



CARTOGRAFÍAS ANTROPOMÓRFICAS

Comunicación gráfica e inconsciente: Automatismo y gestualidad
en la construcción del espacio habitado/deambulado

TFG - Xavier Fernández Abejón
NIUB: 16281156
Departamento de Artes Visuales y Diseño
Tutora: Lidia Górriz Nicolás
Curso: 2015/2016
Universidad de Barcelona/ Facultad de Bellas Artes

CARTOGRAFÍAS ANTROPOMÓRFICAS

Comunicación gráfica e inconsciente: Automatismo y gestualidad en la construcción del espacio habitado/deambulado

RESUMEN

Cartografías Antropomórficas realiza una interpretación inversa de la realidad, por medio de la liberación del inconsciente (simbólico). La "experiencia velada" dentro de un espacio habitado (lugar) genera la necesidad de fijar de algún modo e interrelacionar las acciones e interferencias de los procesos inconscientes que adquiero como sujeto.

Se gesta una estructura significativa que emerge a la superficie de la razón, y hace referencia a una construcción primitiva de las causas de lo no-dicho o no-realizado por el lenguaje. Man-teniendo pues una resistencia constante a ser una dimensión no reductible, se constituye de este modo como lugar (vacío) capaz de dar origen a otra representación.

Conocer y experimentar la inmediatez del inconsciente a través del gesto gráfico, aborda un "sistema no acumulativo" que tiene la función de depuración de todo aquello no importante, sintetizando y facilitando una ejecución rápida del dibujo, para reinterpretar o reconocer de nuevo la expansión del pensamiento gráfico y la extensión de sus límites físicos.

PALABRAS CLAVE: dibujo, automatismo, inconsciente, interrupción, habitar.

ANTHROPOMORPHIC CARTOGRAPHIES

Graphic and Unconscious Communication: Automatism and Gesture in the Construction of Inhabited/Wandered Space

ABSTRACT

Anthropomorphic Cartographies performs a reverse interpretation of reality through the liberation of the (symbolic) unconscious. The "veiled experience" within an inhabited space (a place) generates the need to somehow settle and interrelate the actions and interferences of the unconscious processes I go through as a subject.

A significant structure that rises to the surface of reason is created, and refers to a primitive construction of the causes of the unsaid or not-performed by language. By persisting in a constant resistance to being a non-reducible dimension, it is thus constituted as an (empty) place capable of yielding another representation.

To know and experience the immediacy of the unconscious through graphic gestures provides a "non-cumulative system" that has the function of filtering all that is unimportant, synthesising and facilitating rapid execution of the drawing, to reinterpret or recognize again the expansion of graphic thinking and the spread of its physical boundaries.

KEYWORDS: drawing, automatism, unconscious, interruption, dwelling.

índice

1 Introducción 	03
2 Objetivos 	04
3 Metodología del proceso de trabajo 	
3.1 Interrupciones del inconsciente 	05
3.1.1 Acciones e interferencias temporales en los procesos inconscientes (“antes”) 	05-06
3.1.2 Conexión de la interrupción (“durante”) 	06-08
3.1.3 Reflexión consciente (“después”) Proceso constructivo gráfico del lenguaje	09-15
4 Cartografía antropomórfica Dossier gráfico de la obra	16-23
5 Automatismo e inconsciente 	
5.1 Automatismo	24
5.2 “Inconsciente”, contemplación y reflexión como formas de lectura	25
5.3 Organización del vacío	26-27
5.4 Estética anamórfica	27-28
5.5 Estética de la letra	28
6 Constelación Referentes	
6.1 La libertad del inconsciente Antonio Saura	29
6.2 Cartografía fragmentada del inconsciente J. Mehretu y D. Zeller	30
6.3 Símbolos antropomórficos del inconsciente Antoni Tàpies	31-32
6.4 Desvelar la contemplación Jaume Ribas	32
7 Conclusiones 	33
8 Bibliografía 	34-35
9 Índice de imágenes 	36

1. introducción

Desvelar la poética que genera el inconsciente que de forma habitual permanece oculta y que nunca me abandona. Estas nuevas interrelaciones, no gramaticales sin identificación, forman parte de una estructura previa metafórica, donde la esencia recae en la relación que se instaura en las nuevas acciones e interferencias surgidas. Estas marcan y dirigen el trabajo, construyendo una nueva reflexión que combina y cuestiona constantemente la representación anterior.

Producto de incitación para el inconsciente. Las acciones e interferencias inconscientes de habitar el espacio que me rodea, generan obsesiones, siempre es una percepción "pequeña" (nunca me interesaron las grandes), aquel desajuste, movimiento, deslocalización, despiste, etc... que se esconde o es nuevo en relación al entorno en que se produce y que provoca el cruce, la chispa de una acción que grabamos en el inconsciente en un proceso previo a ser asimilado por la conciencia.

Instante, momento... Posición en el espacio. Es una combinatoria de juego y error, un encuentro constante donde la sinrazón, gana la partida. No me interesa un "habitar el espacio" de modo objetivo (consciencia) o matérico (físico), el interés recae en lo que ocurre en una "posición dentro del espacio"= lugar percibido y por lo tanto subjetivo para cualquiera. El inconsciente es el encargado del presente, acciones comunes y repetitivas del cotidiano que no necesitan confirmación de la conciencia. Todo lo que se produce de forma inesperada (cruce) en ellas es acumulado por el inconsciente el cual construye no representa nuevas estructuras del suceso en formato de instinto, intuición (una nueva experiencia). Sigo un proceso de afirmación desbordada, donde se libera un grafismo que no es más que un rastro residual de imágenes de las radiografías del inconsciente.

2. objetivos

- **Interrelacionar** las acciones e interferencias de los procesos inconscientes de habitar como sujeto en el espacio que me rodea.
- **Reflexionar sobre la fragilidad de la "energía"** de una acción u objeto escondido.
- **Desvelar gráficamente la experiencia inversa** de la realidad circundante.
- **Liberar el inconsciente simbólico** como franjas de interferencia temporal.
- **Estudiar/analizar las relaciones desveladas por el inconsciente.**
- **Desorientar a la mirada** (contemplación), "cambiando la velocidad de los sentidos".
- **Activar una reflexión interna autónoma** en el espectador.

3. metodología del proceso de trabajo

3.1 Interrupciones del inconsciente

La metodología está construida a partir de la búsqueda de fuentes de información de diferentes características y naturaleza (documentales, visuales y sensoriales), como por la propia experiencia "método" de trabajo. Son esenciales las marcas, los registros, las huellas que los objetos, seres o acciones (experiencia de habitar el espacio) depositan en el inconsciente. Por ello extraigo lo equivalente a: un "antes de" (refiriéndome a lo que precede al trabajo con la obra, es decir, como entender **"mi presencia en el "vacío" que se genera de forma fugaz enfrente de un espacio o acción al habitarlo"**, un segundo proceso quizás definido como **"bucle sistémico" relacional de diálogo entre inconsciente y consciencia (interrupción dual entre ambos)** y finalmente un "después" (completamente reflexivo), en mi relación de comunicación con la obra, que requiere un **estado contemplativo**. Voy a intentar realizar unas anotaciones descriptivas de estas "fases" de trabajo:

3.1.1 Acciones e interferencias temporales en los procesos inconscientes ("antes")

El inconsciente "estructura de significante" se alimenta a la vez que interrumpe en la superficie de la experiencia, resultado de mi forma de habitar el espacio. Para acabar de entender la relación que se establece entre el inconsciente y la experiencia vital propia, Benjamin Walter nos habla de "inconsciente óptico", que lo podemos interpretar como el instante no-visto y que resulta inapreciable para el ojo, **aquello que no sabemos que conocemos en lo que vemos, aquello invisible incrustado en aquello visible**,... hablando en términos fotográficos, el ojo óptico-químico es quien sería capaz de percibir y capturar el acontecimiento (de carácter fugaz = lapsus). Lo más aproximado **para tratar de atrapar el "inconsciente óptico" por medio del propio sujeto, pasa por entender el espacio como "percibido" (la experiencia de habitar el espacio por uno mismo y el modo de estar en el):**

"(...) Rudolf Carnap (...) En su ensayo *Der Raum* convirtió las categorías de <<espacio formal>>, <<espacio percibido>> y <<espacio físico>> en conceptos objetivos, subjetivos y materiales respectivamente." (Maderuelo, 2008: 50)

Esa percepción del espacio, se podría confundir con una "búsqueda constante" (en mi caso no existe un "antes" preparatorio de la obra, **no existe la idea de "esbozo del lienzo"**), pero realmente no "busco" nada concreto, **más bien encuentro, es una forma de habitar y filtrar la realidad que me rodea, por medio de mi propia experiencia en el espacio**. Esos encuentros los definiría como **"pequeñas interrupciones del inconsciente"** que se manifiestan en el mismo

[1] Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

momento en que está ocurriendo una acción determinada. Esos "lapsus" la mayoría tienen un **carácter fugaz**, ese emerger del inconsciente **no permite fluidez** (aun teniendo tratamiento de sueño), una vez pasado, rescatarlo es posible, pero su manera de enfrentarlo ya es diferente, de ahí el **intento por capturar alcanzar aquello que no ha sido iluminado para ser visto, solo para ser sentido**.

"Para la mayoría de nosotros, el mundo de la experiencia cotidiana es casi siempre insípido y monótono. Sin embargo, para unos cuantos con frecuencia y para bastantes de cuando en cuando, algo de brillantez de **la experiencia visionaria se derrama**, sobre la visión corriente, transfigurando el universo cotidiano" (Silo, 1990: 121).

A que se refiere con ¿**la "experiencia visionaria que se derrama"**?, vamos a intentar entender **cómo se accede a la experiencia y como se entra en diálogo (estructura dialógica)**.

3.1.2 Conexión de la interrupción ("durante")

El "durante" se produce en las **"interrupción del inconsciente"** (cuando emerge en la razón), de algún modo al existir una **"desconexión de la consciencia"** **se anulan las leyes interiorizadas que puedan dominar el trabajo**, es decir, las que marcan el orden establecido (supuestamente correcto) para colocar un elemento dentro de la composición, por ejemplo: un ojo, un pie o una mano aquí o allí.

Para entender mejor mi estructura mental-metodología, empezaremos por definir la **relación entre el inconsciente y la consciencia, considerandola en forma de "bucle sistémico"**:

Cómo la relación de diálogo entre dos subestructuras, con menor o mayor complejidad en la estructura de su unión, para confluir (generar por medio de ambas) una estructura resultante mayor (bucle). Para su existencia es imprescindible su interminable comunicación. **En ella uno de los dos elementos puede ser de mayor o menor dominancia**. (la cual identificaremos a continuación).

"¿Qué otra cosa es un **bucle** sino una manera de representar de manera finita un **proceso interminable**?" (Silo, 1990: 121).

Identificamos entonces los **"cortes-desconexiones"** como una acción reiterativa la cual entra en bucle. En este punto entra en juego el factor del tiempo, puesto que las desconexiones **se van a producir constantemente a lo largo de este y con duraciones aleatorias**.

[2] Silo. (1990). *Experiencias guiadas*. México: Plaza y Valdés Editores, S.A.

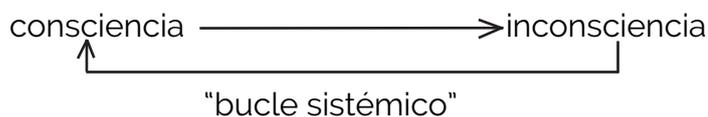
[3] *Ibid*, p. 121.

¿Por qué existen estas desconexiones?, es decir, ¿Qué dependencia las provoca?. Ya conocida la teoría freudiana y sus limitaciones "técnicas", en la actualidad la neurociencia y los progresos tecnológicos que la acompañan posibilitan un estudio mucho más completo sobre este tema. (el cual se puede desarrollar ampliamente en una tesis).

La gran mayoría de los investigadores del campo actual de la neurociencia **descartan el pensamiento consciente como el principal motor de nuestra conducta**. Cuanto más se profundiza en el estudio de la mente más protagonismo toma nuestro inconsciente. Hasta el momento erróneamente se ha asociado a las pequeñas acciones e impulsos "superficiales" dejando de lado el ámbito "emocional", mientras que la consciencia, es decir, la consecuencia de tener "una actitud consciente", era producto de las decisiones más complejas e importantes que tomábamos.

Una de las pequeñas cosas pero muy importante que **se le asigna actualmente a la consciencia, es la capacidad de viajar en el tiempo**. Mientras que los sistemas del inconsciente se encargan del presente, acciones comunes y repetitivas que no necesitan "confirmación" (idea que introducía Bateson respecto a la teoría Freudiana); nuestra "mente" la consciencia queda libre para navegar por el tiempo analizando sucesos del pasado o planificando las acciones que tenemos que realizar en el futuro.

Los "automatismos" en acciones o comportamientos (adquiridos), constituyen la existencia de una **"pauta recurrente" (comunicación)** entre consciente e inconsciente del modo y forma determinada (donde la consciencia puede llegar actuar sobre el inconsciente). Hablamos entonces de:



El "emerger" de la consciencia reside en **este "bucle sistémico o recurrente"**. **La consciencia pues la podemos entender como "una avanzada retardataria"** en su relación con el inconsciente, es decir, se muestra como **"resultado final"**, pero al mismo tiempo va detrás de él, recuperando el "saber del inconsciente" acumulado al habitar el espacio por medio de los instintos, intuiciones, experiencia, etc...

Tanto la consciencia como el inconsciente se caracterizan por tener distinto código y organización interna. **La gran mayoría de los procesos de la consciencia están organizados en términos de lenguaje, mientras que el inconsciente, no le podríamos asignar un tiempo gramatical ni una forma de identificar los modos gramaticales (indicativo, subjuntivo, etc.)**, según Bateson:

"La consciencia habla de cosas o de personas y une predicados a las cosas o personas específicas que se han mencionado. En el proceso primario, las cosas o personas no son, usualmente, identificadas, **y el foco del discurso está puesto en las relaciones que se afirma darse entre ellas**. Lo cual es en realidad otra manera de decir que el **discurso del proceso primario es metafórico**" (Bateson, 1976: 167).

[4] Bateson, G. (1976). *Pasos hacia una Ecología de la Mente*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Ohle.

Mi principal interés recae especialmente sobre la comunicación con el inconsciente. Qué quiere decir Bateson con: "(...) el discurso del proceso primario es metafórico"? Voy a intentar anotar conceptos que **bajo mi práctica personal**, surgen en la comunicación con la consciencia y el inconsciente.

De forma simplificada, **la consciencia** está supeditada por la razón, a leyes establecidas, alude a un orden o unos límites definidos, a una memoria acumulada, etc... todo ello en su conjunto proporciona la capacidad de "recordar" (memorizar) y en consecuencia poder viajar en el tiempo. Por lo tanto, aun siendo dependiente (del inconsciente), **mantiene un falso carácter "dominante"**, que ejerce un efecto de **"veladura frente a los resultados de habitar el espacio"**. Es decir, **la consciencia podríamos entenderla como el "significado"** al referirse a un objeto, mientras que el **inconsciente lo encontraríamos más cerca del "significante"**, en esa función de apuntar al significado (el cual **sin serlo, está "estructurado" como un lenguaje**).

En la comunicación con el **inconsciente percibo las características de un sistema "icónico" no puro**, con el que se generan una serie de **"símbolos"="frangas de interferencia temporal"** (pequeños fragmentos temporales), que en ningún momento son copia de la realidad (no se produce por deformación), al contrario, remiten **"aquello no realizado en un proceso previo o primario"** como una interpretación inversa de la realidad, **"señales cinéticas y autonómicas que proporcionan un contenido más verídico del mensaje verbal"**(Bateson, 1976: 164).

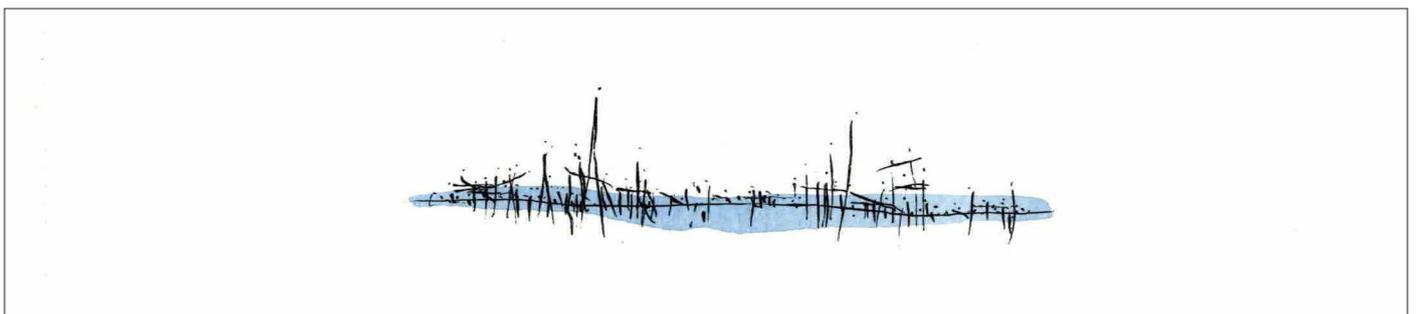
La libertad del inconsciente "simbología" con la que desarrollo mi lenguaje, instaura nuevas formas de relación sin llegar a ser físicas entre objetos, seres o espacios concretos que permanecían "veladas", como forma de comunicación para hacer surgir preguntas a la vez que respuestas y entender mis comportamientos "más extraños".

3.1.3 Reflexión consciente ("después")

La reflexión surge siempre después de haber terminado la obra (dibujo o pintura). A diferencia de otro proceder, se anula la idea "clásica de retomar un cuadro al cabo de un tiempo donde ha habido un periodo de reflexión", el trabajo es continuado "nº de interrupciones determinadas-fin" (se produce un desbordamiento), las cuales generaran un dialogo unitario al concluir. Es entonces posteriormente cuando **surge un periodo reflexivo frente al trabajo terminado, que funciona como reflejo del inconsciente**. De algún modo sin imponer el que, intento que la obra requiera **contemplación** y no una simple mirada, hecho que conlleva una dedicación más allá de lo físico, es decir, una dedicación reflexiva. Tengo la necesidad de reseguir el grafismo del trabajo y ver si funciona. Realmente me interesa que exista la posibilidad de poder introducir mediante preguntas mis conflictos, dudas, etc... del mundo real en el reflejo del inconsciente; del mismo modo que lo podrá construir el espectador. Es decir, **mantener el dibujo "abierto"**, este concepto que me persigue, es de algún modo otra de las condiciones creo de un buen trabajo, ya que por medio de esas aperturas podemos "releer" y "contemplar" el trabajo, en el desarrollo (con los cambios) de las nuevas temporalidades.

Conjuntamente a la metodología de trabajo, creo que al tratarse de un trabajo plástico (visual), es importante **añadir un "análisis" grafico, que recoja de forma resumida la trayectoria de la construcción formal del lenguaje:**

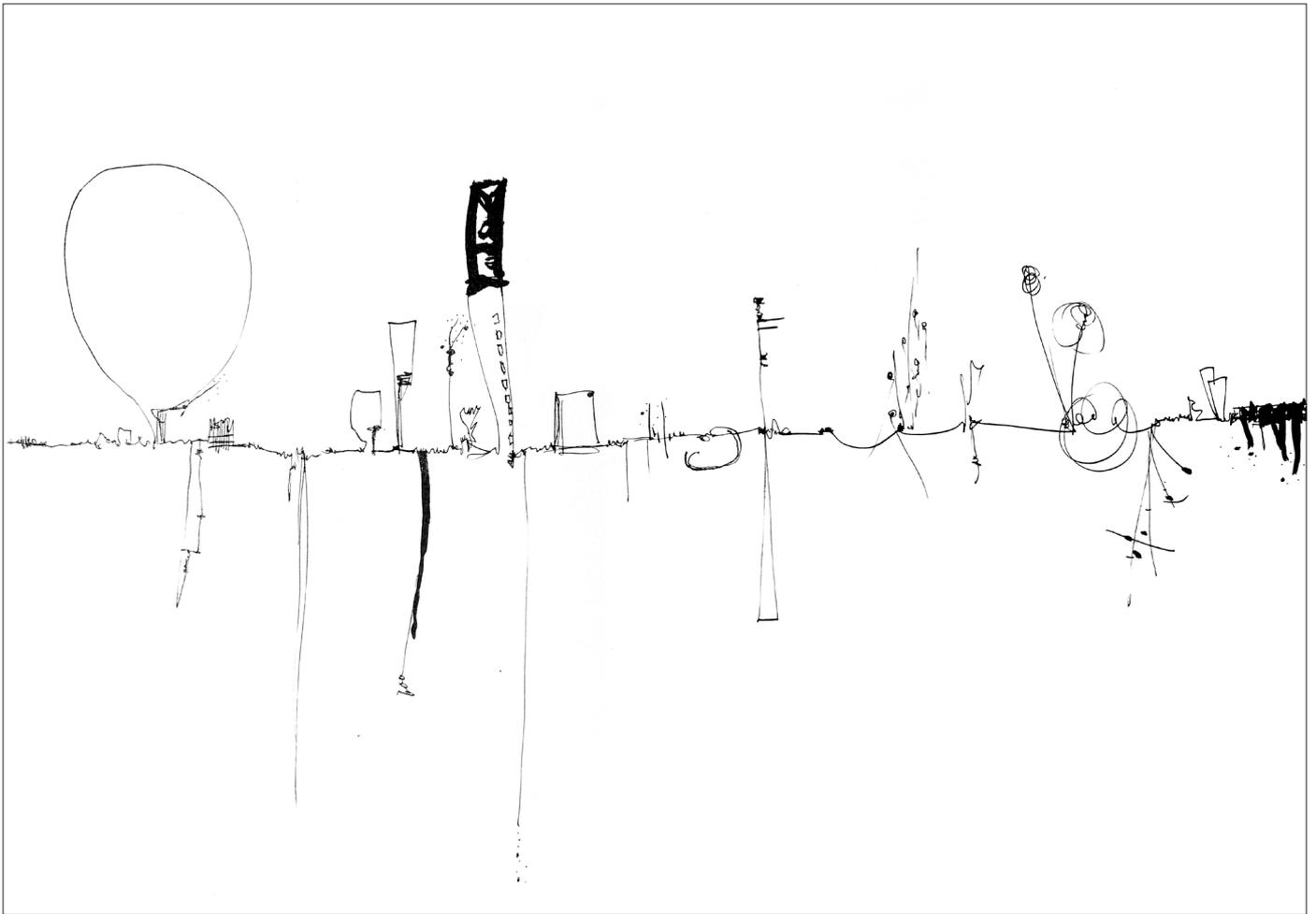
"(...) Signos que se mostrarán y se mezclarán para provocar, no para dar respuesta: "los símbolos están ahí pero no los desarrollo ni los analizo" (City, 2013)



1. El aire se soltó e hizo sonoro [Theodore Roethke]

Técnica mixta sobre papel
25 x 25 cm
(Mayo 2014)

[6] City, A. (2013). *La pieza invitada. Antoni Tàpies, Blanco con 4 signos negros, 1964-1965 en el MACA*. Disponible de: <http://www.alicanteturismo.com/la-pieza-invitada-antoni-tapiés-blanco-con-4-signos-negros-1964-1965-en-el-maca/> (Última consulta 02-05-16).



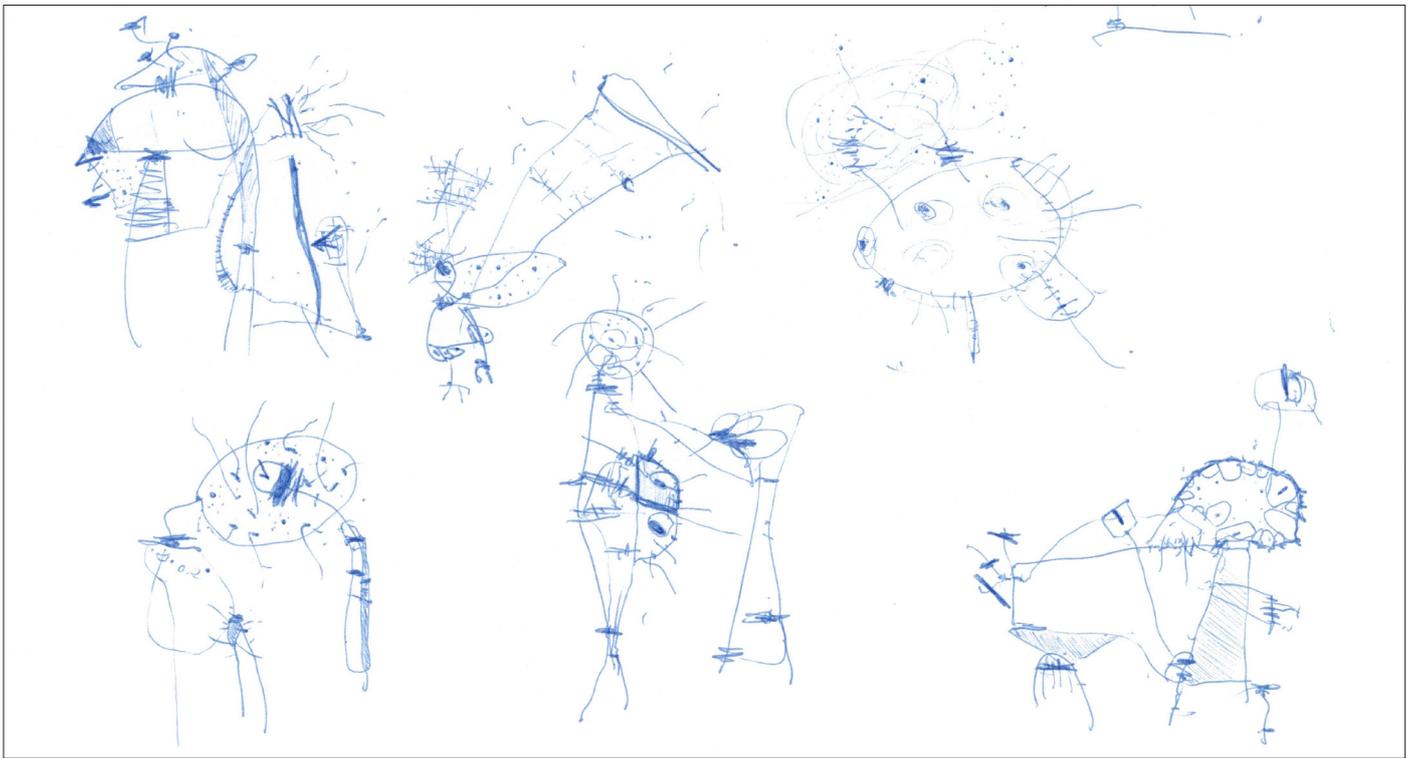
2. Espacio II
Tinta sobre papel
40 x 30 cm
(Septiembre 2014)



3. Construcciones
Tinta sobre papel
35 x 35 cm
(Febrero 2015)

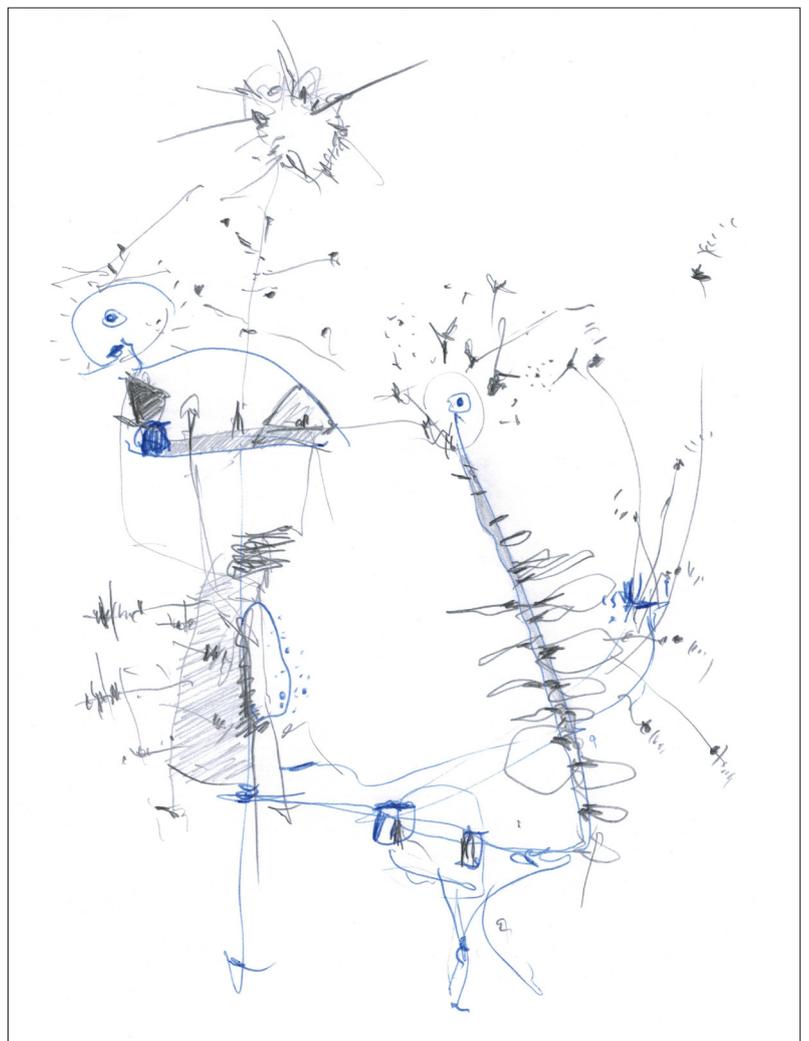


4. Deslocalización I (detalle)
Serigrafía sobre papel poliéster
50 x 70 cm
(Octubre 2015)



5. Imaginario I (detalle)

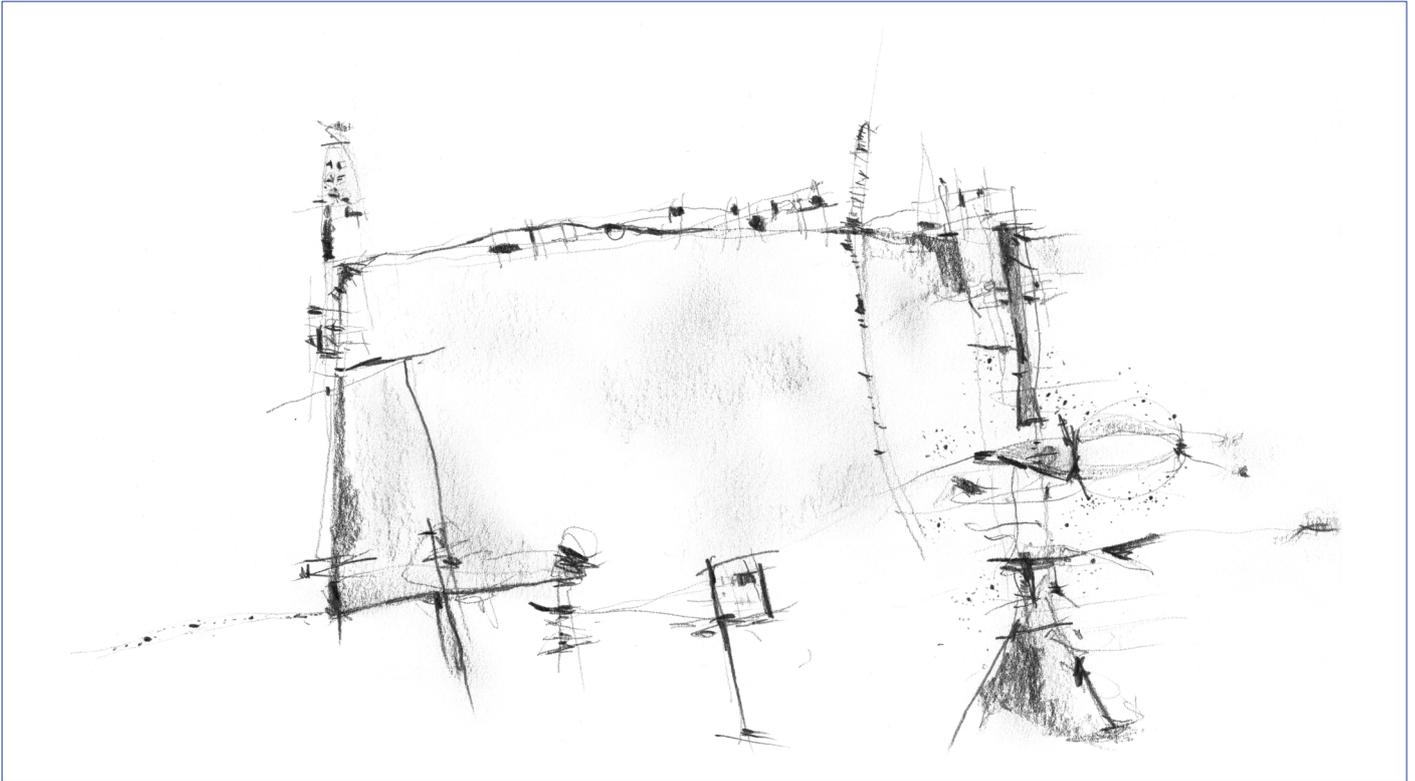
Tinta sobre papel
30 x 21 cm
(Noviembre 2015)



6. Cuando nos transformamos...

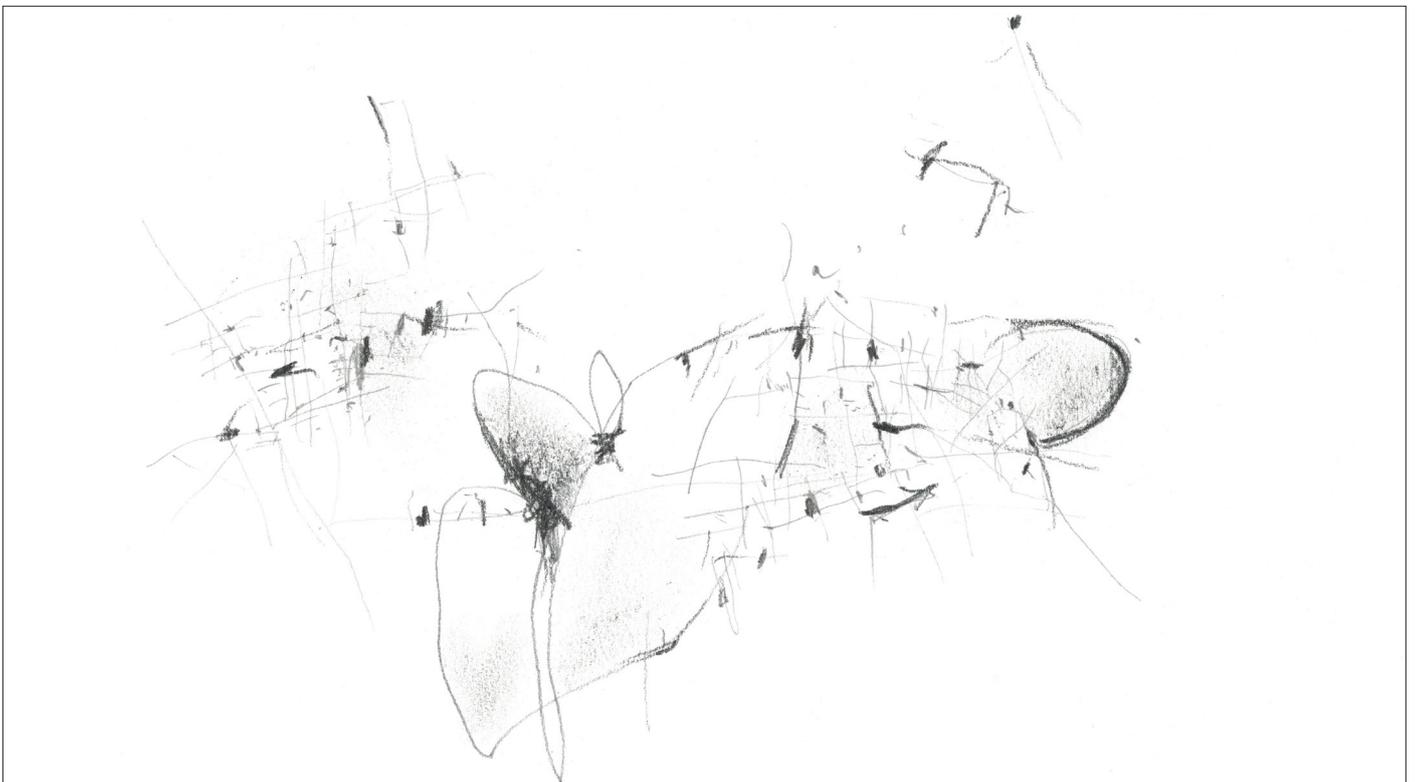
(Dibujo nº10/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente")

Grafito sobre papel
35 x 17 cm
(Noviembre 2015)



7. El alma del espacio II

(Dibujo nº2/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente")
Grafito sobre papel
35 x 17 cm.
(Diciembre 2015)



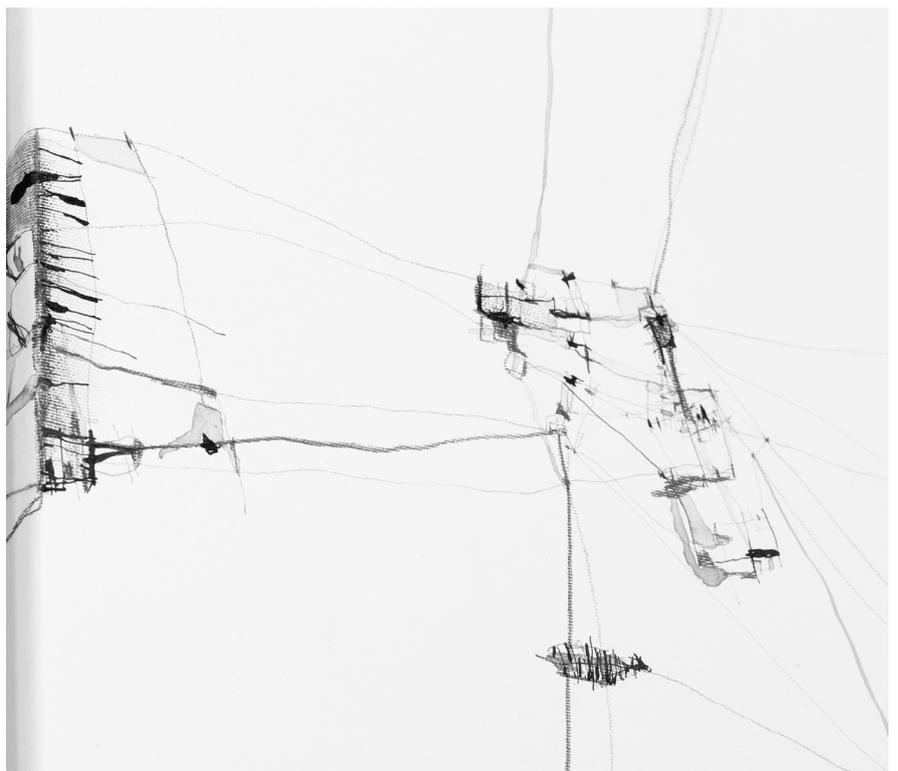
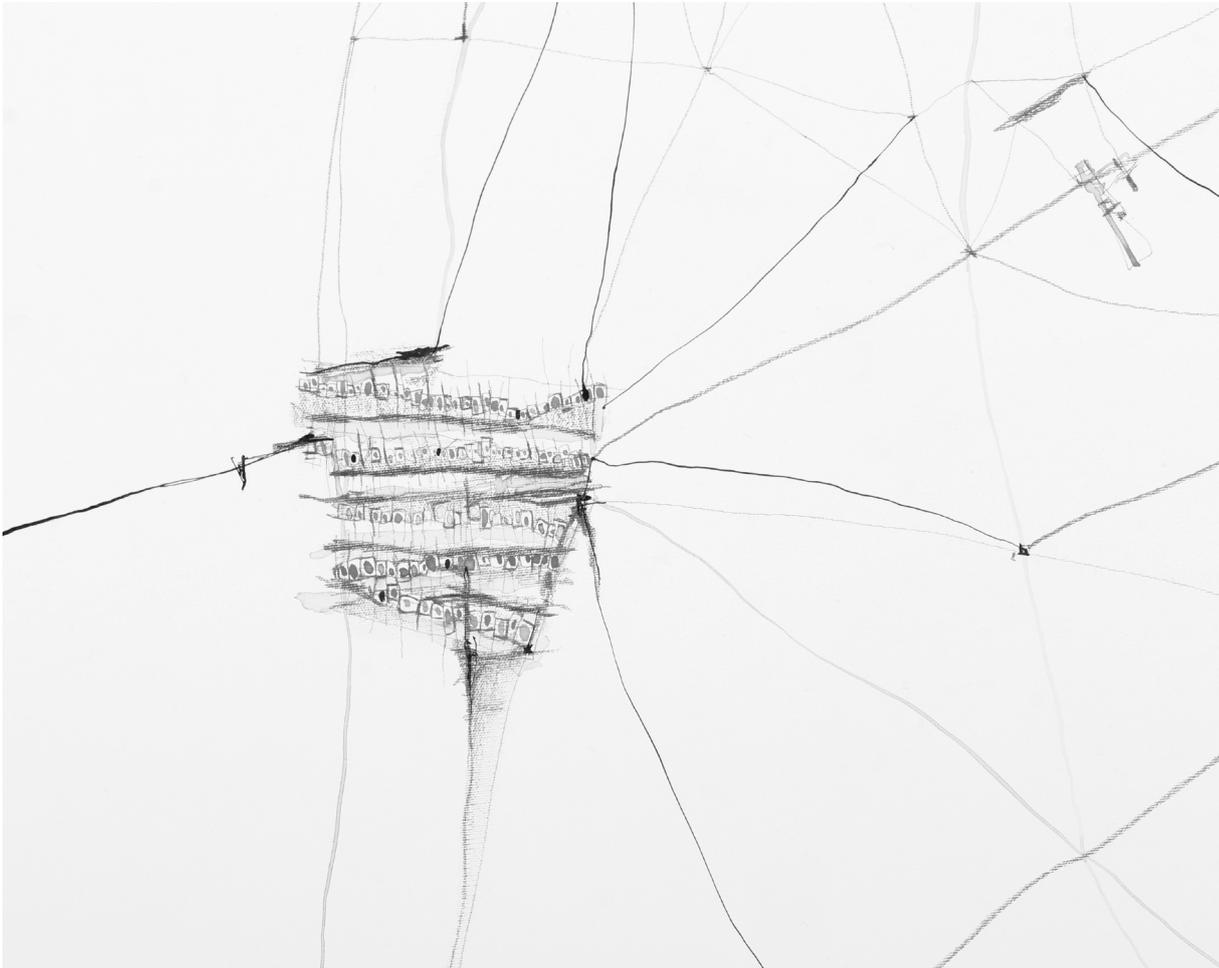
8. Dentro de nuestro pie...

(Dibujo nº3/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente")
Grafito sobre papel
35 x 17 cm.
(Diciembre 2015)



9. Deslocalización II
Técnica mixta sobre papel.
35 x 35 cm.
(Enero de 2016)

4. cartografía antropomórfica obra

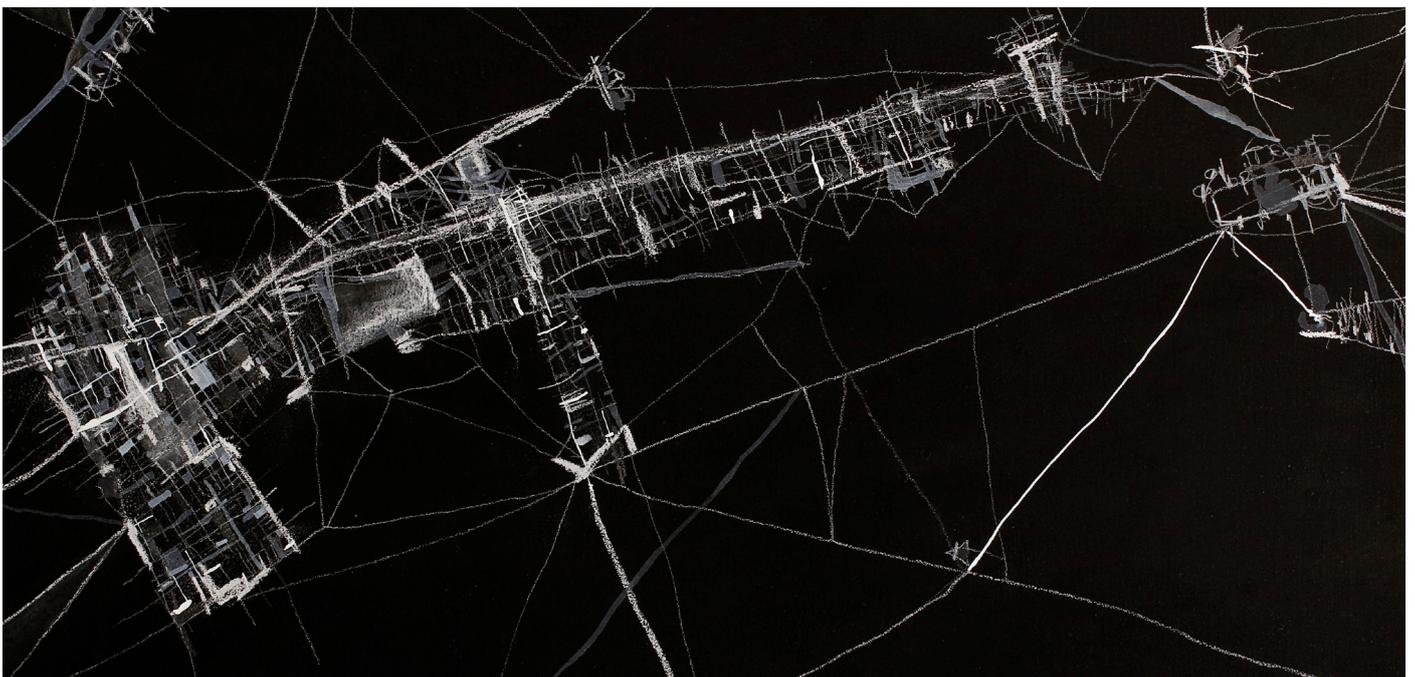


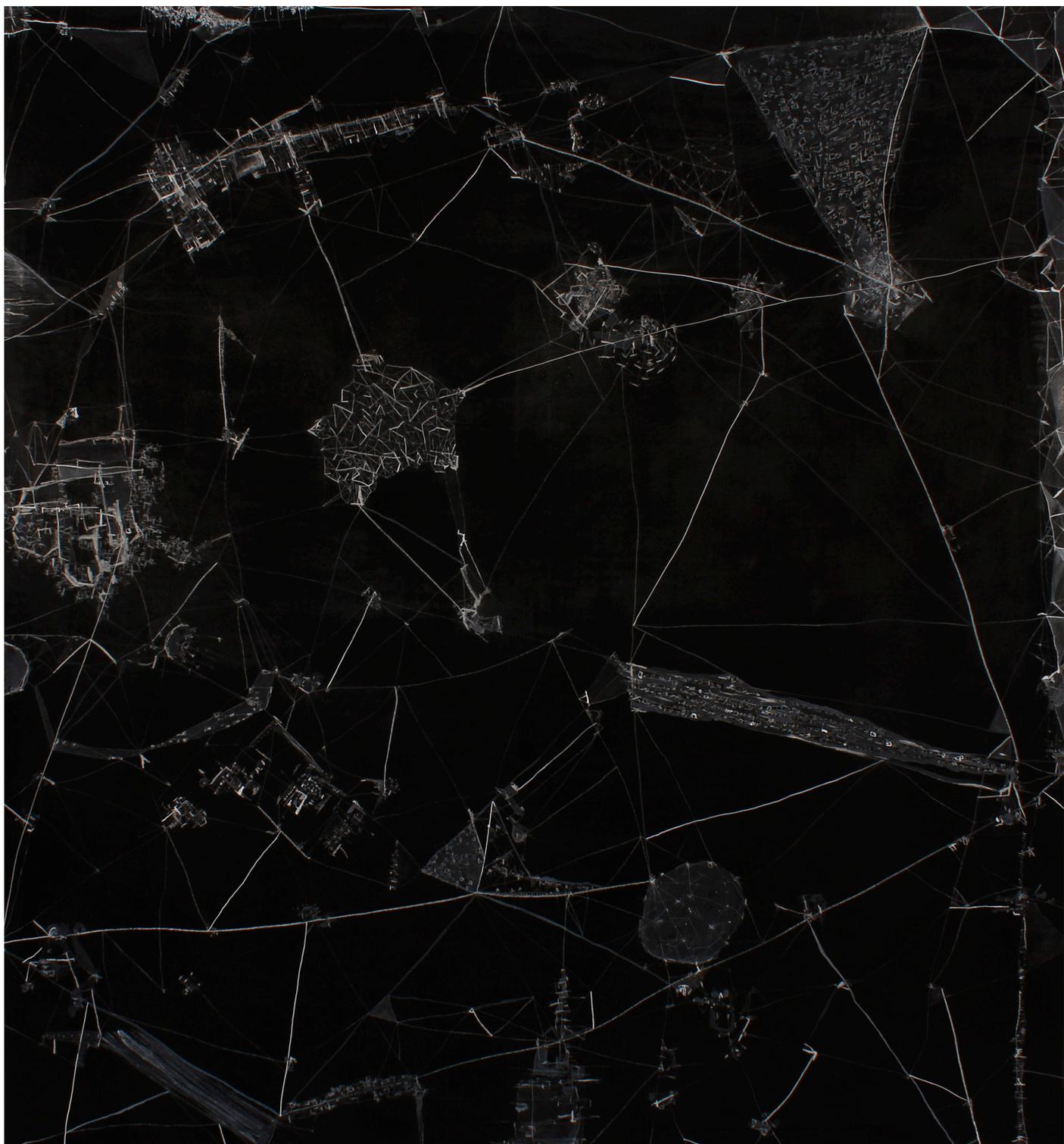
10. Cartografía I, 2016 (detalle)



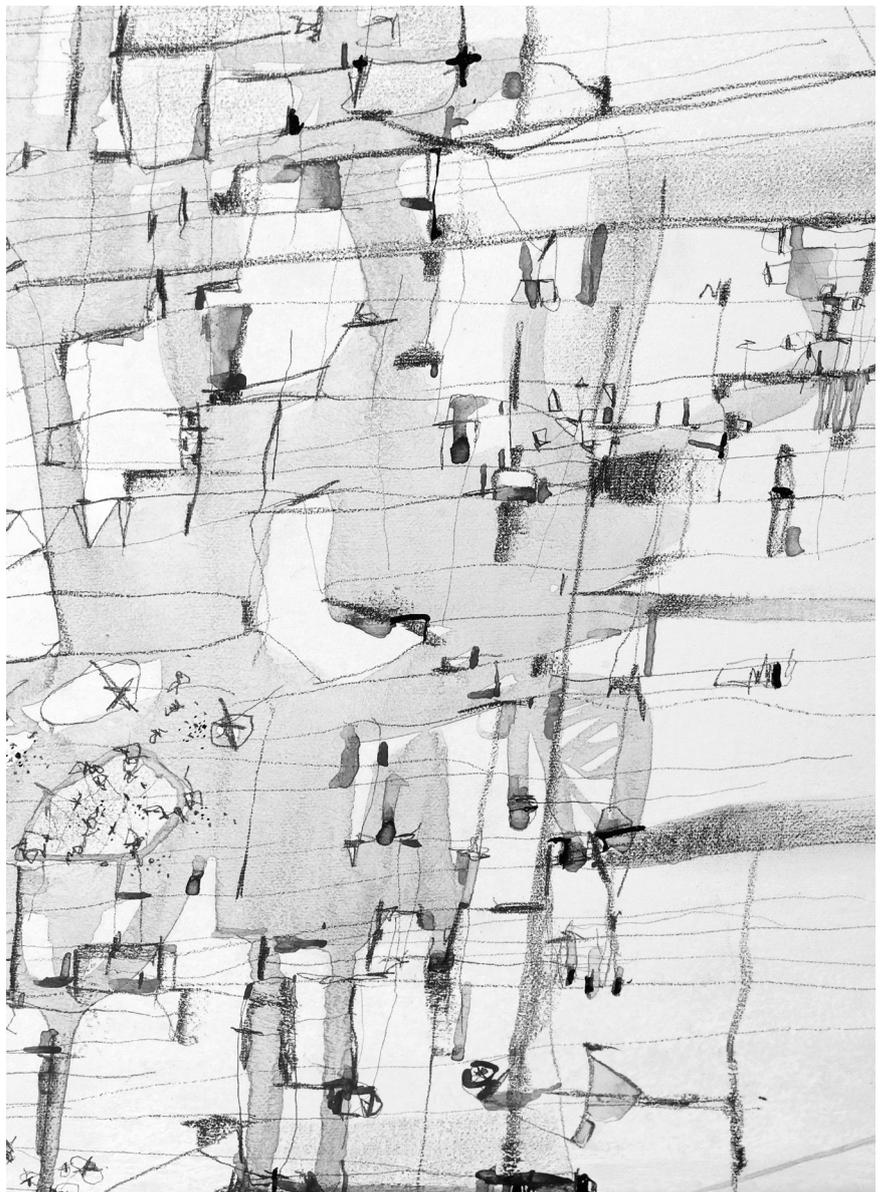
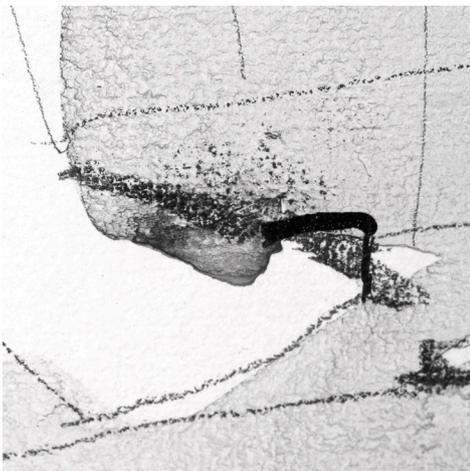
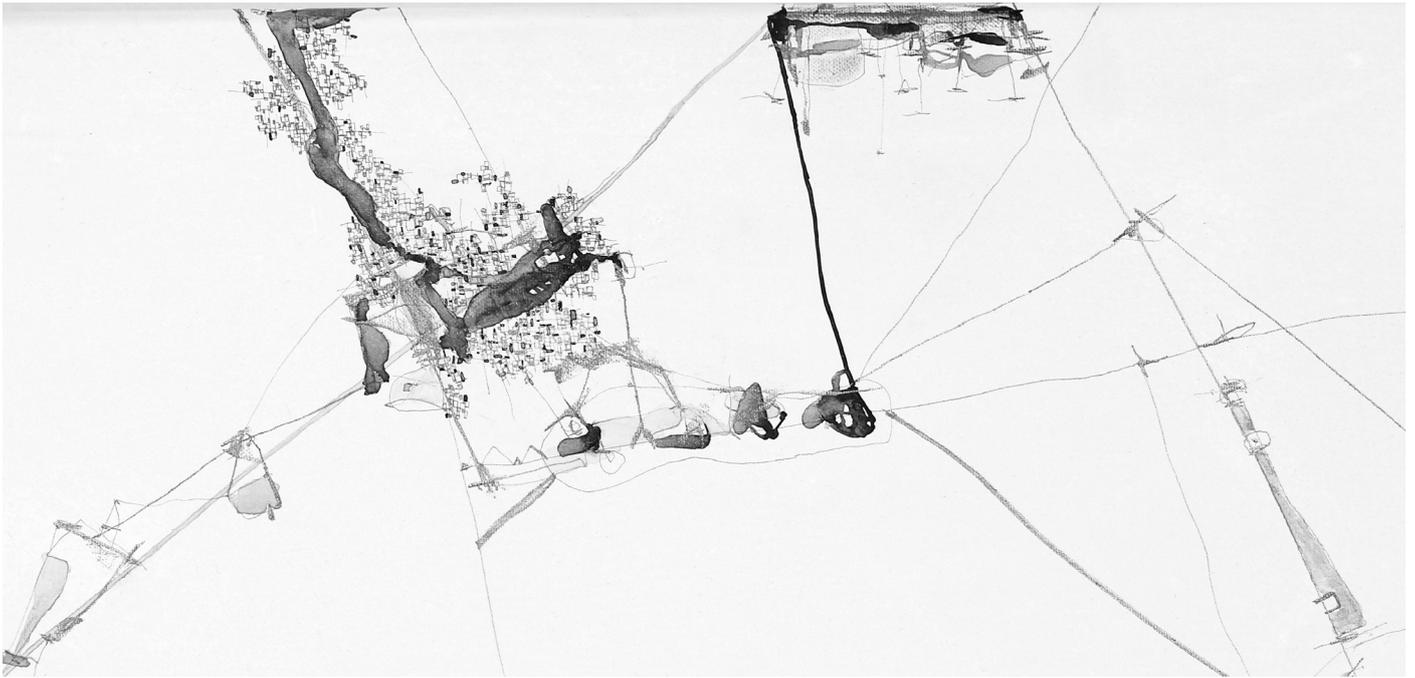
11. Cartografía I, 2016
Técnica mixta sobre lienzo
89 x 116 cm

12. Cartografía II, 2016 (detalle)





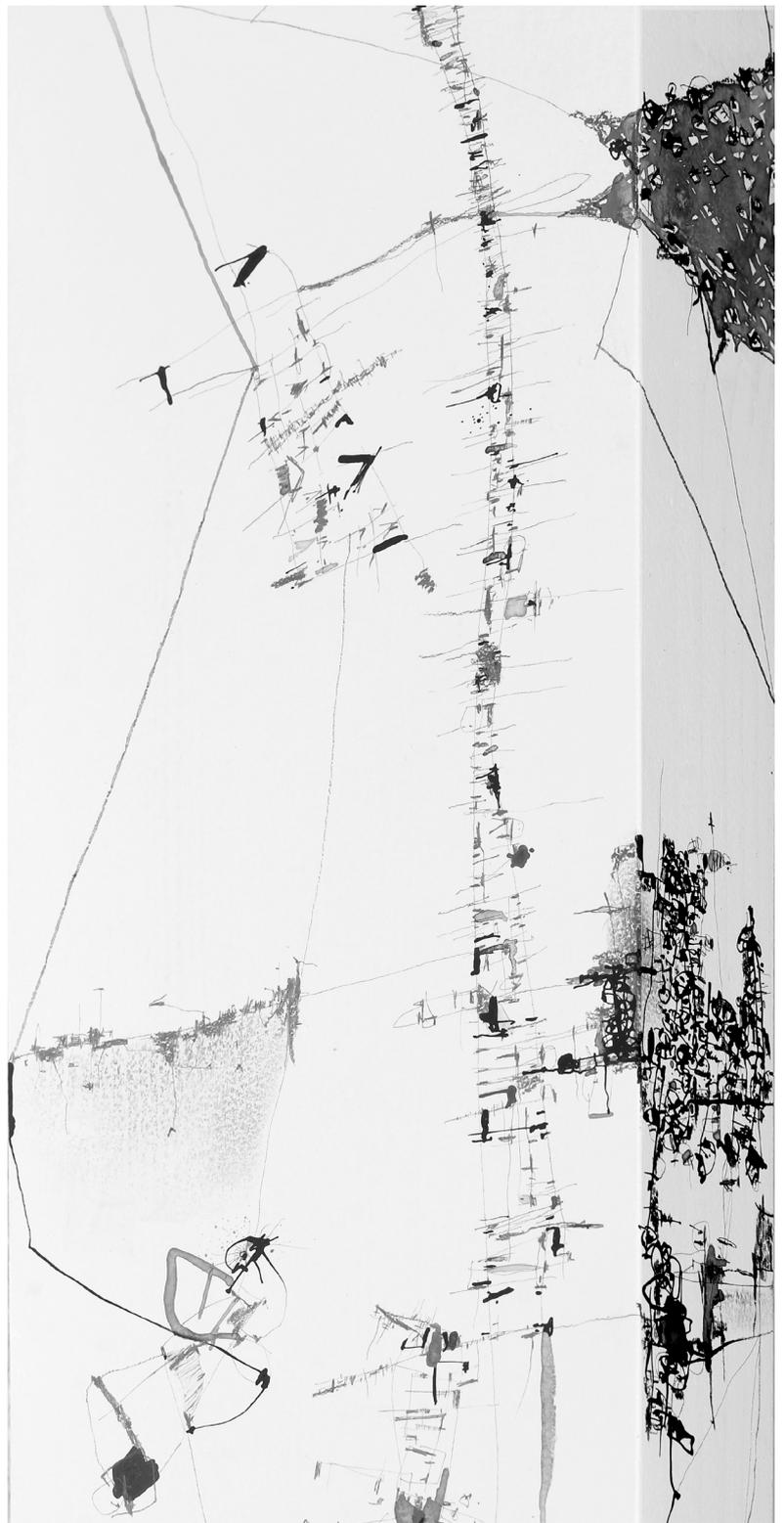
13. Cartografía II, 2016
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 130 cm



14. Cartografía III, 2016 (detalle)



15. Cartografía III, 2016
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 130 cm



16. Cartografía IV, 2016 (detalle)



17. Cartografía IV, 2016
Técnica mixta sobre lienzo
135 x 120 x 45 cm

5. automatismo e inconsciente

La intención, es tratar dos aspectos que pueden ayudar a posicionar mi trabajo actual y analizar conceptos que relacionen su interpretación. En primer lugar trataremos el "automatismo" y posteriormente aspectos relacionados con el inconsciente apoyándome en **las "tres estéticas de Lacan"**, la primera "La estética del vacío", la segunda "La estética anamórfica y la tercera "La estética de la letra", que aun no siendo tres teorías completas de Lacan sobre el arte, **pueden permitir interpretar la vinculación de mi trabajo con lo real.**

5.1 Automatismo

Actualmente, mi interés no pasa tanto por la ausencia de toda relación con lo real, sino más bien en una **interpretación inversa de la realidad, que se encuentra por medio del inconsciente** (realidad verdadera = lapsus del momento). (Relación con lo real que comento con la ayuda de las tres estéticas de Lacan). **Identifico mi grafismo por medio de la abstracción**, el punto de partida no surge de la deformación de un dibujo figurativo (de lo real), sino de la "construcción de signos" (procedentes del inconsciente).

En palabras de André Breton (manifiesto de 1924):

"SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo **el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón** y al margen de cualquier preocupación estética o moral" (Breton, 2001: 44)

Dentro del surrealismo al hablar de **"puro automatismo"**, hablamos de un sistema no acumulativo. En mi caso el automatismo **no es del todo "puro o absoluto"**, hay que tener presente que siempre va a estar condicionado por una serie de aspectos, concretamente puedo diferenciar **tres tipos de influencias**. En primer lugar la propia necesidad del artista, es decir, el artista crea **su propio lenguaje de signos (número muy determinado) que corresponden con sus obsesiones sus fantasmas, aquellos que le "mueven" y que persisten**. En segundo lugar en correspondencia, todos aquellos conocimientos muy memorizados referidos al grafismo, al cromatismo o la composición a la hora de materializar la obra. Por último en este caso particular mío, (tal como se describe en la metodología), existen pequeñas interrupciones del inconsciente (procedentes de las acciones propia de habitar) y que de forma habitual estas instantáneas reaparecen posteriormente en la obra ("al retomar la comunicación con el inconsciente").

5.2 "Inconsciente", contemplación y reflexión como formas de lectura

El funcionamiento del inconsciente, siguiendo Lacan: **"El Inconsciente está estructurado como un lenguaje"** (Lacan, 1977: 32), significa que se constituye con la misma estructura que un lenguaje, es decir, no existe la posibilidad de representar los "objetos" de la realidad de una forma absoluta en el lenguaje, por lo tanto **el inconsciente hace referencia a lo no-dicho en el lenguaje**. En cierto modo **el inconsciente** que propone Lacan, contiene la "energía" de lo "no realizado", es decir, **funciona como "contenedor o archivo" que tiene las propiedades de un vacío (estructura signifiante), donde se retienen los efectos que provoca la "energía" de aquello no realizado**. Se mantiene pues una resistencia constante a ser una dimensión no reductible y por tanto se constituye como lugar (vacío) capaz de dar origen a otra representación. **A partir de las tres estéticas se muestra esta relación determinante con lo Real.**

Al tratar de relacionar los conceptos básicos del arte con las tres estéticas, no se pretende situar tres definiciones como si fuesen tres etapas. De hecho se cruzan, pero no se excluyen entre sí. La intención es seguir **este pasaje de lo simbólico a lo real**; no se pretende definir un orden cronológico, sino modos distintos de implicar lo pulsional e intentar definir psicoanalíticamente la esencia de la "obra de arte".

Lo Real en una categoría lacaniana, es aquello que se escapa de la simbolización, es decir, que no puede ser distinguido por el significante. Buscando **una correlación, podemos tocar y coger a "una persona", pero no se puede atrapar a su ser, es decir, el espíritu (esa esencialidad del ser)**. La cosa que al ser nombrada, nos cuesta poder coger, atrapar, que se nos escapa. Por ello creo que el concepto de lo Real, es básico para entender la creación del arte, eliminando cualquier sentido de funcionalidad, siendo una fuente de riqueza para nuestro espíritu.

"(...) ese hecho por el que la imagen si bien puede ayudarnos a recuperar idealmente la cosa y es entonces su negación vivificante; puede al mismo tiempo en el nivel al que nos arrastra la pesadez que le es propia remitirnos constantemente, **no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia**, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado" (Blanchot, 2002: 233)

5.3 Organización del vacío

En el seminario VI, es cuando Lacan dirige el arte en su relación fundamental con esta categoría de lo real, más que con lo simbólico. El arte como organización del vacío es en efecto una tesis que se encuentra desarrollada ampliamente en el seminario VII, donde aparece una dimensión no reductible a la del significante, constituyéndose como lugar (vacío) de origen de otra posible representación.

"(...) El arte, señala Lacan, como la experiencia del psicoanálisis, no evita, ni obtura, pero sí **bordea el vacío central de la Cosa**. La tesis del arte como "organización del vacío" coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. La estética del vacío es una estética de lo real –una estética en relación a lo real–, que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo". (Recalcati, 2006: 12)

La tesis está en oposición a tratar el psicoanálisis aplicado al arte, por ello no se trata a la obra de arte como síntoma, ni se busca lo que el artista o la obra reprimen (fantasma del artista), se plantea el psicoanálisis implicado en el arte, para mostrar la interpretación del artista a través de la obra.

Así, en el caso de mí trabajo, el grafismo se opone a un tipo de relación directa con la realidad, por ello se rechaza una lectura narrativa. Intento comunicar cosas, pero de una forma epigráfica y no discursiva. En cierto modo, es un intento de superar los límites de la representación imagen-objeto, olvidando el "marco" del cuadro ampliando el espacio, evocando una reflexión mayor.

El concepto del vacío, está por lo tanto relacionado con "la Cosa". **¿Cuál es entonces el tratamiento del "vacío" que en este caso nos propone Lacan respecto a "la Cosa"?**

"(...) el arte se define como una práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real. Pero el tratamiento estético de este exceso parece diferente de lo ético. Mientras en la ética está en juego la asunción subjetiva del kakon de la Cosa, en la estética se juega más bien la organización, la circunscripción, el borde, el velo de la Cosa". (Recalcati, 2006: 14)

Bajo la concepción de un tratamiento estético (circunscripción o velo) la Cosa del arte, no puede ser una impresión literal, solo puede ser representada como "Otra Cosa". Por ello, si nos acercamos demasiado a la cosa no queda espacio para la creación y por lo tanto suprimimos la obra. Lacan introduce otro concepto clave, **pensar la sublimación en su relación con la cosa**, de este modo la obra de arte implica una actividad sublimatoria como instrumento para mediar con lo real. Lacan sigue a Freud al vincular la sublimación a la producción artística. El concepto de sublimación está directamente relacionado al concepto freudiano de pulsión.

[9] Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

[10] *Ibid*, p. 14.

No confundir pulsión con instinto, la pulsión no es lo que más se parece al animal, justamente lo contrario siendo lo que más nos diferencia de él; el instinto por tanto es una fuerza interna innata que apacigua, al contrario de la pulsión, como fuerza constante ingobernable (violenta). ¿Cómo podemos relacionar la pulsión a la obra de arte?

La pulsión dota al hombre de debilidad, tal como menciona Lacan "es un débil mental", es decir, por definición (la pulsión) es parcial si fuera total, estaría ligada a un objeto específico y sería entonces instinto. A este modo de ver entendemos que para el ser humano lo mejor no ésta en la presa sino en ir a cazar. El placer se encuentra, en la pulsión incontrolable frente a una obra que imita al objeto que representa pero solo extrayendo un sentido nuevo e irrepresentable. **Por ello la creación artística muestra el "objeto" en relación al vacío de la cosa y no en correspondencia con el objeto de la naturaleza.**

5.4 Estética anamórfica

Llegados a este punto, es importante entender la **experiencia frente a la obra**, que sin duda se nos muestra muy próxima y de diálogo íntimo.

Un buen ejemplo es la composición del grafismo en la obra de Miró, es la construcción de la ausencia (la nada) en contraposición a lo absoluto (al todo), por medio del uso de los campos de colores primarios en contraste a una masa negra uniforme, produciendo un juego del vacío que atrae la mirada.

Para poder entender como el vacío se vuelve en sí mismo y captura al sujeto como ocurre en la pintura, hemos de comprender que el **arte ya no trata de una función de bordear o velar lo real, sino que más bien hace posible el encuentro con lo real**. El criterio es la "función cuadro" como función que evoca lo irrepresentable, es decir, aquello que permite que el sujeto se encuentre como tal.

"(...) para indicar por el contrario un criterio diferencial interno al arte como tal. Donde hay "función cuadro" hay arte, donde ésta función está ausente no hay arte". (Recalcati, 2006: 22)

Se pueden distinguir dos posibles significaciones de la "función cuadro". La primera hace referencia a la "tyche", la **capacidad de producir un encuentro con lo real**, como encuentro fallido, allí donde no hay significante posible. Pues no es el sujeto el que contempla la obra, sino esta la que atrapa al sujeto.

"(...) **la imagen arde en su contacto con lo real**. Se inflama, nos consume a su vez. (...) No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas (...)" (Didi-Huberman, y Cheroux, 2013).

[11] *Ibid*, p. 22.

[12] Didi-Huberman, G., y Cheroux, C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid. Circulo de Bellas Artes. (P.1 y 3 del ensayo), Disponible des de: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf (Última consulta 15-05-16).

Una segunda distinción que encontramos dentro de la función cuadro, es la "función mancha", donde el sujeto no es el ejecutor de la representación, sino que se encuentra atrapado por la mirada del Otro (por el exceso de representación), mirada que viene desde afuera y subvierte la idea clásica del sujeto como artífice de la representación.

"(...) Sin embargo, como observamos en la propia explicación de Lacan, **la mirada no puede aniquilar totalmente al sujeto**. (...) La propia imagen carga con la débil mancha de ese juego violento; siguiendo la evidencia de la mancha, todavía es posible que el imaginario se remonte sobre lo simbólico para reconstruir la escena". (Brea, 2005: 113).

5.5 Estética de la letra

Es una estética de la singularidad, una nueva teoría del encuentro con la esencia como lo "ya estado". Aquella dimensión singular que es arrancada por el sujeto y que le permite separarse de lo Otro. Una referencia de esta tercera estética, se manifiesta a través del uso del grafismo, utilizando con el color negro en la mayoría de mis trabajos. Esta singularidad se puede encontrar por ejemplo en la obra de Miró, también en el uso del trazo negro.

En el transcurso de la obra de Miró, el color negro es una constatación que cada vez predomina con más fuerza en la construcción de su grafismo, con una voluntad de síntesis expresiva, descargando la obra de lo trivial. El negro son las palabras que se escapan de la narrativa:

"Me obsesiona el negro. No existe otro color que posea tantas cualidades y matices, quizá por ello me gustan aún más las litografías en blanco y negro que las de color. El negro es el paraíso de la pintura. El principio y el fin. El color es siempre un elemento adicional, añadido a una estructura bien trabada de blanco y negro". (Melià, 1975: 211)

Mi trabajo actual tiene un vacío muy importante, donde incluso existe un vacío de color, en algunos casos llegando a trabajar con una presencia absoluta del color negro y siempre configurándose como punto central-estructura (manifestación singular). **Al contrario que las estéticas anteriores, el exceso irreductible de lo real (al significante) se manifiesta en la singularidad de la letra como destino, que se revela por la necesidad de la repetición (negro)**. Se trata de la "reducción de la ecuación personal" del sujeto:

"Se trata de una operación de reducción progresiva de lo imaginario, o bien de su simbolización radical, para llegar después a individuar en el mismo campo simbólico el elemento irreductible a lo simbólico, la marca fundamental (asemántica) que instituye al sujeto y su destino". (Recalcati, 2006: 31)

[13] Brea, J. Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

[14] Melià, J. (1975). *Joan Miró, vida y testimonio*. Barcelona: Dopesa.

[15] *Ibíd.*, p.31.

6. constelación

Referentes

mantener la conciencia en "estado OFF", momentos de nitidez máxima para desarrollar mi trabajo. Como ocurre en la obra de Saura, me interesa el uso de superficies grandes para un gesto pictórico completamente libre y de concepción rápida y nerviosa.

6.1 La libertad del inconsciente

Las "instantáneas" de mi trabajo son destellos que constituyen el propio tejido del inconsciente. Mantienen un carácter "constructivo" de las causas (lo no-dicho o no-realizado) de las acciones inconscientes. Se anulan todas las leyes, reglas y cualquier intento de dominación sobre el dibujo para



18. Antonio Saura, 1959

"(...) no hay normas fijas, un cuadro se construye en esa especie de gran conglomerado de cosas que pasan, pasan muchas cosas en un cuadro y entonces **lo que perdura es un además, un además entre comillas, es decir, esos fantasmas esas obsesiones, tus lecturas, tu visión del mundo, etc... todo eso perdura pero detrás, está escondido**, a veces se ve de forma mucho más evidente y a veces queda escondido".

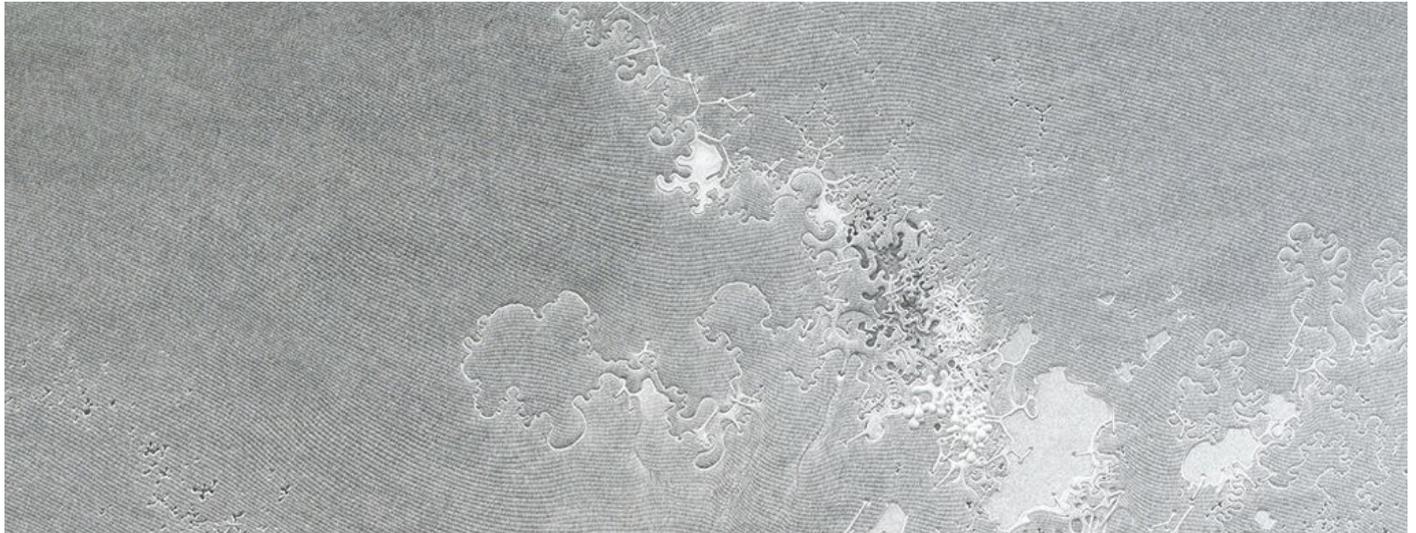
(rtve, 1984)

A partir del año 1956 Saura inicia una etapa en que durante unos años trabajará solo con blanco y negro, en un interés de afirmación y de poder expresarse de forma rápida, de un modo violento y fresco. Actualmente en mi trabajo es esencial "jugar" con una paleta reducida de colores, (realizando una condensación cromática), por dos motivos fundamentales. En primer lugar para reflejar la síntesis de la actuación del inconsciente como son las interrupciones, cruces, lapsus, etc... que requieren por su inmediatez y corta durada, decisiones rápidas, corrección automática y una concepción no acumulativa. En segundo lugar el uso del color negro como estructura poética, es decir, la desfragmentación gráfica preserva la unión mediante una "línea negra" y sus propiedades casi obsesivas (tensada, blanda, con gruesos, etc...) para mantener el deseo de búsqueda del espectador, en esa unión de grafismo discontinuo con oposición al vacío.

[16] rtve. (1984). *Autoretrato: Antonio Saura* [TV]. Disponible des de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/> (Última consulta 15-05-16).

6.2 Cartografía fragmentada del inconsciente

La cartografía mantiene una "**estructura gráfica desfragmentada**". Por medio del funcionamiento del inconsciente, no podemos ejercer sobre él, un ejercicio de búsqueda (ese trabajo conlleva la racionalización previa de saber qué buscamos) para con el inconsciente nos vemos limitados a encontrar aquello surgido de forma efímera en él. Por ello **dicha desfragmentación gráfica es "la radiografía a tiempo real del inconsciente"** laberinto residual el cual hemos de reseguir para aprender y percibir nuevas poéticas.



19. Daniel Zeller, 2013

Una percepción de fotografía aérea o topografía la encontramos en el trabajo de Daniel Zeller, contiene un grafismo orgánico y de "equilibrada visión microscópica", Como explica Zeller:

"Dibujar es una compulsión, me absorbe. Realmente es como una **meditación. Me gusta pensar que estoy trabajando en el mismo dibujo una y otra vez.** Hay algo tan puro en ello". (Dexter, E. 2005: 332)

La reiteración de dibujar una y otra vez, en mi caso, es de forma **discontinua.** Aunque existe la atracción de dejarse llevar por los "accidentes" que suceden durante el proceso (automatismo), **no se consolida una acumulación,** la obra es la suma de muchos impulsos, estímulos, acciones, etc... que **desbordan los "límites" del inconsciente emergiendo y que gráficamente constituyen su instantánea (inconsciente).**

¿Cómo constituye unidad la desfragmentación gráfica? En la obra de Julie Mehretu, la superposición de capas (dibujo) se "materializa" en los espacios arquitectónicos, encargados de proporcionar un nexo muy singular con la abstracción. Los espacios contienen toda la energía que desprende el habitar y sus tramas emocionales, generándose además relaciones de poder. Gráficamente en mi trabajo **"la desfragmentación" mantiene todo la energía "velada" de los actos** de habitar el espacio, pero de las **registradas y practicadas por el inconsciente (no de un habitar consciente),** me interesan los cruces, lo inesperado, los procesos o acciones previas no asimiladas por la conciencia.

[17] Dexter, E. (2005) *Vitamin D new perspectives in drawing*. Nueva York, Phaidon.

6.3 Símbolos (antropomórficos) del inconsciente

Un aspecto importante en la obra recae en "la forma" de generar e interpretar los "símbolos". En referencia a ellos en la obra de Tàpies es donde he encontrado una conexión. Es decir, estoy de acuerdo con Xavier Antich¹⁴, **cuando dice que se ha forzado tanto la interpretación de los símbolos caligráficos en la obra de Tàpies, que con cierta recurrencia lo único que han hecho es simplificarlo. Entendemos que se llega a realizar una interpretación a un grado tan "cerrado"**, sin opciones, en el cual ya no queda ninguna apertura por donde podamos tener una experiencia individual con la obra.

Para definir el origen de la simbología de Tàpies, citar una de sus observaciones:

"La verdad es que es difícil describir el tipo de cuadro que hago", reconoce. "Tienen una simbología muy espontánea, salida del inconsciente. **Pero es que creo que los mensajes del inconsciente tienen un componente muy humano, como los sueños, y nos ayudan a vivir**" (Serra, C. 2000)

En mí caso en el momento de trabajar, **no hay nada conceptual que me aporte una pauta, dado que lo realizo de forma inconsciente, es decir, dicho de un modo literal, no se trata de escoger unos símbolos y organizarlos estéticamente para seducir al espectador y que este interprete y descifre el mensaje que se ha ocultado en ellos.** La diferencia entre esto y la obra de Tàpies o de otros artistas radica en haber desarrollado un lenguaje, un "lengua visual", donde los sentidos son los emisores y receptores (los canales, las vías) de comunicación entre la obra y el espectador, por ello es un lenguaje que estimula inicialmente los sentidos y que posiblemente a través de estos se tenga la posibilidad de llegar a la mente y desarrollar una reflexión de un modo más amplio. **A mí modo de ver, los sentidos son el hilo conductor si se quiere entre obra y concepto.** Citar unas anotaciones de Xavier Antich de un reportaje a Tàpies:

"Tàpies seria en cert sentit el paradigma del que Adorno va escriure quant deia que qualsevol obra d'art és escriptura, però una escriptura com un jeroglífic, el codi del qual hem perdut i que la seva força precisament se sustenta en aquesta pèrdua" (City,A. 2013)



20. Antoni Tàpies, 1989

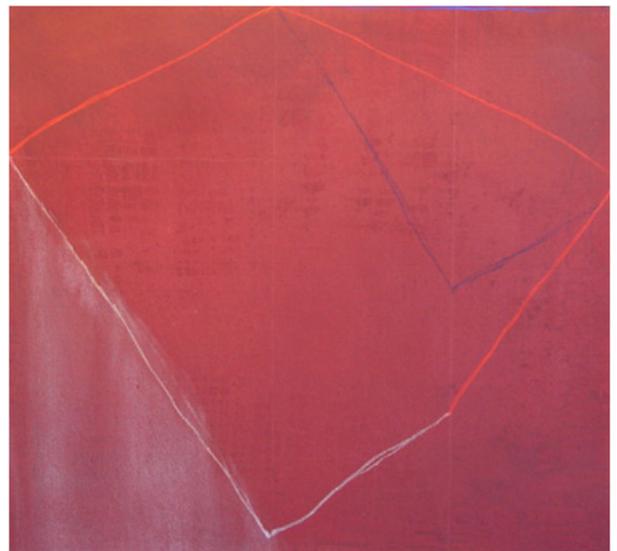
[18] Serra, C. (2000). *Tàpies huye de la realidad superficial y del entretenimiento banal a través del arte*. El PAIS. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/11/23/cultura/974934012_850215.html [Consultado: 02/05/2016].

[19] City, A. (2013). *La pieza invitada. Antoni Tàpies, Blanco con 4 signos negros, 1964-1965 en el MACA*. Disponible en: <http://www.alicanteturismo.com/la-pieza-invitada-antoni-tapies-blanco-con-4-signos-negros-1964-1965-en-el-maca/> [Consultado: 02/05/2016].

Antich nos quiere decir que no hay una traducción inmediata o asociada directamente con un concepto, si fuera de este modo sería como anular la parte matérica de la obra. **Creo que no hemos de poner límites, sino delimitar y es ese campo de actuación el que marcará una referencia casi física al espectador de hacia dónde o desde donde se mueve, pero el "movimiento" creo que necesitamos que sea individual y propio del espectador (para despartarlo).**

6.4 Desvelar la contemplación

Me interesa que aspectos de grafismo, composición, he incluso matéricos (por su punto preciso de uso) puedan leerse más silenciosamente, deteniéndose... **"cambiando la velocidad de los sentidos"**. Este "cambio" siempre ha sido uno de mis objetivos y es por medio de atrapar la mirada que se logra un mayor grado hasta la contemplación, estado que define mejor la actitud frente a mi trabajo, o si más no, la que busco transmitir. La idea principal es **"desfragmentar la mirada"**, la obra mantiene una estructura conjunta y general (cartográfica), pero en distancias cortas está construida por subestructuras con identidades propias y que contienen la poética del inconsciente.



21. Jaume Ribas, 2011

"(...) Los medios de comunicación nos están bombardeando con imágenes de un efectismo realmente abrumador, pero yo lo que propongo es la **meditación**, yo lo que propongo es detenerte, mirártelo, sentirlo y entrar en un estado de contemplación de relajamiento de meditación; de alguna manera de contraposición a toda esta avalancha de imágenes en el fondo absurdas y gratuitas". (TeclaSala et al. 2012)

Es la actitud de **"meditar"** la que me interesa en la obra de Jaume Ribas. Recuerda a una experiencia "religiosa", resultado de un **eco interior**. Frente a la obra más que preguntarnos que está diciendo (su significado), la actitud es silenciarnos interiormente y contemplar. La lectura que nos desprende (transmite) de la obra no es del todo traducible a conceptos, no existe una equivalencia inmediata (en referencia a lo que serían juicios intelectuales).

Al igual que Ribas me interesa que el espectador pueda realizar un trabajo de contemplación individual y de adentramiento en un estado de aislamiento, para **activar de la manera más pura una reflexión interna autónoma** en el espectador.

[20] - Centre d'Art Tecla Sala, y Àrea d'Educació i Cultura de l'Ajuntament de L'Hospitalet. (2012). *Entrevista Jaume Ribas* [Francesc Meseguer]. Disponible des de: <https://www.youtube.com/watch?v=0-iSxgUMoXg> (Última consulta 26-05-16).

7. conclusiones

Cartografías Antropomórficas me ha posibilitado experimentar, estudiar y profundizar en la reflexión y análisis procesual desde la práctica artística, manteniendo una dualidad metodológica, formal y conceptual.

"Cartografías" surgidas desde el automatismo gráfico, interrupciones que han permitido generar y descubrir nuevos espacios de la poética inconsciente, explorando los elementos que se interrelacionan en incontables lenguajes, formas y acontecimientos, gestos de revoluciones mínimas que acontecen de manera incesante en nuestro cotidiano y nos dan testimonio de la vida silenciosa.

En este proceso he podido proporcionar nuevos vínculos entre actividad artística y la valoración de la contemplación interna del habitar, desvelando la acción del gesto. Articulando situaciones y experiencias, la obra se ha convertido en un sitio donde nuevas interrelaciones e interferencias de rastros residuales, sin identificación, marcan y dirigen el trabajo, construyendo una nueva estructura metafórica que combina y cuestiona constantemente la representación anterior. Las franjas de interferencia temporal han producido una estrategia que ha permitido liberar el inconsciente simbólico, reflexionando sobre la fragilidad de la "energía" de una acción u objeto escondido, como sujeto en el espacio circundante, construyendo una experiencia inversa de la realidad desde la introspección. Cambiando la velocidad de los sentidos y desorientando la mirada, para activar una reflexión interna autónoma en el espectador.

La etapa de mi trabajo actual es de plena afirmación, en la cual quiero decir más de lo que quise decir y decirlo mejor, es decir, dibujar más "lentamente" mi reflexión, dejar escrita gráficamente la base del trabajo que posteriormente está surgiendo. Asimismo la obra ha permitido desarrollar una evolución de contenidos y formalizaciones, en relación al dispositivo visual expositivo. La expansión gráfica, los límites de los soportes, sus relaciones volumétricas con el espacio y en sí mismos, generan nuevas propuestas, en paralelo y en la continuidad de futuros proyectos.

8. bibliografía

Libros

- AUGÉ, M. (1993). *Los "no lugares": Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BATESON, G. (1976). *Pasos hacia una Ecología de la Mente*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Ohle.
- BERGER, J. (2013). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ed Gustavo Gili, S.L.
- BLANCHOT, M. (2002). *El espacio literario*. Traducción de Jorge Jinkis y Vicky Palant, con un prólogo de Anna Poca. Madrid: Editora Nacional.
- BREA, J. Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- BRETON, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- DEXTER, E. (2005). *Vitamin D new perspectives in drawing*. Nueva York: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, G., y Cheroux, C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes. (P.1 y 3 del ensayo), Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf (Última consulta 15-05-16).
- PEREC, G. (2001). *Especies de espacios*. Vilassar de Dalt: Ed. de Intervención Cultural.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- MELIÀ, J. (1975). *Joan Miró, vida y testimonio*. Barcelona: Dopesa.
- MEHRETU, J. (2006). *Julie Mehretu, black city / with texts by Lawrence Chua ... [et al.]*. Ostfildern: Hatje Cantz y León: MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.
- NOGUÉ, J. (2008). Entre paisajes. En Nogué, J. Paisajes híbridos. Col. Palabra y Paisaje. Barcelona: Àmbit.
- RECALCATI, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ed. del Cifrado.
- SILO. (1990). *Experiencias guiadas*. México: Plaza y Valdés Editores, S.A.

Artículo electrónico (web)

- CITY, A. (2013). *La pieza invitada. Antoni Tàpies, Blanco con 4 signos negros, 1964-1965 en el MACA*. Disponible en: <http://www.alicanteturismo.com/la-pieza-invitada-antoni-tapiés-blanco-con-4-signos-negros-1964-1965-en-el-maca/> (Última consulta 02-05-16).
- SERRA, C. (2000). *Tàpies huye de la realidad superficial y del entretenimiento banal a través del arte*. EL PAÍS. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/11/23/cultura/974934012_850215.html (Última consulta 02-05-16).

Vídeo

- rtve. (1984). *Autoretrato: Antonio Saura* [TV]. Disponible des de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/> (Última consulta 15-05-16).
- Documental Alea TV. (2003). *Entrevista Antoni Tapies* [La2 de TVE]. Disponible des de: <http://vimeo.com/24683118> (Última consulta 02-05-16).
- Centre d'Art Tecla Sala, y Àrea d'Educació i Cultura de l'Ajuntament de L'Hospitalet. (2012). *Entrevista Jaume Ribas* [Francesc Meseguer]. Disponible des de: <https://www.youtube.com/watch?v=0-iSxgUMoXg> (Última consulta 26-05-16).

9. índice de imágenes

obra personal

- 1 - **El aire se soltó e hizo sonoro [Theodore Roethke]**, (2014). [Técnica mixta sobre papel]. 25 x 25 cm.
- 2 - **Espacio II**, (2014). [Tinta sobre papel]. 40 x 30 cm.
- 3 - **Construcciones**, (2015). [Tinta sobre papel]. 35 x 35 cm.
- 4 - **Deslocalización I** (detalle), (2015). [Serigrafía sobre papel poliéster]. 50 x 70 cm.
- 5 - **Imaginario I** (detalle), (2015). [Tinta sobre papel]. 30 x 21 cm.
- 6 - **Cuando nos transformamos...** (Dibujo nº10/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente"), (2015). [Grafito sobre papel]. 35 x 17 cm.
- 7 - **El alma del espacio II** (Dibujo nº2/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente"), (2015). [Grafito sobre papel]. 35 x 17 cm.
- 8 - **Dentro de nuestro pie...**(Dibujo nº3/10 de la serie "El territorio como refugio de las interrupciones del inconsciente"), (2015). [Grafito sobre papel]. 35 x 17 cm.
- 9 - **Deslocalización II**, (2016). [Técnica mixta sobre papel]. 35 x 35 cm.
- 10 - **Cartografía I** (detalle), 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 89 x 116 cm.
- 11 - **Cartografía I**, 2016. I [Técnica mixta sobre lienzo]. 89 x 116 cm.
- 12 - **Cartografía II** (detalle), 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 120 x 130 cm.
- 13 - **Cartografía II**, 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 120 x 130 cm.
- 14 - **Cartografía III** (detalle), 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 120 x 130 cm.
- 15 - **Cartografía III**, 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 120 x 130 cm.
- 16 - **Cartografía IV** (detalle), 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 135 x 120 x 45 cm.
- 17 - **Cartografía IV**, 2016. [Técnica mixta sobre lienzo]. 135 x 120 x 45 cm.

obra de artistas referentes

- 18 - Antonio Saura (1959) **Foule** [óleo sobre lienzo, 162x390cm]. Disponible en <http://www.antoniosaura.org/sp/su-obra-pintura-multitudes>. (Última consulta 18-05-16).
- 19-Danierl Zeller (2013) **Polymorphic Reservoir** [Grafito sobre papel montado sobre madera 114,1 x 152,2 x 5,6 cm]. Disponible en <http://www.soskine.com/es/artistas/daniel-zeller#5> (Última consulta 14-05-16).
- 20 - Antoni Tàpies (1989) **Ambrosia** (Ambrosia) [Técnica mixta sobre lienzo 250x600]. Disponible en <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/ambrosia/> (Última consulta 12-05-16).
- 21 - Jaume Ribas (2011) **TERME II** [Técnica mixta sobre lienzo 110x120]. Disponible en <http://www.jaumeribasitemplus.cat/FrontEnd/Fitxa.aspx?id=192&lang=ca&periodeld=50&distr=pintures>. (Última consulta 14-05-16).



UNIVERSITAT DE
BARCELONA