - sesión 27*, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2015-2016

Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 78*, grafito sobre papel, 42 x 30 cm. 2015-2016

p. 22:

Jairo Blanes, *Deriva*. Portada, 21 x 15 x 3 cm, 2015-2016

Jairo Blanes, *Transcurso - sesión 100*, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2015-2016

p. 23:

Bill Viola, *Six Heads*, video on wall-mounted plasma display, 2000

Péter Forgács, *Col Tempo*, Hungarian Pavilion / 53rd Biennale di Venezia, 2009

p. 24:

Jairo Blanes, *Transcurso*, video-instalación monocanal. Capturas de pan-

talla. 2015-2016

p. 25:

Alberto Giacometti, *Portrait of a man*, Litografía, 37'9 x 27'4 cm. For *Derrière le Miroir*, no. 127. 1961

Auguste Rodin, *Dos mujeres abrazadas*, Lápiz y acuarela sobre papel, 32 x 24 cm. 1908

p. 26:

Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 36*, grafito sobre papel, 42 x 30 cm. 2015-2016

Jairo Blanes. *Bifurcación - sesión 39 (detalle)* grafito sobre papel, 42 x 30 cm. 2015-2016

p. 27:

Jairo Blanes, *Deriva*, 21 x 15 x 3 cm. Izquierda: páginas de muestra, Transcurso y bifurcación. Derecha: texto de la sesión 28. 2015-2016

p. 28:

On Kawara, *28 SEP. 68, 1968 "Today" series*, Acrylic on canvas 20.3 x 25.4 cm, 1966-2013

Roman Opalka, *1965/1 - ∞, Detail - photographie 2787231* 9 24 x 30.5 cm

p. 29:

Jairo Blanes, *Destino*. óleo sobre tela, 40 x 30 cm 2016 De izq. a dcha. y de arriba a abajo: fig. 1 - 10:08 A.M. fig. 2 - 10:39 A.M. fig. 3 - 11:39 A.M. fig. 4 - 00:02 P.M.

p. 30:

Jairo Blanes, *Destino*. óleo sobre tela, 40 x 30 cm 2016 De izq. a dcha. y de arriba a abajo: fig. 5 - 00:17 P.M. fig. 6 - 00:47 P.M. fig. 7 - 00:58 P.M. fig. 8 - 01:24 P.M.

8.ANEXOS

ANEXO: DERIVA

Finalmente se ha decidido adjuntar como anexo el documento en pdf del diario del proyecto *Deriva* con la finalidad de mostrar de la mejor forma posible la obra realizada, sin interrumpir la lectura del trabajo escrito.

Dicho anexo es de recomendable visualización ya que contiene tanto los textos de las cien sesiones como las fotografías de las mismas y los cien dibujos de *Bifurcación* escaneados.