







Facultat de Belles Arts

© de los textos y obras originales: Anna López del Mazo

© de las imágenes: autores citados

Impreso en Barcelona, 2 de junio 2023

Pol Marketing

C/ Antoni Forrellad i Solà, 11-15, 08192 Sant Quirze del

Vallès

Tel. 936 59 02 24

Enquadernacions Nacana

C/ Pàdua, 73, 08006 Barcelona

Tel. 934 17 07 59

# Descoser lo cosido

Meditaciones pictóricas sobre la memoria de  
un vínculo

*anna*

Anna López del Mazo

Tutorizado por Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba

Curso 2022 - 2023

Facultad de Bellas Artes,  
Universidad de Barcelona

*A Oriol Vaz, por guiarme y hacer de esto un camino mucho más fácil y agradable.*

*A mi familia, por estar conmigo y apoyarme en todo de manera incondicional. A mi padre en especial, por ayudarme y por seguir siendo mi artista favorito año tras año.*

*A Gerard, por ser lo que necesitaba en cada momento,  
porque nada habría sido lo mismo sin él.  
(Tot això és tan meu com teu.)*

*A mis amigos, por compartir el proceso creativo  
y por siempre ser una razón para seguir creciendo.*

*Gracias también a todos los que me leéis, y en especial a ti.  
Si hubiéramos vivido un diciembre en paz esto no existiría.  
Gracias por hacerme ver que después de todo lo malo siempre,  
siempre llega algo bueno.*

# Índice

<b>Resúmenes y palabras clave .....</b>	<b>pág. 8-10</b>
a. Castellano .....	pág. 8
b. Català .....	pág. 9
c. English .....	pág. 10
<b>Introducción .....</b>	<b>pág. 11-16</b>
Interés pictórico del tema de estudio .....	pág. 11
Enfoque desde la atalaya resbaladiza de la creación artística....	pág. 11-14
Hipótesis y objetivos .....	pág. 14
Metodología .....	pág. 15, 16
Descripción de las partes .....	pág. 16
<b>1. Un principio pictórico .....</b>	<b>pág. 17-31</b>
<b>2. Meditación sobre una trama creativa .....</b>	<b>pág. 32-51</b>
<b>3. Descubrir lo cosido (obra final) .....</b>	<b>pág. 52-81</b>
<b>A modo de conclusión .....</b>	<b>pág. 83</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>pág. 85</b>

# Resumen

Las siguientes páginas presentan los resultados de un Trabajo Final de Grado que pretende explorar los vínculos entre personas y los lenguajes que estos últimos generan. Hemos indagado en las potencialidades plásticas de los diferentes grados y naturalezas del amor, seguidos por la pérdida y la nostalgia, el deseo de construcción o de re-construcción, sin desdeñar los espacios en los que se desarrollan dichos vínculos. Pese a la carga subjetiva que nuestro planteamiento conlleva, consideramos que es posible acercar al lector-espectador a las experiencias que aquí recogemos, pues todas ellas expresan no sólo valores pictóricos y poéticos, sino también diversos aspectos cotidianos reconocibles. Las piezas visuales y los poemas que las acompañan quisieran alzarse cual retratos de vivencias íntimas, sustancia emotiva de nuestra biblioteca de recuerdos. Siguiendo al literato francés Georges Perec (1936-1982), nuestra vida es, acaso, el pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearnos. Asimismo, nuestra aventura plástica es la prueba de que hemos pasado de un lenguaje pictórico a otro, haciendo lo posible para no lastimarnos ni lastimarlos. En definitiva, esperamos que la materia amasada por nuestras manos ponga freno al ocaso de nuestros recuerdos, depositándolos no ya en el rincón del olvido, sino clavándolos en una pared blanca, semejante a una tabla de cirugía sobre la cual estudiarnos a nosotros mismos y, tal vez, reparar en algo los claustros de nuestra alma herida.

## **Palabras clave**

PINTURA; TEXTO; VÍNCULO; MEMORIA; AMOR; NEOPLATONISMO

# Resum

Les següents pàgines presenten els resultats d'un Treball Final de Grau que pretén explorar els vincles entre persones i els llenguatges que aquests últims generen. Hem indagat en les potencialitats plàstiques dels diferents graus i naturaleses de l'amor, seguits per la pèrdua i la nostàlgia, el desig de construcció o de reconstrucció, sense menysprear els espais en els que es desenvolupen aquests vincles. Malgrat la càrrega subjectiva que el nostre plantejament comporta, considerem que és possible apropar al lector-espectador a les experiències que aquí recollim, ja que totes elles expressen no només valors pictòrics i poètics, sinó també diversos aspectes quotidians reconeixibles. Les peces visuals i els poemes que les acompanyen voldrien alçar-se com a retrats de vivències íntimes, substància emotiva de la nostra biblioteca de records. Seguint al literat francès Georges Perec (1936 - 1982), la nostra vida és, potser, passar d'un espai a un altre fent tot el possible per no colpejar-nos. Així mateix, la nostra aventura plàstica és la prova de què hem passat d'un llenguatge pictòric a un altre, fent el possible per no fer-nos ni fer-los malbé. En definitiva, esperem que la matèria pastada per les nostres mans posi fre a l'ocàs dels nostres records, dipositant-los no ja al racó de l'oblit, sinó clavant-los en una paret blanca, similar a una taula de cirurgia sobre la qual estudiar-nos a nosaltres mateixos i, potser, reparar en quelcom els claustres de la nostra ànima ferida.

## **Paraules clau**

PINTURA; TEXT; VINCLE; MEMÒRIA; AMOR; NEOPLATONISME

# Abstract

The following pages present the results of a Final Degree Project that aims to explore the links between people and the languages they generate. We have explored the moldable potential of the different degrees and natures of love, followed by loss and nostalgia, the desire for construction or re-construction, without disregarding the spaces in which these attachments develop. Despite the subjective charge that our approach entails, we believe that it is possible to bring the reader-spectator closer to the experiences we have collected here, as all of them express not only pictorial and poetic values, but also various recognisable everyday aspects. The visual pieces and the poems that accompany them would like to stand as portraits of intimate experiences, the emotional substance of our library of memories. Following the French writer Georges Perec (1936-1982), our life is, perhaps, the passage from one space to another, doing our best not to hit ourselves. Likewise, our moldable adventure is the proof that we have passed from one pictorial language to another, doing our best not to hurt ourselves or others. In short, we hope that the material kneaded by our hands will put a stop to the downfall of our memories, depositing them no longer in the corner of oblivion, but nailing them to a white wall, similar to a surgical table on which to study ourselves and, perhaps, to repair our wounded souls.

## Keywords

PAINTING; TEXT; BOND; MEMORY; LOVE; NEOPLATONISM

# Introducción

## Interés pictórico del tema de estudio

El interés por hablar del lenguaje y de sus vertientes nace de una experiencia personal. La relación entre lenguaje y pintura contemporánea, siendo así el primordial objetivo de este trabajo, es lo que nos lleva a indagar aquellas preguntas que surgen de todo cuánto vivimos, contamos y compartimos. “Solo si somos capaces de habitar podemos construir”<sup>1</sup>, nos dice el fenomenólogo alemán Martin Heidegger (1889-1976). Mas aún, si somos capaces de vivir todo aquello que acaece (aunque eso es imposible para una sola criatura), entonces podremos hablar, construir con palabras y con imágenes aquello de lo que fuimos partícipes. Qué difícil resulta hablar y construir aquello que no hemos vivido, padecido, amado, perdido, recordado.

## Enfoque desde la atalaya resbaladiza de la creación artística

En los talleres de pintura de la Facultad de Bellas Artes hay poco tiempo para leer sobre el existencialismo de Kierkegaard, la fenomenología de Heidegger, el pesimismo de Unamuno, sobre las operaciones de la memoria según Bachelard o simplemente las biografías de artistas, hombres y mujeres, que antes que nosotros, atravesaron el puente que se alza sobre el abismo de la creación artística. Difícil es ya pintar, más aún escribir mientras se pinta y sobre lo que se pinta. Sin embargo, no ignoramos que el impulso emotivo que nos ha llevado hasta aquí ha sido analizado por numerosos pensadores y poetas. En este sentido, es esencial mencionar a Georges Perec (1936-1982) y, en particular, su obra “Espèces d’Espaces”, publicada en 1974. En dicha obra, el escritor francés analiza la relación espacio-tiempo y su fragmentación, como la de una página con su lector, la de una pintura con su espectador, la de un amado con su amante. Aparecen luego otros espacios, como la cama, la habitación, el apartamento, el edificio, la calle, el barrio y la ciudad, la región y el país, hasta

---

<sup>1</sup> Heidegger, Martin. (1994). *Construir, habitar, pensar. Conferencias y artículos*. Serbal, Barcelona, p. 9.

alcanzar una reflexión final sobre el mundo y el espacio inabarcable, inefable, infinito, hasta desplomarnos de nuevo ante la pequeñez, que es inmensidad también, de la página. Se trata del diario de un “usuario del espacio”, definido como aquello que detiene nuestra mirada, aquello que hace que nuestra vista se tropiece y que nos obliga a contemplar. Permítasenos remontarnos a una de las citas de dicho libro: “vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.”<sup>2</sup>

Junto a Perec, huelga decir que hemos recurrido a otros autores para conformar un marco conceptual sobre el cual desarrollar la obra pictórica, así como las cuestiones humanísticas que ésta conlleva. En este sentido, cabe mencionar al ya citado Martin Heidegger. El filósofo alemán profundiza en el concepto y acción de “habitar” y, por tanto, el “construir”, haciendo que el primero “adquiera una dimensión superior y trascendente”<sup>3</sup>. Otros pensadores, como Jean Frémon o Marc Augé nos hablan, asimismo, del olvido y, por consiguiente, de la memoria y de todo aquello que albergamos en ella. No en vano, Augé formula el siguiente sofisma: “dime qué olvidas y te diré quien eres”<sup>4</sup>. Pues hasta las cosas que olvidamos, de forma voluntaria o no, forman parte de nuestra mente y, por ende, de nuestra percepción del mundo. *Las formas del olvido* de Augé (1998) recorre y profundiza en la ciudad de la memoria de la que tanto habla, siendo ésta el espacio interno que se sustenta en el pilar del olvido. Este último se alza como un elemento esencial de la propia memoria, donde la acción de olvidar no implica forzosamente la pérdida del recuerdo. Para Augé: “recordar u olvidar es hacer una labor de jardinería, seleccionar, podar [¿crear?]. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer”<sup>5</sup>. De hecho, los recuerdos son: “el producto de una erosión provocada por el olvido. Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla.”<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Perec, Georges. (2003) *Especies de espacios*. Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, p. 25.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 1.

<sup>4</sup> Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: editorial Gedisa, p. 24.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>6</sup> Op. cit., p. 27.

La investigación que presentamos en estas páginas también requiere de un segundo concepto, a la vez abismal, universal y, acaso críptico, como es el amor. Esta palabra de origen latino, que todos creemos reconocer pero que nos llena de incertidumbre, está presente en toda la obra pictórica y el propio marco conceptual. Destacaremos su influencia en los distintos lenguajes pictóricos que hemos trabajado. Quisiéramos remontarnos a Platón (427 a.C.-347 a.C) y su célebre *Banquete*, uno de los textos de la filosofía griega antigua más trascendentales en lo relativo a las gradaciones espirituales del amor, es decir, a su explicación fenomenológica y, por tanto, indispensable a la hora de mencionar teóricos que tratan el tema.

“Que Eros es doble, me parece, en efecto, que lo ha distinguido muy bien. Pero que no sólo existe en las almas de los hombres como impulso hacia los bellos, sino también en los demás objetos como inclinación hacia otras muchas cosas, tanto en los cuerpos de todos los seres vivos, como en lo que nace sobre la tierra, y, por decirlo así, en todo lo que tiene existencia.”<sup>7</sup>

Aventurándonos en leer algunos teóricos más contemporáneos, cabe hacer referencia a Bell Hooks, activista y escritora social feminista estadounidense (1952-2021) que, también hablando del amor, de su significado y de su relación con la vida cotidiana, pone en cuestión la ausencia de éste: “Es más fácil expresar el sufrimiento que provoca la ausencia de amor que describir su presencia y significado en nuestra vida”<sup>8</sup>. Es relevante hablar del amor presente pero también de cuando éste se ausenta, se extingue, se transforma o se pierde.

El amor, pues, reside en todos los lenguajes tratados durante todo el proceso creativo, de manera directa o indirecta, más o menos presente. “[...] ya que, y de hecho, hemos separado una especie particular de amor y, dándole el nombre del todo, la denominamos amor.”<sup>9</sup>

También es de remarcable importancia la digresión entre dichos autores, pues pasamos de Platón a Hooks, habiendo más de 2.000 años de diferencia entre uno y otro.

<sup>7</sup> Platón, *Banquete*, 186a. Hemos utilizado la edición y traducción de M. Martínez Hernández, Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro). Madrid: Gredos, 1986, p. 215.

<sup>8</sup> Hooks, Bell. (2000). *Todo sobre el amor*. Barcelona, Paidós Iberica, p. 10.

<sup>9</sup> Platón, Op. Cit., 205b, p. 251.



Ejemplifica cómo el tema del amor ha trascendido a lo largo de los siglos y cómo perdura en los debates actuales.

Habiendo expuesto los diferentes académicos que se pueden relacionar con nuestro tema de estudio, también hay temáticas que se escapan fuera de todos sus trabajos. La principal y más importante para el desarrollo de éste sería, sin duda alguna, la relación que se puede llegar a establecer entre el lenguaje, la vivencia propia y la pintura conceptual: “La mayoría de gente tiene miedo de lo que pueda salir cuando se explora el significado del amor en la vida cotidiana.”<sup>10</sup> Por ello, es lo que intentaremos ampliar en la presente investigación.

## Hipótesis y objetivos

Como practicantes activos de las artes y, en particular, de la pintura, no podemos expresarnos con la misma retórica que caracteriza al historiador del arte, al antropólogo o el estudioso de las demás ramas de las Ciencias Humanas. Nuestro trabajo no es ni debe ser aséptico, científico y reproducible. ¿Cómo es posible, entonces, adoptar una “hipótesis” de trabajo al uso de las disciplinas académicas convencionales? En nuestro caso, no hay hipótesis de partida, tan sólo una intuición. Un impulso pre-lingüístico, casi irracional, que nos lleva a establecer cierta relación entre nuestras vivencias personales, nuestro lenguaje verbal (mental) y su expresión en forma de concepto pictórico.

Los objetivos del trabajo pueden ser, pues, los enumerados a continuación. Adoptar un lenguaje y unos materiales pictóricos coherentes entre la relación que establecemos entre el lenguaje y la vivencia es uno de ellos, complementado también por la voluntad de experimentar los recursos poéticos de la llamada “pintura expandida”, explorando así la relación texto-imagen en el plano pictórico-representacional.

<sup>10</sup> Hooks, Op. cit., p. 17.

## Metodología

La metodología seguida para realizar este trabajo es binocular, es decir, la creación artística está complementada de manera directa por la investigación teórica. La denominamos “binocular” por la manera en que el profesor de Bellas Artes y Doctor Europeo en Ciencias de la Educación, Oriol Vaz-Romero Trueba, lo denomina. Citamos lo siguiente:

“Esta aproximación, que pretende reconciliar el Arte con las Humanidades corresponde a una metodología que Oriol Vaz llama « binocular », inspirándose de Elliot Eisner, profesor emérito de Arte y Educación en la Stanford Graduate School of Education.”<sup>11</sup>

Es por esta razón que la búsqueda de materiales, la experimentación plástica y las horas invertidas en la creación están apoyadas por una parte más intelectual y académica, convirtiéndose en la, ya aludida, metodología binocular. Otro autor a destacar es Stefan Zweig, escritor, biógrafo y activista social austríaco (1881-1942), dónde en su conferencia sobre “El misterio de la creación artística” afirma que quien mejor puede hablar de ésta es el propio creador, el propio artista.

Esta investigación se inicia por la parte académica, leyendo teóricos que nos ayuden a clarificar ideas y acotar un poco los temas que, posteriormente, abordarán el marco conceptual (nada de esto es definitivo, pues el trabajo empieza a impulsarse a partir de la parte práctica).

Habiendo precisado ciertos aspectos, nos adentramos en el proceso creativo, introduciendo en él tanto el desarrollo de las obras definitivas como de los textos que las acompañan y también todos los bocetos, obras transitorias y todo aquello no presentado como resultado final.

Una vez desarrollada en casi toda su totalidad la parte práctica, acabamos de pulir toda la parte académica, introduciendo nuevos referentes que surgieron durante todo el proceso creativo y suprimiendo, a su vez, algunos con poca relevancia.

<sup>11</sup>Manson, Michel. (2013). *Recensión de la tesis de Oriol Vaz- Romero Trueba, El Artista y el Juguete. Viajes al imaginario occidental, desde la Antigüedad al Romanticismo* (Review of the doctoral thesis). Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2(1), 126-135. doi: 10.4471/brac.2014.05, p. 127.

Es por esto por lo que la metodología binocular ha sido la empleada para este trabajo, pues la práctica se lleva a cabo como la propia investigación. Así lo dice Carole Gray, autora norteamericana de historias sociales:

“En primer lugar la investigación debe ser iniciada por la práctica, las preguntas, problemas y desafíos son identificados y formados por las necesidades de la práctica y los investigadores prácticos; en segundo lugar, la estrategia de investigación se desarrolla por medio de la práctica usando predominantemente metodologías y métodos específicos y conocidos para quienes hacen práctica.”<sup>12</sup>

## Descripción de las partes

La primera parte de esta memoria expone una selección de obras realizadas antes del propio desarrollo del proyecto pictórico que presentamos, con el fin de contextualizar el proyecto actual con las obras previas de la artista. Es una selección de obra anterior, con sus comentarios respectivos, para ayudar al lector-espectador a comprender qué base hay para desarrollar todo aquello posterior.

En segundo lugar, presentamos los referentes que han servido de fundamento para seguir con el proceso pictórico del proyecto, ya sean para el concepto de las obras o en un ámbito más plástico y formal, barajando similitudes y diferencias con la obra propia.

El cuerpo central de la memoria viene dado por el proceso creativo y discursivo que ha generado la obra final, realizada durante este curso y presentada como proyecto conjunto, con sus respectivas fotografías y fichas técnicas.

<sup>12</sup> Gray, Carole, *Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies*. 1996, p. 3.

# 1. Un principio pictórico

Todo aquello que se ha llevado a cabo durante el proceso de creación viene dado, aparte de todos los referentes utilizados y mencionados más adelante, por toda la obra realizada con anterioridad. Dos vertientes plásticas muy distintas dan paso a las nuevas piezas que han sido desarrolladas. Veamos, pues, las primeras que ejemplifican todo aquello de lo que hablamos.

Si las miramos en conjunto, lo predominante es la gama de colores reducida, contrastando tonos fríos con cálidos. En la primera pieza (Fig. 1), el tono tierra de la mitad superior contrasta con el gris azulado que ocupa la parte inferior de la obra. Las manos encuentran el equilibrio cromático, dentro de una gama grisácea, generalmente.

Lo mismo pasa con las dos imágenes siguientes (Fig. 2, Fig. 3), pues todos los grises buscan la armonía basándonos en lo cálido y lo frío. La segunda obra (Fig. 2) sigue el mismo patrón de lo aludido en la Figura 1: en el fondo predomina un matiz terroso, mientras que en las sábanas y en el cojín los grises adquieren un cromatismo frío.

En las tres obras comentadas prevalece la figuración y los motivos cotidianos, como lo son el cuerpo, los espacios y los objetos que evocan a contar historias pasadas desde la nostalgia. Bourgeois nos habla de la memoria como si de arquitectura se tratara: “cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Louise Bourgeois citada en: “*Architecture as a Study in Memory*”, Jerry Gorovoy et Danielle Tilkin (eds.), Louise Bourgeois: Memory and Architecture, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999, p. 26.

Todas las obras son una forma de clarificar la memoria, de hablar de personas, espacios y tiempos, y de realizar asociaciones con éstos también, deviniendo una manera de “construir” todo aquello que almacenamos en ella.

También es importante precisar algún apunte más sobre algunas obras más recientes en el trayecto artístico. Aun siendo, cromáticamente hablando, muy dispares respecto a todas las que hemos tratado, coinciden en ideas elementales para entender todo aquello que las sigue.

Una explosión de color trasciende hasta la mirada del espectador, de manera que capta toda su atención con un primer visionado. Veamos, pues, el cuarto cuadro que exponemos (Fig. 4).

El color siena se contrasta con un azul medianamente saturado y de abundante transparencia. La composición viene dada por un componente aleatorio que brinda la propia pintura a la hora de enfrentarse al soporte sin boceto previo.

De las obras seleccionadas, es la primera que empieza a escapar de la figuración, resultando ser el primer paso hacia la abstracción. La figura humana es el motivo principal, aun siendo representada en fragmentos y nunca en su amplia totalidad. De ésta hacemos un cambio de registro y vamos a ver las dos obras con las que concluye esta sección (Fig. 5, Fig. 6). Ambas forman parte de la misma serie y comparten un mismo marco conceptual, aunque podemos también puntualizar ciertas discrepancias entre la primera y la segunda.

Si nos centramos en el primero de los casos (Fig. 5), la gama cromática es complementaria y contrastada, incluyendo el color negro y el blanco en gran parte de la obra. La composición se distribuye a través de un fondo abstracto donde interpelan ciertos objetos cotidianos, como lo son un microondas y un reloj, entre otros. La inclusión del texto empieza a ser esencial para entender la pintura y contextualizarla en un espacio y tiempo concretos. Podemos afirmar, pues, que es una de las primeras piezas dónde el lenguaje adquiere relevancia.

Veamos las cosas a destacar que tiene la obra que concluye el capítulo (Fig. 6). Predominan los colores primarios, con sus variaciones cromáticas de saturación, y se contrastan colores cálidos y fríos. Las zonas planas se acentúan en el fondo, otorgando a éstas de cierto silencio.

Debemos, pues, hacer alusión a Liliana Porter (1941), que nos habla del espacio vacío en la superficie pictórica:

“Hay también algo que reaparece en mis obras, que es el espacio vacío, el espacio donde suceden las cosas. En general, mis obras – las fotos, los cuadros e, incluso, el teatro – suceden no en un lugar determinado o en un tiempo determinado, sino en un espacio que no tiene tiempo ni tiene geografía. Y eso a mí me interesa porque me parece que la relación con lo que presento, con el objeto, es más directa, pues el contexto siempre describe la obra y, si uno lo presenta sin contexto, hay algo mucho más directo y mucho más real.”<sup>14</sup>

En esta pieza se incluyen objetos como una lata de cerveza y un futbolín, por ejemplo.

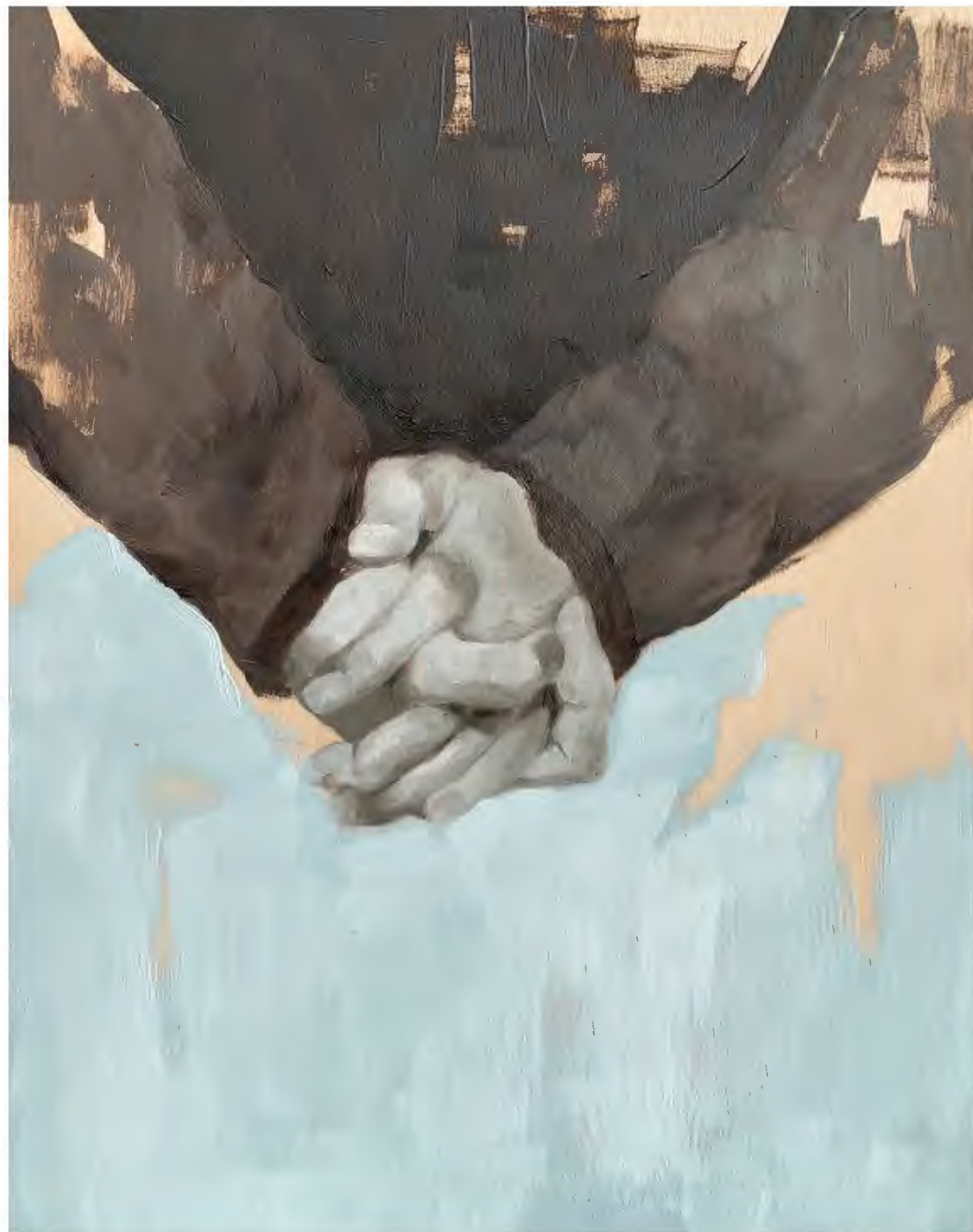
La elección de objetos que aparecen en ambas obras (Fig. 5, Fig. 6) no es aleatoria. Cada una de ellas tiene la intención de retratar a una persona en concreto, dejando de lado el propio cuerpo y encontrando objetos que la definan más allá de lo físico. Hemos querido tener presente que el retrato va más allá del cuerpo tangible y que ciertos objetos cotidianos pueden acabar representando lugares, espacios y hasta identidades.

El seguido de piezas desarrollado pictóricamente en este proyecto se divide en diversos ejes estructurales, haciendo que todas las obras que lo conforman mantengan la relación adecuada para presentarse como un conjunto unificado.

---

<sup>14</sup>Porter, Liliana (2004). *Situaciones y diálogos*. Exposición del 2 al 30 julio, Cartagena.

**Figura 1**  
“Número III” · 2021  
Óleo sobre madera, 35 x 27 cm



**Figura 2**  
“Lo que uno quiere ser” · 2021  
Óleo sobre papel, 21 x 14,8 cm



**Figura 3**  
“Pastillas para dormir” · 2022  
Óleo sobre papel, 20 x 26 cm



**Figura 4**  
“El amor no duele” · 2021  
Técnica mixta sobre tela, 130 x 97 cm



**Figura 5**  
“Marzo” · 2022  
Óleo sobre tela, 116 x 89 cm





**Figura 6**  
"Jose" · 2022  
Óleo sobre madera, 79 x 60 cm



## 2. Meditación sobre una trama creativa

Habiendo expuesto algunas obras previas, querríamos hacer alusión a algunos artistas y obras que nos han prestado servicio para poder realizar la investigación de manera óptima.

Veamos a Louise Bourgeois. La artista estadounidense es conocida por expresarse a través de medios muy diversos, como la escultura, el dibujo o el grabado, entre otros menos conocidos. A menudo la artista explora temas como la sexualidad o la muerte, pero también la maternidad y, lo más recalable para este trabajo, la relación entre el cuerpo y el espacio.

Bourgeois, a su vez, llevó a cabo muchas obras textiles (Fig. 8). Ella señala lo siguiente: “I always had the fear of being separated and abandoned. The sewing is my attempt to keep things together and make things whole.”<sup>15</sup>

Algunas de las obras que hemos expuesto con anterioridad beben de todo aquello que Bourgeois quería expresar con sus piezas textiles. A modo de ejemplo, podríamos echar un vistazo a un libro cosido que realizó (Fig. 7), del cual surgió *Estiu*. La idea del libro acaba siendo formalizada en algo más clásico, por la tela montada sobre el bastidor. Sin embargo, la obra tiene una narrativa inspirada en un libro cualquiera, por lo cual sigue en la línea de la artista a la cual nos remitimos.

<sup>15</sup> Louise Bourgeois: *The Fabric Works* – Hauser & Wirth. (s. f.). Hauser & Wirth. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3595-louise-bourgeois-the-fabric-work>

Es muy posible que el artista plástico decisivo para el desarrollo de este proyecto sea, sin duda, Antoni Tàpies. Pintor, escultor y teórico español, Tàpies es uno de los exponentes principales, a nivel mundial, del informalismo y del arte moderno. Explora muchos frentes de gran interés para todas las obras que conforman este proyecto, como la materia, los símbolos, la escritura y el tiempo, entre muchos otros.

Es conocido por el “esfuerzo constante del artista por encarnar la palabra en la materia”<sup>16</sup>, hecho que nos hace referirnos constantemente a él y tenerlo muy presente para la realización, tanto plástica como conceptual, de nuestras piezas. Es referente por la gran variedad de materiales que introduce en su obra pictórica, siendo éstos primordialmente cotidianos sin ser convencionales en el ámbito de la pintura. Podríamos señalar tales como el cemento, la arena, la tierra o papeles de periódico.

Tàpies, tal como hemos señalado hasta entonces, busca la relación entre la pintura y la propia escritura a través de, por ejemplo, la creación de libros con la colaboración de otros artistas como Joan Brossa (Fig. 9). Fue de notable importancia la inclusión de gráficas en sus obras, así como también de símbolos y gestos que hablaban de algo más allá que de aquello pictórico. Tal como se cita en uno de los libros revisados para esta investigación:

“Pero en la misma época en que la separación entre escritura y pintura característica de la racionalización moderna amenazaba en la práctica la unidad del libro, nacía también la conciencia más aguda de la relación teórica entre pintura y escritura. La conciencia de la escritura como pintura y de la pintura como escritura.”<sup>17</sup>

Todas las obras presentadas pretenden enlazar la escritura y la pintura de manera directa, haciendo que una no se entienda sin la otra, y viceversa.

<sup>16</sup>Tàpies, Antoni., Mayo, N. E., Marí, Antoni., & Solana, Guillermo. (2002). *Tàpies. Escritura material. Libros*, p. 26.

<sup>17</sup> Op. Cit., p. 17.

“Los recursos plásticos siempre dejan entrever unos interiores poéticos que, hasta hoy, nos dejan al descubierto el rasgo más importante que puede pervivir en un artista: el de ser joven pintando, creando, manteniendo su lugar como representante de la actualidad. Tàpies es joven porque asume el compromiso de cada momento y no se deja llevar por la fórmula fácil.”<sup>18</sup>

Cabe destacar que Tàpies recurre al silencio como elemento esencial en todo aquello que hace. Es importante, tal como hemos aludido anteriormente, ser consciente del espacio que necesita silencio y cuál requiere de información para el espectador. En el proyecto, tanto la escritura como la propia pintura aportan información o ausencia de ésta, pues:

“La pintura y la escritura, con los medios que les son afines, mantienen una relación de semejanza, unas veces transparente, otras oscura, con el objeto designado. Y del mismo modo, esta relación de semejanza se establece también entre la pintura y la escritura. Lo que se ve y lo que se lee se confunden e identifican. No son dos discursos paralelos, son el mismo discurso y una idéntica presencia.”<sup>19</sup>

Podemos concluir, por ende, que Tàpies está del todo relacionado con lo que presentamos en esta memoria, tanto para aquello más plástico y formal, por la textura matérica, los silencios y los materiales dispares; como por la parte meramente conceptual y la voluntad de hacer que escritura y pintura se entiendan como dos disciplinas unidas (Fig. 10).

Hilando con el tema de la escritura que hemos tratado basándonos en Tàpies, también es preciso hacer hincapié en las obras de otro artista donde el texto sigue teniendo notable relevancia.

Cy Twombly, pues, ha sido también trascendental para la comprensión de este trabajo como tal. Lo destacamos, principalmente, por las atmósferas pictóricas que genera, también otorgando de mucha relevancia a la línea y, a su vez, a la palabra.

<sup>18</sup> Tàpies, Antoni. (2001). *Tàpies: matèries, signes, evocacions i poemes: exposició del 18 d'octubre al 24 de novembre de 2001*. Girona: Fundació Caixa de Girona, Centre Cultural de Caixa de Girona, Fontana d'Or.

<sup>19</sup> Tàpies, Antoni., Mayo, N. E., Marí, Antoni., & Solana, Guillermo. (2002). *Tàpies. Escritura material*. Libros, p. 34.

Algunos críticos señalan su trabajo como “más grafía que escritura”<sup>20</sup>, pues deja el trazo deslizarse por el soporte pictórico, haciendo que éste adquiera un carácter dibujístico que se funde a la perfección con el resto de la composición (Fig. 12). Haciendo alusión a lo que se precisa en el libro consultado: “Dicho Lenguaje discurre continuamente por el espacio pictórico.”<sup>21</sup> Es, por ende, un referente claro por la fusión entre el fondo pictórico y la propia línea, que muchas veces es texto, que presenta. Los fondos insaturados suelen contrastar con puntos destacables de saturación cromática, característica de su obra que debemos subrayar porque es un rasgo distintivo también de las obras propias (Fig. 11).

Concluimos, pues, con la cita que resume de manera más idónea el motivo por el cual Cy Twombly es uno de nuestros referentes esenciales: “la expresión final de un método que parte de la vista, va al pensamiento y atraviesa todo el cuerpo de un extremo a otro hasta llegar a la mano y los dedos.”<sup>22</sup>

También hemos considerado oportuno hacer alusión a otros referentes plásticos que han tenido cierta importancia para el desarrollo de las piezas finales.

El primero es Lucio Muñoz, uno de los máximos referentes del informalismo español de la segunda mitad del siglo XX. Es considerable para nuestra investigación por la inclusión de materiales como la tierra, el cartón o el papel, a los materiales tradicionales (Fig. 14). Éstos cobran importancia por encima del material que utiliza él por excelencia: la madera (Fig. 13).

Si nos referimos a Kurt Schwitters, fue un artista alemán del período dadaísta. Él mismo define su proceso artístico como derivado del conflicto bélico que le tocó vivir: “La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad” (Fig. 15, Fig. 16).

<sup>20</sup> Twombly, C. (1987). *Cy Twombly: cuadros, trabajos sobre, trabajos sobre papel, esculturas*. Palacio de Velazquez/Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid p. 9.

<sup>21</sup> Op. Cit., p. 25.

<sup>22</sup> Op. Cit., p. 24.

Antes de cerrar los referentes de tipología plástica, cabe hacer referencia a Jessica Stockholder. Artista americana y reconocida a nivel mundial, genera asociaciones de lo abstracto (colores vivos y ricas texturas), con aquello más identificable, es decir, materiales domésticos e industriales (Fig. 17, Fig. 18).

Una vez tratados los referentes más plásticos, también debemos darle el lugar que se merece a Felix Gonzalez-Torres, de relevante trascendencia a la hora de desarrollar el marco conceptual. Nos hemos centrado, sobre todo, en la exposición que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), de marzo a septiembre del 2021.

Aun siendo un artista comprometido con su discurso poscolonial y con la conexión entre el continente americano y España, nosotros nos centramos en obras que tratan principalmente el lenguaje y también las relaciones entre dos personas. Se menciona, así pues, este concepto como “poética de la relación”. El artista trata conceptos como la memoria, el amor, la pérdida y la identidad a través del lenguaje conceptual que ofrece el arte, utilizando objetos banales y representaciones cotidianas como formas distintas de relaciones. En la hoja de mano de la exposición, la comisaria y conservadora jefe Tanya Barson, encargada del comisariado de ésta, concreta cada una de las obras presentes en todas las salas del museo. Veamos una de ellas:

“«Untitled» (Alice B. Toklas’ and Gertrude Stein’ s Grave, Paris), de 1992 (Fig.19), es otro ejemplo del tema de la pareja y la mutabilidad, que en este caso se manifiesta a través del recuerdo y la presencia y ausencia dual del cuerpo.”

O, por otro lado, podemos mencionar «Untitled» (Orpheus, Twice), de 1991 (Fig. 20):

“dos espejos de cuerpo entero situados uno junto a otro, encapsula el uso que hace Gonzalez-Torres de lo antropomórfico en relación con los objetos cotidianos, además de enlazar con la poesía a través del tema del amor y la pérdida.”

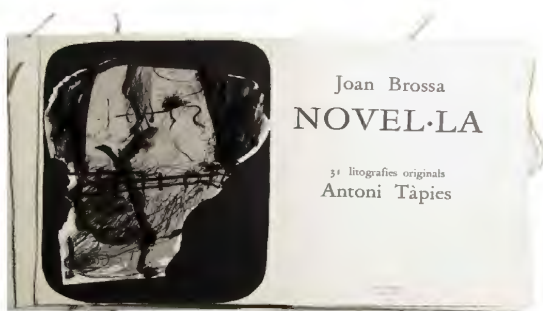
Con todo esto, el artista genera diálogos con todos aquellos elementos mencionados con anterioridad, y a su vez, genera un lenguaje sobre la identidad

y los temas ya referidos hasta entonces. La comisaria lo señala y, por ende, nos ayuda a concluir la razón por la cual, sin Felix Gonzalez-Torres, no se concibe este proyecto como tal. Veamos:

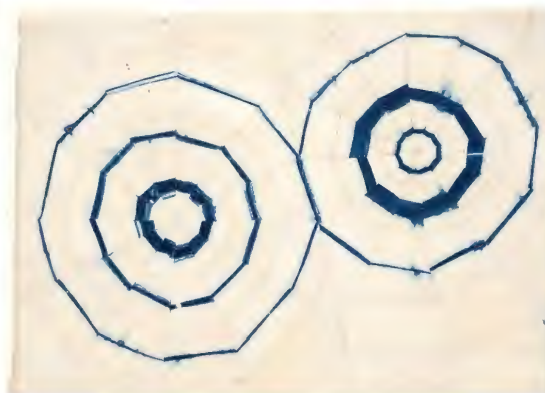
“Además, el carácter abierto de este lenguaje lo hace accesible a cualquier espectador, se abre a la especificidad de la identidad individual, al tiempo que ofrece una imagen de equivalencia, de comunidad y de común. A través del diálogo entre mutabilidad y eternidad, esta sala pone también en primer término formas de conceptualismo afectivo o romántico que se valen de la interpretación política de lo personal habilitada por el feminismo.”



**Figura 7**  
 “Ode à l’oubli”  
 Louise Bourgeois · 2002  
 Libro ilustrado con 32 collages textiles  
 Cada página: 28 x 31 cm



**Figura 9**  
 “Novel·la (1)”  
 Antoni Tàpies, Joan Brossa · 2014



**Figura 10**  
 “Efecte d’arrugues i taronja”  
 Antoni Tàpies · 1979  
 Tècnica mixta sobre ropa montada sobre tela  
 133 x 280,5 cm



**Figura 14**  
 “Tabla 1-95”  
 Lucio Muñoz · 1995  
 Tècnica mixta sobre tabla  
 65 x 54 cm

**Figura 8**  
 “Untitled”  
 Louise Bourgeois · 2005  
 Tela  
 Medida variable



**Figura 12**  
 “Wilder Shores of Love”  
 Cy Twombly · 1985  
 Tècnica mixta sobre panel  
 140 x 120 cm



**Figura 11**  
 “Coronation of Sesostris (Part V)”  
 Cy Twombly · 2000  
 Acrílico, ceras y grafito sobre tela  
 206 x 256,5 cm



**Figura 13**  
 “Papel 35-93”  
 Lucio Muñoz · 1993  
 Tècnica mixta sobre papel  
 41 x 33 cm



**Figura 15**  
 “Entrada (Mz 456)”  
 Kurt Schwitters · 1922  
 Collage sobre papel  
 18 x 14,5 cm



**Figura 16**  
 “Merzbild Kijkduin”  
 Kurt Schwitters · 1923  
 Óleo, lápiz y assemblage de madera  
 sobre cartón  
 74,3 x 60,3 cm



**Figura 17**  
 “Corona Virus Homework # 2”  
 Jessica Stockholder · 2020  
 Tela, rotulador, terciopelo, pintura,  
 papel hecho a mano en Nepal, cinta  
 eléctrica de las calles de Nepal, carta  
 impresa, calcetín viejo.  
 43,2 x 61 cm.

**Figura 18**  
 “Hollow Places Court in Ash-tree Wood”  
 Jessica Stockholder · 2011  
 Tintas de serigrafía sobre madera de fresno  
 americano.  
 Dimensiones variables.



**Figura 19**  
 “Untitled” (Alice B. Toklas’ and  
 Gertrude Stein’s Grave, Paris)  
 Felix Gonzalez-Torres · 1992  
 Fotografía  
 74,3 x 91,4 cm



**Figura 20**  
 “Untitled” (Orpheus, Twice)  
 Felix Gonzalez-Torres · 1991  
 Instalación de espejos  
 195 x 150 cm

Son once las piezas que se incluyen en la sección de “obra final” y entre todas hablan sobre los distintos tipos de lenguaje que se crean entre vínculos.

Es de gran importancia resaltar el carácter matérico del conjunto de las piezas, convirtiéndose en algo con naturaleza ciertamente escultórica. Tal como sostiene el escritor y crítico estadounidense, uno de los adalides del “arte líquido” posmoderno, Thomas McEvelley (1939-2013):

“El escultor puede crear una presencia ilusionista, pero con materiales -madera, metal, piedra- que uno no siempre tiene a mano, materiales con los que uno podría tropezar o emplear en la construcción de casas, herramientas y otras cosas no-ilusionistas. De manera que lo que se ha confeccionado con los materiales tradicionales de la escultura tiene algo en común con lo cotidiano, sobre una base materialista e industrial.

Sin embargo, la inversión de la jerarquía animó a los pintores a buscar maneras de esculturizar su obra. La pintura puede, con esfuerzo deliberado, atenerse a una agenda crítica y materialista: como en las obras de Karl Appel, Lucian Freud, Frank Bo-wing y otro, cuya práctica ha implicado una gran concentración escultórica de pintura y gel en la superficie para realzar la materialidad de la pintura y convertir su presencia en algo así como mini-escultura.”<sup>23</sup>

El propio Derrida, filósofo francés referente en temáticas como la deconstrucción (1930-2004), argumenta, más adelante, que el lenguaje no puede ser entendido como un sistema estable y unificado de significados, sino más bien como una red de significados en constante cambio y evolución. Esto resume de manera concisa una de las intenciones de esta investigación, pues hasta el propio proceso creativo y pictórico pasa por el referido cambio y evolución constante.

También es necesario hablar del carácter que dispone la materia en el proyecto presentado. Podemos señalar al artista conceptual y minimalista Sol Lewitt, que cita lo siguiente: “El concepto de una obra de arte puede involucrar la materia misma de la pieza o el proceso de su hechura.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> McEvelley, Thomas. (2007). *De la ruptura al cul de sac*. Ediciones AKAL, p. 157.

<sup>24</sup> Lewitt, Sol, *Escritos*. (2009). Alias, México, 2009, p. 46

En todas las piezas la materia adquiere un papel relevante para el discurso pero sobre todo por el hecho de que está involucrada, de manera directa, con el proceso creativo.

Todos los cuadros que conforman la colección, tal como hemos apuntado antes, hablan sobre el lenguaje y en todos ellos interviene, de manera muy directa, el lenguaje escrito y la grafía, independientemente del idioma o la forma de emplearlo.

El equilibrio entre contrarios y contrastes ha sido el eje más relevante sobre el cual se ha desarrollado la producción artística durante todos estos meses. Todos los cuadros que conforman esta serie buscan encontrar el peso idóneo de todos los elementos, para hacer que la visión externa por parte del espectador sea lo más cálida posible.

Si analizamos el ámbito cromático, por ejemplo, podemos ver que los colores insaturados predominan en el conjunto de todas las obras, pero requieren, a su vez, de puntos muy concretos de saturación. Así, querríamos lograr la estabilidad pictórica ya mencionada con anterioridad.

De la misma manera funciona la parte compositiva, pues se ha tenido en cuenta la zona áurea, entre muchas otras, para mantener el silencio en el cuadro, a la vez que se da pie a la introducción de los aspectos que le dan valor a la composición pictórica.

Son lo que llamamos espacios vacíos, ya sea en color, textura o en elementos presentes. Éstos equilibran y hacen que la lectura del espectador plantee cuestiones y, a su vez, pueda prestar la atención requerida a todo aquello presente en la obra. Busca, con todo esto, el contraste de exceso de información y de falta de ésta.

Cabe destacar el formato de las piezas finales. Todas, de una manera u otra, son dípticos. Dos soportes constituyen cada una de las obras, de manera que, aun siendo independientes, forman una única obra con su propio lenguaje individual.

Aquello formal da paso a lo conceptual, en este caso. Los varios tipos de lenguaje que plasmamos se dan entre los vínculos que se establecen entre dos partes. Un lenguaje, pues, no se crea sin un segundo componente con el que establecer una unión. Platón en *El Banquete* precisa:

“Acaso lo que deseáis es estar juntos lo más posible el uno del otro, de modo que ni de noche ni de día os separéis el uno del otro? Si realmente deseáis esto, quiero fundiros y soldaros en uno solo, de suerte que siendo dos lleguéis a ser uno, y mientras viváis, como si fueráis uno solo, viváis los dos en común y, cuando muráis, también allí en el Hades seáis uno en lugar de dos, muertos ambos a la vez.”<sup>25</sup>

Si nos adentramos a estudiar cada uno de los lenguajes que se exponen en todos los cuadros, veremos que surgen cuestiones distintas de cada uno de ellos. Veamos, por ejemplo, el titulado *Revivir lenguajes muertos* (Fig. 21).

Habla de un lenguaje perdido, reiterado y que hasta ha llegado a perder su significado.

Deleuze desarrolla el principio de repetición y habla sobre el momento en el que de tanta repetición, también pueden surgir cambios, es decir, llegar a la diferencia a través de ésta. Tal como él afirma: “Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia”<sup>26</sup>

En esta obra hay acumulación del lenguaje, superpuesto y, por tanto, distorsionado de las grafías que entendemos por ende. Una única palabra (T'estimo) se repite sistemáticamente hasta perder su significado literal para pasar a tener un significado más visual, de presencia formal en la obra y no tanto por el valor que la propia palabra transmite.

Es una comparativa sobre cómo el significado de un lenguaje, de la propia palabra, puede llegar a desaparecer con su repetición constante y obviando completamente su valor semántico para reducirlo a una acción sistemática.

También es importante todo el proceso creativo y pictórico por el cual ha pasado la obra, pues es importante hablar de la deconstrucción de un cuadro inicial para llegar a la obra definitiva. La obra presentada resulta de fragmentos de un mismo cuadro que fue destruido con anterioridad por voluntad propia.

<sup>25</sup> Platón, *El Banquete*, 192d-192e. Hemos utilizado la edición y traducción de M. Martínez Hernández, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos, 1986, p. 227-228.

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, p. 17.

Formalmente hablando y adentrándonos en una parte más compositiva de la obra, hace falta aludir a la presencia de líneas rectas dadas por la madera inicial y que componen gran ritmo de la obra; en contraste con aquello más pictórico presente en la zona inferior derecha, mucho más atmosférico y dónde la pincelada más libre predomina.

La gama cromática es reducida y en la parte inferior izquierda se introduce una saturación de color.

El texto, como hemos mencionado con anterioridad, se incluye en la obra de forma explícita, de manera que adquiere mucha importancia en la parte formal de ésta, y hasta coge una forma de expresión no únicamente semántica, sino que también hasta pictórica.

Si vemos otra como *El tiempo que hemos dejado pasar entre nosotros* (Fig. 22), engloba materia y pintura, incluyendo relieves, grafías, cromatismo y composición. Un fondo atmosférico gris se ve roto por una mancha azul y por unas texturas, formando así la malla de la propia red que va superpuesta a éstas.

Toda esta zona tan nublada como atmosférica está compensada por la rigidez y la tensión de la propia red, colocada según la forma de la propia masilla del fondo, pero también dejando que ésta caiga, cree dobles capas y distorsione la visión del texto del cuadro.

Hace alusión al lenguaje atrapado, a todo aquello que no se dice y que, por tanto, se acaba perdiendo consciencia de ello. En la obra hay una fecha, cubierta completamente por la propia red de pesca [el día pasó, no es posible que estando vivos dejemos de vivir un día determinado y, así, ser capaces de vivir el siguiente. La propia persona, sin embargo, es capaz de escoger qué quiere recordar y qué no, dependiendo de las vivencias de ese día en concreto] — Recordando una de nuestras citas anteriores: “dime qué olvidas y te diré quién eres”.

La red sale del propio cuadro para adquirir espacio en el espacio expositivo, quitando de éste al espectador y dando más notoriedad a la obra. La red ocupa una superficie importante y, por tanto, se dota de mucha capacidad de atrapar, que es la intención de ésta al recluir el lenguaje y las palabras de las texturas.



Una segunda versión de la obra, titulada *En silencio* (Fig. 23), incluye también la forma de la red de pesca comentada en la anterior pieza. Un fondo atmosférico y bastante homogéneo, con una gama predominante de grises, se ve interrumpido por una mancha casi central, saturada y roja que se funde con el fondo.

Es importante también mencionar el texto introducido en las texturas realizadas con masilla: en cada una de ellas aparece una letra distinta y éstas conforman palabras como “Silencio” o “Escucha”, paradójales entre sí.

En todo ello hay un hilo gris que no tiene ni principio ni final en la superficie de la obra, es decir, ni se ve dónde empieza ni dónde acaba. En ella hay una flojedad predominante que se vuelve tirante en el centro, jugando con este peso de contrarios.

Habla sobre el lenguaje callado, el lenguaje mudo, que incluso puede llegar a hablar mucho más de lo establecido. Genera tensiones entre contrarios, expresa el completo equilibrio sobre todos los extremos, ya sean de concepto o formales. Los tres clavos por los que no pasa el hilo suponen la sobretensión del hilo y la incapacidad de éstos de sujetar tal tirantez.

Si hablamos de las dos obras posteriores observaremos que la manera de formalizar la obra cambia, pues sigue habiendo texto y, en consecuencia, lenguaje; pero fuera del marco puramente pictórico. Hablamos de *Estiu* y *Descoser lo cosido*. El concepto de cuadro clásico que conocemos, con su tela y bastidor, sigue siendo el mismo, pero la propia pintura es sustituida por un proceso artesanal como es el cosido.

En *Estiu* (Fig. 24), mediante hilos de una misma gama cromática, hay motivos, elementos y grafías que nos sitúan en un espacio y tiempo concretos.

Es importante la disposición peculiar de la tela, pues no es la parte frontal del cosido la que el espectador ve cuando se encuentra el cuadro. Esto es debido a que el lenguaje ya no es el medio de comunicación de éste. Pasa, por ende, a un término mucho más abstracto. El lenguaje interpersonal entre dos personas en un espacio y tiempo determinados ya se ha extinguido y, por tanto, solo queda el rastro de algo que tuvo

lugar pero que ya no existe, que no se entiende y ya ni se puede llegar a leer.

Algo similar ocurre cuando nos fijamos en *Descoser lo cosido* (Fig. 25), dónde la pérdida del lenguaje es tan grande que ya no existe ni el propio medio que formaliza la grafía. Sólo permanece el rastro del hilo que ya no tiene lugar en la obra, pues acaba siendo un reflejo del lenguaje perdido, del lenguaje extinto.

El concepto de díptico se entiende cuando la lectura de ambos cuadros se realiza a la vez, pues los dos se sirven de la misma técnica para su elaboración, siendo uno el lenguaje presente, aunque no comprendido; y el otro el lenguaje perdido.

Otras obras como *No pasa nada* (Fig. 26), hablan del lenguaje distorsionado por efectos externos al propio vínculo, como pueden ser los que brindan las medicaciones que, al mismo tiempo, se emplean para formalizar la obra. Se utiliza una gama de colores reducida, la cual se acentúa, con el verde, en la parte derecha. El texto sigue presente mediante las texturas (a modo de gofrado) y en forma de receta médica, modificada previamente y dejando una selección adecuada de palabras.

Podemos, también, contemplar de manera rápida *Faltó Madrid* (Fig. 27), una de las obras que habla sobre el lenguaje de un vínculo en un lugar determinado, o mejor dicho, en muchos lugares a la vez. Los códigos postales forman una mancha negra situada en la parte derecha del cuadro. Cada uno alude a un lugar distinto dónde un hecho considerable sucedió, haciendo de éstos un mapa de muchos lugares muy distintos entre sí, a la vez que lejanos. Una bruma desdibujada inunda todos los números, jugando conceptualmente a la repetición de elementos y, por ende, a la creación de un nuevo lugar inexistente (véase la cita a Deleuze en la página 44).

Es oportuno, pues, recurrir a Liliana Porter como claro ejemplo de la simbiosis entre espacio y tiempo, asunto presente a lo largo de toda su obra. Manifiesta esta relación a modo de lenguaje poético y metafórico, partiendo de disciplinas como el dibujo y el grabado y expandiéndose

a otras como lo pueden ser la fotografía, el vídeo, la pintura y hasta el teatro. Para Porter: “Los espacios si, son importantes, porque a mí, me interesa que las cosas sucedan no en un lugar o en un tiempo si no en un lugar abstracto ¿no? O en un no lugar, llamémosle ¿no?”<sup>27</sup>

Su trayectoria incluye mucho contenido gráfico donde reflexiona, y hace reflexionar al espectador, acerca de la realidad que suponen el espacio, el tiempo y lo más relevante, la relación de ambos términos con el propio individuo. Porter, pues, fue de gran referencia para el progreso de nuestra investigación y para esta obra en particular, para conseguir hablar de muchos lugares mientras no se habla de ninguno en concreto y hasta construyendo, a partir de todo esto, el no lugar.

El siguiente cuadro que forma parte de este proyecto, titulado *Abí fuera, tirado* (Fig. 28), habla del cambio, de la transformación y del tiempo a través de materiales de los que se hacen uso en la pieza.

Un concepto relevante en ésta es la alquimia aplicada al amor, tema tratado a lo largo de la ejecución de todas las obras. Para ello citamos una declaración titulada “Gestalt prayer”, del médico, neuropsiquiatra y psicoanalista, fundador de la terapia Gestalt, Fritz Perls (1893-1970):

“I do my thing and you do your thing.

I am not in this world to live up to your expectations,

And you are not in this world to live up to mine.

You are you, and I am I,

and if by chance we find each other, it's beautiful.

If not, it can't be helped.”

Veamos por qué es tan determinante este fragmento para el desarrollo de esta obra. La alquimia es ese conjunto de experiencias relativas a las transmutaciones de la materia, es decir, la habilidad para convertir e intercambiar una materia por otra mediante el uso de la conciencia o el conocimiento humano. Fue practicada y aplicada en regiones como Egipto, India, la Antigua Grecia o el Antiguo Egipto, y también en una compleja red de escuelas y sistemas filosóficos por más de 2.500 años.

<sup>27</sup> Porter, Liliana (2004). *Situaciones y diálogos*. Exposición del 2 al 30 julio, Cartagena.

Si lo vemos desde una perspectiva centrada en la idea del amor, se antepone la idea de que éste busca otras maneras de funcionar y reinventarse, naciendo a través del tiempo. Es lo que quiere plasmar la Figura 28 a través de los materiales y de sus procedimientos. La parte central de la obra, y donde recae el peso visual, son los clavos unidos a la tela. Es aquí dónde interviene mayoritariamente el tiempo en el material, pues la oxidación modifica totalmente la semántica de la obra. Se involucra el azar que da la propia oxidación del metal sobre la tela, imposibilitando cualquier predicción del resultado final. Se deja que el material siga su curso en base al tiempo y a su exposición a los fenómenos externos y, así, acaba deviniendo una obra con intencionalidad inicial, pero sin la firmeza y el conocimiento del efecto resultante.

Es un reflejo de que las cosas tienen su propio curso y hay que dejar que lo sigan, así como los materiales o el amor, entre muchas otros. Es lo que quiere expresar Perls con la cita anterior. Al fin y al cabo, cada uno tiene su camino y si éstos se encuentran no habrá que evitarlos. Por el contrario, si nunca llegan a cruzarse, tampoco habrá que forzar su encuentro, pues tal como se ve en *Abí fuera, tirado*, de los procedimientos, de lo no previsto y del azar también nacen nuevos lenguajes y formas nuevas de comunicarse.

*Aprieta* (Fig. 29) es otra pieza incluida en la serie de obras presentadas. Está formada por un bastidor poco común, una tela y una cuerda que envuelve ambos elementos. La tela está ligeramente teñida de azul y, a su vez, existen ciertas manchas opacas y hasta se llega a intuir una palabra en la parte central del cuadro, tapada por la cuerda robusta. El concepto, pues, es explícito en la formalización.

Se habla de aquello que aprieta, tal como señala el propio título, y el lenguaje, parte central de la pieza, se ve apretado y hasta distorsionado por la presión que ejerce el elemento externo. *Aprieta* habla del lenguaje que se oprime hasta deformar la propia base, ejerciendo sobre éste una presión que puede comportar hasta la modificación total de sus formas y principios iniciales. Es una de las obras que establece más relación entre pintura y escultura e intenta traspasar los límites que se determinan entre una y otra.

El ya citado artista, Sol Lewitt, señala:

“Palabras como pintura y escultura, cuyo uso connota toda una tradición y supone, además, una aceptación de esa tradición, imponen limitaciones al artista que ya no será capaz de hacer un arte que vaya más allá de tales limitaciones.”<sup>28</sup>

El penúltimo cuadro que forma parte de la serie de piezas presentadas se titula *Vacío y lleno* (Fig. 30), y es el de mayor dimensión. Probablemente, si observamos el soporte, nos percatemos de que es uno de los más convencionales presentados. Aun así, sigue con la línea de todo el proyecto, tanto en el concepto como en el marco pictórico.

El concepto de díptico está presente en la propia tela, siendo una idea más pictórica que física. Es la propia pintura, en este caso, quien da esta separación, esta unión entre dos partes dispares entre sí.

La parte superior de la obra está pintada de manera sutil, sobre tela cruda, y sin grandes contrastes. Predomina una gama de colores cálidos y una mancha marrón sobresale en la parte derecha. Es importante recalcar, a su vez, el aspecto etéreo que presenta, pues pretende ser algo atmosférico y homogéneo que se confunde con el propio soporte.

En la mitad inferior, por el contrario, la pincelada adquiere fuerza y disciplina, siendo una pincelada opaca que se distingue, de manera óptima, con lo anterior señalado.

Es esta tensión de contrarios lo que quiere plasmar la pieza, siendo la propia pintura la materia predominante.

Se trata de un claro ejemplo de todo aquello sobre lo que hemos hecho referencia unas páginas más arriba. Ejemplifica, con una separación horizontal muy clara, la tensión de aquello insaturado con aquello saturado; del exceso de información y de la falta de ésta; de la presencia de texturas y del vacío que deja su falta. Es, por ende, uno de los cuadros que resume a la perfección uno de los objetivos propuestos para esta investigación. Si nos adentramos, pues, en hablar sobre el lenguaje de la pieza, la Figura 30 es un grito de esperanza. En la parte superior aparecen ciertas grafías que se difuminan con el fondo, ilegibles y casi

podríamos decir que en extinción. El lápiz se borra, se escurre, se difumina con el riesgo de llegar a perderse.

En cambio, la parte inferior presenta grafías potentes, grandes e identificables. La propia tela adquiere el carácter de un folio, siendo la parte superior aquello borrado, aquel rastro que acaba deviniendo en olvido; y siendo la parte inferior el inicio de algo, una página en blanco dónde el lenguaje nace y empieza a tener su propio lugar en ella.

Es, en consecuencia, la extinción de un lenguaje en contrapartida con el nacimiento de otro. En *Vacío y lleno* se deja acontecer la muerte de algo para poder dar paso al surgimiento de todo aquello posterior.

El cuadro que concluye la serie de obras presentadas en el Trabajo de Fin de Grado habla puramente sobre el amor, visto desde el punto de vista del filósofo Platón. Se titula, por ende, *El Banquete platónico* (Fig. 31). Una escalera situada en el soporte izquierdo, formada por una cuerda y unos listones de madera, dan paso a los tres conceptos escritos en la parte derecha, a la altura de dichos listones. Ambos soportes se enlazan mediante un pedazo de tela rota y oscura en el centro de la obra. Platón en su ensayo divide el amor y lo organiza en tres niveles, tres fases por las cuales éste se experimenta. Lo ejemplifica a través de la forma de una escalera con tres peldaños y, en consecuencia, el elemento principal de la pieza es justo el mismo con el que Platón nos argumenta el tema del amor.

En éste habla de tres conceptos, escritos en griego a la altura de cada uno de los peldaños, que explican cómo el amor evoluciona y asciende a otros niveles inimaginables en un inicio. El escalón más bajo corresponde a Eros (en griego Ἔρως), haciendo alusión a un amor erótico y pasional. Le sigue Ágape (en griego ἀγάπη), es el siguiente nivel del amor, donde uno entrega todo sin esperar nada a cambio. Espera con placer, sin saber si va a recibir ese mismo amor en respuesta. Muchas veces este amor no es correspondido y es dónde entra en juego el siguiente escalón: la filia (en griego φιλία). Es el nivel más espiritual y se corresponde a la idea de amistad. Se superan las dos fases anteriores y las personas involucradas se corresponden mutuamente, es decir, los dos reciben una armonía perfecta que se resume en amistad.

<sup>28</sup>Lewitt, Sol, *Escritos*. (2009). Alias, México, 2009, p. 43



Aula Taller P01 · Primavera 2023  
Facultat de Belles Arts, UB.  
Edificio Parxís

## Descoser lo cosido (obra final)

Hay veces que hay que romper los lenguajes que no funcionan para construir uno nuevo mejor. Aunque sea con el mismo vínculo. ¿Es sano revivir un lenguaje muerto? (¿O si realmente se puede revivir es porque no estaba muerto del todo?)

**Figura 21**  
“Revivir lenguajes muertos” · Marzo 2023  
Técnica mixta sobre tela  
93 x 73 cm



Ya no reconozco en ti el amor que me dabas y  
eso tal vez sea por el tiempo que hemos deja-  
do pasar entre nosotros  
(se ha llevado lo más valioso que teníamos,  
todo el amor que nos dábamos).

**Figura 22**  
“El tiempo que hemos dejado pasar entre  
nosotros” · Marzo 2023  
Óleo y red sobre madera  
120 x 120 cm



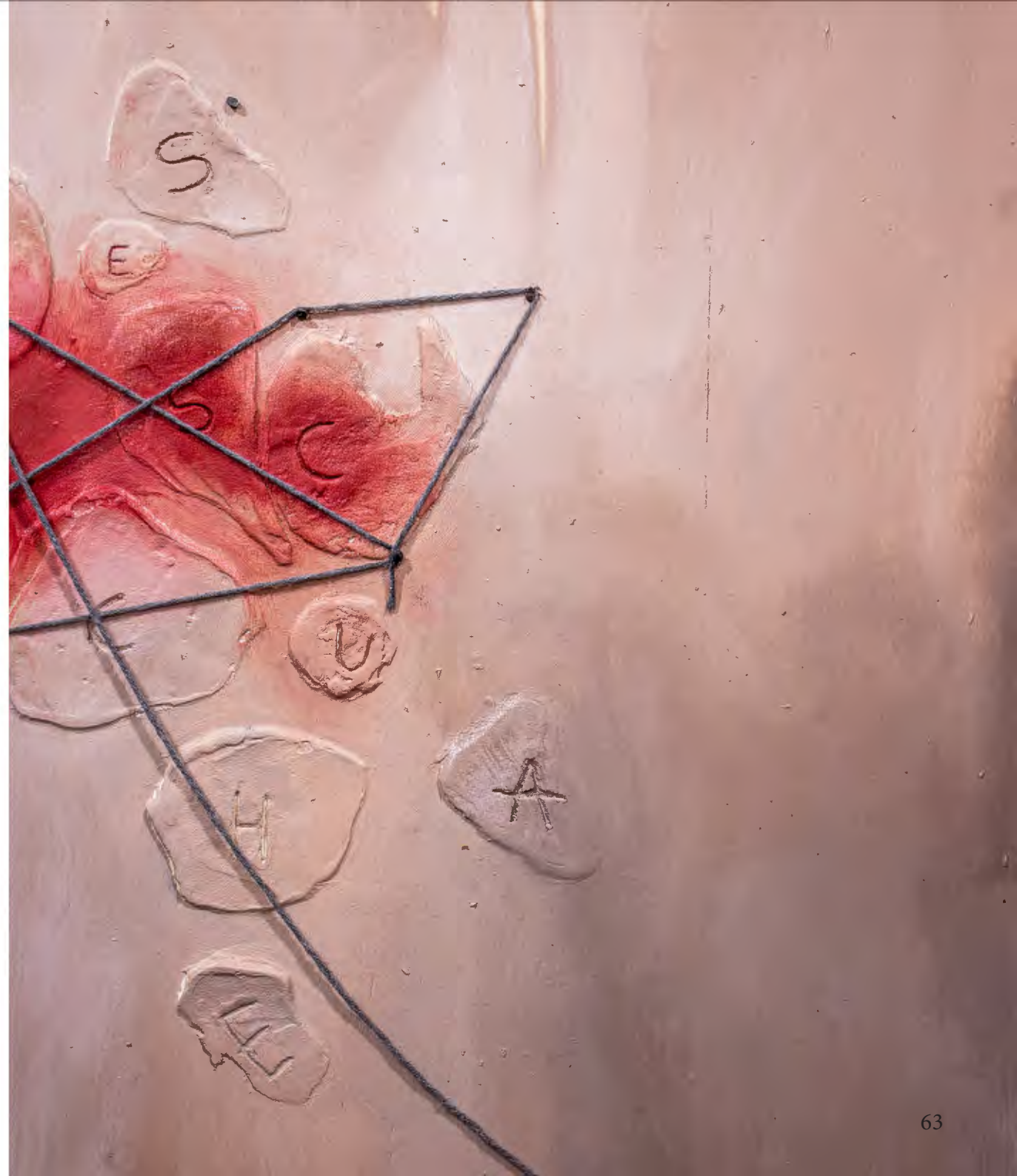


Cuando nos quedamos en silencio se escucha el tiempo pasar.

**Figura 23**  
“En silencio” · Abril 2023  
Óleo e hilo sobre madera  
89,5 x 74 cm







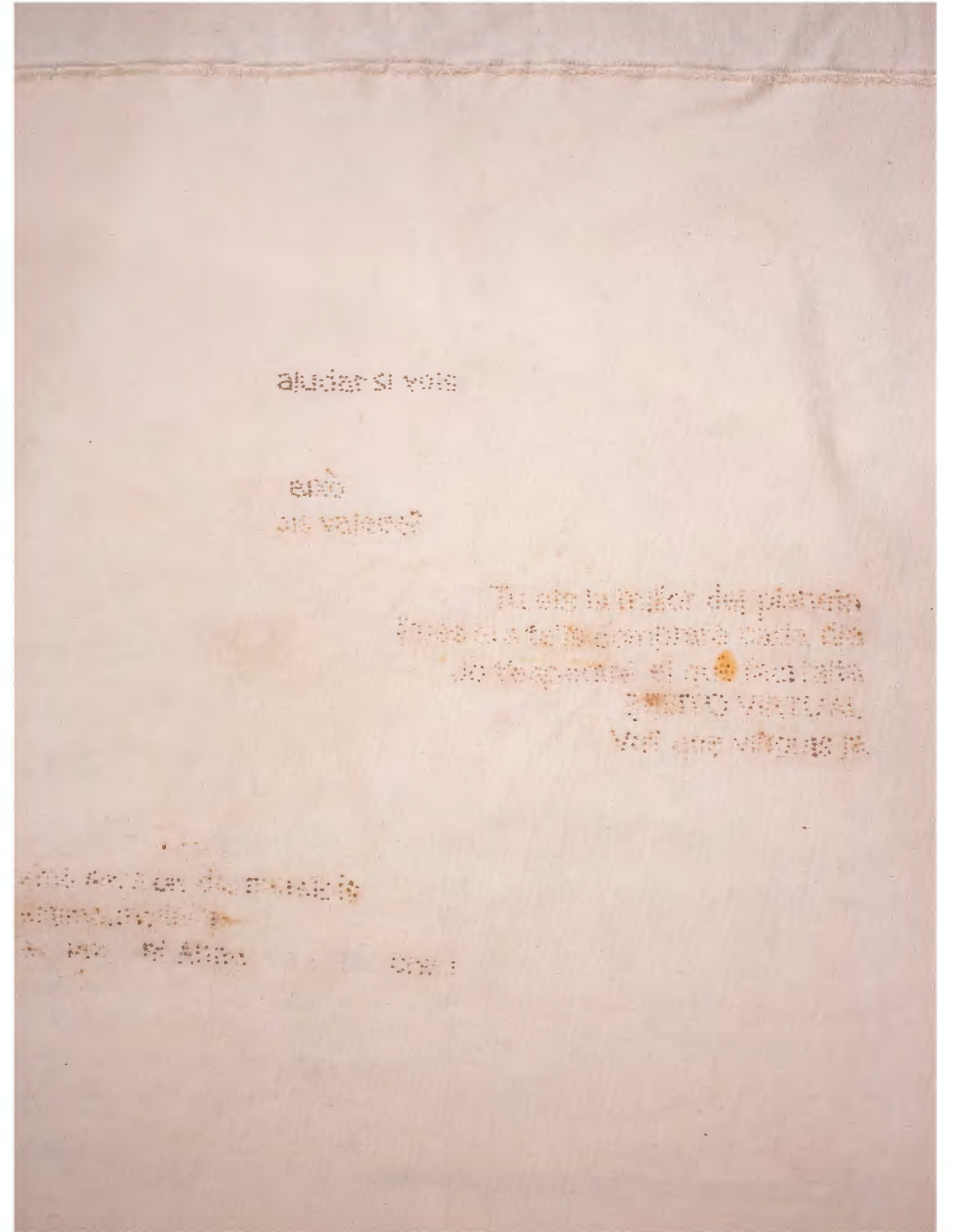
Dejar un trozo de mí en cada sitio al que voy es lo que me hace siempre poder volver  
y no me da miedo dejarlo porque sé que siempre allí donde voy me cuidan  
y cuidan todo lo que dejo.  
Es la única manera que tengo de despedirme del todo, sabiendo que voy a volver (y si no vuelvo ya para siempre queda algo de lo que fui y de lo que siempre seré).

**Figura 24**  
“Estiu” · Marzo 2023  
Hilo sobre tela  
100 x 89 cm



Me gusta mirarte porque eres como un rayito  
de sol en enero  
y como el mar en calma a las ocho de la tarde  
en verano.  
Es algo como experimentar el amor en todas  
sus formas  
y nunca había estado tan cerca de todas ellas.

**Figura 25**  
“Descoser lo cosido” · Mayo 2023  
Tela  
146 x 60 cm



El tiempo pone a todo el mundo en su lugar y ya  
no me importa que el mío no esté contigo.  
(Ya no pasa ni hay nada).

**Figura 26**  
“No pasa nada” · Mayo 2023  
Técnica mixta sobre madera  
60 x 90 cm



Volver a sitios donde fuimos tú y yo juntos  
ahora me da presión  
en el pecho.  
A veces siento que cada paso que doy ya lo  
dimos juntos pensando que todo lo que era  
de uno o del otro a partir de ahora iba a ser  
de los dos.  
Y ahora no sé qué hacer con todo lo mío  
que ya es tuyo  
sin que estés aquí conmigo.

**Figura 27**  
“Faltó Madrid” · Abril 2023  
Óleo y carboncillo sobre madera  
120 x 95 cm



(Nada llegó a ser peor).

Supe en ese momento que nada cambiaba. Mi vida seguía y aunque a mí se me acababa la vida todo seguía igual.

Mi abuelo seguía allí, mi padre seguía allí, el reloj seguía corriendo.

Tu marcha no supuso nada más que vacío.

Tu marcha no paró nada, todo seguía en su sitio.

Y hoy el mismo reloj de diciembre ha vuelto a sonar.

Ha venido a saludarme y hemos vuelto a hacer la cama.

El día de la ruptura tuve que volver aquí para saber dónde no iba a volver nunca más.

**Figura 28**

“Ahí fuera, tirado” · Mayo 2023

Técnica mixta sobre tela

146 x 61 cm





La ridícula idea de que lo que no se nombra no existe.

**Figura 29**  
“Aprieta”. Mayo 2023  
Técnica mixta sobre tela  
95 x 89 cm





Decidiste invitarme a que me sentara a tu lado y poco a poco fue entrando la calma por la ventana.

[Nunca dejó de llover, fuiste tú el que hizo que ya no entrara más agua en casa.]

Y ahora los domingos solo sirven para esperar los lunes.

**Figura 30**  
“Vacío y lleno” · Mayo 2023  
Técnica mixta sobre tela  
195 x 130 cm



El amor evoluciona y yo quiero vivir todas sus formas contigo.

**Figura 31**  
“El Banquete platónico” · Mayo 2023  
Técnica mixta sobre madera  
120 x 120 cm



# A modo de conclusión



Detalles de *El Banquete platónico*

Como conclusión es necesario volver a retomar las reflexiones y objetivos iniciales planteados.

Habiendo situado el proyecto alrededor de un concepto universal y lleno de incertidumbre como lo es el amor, muchos otros elementos han hecho falta y han surgido a raíz de éste.

Creemos, primeramente, que en la pintura contemporánea tienen cabida materiales poco convencionales en el ámbito, utilizándose como una extensión de ésta. Se establece, por tanto, una relación entre disciplinas que parecían distintas, encontrándoles ciertas analogías. Podemos hablar de la significativa exploración que hemos realizado en torno a la idea de “pintura expandida”.

Siguiendo la línea de relación entre elementos, también querríamos afirmar que, en cierta medida, estamos más cerca de lograr incluir el carácter textual dentro de la pintura. Las grafías pasan, por ello, a formar parte del lenguaje pictórico.

Cabe hacer alusión a la carga de subjetividad de la investigación, pues la vivencia personal de la artista y la memoria del vínculo ha pretendido trascender a la vivencia del lector-espectador. Se vuelve a hablar del nexo y del vínculo entre dos partes, ya sean soportes, materiales o conceptos, o la relación de la artista con el espectador.

Invitar, por último, a la reflexión final sobre el lenguaje pictórico y el vínculo. En el proceso creativo de todas las piezas, el lenguaje entre vínculos nace, se divide, se une, se transforma, se borra y se extingue. Lo mismo con la pintura y la materia, estableciendo relación entre concepto y forma.

Reside en la memoria todo aquello que tuvo su lugar y transcurrió. Sin embargo, hay veces que hace falta cambiar de registro para dar paso a todo aquello nuevo. Es sustancial romper estos lenguajes para hacer hueco a todo aquello que está por llegar.

# Bibliografía

- Augé, Marc, *Las formas del olvido*. Traducción de Gemma Andújar. Barcelona, Editorial Gedisa, 2009. 112 págs.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy. Amorrortu, Buenos Aires, 2002. 460 págs.
- Gray, Carole. *Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies*. 1996. 28 págs.
- Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar. Conferencias y artículos*. Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Serbal, Barcelona, 1994. 208 págs.
- Hooks, Bell, *Todo sobre el amor*. Traducción de María José Viejo Pérez. Paidós Iberica, Barcelona, 2021. 256 págs.
- Lewitt, Sol, *Escritos*. Traducción de María Minera. Alias, México, 2009. 146 págs.
- McEvelley, Thomas, *De la ruptura al cul de sac*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones AKAL, España, 2007. 384 págs.
- Manson, Michel, *Recensión de la tesis de Oriol Vaz- Romero Trueba, El Artista y el Juguete. Viajes al imaginario occidental, desde la Antigüedad al Romanticismo* (Review of the doctoral thesis). Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2(1).
- Perec, Georges, *Especies de espacios*. Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 2001. 152 págs.
- Platón, *Banquete*. Edición y traducción de M. Martínez Hernández, Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro). Madrid: Gredos, 1986.
- Porter, Liliana, *Situaciones y diálogos*. Exposición del 2 al 30 julio. Palacio Aguirre, Cartagena, 2004. 80 págs.
- Tàpies. Antoni, *Tàpies: matèries, signes, evocacions i poemes: exposició del 18 d'octubre al 24 de novembre de 2001*. Girona: Fundació Caixa de Girona, Centre Cultural de Caixa de Girona, Fontana d'Or. 155 págs.
- Tàpies, Antoni., Mayo, N. E., Marí, Antoni., & Solana, Guillermo, *Tàpies. Escritura material. Libros*. Fundación Antoni Tàpies, 2002. 247 págs.
- Twombly. Cy, *Cy Twombly: cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Palacio de Velazquez/ Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 1987.



