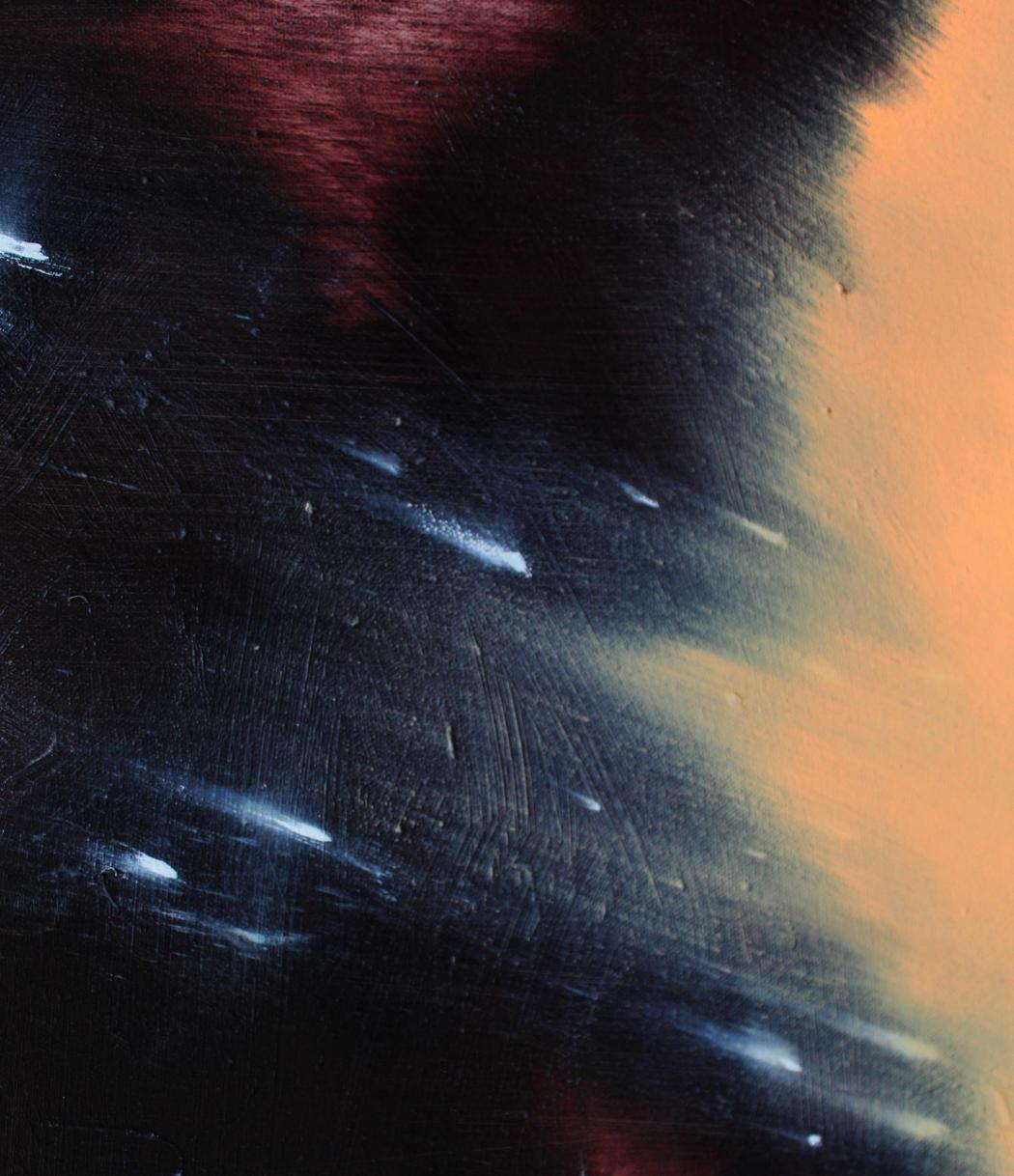


LUX LUCET IN TENEBRIS



Portada:

MFS. *Aura*, 2024. Óleo sobre tabla entelada. 16 x 11,5 cm.
MFS. *Atlas V*, 2024. Óleo sobre tabla entelada. 24x19 cm.

NIUB: 20063713

E-mail: mfiguesa26@alumnes.ub.edu

© De los textos, las obras y el diseño: Melisa Figueroa Sanchez

© De las imágenes: los autores citados



Facultat de Belles Arts

Trabajo de fin de grado

Curso académico 2023-2024

Departament d'Arts i Conservació-Restauració

Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona

C/Pau Gargallo 4.

08028 Barcelona

Impresión: Alfambra

c/ Alfambra 13

08034 Barcelona (España)

Tel. 932 802 540

www.alfambra.cat

LUX LUCET

IN TENEBRIS

PINTAR ALREDEDOR ^{D · E} _{UNA} METAFÍSICA DUAL



TRABAJO FINAL DE GRADO

PRESENTADO POR MELISA FIGUEROA SANCHEZ

DIRIGIDO POR EL DR. ORIOL VAZ-ROMERO TRUEBA

FACULTAT DE BELLES ARTS - UNIVERSITAT DE BARCELONA

BARCELONA · MMXXIV

AGRADECIMIENTOS

A todas las amistades que he hecho a lo largo de estos cuatro años:
en mí siempre vivirán aquellas tardes en « El Parchís », las comidas en el *pati bunic*
y las largas y profundas conversaciones entorno a nuestros proyectos artísticos.

Gracias por ayudarme a crecer, como pintora y, antes, como persona.

A mi Familia y Pareja, por ser pilares fundamentales y siempre animarme
a rendir al máximo y apoyarme en los momentos más difíciles.

A todos mis Maestros y Guías, por su y dirección y protección:
les estaré eternamente agradecida; también a todos aquellos docentes
que me han apoyado a lo largo de los años y han confiado en mí:

Oriol Vaz, mi tutor, por su confianza, paciencia en mi proyecto y fe en mi persona.

Víctor Roig, por su amistad e incondicional apoyo durante todos estos años:
gracias por enseñarme a pintar.

Víctor Pimstein, por su constante ánimo y confiar en mis intuiciones y determinación.

Rafael Romero, por sus valiosos consejos y ánimos, tanto personales como pictóricos.

Augusto Roig, por confiar en mí desde el primer curso y siempre estar dispuesto
a escucharme, incluso en los peores momentos.



- Figura 1 -

M. C. ESCHER (1898-1972)

The Scapegoat (« El chivo expiatorio », de la serie *Flor de Pascua*), 1921

Xilografía s./papel de calco, 16 x 11,9 cm.

Antigua colección de Cornelius Van S. Roosevelt

Washington: National Gallery of Art / inv. 1983.109.55

How does a project mature?
It is obviously a most mysterious,
almost imperceptible process.
It carries on independently of ourselves,
in the subconscious, crystallizing
[on the walls of the soul.
It is the form of the soul
that makes it unique,
indeed only the soul decides
the hidden « gestation period » of that image
which cannot be perceived
by the conscious gaze.

ANDREI TARKOVSKY

SUMARIO

I

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE

|

4

INTRODUCCIÓN

Tema pictórico y de estudio [5]. Para un estado de la cuestión [10]. Hipótesis y objetivos plásticos [16]. Metodología [17]. Partes de la memoria [27]

|

25

TODO EMPIEZA CON UN LIENZO EN BLANCO

|

44

¿PINTAR UN COMBATE, ETERNAL E INEFABLE?

Pintar metáforas: explícitos e implícitos [45]. Negro y vacío [49]. Espacios difusos [52]. Sol sextil en Neptuno [56]. Atlas Mnemosyne: un poema visual [59].

|

63

LUX LUCET IN TENEBRIS: UNA SERIE PICTÓRICA

|

162

CONCLUDIR... ¿O MEJOR SEGUIR?

|

164

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Resumen

Lux lucet in tenebris propone ahondar en el concepto de « dualismo metafísico » desde la praxis pictórica. Centraremos nuestra atención en el diálogo entre luz y oscuridad, sin dejar de lado antítesis afines, tales como el vacío y la plenitud, la calma y la violencia. Para ello, nos apoyaremos principalmente en las teorías del psicoanalista suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) y en su relación con el papel del hipotético subconsciente. La selección de pinturas y exploraciones plásticas aquí reunidas supone nuestra particular contribución a la dualidad luz / oscuridad, esa que todos albergamos en « los claustros del alma herida », por citar aquí el célebre verso de Quevedo. Mediante el lenguaje de la abstracción, pretendemos liberar a la investigación de iconografías potencialmente convencionales, puesto que nuestra hipótesis consiste en que la representación no figurativa —la cual requiere de un acervo intelectual capaz de descifrar los universales latentes en el substrato simbólico de cada civilización— permite recrear la *coincidentia oppositorum*, célebre fórmula acuñada por el cardenal-filósofo Nicolás de Cusa (1401-1464). Por consiguiente, concebimos la práctica artística como una experiencia capaz de arrojar luz a cuestiones de índole teórica y humanística, pues la Pintura es un medio con vida propia.

Palabras clave

Dualismo | Pintura | Subconsciente | Metafísica | Luz y tiniebla | *Coincidentia oppositorum*

Resum

Lux lucet in tenebris proposa aprofundir en el concepte de « dualisme metafísic » des de la praxi pictòrica. Centrarem la nostra atenció en el diàleg entre llum i foscor, sense descuidar però antítesis afins, com ara el buit i la plenitud, la calma i la violència. Ens recolzarem principalment en les teories del psicoanalista suís Carl Gustav Jung (1875-1961) i en la seva relació amb el paper de l'hipotètic subconscient. La selecció de pintures i exploracions plàstiques aquí reunides suposa la nostra particular contribució a la dualitat llum/foscor, aquesta que tots alberguem en « els claustres de l'ànima ferida », tot invocant aquí un famós vers de Quevedo. Mitjançant el llenguatge de l'abstracció, pretenem alliberar

la investigació d'iconografies potencialment convencionals, ja que la nostra hipòtesi consisteix en el fet que la representació no figurativa —la qual requereix d'un patrimoni intel·lectual capaç de desxifrar els universals latents en el substrat simbòlic de cada civilització— permet recrear la *coincidentia oppositorum*, cèlebre fórmula posada en circulació pel cardenal-filòsof Nicolás de Cusa (1401-1464). Per consegüent, concebem la pràctica artística com una experiència capaç de llançar llum a qüestions de caràcter teòric i humanístic, car la Pintura és un mitjà amb vida pròpia.

Paraules clau

Dualisme | Pintura | Subconscient | Metafísica | Llum i tenebra | *Coincidentia oppositorum*

AbstractSTRACT

Lux lucet in tenebris proposes to delve into the concept of “metaphysical dualism” from the pictorial praxis. We will focus our attention on the dialogue between light and darkness, without leaving aside related antitheses, such as emptiness and fullness, calm and violence. For this, we will rely mainly on the theories of the Swiss psychoanalyst Carl Gustav Jung (1875-1961) and his relation to the role of the hypothetical subconscious. The selection of paintings and plastic explorations gathered here is our particular contribution to the duality light / darkness, that which we all harbor in “the cloisters of the wounded soul”, to quote Quevedo's famous verse. Through the language of abstraction, we intend to free the research from potentially conventional iconographies, since our hypothesis is that non-figurative representation - which requires an intellectual background capable of deciphering the universals latent in the symbolic substrato of each civilization - makes it possible to recreate the *coincidentia oppositorum*, the famous formula coined by the cardinal-philosopher Nicholas of Cusa (1401-1464). Consequently, we conceive artistic practice as an experience capable of shedding light on questions of a theoretical and humanistic nature, for Painting is a medium with a life of its own.

Keywords

Dualism | Painting | Subconscious | Metaphysics | Light and darkness | *Coincidentia oppositorum*



- Figura 2 -

Melisa Figueroa

Fotografia del proceso pictórico correspondiente a la obra
Lucha en el Cielo (Fig.72),
Barcelona, Facultat de Belles Arts, primavera 2024 / MFS

Introducción

¿Cómo madura un proyecto?, se preguntaba el célebre cineasta Andréi Tarkovski (1932-1986). Hay algo de misterio en todo lo relativo a eso que llamamos « proceso creativo ». El propio creador ruso afirma que es algo que « se lleva a cabo independientemente de nosotros mismos, en el subconsciente, cristalizándose en las paredes del alma. Es la forma del alma la que lo hace único. (...) Pues sólo el alma decide el 'período gestacional' de esa imagen, que no puede ser percibida por la mirada consciente »¹. Lo que el lector tiene entre sus manos es la traza palpable de uno de esos períodos gestacionales del alma. También es una breve investigación que, por cuyo título, podría aparentar ser una investigación de carácter filosófico, acaso teológico. Sin embargo, aunque algunos de estos ámbitos del pensamiento están latentes en el andamiaje de estas páginas, es preciso aclarar que se parte de un conjunto de experiencias basadas en la práctica pictórica; una práctica que se remonta al menos al año 2021. Mi acercamiento personal a la percepción del concepto de la « dualismo »² no puede entenderse, por tanto, al margen de la Pintura y de su lenta maduración.

¹ Andréi TARKOVSKY, *Instant Light*, Londres, Thames & Hudson, 2002, pp. 42. La traducción de la versión inglesa es nuestra.

² Sobre la discusión filosófica del término y sus orígenes orientales, vid., p. ej., el aporte clásico de: Henry GOODWIN SMITH, « Persian dualism », *The American Journal of Theology*, Vol. 8, No. 3 (1904), pp. 487-501. En el marco del cristianismo joánico, vid. Amos YONG, « 'The Light Shines in the Darkness': Johannine Dualism and the Challenge for Christian Theology of Religions Today », *The Journal of Religion*, Vol. 89, No. 1 (2009), pp. 31-56. Sobre la presencia del dualismo en la construcción del pensamiento gnóstico alejandrino y medio-oriental: Abraham P. BOS, « 'Aristotelian' and 'Platonic' Dualism in Hellenistic and Early Christian Philosophy and in Gnosticism », *Vigiliae Christianae*, Vol. 56, No. 3 (2002), pp. 273-291.

1. Tema pictórico y de estudio

Para ahondar en el origen del concepto de « dualismo » metafísico y de « dualidad » desde el punto de vista plástico, consideramos oportuno proporcionar, en primer lugar, una breve explicación respecto del título que acompaña este trabajo: la expresión latina *Lux lucet in tenebris*, que ha sido traducida al español como « la luz resplandece en las tinieblas ». Hay que bucear hasta el prólogo del Evangelio según san Juan, en cuyos versos iniciales de la Vulgata puede leerse: *et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt*³, esto es, que las tinieblas no la dominaron. No es aquí el lugar de especular sobre el tan especulado y especular versículo, pero sí debemos recalcar que lo dicho por Juan supone la existencia de un combate espiritual de dimensiones cósmicas; un combate que, además, tiene su consecuencia directa en la Creación y la materia. Sin embargo, en el entorno de la Alejandría del primer siglo de la Era cristiana —ciudad repleta de traductores, matemáticos, eruditos judíos de formación platónica y predicadores de religiones dualistas venidas de Persia y Mesopotamia— se produjo una sinergia extraordinaria de doctrinas metafísicas dualistas, conocidas bajo el paraguas tentacular de « gnosticismo »⁴. En el marco del dualismo gnóstico, cuyo pensamiento hacemos nuestro en estas páginas, la luz no se comprende sin la oscuridad, puesto que la oscuridad es ausencia de luz y la luz ausencia de oscuridad, es decir, la luz no resplandecería de no ser *gracias a* la presencia de las tinieblas.

Esta idea, junto con la condena de la materia en beneficio del mundo espiritual, se introdujo en el pensamiento humanista del Renacimiento y, más allá, hasta el Romanticismo europeo y el Decadentismo o Simbolismo finisecular. La estampa xilográfica *El chivo expiatorio*, del simbolista neerlandés M. C. Escher (fig. 1), refleja a la perfección la doctrina del dualismo gnóstico, recuperada por los seguidores del simbolista Joséphin Péladan (1858-1918). Cuando Escher era aún un estudiante en la Haarlem School of Architecture And Decorative Arts, recibió su primer encargo de manos de su amigo, el escritor y teósofo Aad van Stolk, quince años mayor

³ Jn 1, 5.

⁴ Tuomas RASIMUS, « Ophite Gnosticism, Sethianism and the Nag Hammadi Library », *Vigiliae Christianae*, Vol. 59, No. 3 (2005), pp. 235-263. Cf. Ilaria L. E. RAMELLI, « The Divine as Inaccessible Object of Knowledge in Ancient Platonism: A Common Philosophical Pattern across Religious Traditions », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 75, No. 2 (2014), pp. 167-188.

que él. Se trataba de ilustrar un mordaz conjunto de poemas filosóficos de Van Stolk, titulado *La Flor de Pascua* (1921), basado en el paralelismo entre animales, plantas y seres humanos. Para la estampa de la figura 1, Escher representó dos cabras: el macho cabrío blanco que se fusiona con el perfil de Jesucristo, y el macho cabrío negro, que está fusionado el perfil sardónico de Satanás. De esta manera creó una simetría transversal de carácter dual, que venía a representar el ideal teosófico y neo-gnóstico: que la Luz divina contiene parte de tiniebla y que en la oscuridad luciferina sobrevive algo de esa Luz celeste. En el grabado de Escher no sólo se cumple la « coincidencia de los opuestos », sino que celebra aquel lema hermético de los cabalistas del siglo XVII: « lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, por consumir el milagro de la Unidad », según la traducción realizada por Isaac Newton de la *Tabula Smaragdina*⁵

Por lo que respecta al término filosófico « dualismo » y a su derivado habitual, « dualidad », fueron introducido por primera vez en el siglo XVII gracias al orientalista inglés Thomas Hyde (1636-1793). En su libro *Historia religionis veterum*⁶ describía sistemas religiosos como el Maniqueísmo, destacado por su concepción de dos principios coeternos, correlativos y equivalentes en potestad: el principio de la Luz y el principio de la Tiniebla. La doctrina del persa parto Manes (c. 216-277) convierte el mal en esencia y lo atribuye al principio de la Tiniebla, a su vez criatura generada por el demiurgo mitad divino, mitad infernal⁷.

Esta visión dual puede ser enfocada de dos maneras: como opuesta o complementaria. En palabras del historiador de religiones Yuri Stoyanov:

Among the religious systems which do emphasize in various degrees what has been described as 'dual symbolic classification', drawing on the polarity between primary and traditional pairs of opposites, several accentuate the complementary nature of some or most

⁵ Cambridge: King's College Library, Cambridge University, Keynes MS. 28. Cf. Antoine FAIVRE, *Présences d'Hermès Trismégiste*, París, Albin Michel, col. "Cahiers de l'Hermétisme", 1988, 235 pp.

⁶ Thomas HYDE, *Historia religionis veterum persarum eorum que Magorum*, Oxford, E teatro Sheldoniano, 1700, 556 pp.

⁷ Fernando BERMEJO RUBIO, *El Maniqueísmo. Estudio Introductorio*, Madrid, Trotta, p. 69.

of there, while other traditions may give priority to the notion of struggle and contrariety between the opposites.⁸

Consideramos relevante expresar al lector mi interés por estas cuestiones, puesto que tienen un fuerte componente autobiográfico. Dicho afán viene germinando desde mi infancia. Nací en Buenos Aires y fui criada en un ambiente católico. La religión jugó un importante papel en mis primeros años de vida. Fui educada en la tradición católica, basada en la creencia de un Dios que representaba el sumo Bien, al tiempo que su criatura rebelde, el Diablo, era glosada como el primer y gran agente del mal. Quizá embargada por un espíritu de rebelión natural, tiendo a disentir de aquello que se me presenta como dogma incontestable. En este sentido, la idea de una dualidad tan palmaria no casaba en mi cosmovisión, por lo que decidí alejarme de la fe de mis antepasados y buscar otras respuestas sobre la metafísica de la dualidad bien/mal.

Todas estas interrogaciones han emergido en mi pintura (fig. 2), especialmente en este último año, a medida que la práctica en el taller desembocaba en un lenguaje mucho más abstracto. Podríamos discutir hasta qué punto la Pintura es también una manifestación « dual », fruto del espíritu y, a un tiempo, cautiva de la materia tangible y perecedera.

La clave que me llevó a investigar de manera pictórica el problema del dualismo metafísico fue el libro *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*⁹, obra celeberrima de Hermann Hesse (1877-1962).

⁸ La siguiente traducción es nuestra: « Entre los sistemas religiosos que hacen hincapié en mayor o menor medida en lo que se ha descrito como 'clasificación simbólica dual', basándose en la polaridad entre pares de opuestos primarios y tradicionales, varios acentúan la naturaleza complementaria de algunos o la mayoría de ellos, mientras que otras tradiciones pueden dar prioridad a la noción de lucha y contrariedad entre los opuestos. » Yuri STOYANOV, *The other God: Dualist religions from Antiquity to the Cathar Heresy*, Londres, Yale University Press, p. 3.

⁹ Hermann HESSE (pseud. Emil Sinclair), *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*, Berlín, S. Fischer Verlag, 1919, 256 pp.



Figura 3
Izq.) Cubierta de la primera edición de *Demian...* novela de Herman Hesse. Berlín, Fischer Verlag, 1919, 107 pp. Der.) Cubierta de la edición inglesa de Penguin Books, ilustrada por Julian House, trad. de W. J. Strachan, 2017, 144 pp.

Como en el grabado de Escher y en el diseño de Julian House (fig. 3), las páginas del escritor alemán nos hablan de la integración de los opuestos y surge la misteriosa figura de Abraxas, un ser de origen gnóstico que integra en su figura todos los aspectos duales como el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la materia y el espíritu:

Querido Sinclair, nuestro dios se llama Abraxas, y es dios y diablo; abarca el mundo oscuro y el claro. Abraxas no tiene nada que objetar a ninguno de sus pensamientos, a ninguno de sus sueños. No lo olvide. Le abandonará el día en que sea normal e intachable. Le olvidará y buscará una nueva olla donde cocer sus ideas.¹⁰

La lectura de Hesse fue un punto de inflexión en aquellas grandes cuestiones que batallaban en nuestra mente. Gracias a esta novela, descubrimos una segunda influencia, acaso mayor: la obra del psicoanalista suizo Carl Gustav Jung, polémico discípulo del psicoanalista austriaco

¹⁰ Hermann HESSE, *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair*, trad. Genoveva Dieterich, Madrid, Editorial Alianza, 2011, p. 126.

Sigmund Freud (1856-1939) y cofundador del Círculo de Eranos¹¹, junto a la pintora y teósofa Olga Fröbe (1881-1962) y el teólogo protestante Rudolf Otto (1869-1937). Como es sabido, Jung sigue la estela del concepto de subconsciente propuesta por su maestro, sin embargo, propone una hermenéutica de tipo metafísico, casi mística.

El pensamiento de Jung es el eje central de nuestro trabajo. En la medida en que articula la religión con el psicoanálisis, Jung ve en las creencias antiguas una serie de símbolos que pueden trasladarse directamente al funcionamiento de la psique humana. La religión —del latín *re-ligare*— sirve para enlazar el alma con lo divino, mientras que el psicoanálisis sirve para religar la mente con el alma, construyendo así, mediante la suma de ambos, un presunto puente de conocimiento que va desde directamente desde la mente hasta Dios. Y mediante la comprensión del significado de tales símbolos se refuerza las relaciones con nuestra psique y, en consecuencia, adquirimos un grado mayor de profundidad en nuestra visión interior. Jung dio énfasis a la integración de lo que él llama la « sombra », aquella oscura parte de nuestra psique que contiene aquellas represiones y aspectos negativos de nuestra personalidad. Para ejemplificar la relación entre religión y psicoanálisis, Jung compara la sombra con el Mal, es decir, con la figura preternatural de Satanás:

Pero Satán representa el Mal y ¿cómo integrar el Mal? Solo existe una posibilidad: asimilarlo, es decir, elevarlo a la consciencia y hacerlo consciente. Eso es lo que la alquimia llama « *conjunción de dos principios* »¹²

Recordemos el título de este trabajo: *La luz resplandece en las tinieblas*, pues sin el vector de oscuridad no podríamos advertir como la luz resplandece. En palabras de Jung, y ejemplificando el objetivo de este trabajo: uno no se ilumina imaginando figuras de luz, sino concienciándose de la oscuridad y trayéndola adelante.¹³

¹¹ P. AVILLEIRA, « Carl Gustav Jung y el Círculo de Eranos. La Partida de los Emblemas », *Album, letras, artes*, N°88 (2007), pp. 87-89. Cf. Karl KERÉNYI, *Arquetipos y símbolos colectivos: Círculo Eranos I*, trad. Andrés Ortiz Osés, Barcelona, Anthropos, 1994, 431 pp.

¹² Mircea ELIADE, *El vuelo mágico*, trad. Victoria Ciriot, Amador Vega, Madrid, Siruela, 2005, p. 98.

¹³ Connie ZWEIG, Jeremiah ABRAMS, *Encuentro con la sombra: el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, trad. David González y Fernando Mora, Barcelona, Kairós, 1993, p. 16.

2. Para un (breve) estado de la cuestión

Por lo que respecta la cuestión académica, como hemos mencionado anteriormente, esta investigación toma como eje central el pensamiento de Carl Gustav Jung y de Hermann Hesse. Sin embargo, si ahondamos en los referentes de estos pensadores, nos vemos necesitados de recurrir a otro filósofo postromántico: Friedrich Nietzsche (1844-1900). No es por capricho, pues el autor del *Zarathustra* y del «superhombre» da una gran importancia a la creación artística. Dentro de la extensa obra de Nietzsche, destacamos su teoría dicotómica de lo apolíneo y lo dionisiaco, dicotomía aparentemente antagónica pero imprescindibles para el arte:



Figura 4
William BLAKE, *The Great Red Dragon and the Woman clothed with the Sun*, c.1805. Tinta, acuarela y grafito s./papel, 40,8 x 33,7 cm. Washington: National Gallery of Art, núm. inv. 1943.3.8999.



Figura 5
Mark ROTHKO, *No. 9 (Dark over Light Earth)*, c.1954. Óleo s./lienzo, 211,4 x 172,7 cm. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, núm. inv. 87.22.

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto

metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.¹⁴

Si bien es cierto que Nietzsche ejemplifica esta teoría con la música y el teatro, consideramos que dicha relación podríamos extrapolarla a lo que ocurre en la superficie pictórica. A nuestro modo de ver, una buena obra es aquella que tiene una serie de elementos plásticos de calidad —he aquí lo apolíneo— y una carga emocional, acompañada de una intención latente irracional —emanación del principio dionisiaco. Ciertamente, encontramos esta dualidad en artistas, no por casualidad, cuya obra gira alrededor de cuestiones metafísicas. Por ejemplo, observamos una evidente relación entre el pintor y poeta británico William Blake (1757-1827) y el pintor estadounidense Mark Rothko (1903-1970) en las obras reproducidas en esta página (figs. 4-5), las cuales no solo comparten composición y cromatismo, si no que ambos títulos nos sugieren el interés por el dúo bien/mal en el caso de Blake y el de luz/oscuridad en el caso de Rothko¹⁵.



Figura 6
William BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell* (detalle de la página 3), 1790. Aguafuerte iluminado a la acuarela s./papel, 26,8 x 18,4 cm. Massachusetts: Houghton Library, Harvard University, núm. inv. 6500.36

Es preciso seguir hablado de la obra de Blake, pues ha sido, a nuestro juicio, uno de los artistas y literatos que más ha explotado el tema de la dualidad, y de un modo muy similar al que

¹⁴ Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez, Madrid, Alianza, 2004, p. 42.

¹⁵ Mike KING, «Concerning the Spiritual in Twentieth-Century Art and Science», *Leonardo*, Vol. 31, No. 1 (1998), pp. 21-31. Cf. Donald KUSPIT, «The Illusion of the Absolute in Abstract Art», *Art Journal*, Vol. 31, No. 1 (1971), pp. 26-30.

desarrollamos en este Trabajo Final de Grado. Como hemos apuntado, su dualismo metafísico se refleja también en sus poemas. En su obra *Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793)¹⁶, que podemos traducir como « matrimonio entre el Cielo y el infierno », nos propone una unión de opuestos muchos años antes que Jung o Hesse, utilizando símbolos religiosos y una metodología similar a Jung. Así es como la estampa reproducida en la figura 6 sostiene que:

Sin contrarios no hay progresión. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios emanan lo que los religiosos llaman Bien y Mal. El Bien es pasivo y obedece a la razón; El Mal es el activo que surge de la energía. El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.

Por haber transitado una senda análoga, es obligado citar a la recientemente redescubierta pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944), la cual, iniciada en el mundo del espiritismo y de la teosofía, afirmaba realizar sus obras en un estado de trance como si de canalizar una substancia dotada de voluntad propia, venida de allende nuestra realidad sensorial, se tratase. En el caso de la serie *Svanen*, esto es, « el Cisne », realizada entre 1915 y 1916, vemos que Af Klint recurre a la figura del ave blanca y negra para simbolizar la dualidad (figs. 5-6). Además, la elección del cisne no es arbitraria, puesto que simboliza la « grandeza del espíritu » según el pensamiento teosófico.

¹⁶ William BLAKE, *Marriage of Heaven and Hell*, edición y estampación del autor, Londres, 1790, 27 planchas calcográficas s./papel, oscilando entre 16,6 x 11,0 cm. y 13,6 x 9,8 cm. Washington: Library of the Congress, PR4144.M3 1794.



- Figura 7 -
Hilma AF KLINT
Svanen No. 16, 1915.
Óleo s./lienzo, 150 x 150 cm.
Estocolmo: Moderna Museet.

Figura 8
Hilma AF KLINT.
Svanen No.1, c.1915.
 Óleo s./lienzo, 150 x 150 cm.
 Estocolmo: Moderna Museet



Figura 9
Hilma AF KLINT.
Svanen No.2.
 O.s./l., 150 x 150 cm.
 Estocolmo: Moderna Museet



Por su parte, Juan Eduardo Cirlot recuerda que la imagen del cisne conecta con el mito del hermafrodita, « pues es masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico sin duda, y femenino por el cuerpo redondeado y sedoso »¹⁷. La tradición alquímica posterior al Renacimiento identificó al cisne con el centro místico y con el Mercurio filosófico, ahí donde se produce la unión de los contrarios¹⁸. En la ascensión espiritual que toda iniciación presupone, así como en la imaginada por Af Klint, el animal se transfigura, pierde su aspecto natural y da paso a un lenguaje geométrico-neoplatónico, que evoca esa perfección perenne (fig. 7).

¹⁷ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela, 2004, p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

En una línea similar de análisis, nos topamos con otra pintora sueca, Anna Cassel (1860-1937), descubierta por nuestra parte en el año 2021 gracias al archivo de la Sociedad Antroposófica Sueca. Cassel fue una de las mejores compañeras de Af Klint. Ambas estudiaron en la Academia Real de Estocolmo y compartían las ideas espiritistas y las creencias en otros planos de existencia¹⁹. Tiempo después fundaron el grupo *De Fem*, « Las Cinco »: Sigrid Hedman, Mathilda Nilsson y Cornelia Cederberg —hermana de Mathilda— eran las otras tres integrantes del grupo junto con Af Klint²⁰. Todas ellas realizaron obras pictóricas y dibujos, según sus propios testimonios, en estados de trance, canalizando mensajes de otros planos de conciencia. Cabe destacar que la cuestión de la dualidad estética y del dualismo metafísico están también latente en los lienzos de Cassel (figs. 7-8).



Figura 10
Anna CASSEL.
No.57. 26 de febrero, 1915.
 Óleo s./lienzo, 55 x 40 cm.
 Colección privada.

Figura 11
Anna CASSEL.
No.7. 10 de marzo, 1913.
 Óleo s./lienzo, 53 x 38 cm.
 Colección privada.

¹⁹ Julia VOSS, *Hilma af Klint: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 2022, p. 63.

²⁰ Oriol PÉREZ NAVARRETE, « El lenguaje del alma: Hilma Af Klint como pionera de la abstracción », *Eviterna*, No.15 (2024), pp. 51-67. Cf. Pam MEECHAM, *A Companion to Modern Art*. Hoboken, NJ, John Wiley & Sons. 2018, p. 368.

3. Hipótesis pictórica

La hipótesis que se propone en este Trabajo Final de Grado no se inserta en la discusión erudita filosófica, puesto que ésta no es la naturaleza de nuestra formación universitaria. El proyecto es, en esencia, de carácter pictórico-práctico. Sin embargo, creemos, como lo hizo Ludwig Wittgenstein (1889-1951) un siglo atrás, que es posible establecer un dialogo entre las teorías anteriormente mencionadas y la praxis artística en el taller²¹. Consideramos la Pintura como un medio de expresión intuitivo que puede capturar y representar la metafísica dualista. En ella entran en juego valores como el color, el trazo, los contrastes tonales y compositivos, la armonía y desarmónía... Con la combinación de texto y obra pictórica es posible ilustrar de manera no premeditada estos conceptos.

4. Objetivos plásticos

Dar respuesta a estas complejas inquietudes tomaría mucho más tiempo del que se nos concede para realizar este trabajo final de carrera. Sin embargo, y a riesgo de parecer ingenuos, tenemos un objetivo que despunta sobre todos los demás: aplicar todo lo aprendido estos últimos cuatro años, tanto de manera técnica como conceptual, para consolidar un camino pictórico que me permita seguir indagando en cuestiones metafísicas, sin cerrarnos las puertas a aquellas otras que puedan surgir en el futuro. Por lo tanto, pretendemos apuntar a unas bases teóricas y asentar otras de tipo pictórico, ambas necesarias para lograr una « pintura dualista ».

Es por ello por lo que preferimos dividir los objetivos en dos bloques: pictóricos y académicos. En cuanto al terreno pictórico, centraremos la realización de mis obras plásticas en el procedimiento del óleo, principalmente sobre lienzo. La pintura al óleo nos permite explorar sus texturas fundentes, los tiempos de secado, los efectos de grosor y de veladura, así como sus cuantiosas posibilidades cromáticas. Plantearemos la introducción de nuevos materiales más allá

²¹ Sobre esta espinosa cuestión, véase, por ejemplo: Gerard VILAR, « Investigación artística, filosofía y progreso cognitivo », *Diálogos*, Vol. 48, No. 101 (2017), pp. 51-70. Cf. Julian MARRADES MILLET (coord.), *Wittgenstein. Arte y filosofía*, Madrid, Plaza y Valds, 2013, especialmente pp. 199-222.

de la tela y la madera, pues recientemente nos hemos interesado por el uso de finas planchas de metacrilato debido a su capacidad para reflejar la luz. Ahora bien, no pretendemos que este polímero acrílico abunde sino, más bien, que aparezca, de manera sutil, implantado en algunas piezas. Ambicionamos plasmar también los resultados pictóricos en diversos formatos, utilizando tablillas de apenas diez centímetros de altura hasta lienzos de casi dos metros, puesto que nos gustaría analizar las dificultades y ventajas que cada uno de los tamaños suponen.

Por lo que respecta a la investigación de las fuentes académicas, no pocas veces nos resulta difícil trasladar las intuiciones y percepciones obtenidas a partir de la práctica pictórica a un lenguaje y a unas reglas discursivas y teóricas, puesto que la creación artística, de un modo semejante al de la poesía escrita, se basa en gran medida en experiencias de asombro, percepciones sensoriales fugaces y decisiones no premeditadas. Ahora bien, resulta sorprendente que el terreno de lo pictórico nos brinde, dentro de su imprevisibilidad idiosincrásica, una serie de preguntas a las cuales no sólo se enfrenta el pintor, sino también las ciencias humanas, en especial la filosofía, la antropología y la historia de las religiones. ¿Cómo podemos trasladar al lienzo este acercamiento a la imagen dual y a los dualismos metafísicos? ¿Cómo quedará nuestro parecer sobre tamañas cuestiones al filo de este trabajo? ¿Seremos capaces de trasladar a la pluma académica lo aprendido bajo el hechizo del pincel?

6. Metodología

Tal como ya hemos señalado, mi manera de trabajar siempre se ha basado en la intuición y en perseguir aquello que creo más adecuado y que más puede resonar de manera armónica y efectiva en el lienzo, tanto desde el punto de vista cromático como de la composición. Pues resulta complicado definir un protocolo único de trabajo. Huelga decir que algunas piezas cuestan semanas, mientras que, otras, tan sólo unas horas. Lo cual no impide que podamos dividir la metodología en dos categorías:

1. Primero trazaremos una breve línea temporal para que el lector entienda qué nos llevó a trabajar de la manera en que hoy lo hacemos;

2. Para luego tratar de ordenar los aspectos más formales y técnicos de nuestro método o, aún mejor, « anti-método » en nuestro trabajo plástico.

El método que podría responder al título de « pintura automática » se me propuso en el primer curso de carrera, cuando el profesor Víctor Roig Jardí (1990), en la asignatura *Laboratorio de Pintura*, planteó a la clase el ejercicio de realizar una serie de obras dónde dejásemos fluir el pincel sobre el lienzo, creando líneas aleatorias, pero que, más tarde, mediante el trabajo por capas (fig. 2), fuesen revelando una imagen con reminiscencias naturalistas, una especie de « figuración libre »²², acaso obra emergida del subconsciente junguiano, ese depósito no-estático de los símbolos de todas las civilizaciones pasadas y presentes, es decir una práctica automática, pero no por ello falta de sentido. Tanto es así que seguimos recurriendo a este método a lo largo de la carrera e incluso en la actualidad. Esta manera de trabajar hace que cada cuadro sea totalmente imprevisible. Por lo tanto, la planificación de su resultado final resulta del todo fútil. La escritora y doctora en Historia del arte Oliva María Rubio, en su ensayo sobre el Movimiento surrealista, *La mirada interior* (1994), propone una interesante reflexión acerca de lo que la psiquiatría freudiana y junguiana han llamado « subconsciente » y su relación con la creación artística y la memoria:

Hay un juego entre lo que sabemos que somos y lo que somos sin saberlo. El inconsciente nos pone en contacto con nosotros mismos aun cuando no creamos reconocernos [...] Imágenes e impulsos de nuestra niñez que quedaron reprimidos en nuestro inconsciente. De liberación, porque en esa *recherche du temps perdu* que se efectúa a través del arte, son liberados nuestros fantasmas, deseos y frustraciones.²³

²² El término « figuración libre » fue acuñado por el artista francés de Fluxus, crítico de arte y editor Benjamin Vautier (1935) en referencia a la pintura espontánea, primitiva, con gran intensidad cromática, realizada en Europa y Estados Unidos a partir de 1970. Vid., p. ej., Hervé PERDRIOLLE, *Figuration libre: une initiation à la Culture Mass-Médias*, París, Axe-Sud, 1985, 93 pp. Sobre la pintura de Víctor Roig: Oriol VAZ-ROMERO TRUEBA, « Pintar en la Babel del metaverso descarbonizado », en: Albert MERCADÉ (com.), *Víctor Roig Jardí. 'Statement'*, cat. exposición de la Fundación Arranz Bravo, del 22-II-2024 al 28-IV-2024, Hospitalet de Llobregat, Barcelona, Fundació Arranz-Bravo, 2024, pp. 8-7 y 28-29.

²³ Oliva María RUBIO, *La mirada interior. El Surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 137

Sin embargo, discrepamos en la manera de trabajar de los artistas surrealistas de mayor renombre, tales como Max Ernst (1891-1976), Remedios Varo (1908-1963), Leonora Carrington (1917-2011), entre otros muchos. Pese a que sus obras denotan una gran calidad y sensibilidad plástica, así como una exploración simbólica extraordinaria, nos atrevemos a considerar que las piezas están demasiado ordenadas e intelectualizadas. En nuestro caso, no nos es posible evitar partir de un pronunciamiento más espontáneo, más coherente con la manera en la que concebimos el desarrollo de la imaginación y de los abismos del ser.

Habiéndonos permitido tan aparentemente petulante, pero en realidad inocente disidencia, nos topamos con el artista norteamericano Allan Kaprow (1927-2006), que nos propone una sugestiva reflexión acerca de otro estadounidense, irreverente operario de las imágenes: Jackson Pollock (1912-1956). Desapegado de las jerarquías artísticas tradicionales, conocido por su falta de complejos y por sus gigantescos *drippings*, alejado de los postulados esencialistas del Surrealismo europeo, Pollock guardaba, no obstante, algo surrealista en su discurso:

The European Surrealists may have used automatism as an ingredient, but we can hardly say they really practiced it wholeheartedly [...] most of the Surrealist painters appear to have derived from a psychology book or from each other [...]. Surrealism attracted Pollock as an attitude rather than a collection of artistic examples.²⁴

Consideramos importantes las aclaraciones anteriores, puesto que tomamos como referente el método conceptual —o quizá « antimétodo »— del Surrealismo, pero no en su vertiente operativa, esto es, en su manera de trabajar lo pictórico, que, en nuestro caso, se acercaría más a un registro expresionista y, en algunos casos, al rayonismo u orfismo cubo-futurista, a la manera, por ejemplo, de Mijáil Larionov (1881-1964) y de Natalia Goncharova (1881-1962) en su período más informalista (figs. 9-10).

²⁴ La siguiente traducción es nuestra: « Los surrealistas europeos tal vez hayan usado el automatismo como un ingrediente, pero difícilmente podemos decir que lo hayan practicado de todo corazón [...] la mayoría de los pintores surrealistas parecían haber derivado de un libro de psicología o de entre ellos [...]. El Surrealismo atrajo a Pollock más como una actitud que como una colección de ejemplos artísticos en los que basarse. » Allan KAPROW, *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 4

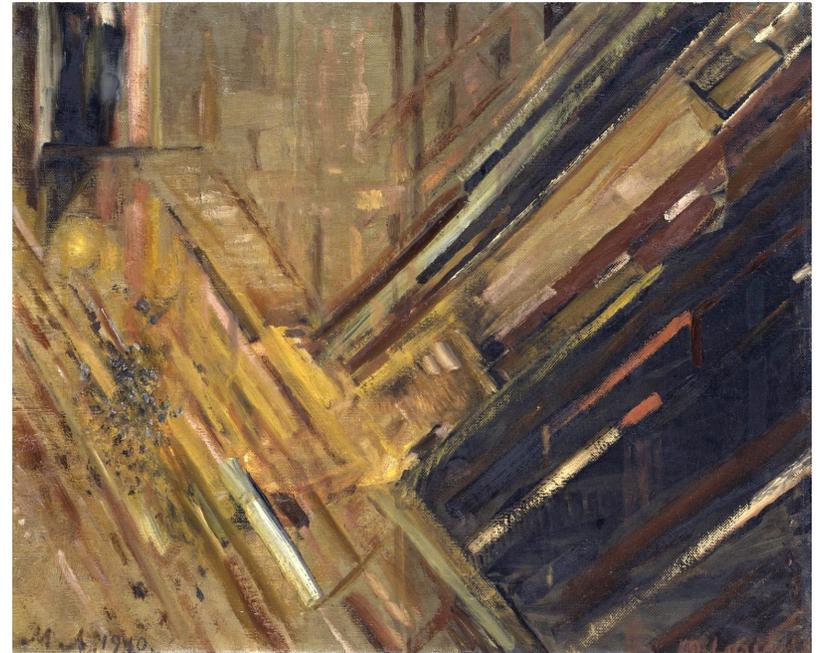
Por la naturaleza de este trabajo, acompañaremos las fotografías de las obras con algunas citas de textos que han sido relevantes en esta investigación, a modo de florilegio, e incluso con reflexiones y pensamientos propios, puesto que, de acuerdo con la metodología dual ya expuesta, intuitiva y especulativa, contribuirán a una mejor comprensión por parte del lector en lo que se refiere a la maduración y las vacilaciones de mi pensamiento. En lo tocante a los aspectos más técnicos, como se ha mencionado en los objetivos, recurriremos primordialmente la pintura óleo-resinosa. Destacan marcas comerciales como Atelier, Titan y Starter. La paleta cromática que utilizo es bastante reducida:

- Blanco de titanio (Atelier no.018; Titan no.4);
- Negro humo (Atelier no.539);
- Amarillo nápoles (Atelier no.104);
- Azul ultramar claro (Titán no.54);
- Azul cielo (Start, no.414);
- Rojo cadmio Medio (Titan, no.22);
- Verde azulado (Titan no.64).



- Figura 12 -
Melisa Figueroa

Fotografía de las paletas utilizadas en esta investigación.
Barcelona, Facultat de Belles Arts, primavera 2024 / MFS



- Figura 13 -

Mijáil LARIONOV

Nocturne, 1913-1914.

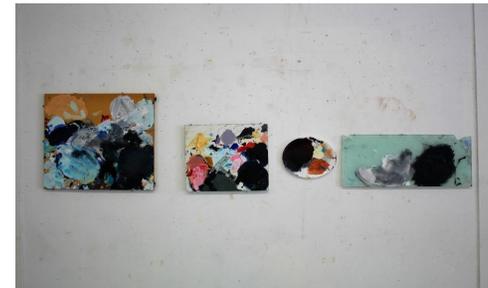
Óleo s./lienzo, 58 x 69,2 cm.

Londres: Tate Gallery, núm. inv. N06192.



- Figura 14 -
Natalia GONCHAROVA
Composición rayonista, c. 1912-1913.
 Pastel s./papel matizado, 31,4 x 22,2 cm.
 Londres: Tate Gallery, núm. inv. T01119.

Asimismo, se utilizará como médium principal el aceite de linaza, mezclado a pequeñas dosis con resina alquídica —Liquin— como agente graso y para aumentar la flexibilidad de la capa pictórica. Reconozco que, al principio de esta serie de cuadros, utilizaba disolventes como el aguarrás. Sin embargo, por consejo de diversos profesores y profesoras, entre ellos de mi tutor, el profesor Vaz-Romero, opté por reducir su uso hasta ser « casi » inexistente, privilegiando, en cambio, pastillas de jabón para limpiar los pinceles. Los pinceles son principalmente de cerda y alguno de haz sintético; destaco el uso de pinceles comúnmente utilizados para la pintura de paredes de bazares junto con los convencionales de las tiendas de Bellas Artes, puesto que mi pintura requiere grandes brochas y estas son muy caras en las tiendas convencionales. Los lienzos que utilizaremos son de loneta cruda de algodón, imprimada posteriormente con *gesso* blanco sin teñir. Para los formatos medios y grandes utilizaremos un bastidor para montar la tela. En el caso de los formatos más modestos, se optará por pintar sobre tablillas de madera enteladas.



- Figura 15 -
Melisa Figueroa
Fotografía de las paletas utilizadas en esta investigación.
 Barcelona, Facultat de Belles Arts, primavera 2024 / MFS

7. Partes de la memoria

En las primeras páginas de la memoria veremos trabajos anteriores, de más antiguo a más reciente, para contextualizar la evolución pictórica a lo largo de estos años. Algunos aspectos, como la reducción de la escala cromática, perduran en todo el recorrido, al mismo tiempo que el diálogo entre luz y oscuridad se va acrecentando a medida que nos acercamos a las obras del final. Tratando de ligarlo con las obras pasadas, expondremos aquellos referentes teóricos y pictóricos que nos han acompañado con mayor franqueza a lo largo de estos años y que también han jugado un papel importante en el desarrollo de la obra más actual.

La parte más teórica del trabajo está dividida en capítulos que guardan relación entre sí, de acuerdo con los bloques temáticos y las obras vinculadas. Le sigue, por fin, la parte más sustancial del proyecto, es decir, las obras pictóricas en cuestión, con sus correspondientes fichas técnicas y cierta prosa brevísima, correspondiente a pensamientos o textos afines a cada imagen. Concluiremos estas páginas con una modesta reflexión de lo aprendido, un repaso al intenso proceso creativo protagonizado en los últimos meses, preguntándonos, asimismo, por aquellos puntos que han quedado en el tintero o, más bien, en la paleta.

Todo empieza con un lienzo en blanco

En este capítulo el paciente lector hallará una selección de obras, ordenadas de manera cronológica, con breves reflexiones y decisiones tomadas durante el recorrido y sobre cómo estas han influenciado *a posteriori*. Al principio, observamos como las obras se sumergían en la oscuridad y el negro absoluto, había poca cabida para la luz, puesto que pretendía evocar un resultado más visceral y crudo. Empleaba recursos pictóricos como los « chorretones » y las líneas negras para definir la figura. *Simbiosis* (Fig.20) y *El pájaro lucha por salir del cascarón* (Fig.22) son dos obras que representan los primeros pasos en mi camino pictórico. Predominaba el uso de la pintura acrílica por su secado rápido y los grandes formatos, pues permitían una puesta en escena más impactante, a la manera de los expresionistas norteamericanos. Aunque estas obras conservaban cierta reminiscencia « figurativa », ya se vislumbraba una búsqueda de expresión más abstracta. Durante este período fue clave la obra del pintor irlandés Francis Bacon (1909-1992), por su manera de afrontar el lienzo en blanco, como así lo expresó en una entrevista realizada por David Sylvester:

- David Sylvester: ¿En qué piensa en ese momento? ¿Cómo suspende la acción de la decisión consciente?

- Francis Bacon: En ese momento sólo pienso en todo lo que tiene de imposible y de desesperanza el logro de esa cosa. Y al hacer esas manchas sin saber cómo se comportarán, de

repente sucede algo que nuestro instinto atrapa, y que por un momento es la cosa que uno puede comenzar a desarrollar.³⁵

Más adelante, con la introducción del procedimiento del óleo, podemos apreciar una tendencia más untuosa y paisajística, como en *La Caída* (Fig.23) y *Quién mira hacia el abismo* (Fig. 24). En estas obras podemos intuir pequeñas entradas de luz. Sin embargo, éstas son muy discretas e incluso tratadas con cierto respeto y temor. La poca figuración existente va apagándose poco a poco y se puede predecir un avance cada vez más decisivo hacia el lenguaje y el tanteo abstractos.

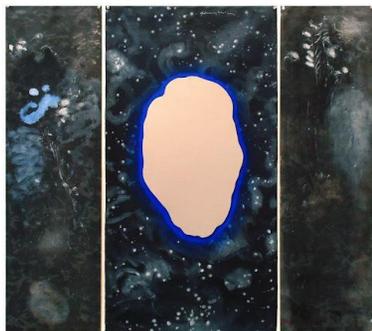


Figura 16
Gerard SALA.
 Sense Fícol, 2005.
 Técnica mixta s./lienzo. 120 x 120 cm.
 Arxiu Gerard Sala.

En *Luz Negra* (fig.26) el color negro domina la composición. Sin embargo, el único elemento que se diferencia del oscuro conjunto es un halo violeta luminoso, traído por la obra del pintor catalán Gerard Sala (1942). En el catálogo de la exposición en la que aparece esta obra se repite el recurso de un halo luminoso escapando a una masa opaca que domina la composición, en especial los halos violáceos/azulados. Llegada a este punto, sentía la necesidad de avanzar hacia algo nuevo: estaba cansada de los paisajes y las figuras pese a su alto grado de abstracción. Realmente me sentía atraída por símbolos más evidentes. Empatice intensamente con el pintor ruso Kazimir

³⁵ David SYLVESTER, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 74.

Malévich (1879-1935), si bien había puesto cierta distancia entre su obra y la mía tiempo atrás. En *Мир как беспредметность*³⁶, que podemos traducir por *El Mundo No-Objetivo*, explica muy bien el sentimiento de un nuevo cambio de rumbo, que yo, entonces, compartí:

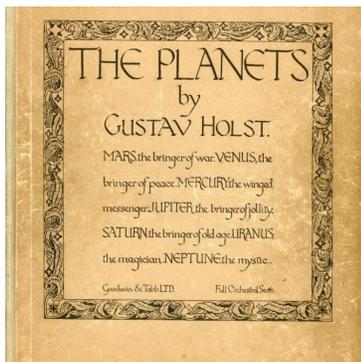
It reaches a « desert » in which nothing can be perceived but feeling. Everything which determined the objective-ideal structure of life and of « art » — ideas, concepts, and images — all this the artist has cast aside in order to heed pure feeling. The art of the past which stood, at least ostensibly, in the service of religion and the state, will take on new life in the pure (unapplied) art of Suprematism, which will build up a new world — the world of feeling...³⁷



- Figura 17 -
Kazimir MALEVICH, Untitled. 1916 Óleo s./tela. 53x53 cm.
 Bilbao: Museo Guggenheim. núm.de inv. 76.2553.42

³⁶ El texto fue originalmente publicado por Walter Gropius y László Moholy-Nagy en la serie de libros *Bauhausarbeiten* en el 1927, vol.II. Publicados por la propia escuela en Weimar.

³⁷ La siguiente traducción es nuestra: « Alcanza un 'desierto' en el que nada puede ser percibido excepto el sentimiento. Todo lo que determinaba la estructura objetiva-ideal de la vida y el 'arte'-ideas conceptos e imágenes-todo esto lo ha dejado de lado el artista para prestar atención al sentimiento puro. El arte del pasado, que se encontraba, al menos aparentemente, al servicio de la religión y el estado, cobrará una nueva vida en el puro (no aplicado) arte del Suprematismo que construirá un nuevo mundo- el mundo del sentimiento... » Kazimir Malevich, *The Non-Objective World*, trad. Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959, pp. 67-68.



Figuras 18a-b
Gustave HOLST (1874-1934)
 a) Portada del libro de partituras para gran orquesta *The Planets*, Op. 32, en siete movimientos, 1914-1916. Primera edición, Londres, Goodwin & Tabb, 1921, 191 pp. b) Primeros compases del movimiento No.7, « Neptuno, el Místico ». Washington, Library of the Congress.

La rotura más importante se produce con la realización de *Neptuno, el Místico* (Fig.28). Serie inspirada en el último movimiento de la suite orquestal *The Planets* del compositor británico Gustav Holst (fig. 18a-b). Me sentía atraída y ensimismada con la belleza y misterio de esta composición. A través de ella entendí la manera en la que tenía que representar la luz en mis piezas: debía concebir la noción de calma o silencio en mis obras. Quise representar la luz como Holst recurría al arpa en *Neptuno*. Sin embargo, el resultado pictórico no debía ser tan claro, tan evidente, pues anhelaba representar cierto misterio o incertidumbre del espacio representado. En *Urano, el Mago* (Fig.29) vuelvo a inspirarme en la orquestación de Holst. El dinamismo fue lo que me llamó la atención de la pieza musical basada en el planeta Urano y sentí la necesidad de plasmarlo: la paleta de colores seguía siendo la misma que la de *Neptuno*: blanco, negro y azul.

La música, en especial la música sinfónica, siempre me ha acompañado en la realización de mis obras. Pero esta cuestión es para otra investigación. Sin embargo, es justo reconocer que gracias a la música conseguí dar el salto que no había dado con anterioridad, esto es, comprender la relación cromática y la composición como si la pintora fuese una « directora de orquesta »

capaz de modular con precisión los ritmos y las tonalidades²⁸. Para ejemplificar el estremecimiento que supone este acercamiento entre Pintura y color musical, hemos preferido abandonarnos al testimonio de Wassily Kandinsky (1866-1944), quien teorizó sobradamente acerca de la relación del arte —esencialmente abstracto— y la música en su célebre obra *De lo espiritual en el arte* (1911):

El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste.²⁹

Siguiendo bajo la influencia de Malévich y del *Neptuno* de Holst, realicé *Resplandor* (Fig.30), en cuya superficie fondo y figura no pueden diferenciarse. Se trata de un cuadro con un alto grado de abstracción en comparación con sus antecesores.

Hasta ahora, el lector ha observado composiciones a base de líneas oscuras, hecho patente en *El principio del fin* (Fig.27). En cambio, la introducción de líneas blancas para tratar el tema de la luz es un recurso relativamente nuevo, en *Eudaemon* (Fig.31), se optó por un lienzo de grandes dimensiones para llevar a cabo algo radicalmente diferente. La idea de trazar grandes líneas blancas o pálidas vino de la mano del último *Taller de Creación*, impartido por el profesor Víctor Pimstein Ratinoff (1962). Fue él quien me alentó en todo momento a representar el fenómeno luminoso que tanto me había costado introducir en el lienzo, optando así por estructuras difuminadas de líneas blancas. Este recurso también se ve influenciado por el pintor estadounidense Franz Kline (1919-1962), el cual trabajaba primordialmente con blanco y negro, cromatismo que aparece en *...Resplandor* (Fig.30).

²⁸ Vid., p. ej., Oriol VAZ-ROMERO TRUEBA, « Relació cromàtica: el pintor com a director d'orquestra », en: *Pictura: Locus Mirabile/Pintura: Paratge de meravellament*, Plan de actuació docente para el concurso de profesor agregado en Pintura, Departament d'Arts i Conservació-Restauració, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, Noviembre 2023 (memoria actualmente inédita), vol. 2, p. 138-210. Archivo OVRT.

²⁹ Wassily KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Premia, 1979, p. 38.



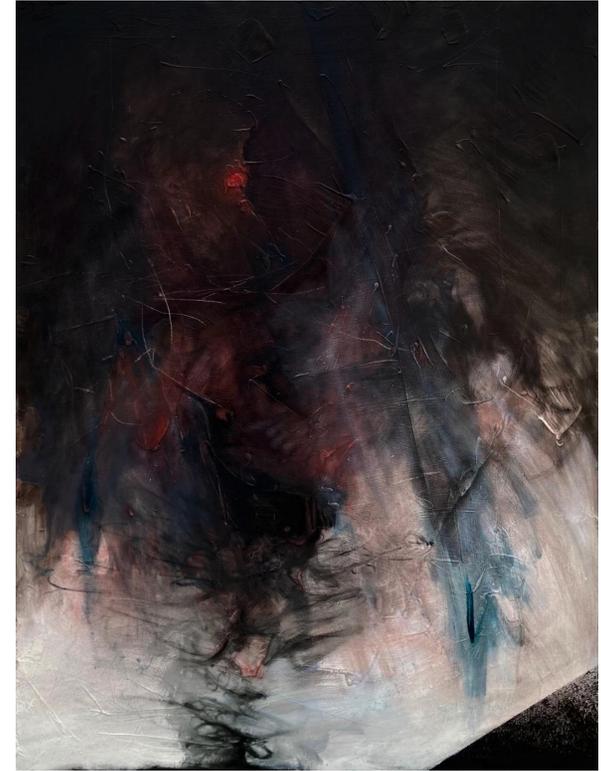
- Figura 20 -
MFS / *Simbiosis*, 2021
Acrílico s./ tabla,
122 x 122 cm



- Figura 21 -
MFS / *Inerte*, 2022
Acrílico y óleo s./ tela,
60 x 73 cm



- Figura 22 -
MFS / *El pájaro lucha por salir del cascarón...*, 2022
Acrílico, creta y grafito s./ tela,
130 x 162 cm



- Figura 23 -
MFS / *La caída*, 2023
Óleo s./ tela,
116 x 89 cm



- Figura 24 -
MFS / *Quién mira hacia el abismo*, 2023
Óleo con polvo de silicio s./ tela,
130x162 cm



- Figura 25 -
MFS / *Escatón*, 2023
Acrílico mezclado con cola blanca s./ tabla,
41 x 72 cm



- Figura 26 -
MFS / *Luz Negra*, 2023
Óleo s./ tabla,
60 x 40 cm



- Figura 27 -
MFS / *El principio del fin*, 2023
Óleo s./ tela,
114 x 146 cm



- Figura 28 -
MFS / *Neptuno, el Místico*, 2023
Óleo s./ tela,
Medidas de izquierda a derecha:
24 x 33 cm
41 x 27 cm
41 x 33 cm
41 x 33 cm



- Figura 29 -
MFS / *Urano, el Mago*, 2023
Óleo s./ tela,
60 x 73 cm



- Figura 30 -
MFS / *...Resplendor*, 2023
Acrílico y óleo s./ tela,
81 x 100 cm



- Figura 31 -
MFS / *Eudaemon*, 2023
Óleo s./ tela,
195 x 130 cm



- Figura 31.1 -
Yo con el cuadro *Eudaemon*, 2023 / MFS

En la medida que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía una tranquilidad interna. Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente (...). Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones.

CARL GUSTAV JUNG

(*Recuerdos, sueños y pensamientos*,
trad. M^a Rosa Borrás,
Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 238)

¿Pintar un combate, eternal e inefable?

Muchos y variados son los resultados de esta investigación pictórica: nada más ni nada menos que cuarenta y dos cuadros. Por lo tanto, y para mayor comprensión del sufrido lector, creemos conveniente dividir en el presente capítulo en epígrafes relativos al tema de las obras, las cuales aparentan sufrir separación entre ellas. Sin embargo, en sus abismos, cada uno de estos lienzos conecta con los demás, como si un hilo de Ariadna, sólo visible a unos pocos, los congregase en ese gran laberinto interior en el que todo pintor, toda pintora, amenaza con perderse.

Pintar metáforas: explícitos e implícitos

En los inicios en el camino de la pintura, gobernaba en nosotros la necesidad de explicar todo aquello que sentíamos en el lienzo, necesitábamos crear una imagen contundente que englobara todo aquello cuanto queríamos expresar. Sin embargo, poco a poco, con el avance en la carrera y la evolución pictórica, empezamos a entender que las pinturas debían actuar como imágenes más abiertas a la interpretación y reflexión, nos interesaba que nos llevaran a pensar... que el mensaje fuese más disimulado tal vez.

Comprendimos que al dar un mensaje tan claro y contundente no dejábamos margen al espectador para la interpretación, consecuentemente, esto hacía que la obra tuviese un alto grado de individualidad, y nosotros queríamos que la naturaleza de la obra perteneciese más al espectador, es decir, al público.

Posteriormente a este cambio, veníamos de tener unos resultados pictóricos que, por norma general, solían gustar bastante, sin embargo, afloraba en nosotros la necesidad de sumergirnos en un terreno mucho más abstracto, que, en primera instancia, no gustaba tanto. Reconocemos que fue difícil este cambio, puesto que, en cierta manera, estaba mal acostumbrada. En nuestro interior habíamos sentido esta llamada más « abstracta » desde hacía aún más tiempo, pero no habíamos tenido el coraje para dejarnos consumir totalmente por ella.

Después de mucho pensamiento, meditamos acerca de nuevos conceptos con los que definir este nuevo camino, el que más se adecuaba fue el concepto de metáfora; la obra debía ser eso, tenía que trasladar aquellos conceptos que tanto nos rondaban de manera estética y pictórica, había cometido el garrafal error de primar el resultado plástico por encima de todo. ¿Significaba eso que este nuevo camino debía ser conceptual? En absoluto, la metáfora precisa de un medio para expresarse;

debía encontrar un equilibrio entre lo plástico y lo conceptual. Lo ejemplifica el mitólogo y escritor Joseph Campbell (1904-1987) de una bella manera:

Las metáforas cumplen su función de hablarles a estos niveles profundos del ser humano cuando surgen, novedosas, del contexto contemporáneo de la experiencia. En nuestra época, se está volviendo cada vez más necesaria, social y espiritualmente, una nueva mitología, a medida que las metáforas del pasado, tales como la del Parto Virginal y la Tierra Prometida, malentendidas como hechos, pierden su vitalidad y se concretizan. Pero esa nueva mitología ya está implícita entre nosotros, innata a la mente y esperando como la princesa dormida el beso del amado, para ser despertada por una nueva simbolización metafórica.³⁰



Figura 32
El profesor Oriol Vaz-Romero Trueba sugiere cómo combinar y presentar algunas piezas de pequeño formato, Aula-taller P01, Anexo II- "Farchis", Barcelona, Facultat de Belles Arts UB, primavera 2024.

De esta lección destacan las primeras piezas en pequeño formato, de trazos muy simples y rápidos. Tuvimos que ir al lado opuesto para que dicha pintura evolucionase: pequeñísimos formatos con colores claros, de unas pocas pinceladas; como se puede contemplar en los antecedentes a este proyecto, que destacan por ser enormes formatos muy oscuros y trabajados. El salto pictórico se puede apreciar en obras como *Aura* (Fig.79) y *Atlas II* (Fig.78) realizadas *alla prima*, con una capa de pintura densa y pocas pinceladas.

Durante el proyecto nos surgió la necesidad de presentar las obras en parejas o triadas, puesto que la naturaleza del trabajo trataba dos aspectos, nos resultó coherente aparejar pinturas más 'luminosas' y otras de más 'oscuras', no solo por una cuestión estética o formal; ambos mundos dialogaban a la perfección. ¿Nos encontrábamos delante de una respuesta? Cultivamos esta noción y la pusimos en práctica más adelante, en la creación del *Atlas Mnemosyne*, trabajo que veremos unas páginas más adelante.

Evolucionando la idea del díptico, y siguiendo el consejo del Dr. Oriol Vaz, se nos planteó presentar las obras con un cierto grado de inclinación, esto aportaba más presencia e interés hacia la obra y abría la posibilidad de la noción de pintura expandida.

En las obras anteriores destaca el uso de cuadrados o rectángulos geométricos dentro del mismo cuadro, son como ventanas y permiten crear una especie de cuadro dentro de un cuadro. Es un recurso que he utilizado durante toda la realización de este trabajo, encuentro que el uso de formas tan rectas, combinado con trazos más sueltos crean un interesante contraste entre calma y agitación.

Este recurso es especialmente notorio en obras como *Gracias* (Fig.69) *Obligación* (Fig.70) La inspiración de estas 'ventanas', al igual que el uso de fragmentos completamente rectos en la obra, son gracias al mencionado anteriormente pintor Francis Bacon,

Este interés por las 'ventanas' surge del ya mencionado anteriormente pintor irlandés Francis Bacon, que suele utilizar en sus obras este elemento para crear una sensación de escena.

³⁰ Joseph CAMPBELL, *Tú eres eso: las metáforas religiosas y su comprensión*, trad. Cesar Aira, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 19.

Negro y vacío

El negro es el color, indiscutiblemente, que más se repite en las obras. Nos fascina por su simbolismo, tradicionalmente asociado al vacío y la muerte, sin embargo, es al mismo tiempo de dónde todo nace. Recordemos, nuevamente, la traducción del título de este trabajo, *'la luz reluce en las tinieblas'*, ciertamente, sin las tinieblas la luz no resplandecería. El cineasta y escritor Alejandro Jodorowsky (1929) ejemplifica, de manera muy acertada el simbolismo del color negro de manera:

Remite a dos nociones opuestas y complementarias. por una parte, la idea de vacío: ausencia total de luz, ningún color. Los monjes Zen llevan ropas negras. Asimismo, en Subida del monte Camelo, San Juan de la Cruz dice que para llegar a Dios hay que ir allá donde uno no está, «pasar por la oscura noche de la fe». Se reduce uno al vacío, desaparece, detiene el pensamiento y entra en la nada. Pero el negro también es el magma creador que contiene todos los gérmenes de la vida, la materia prima: la nigredo alquímica, masa amorfa de podredumbre que sirve de mantillo a la pureza. El caos donde empieza el orden: toda vida germina primero en la oscuridad.³¹

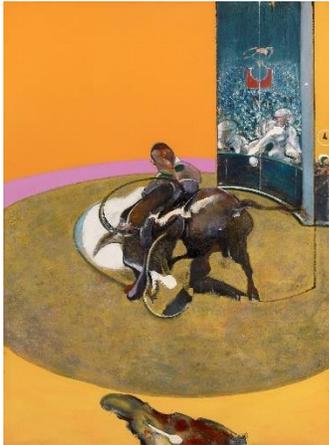


Figura 33
Francis BACON, Study for Bullfight No.1.
1969. Óleo s./lienzo, 197,7 x 147,8 cm.
Colección privada.

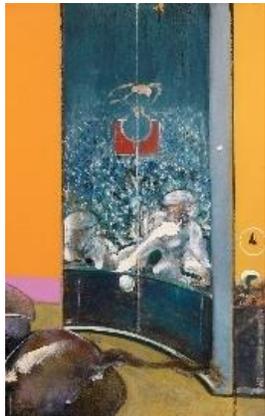


Figura 33.1
Francis BACON, Study for Bullfight No.1.
1969. Óleo s./lienzo, 197,7 x 147,8 cm.
Colección privada.



Figura 34
Mark ROTHKO, Untitled (Black on
Gray), c.1970. Óleo s./lienzo,
203,3x175,5 cm. Bilbao: Guggenheim,
núm. de inv. 86.3422.

³¹ Alejandro JODOROWSKY, Marianne COSTA, *La vía del Tarot*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard, México, Grijalbo, 2004, pp.118.

En un diálogo entre luz y oscuridad no podía faltar el negro representando la faceta de la oscuridad. Es el color que domina esta investigación pictórica. El color que más hemos utilizado es el color Negro de humo de Huile Atelier (539), lo que nos gusta de este pigmento es su (sub)tono marrón, fruto de la quema de madera para obtenerlo. En capas muy densas crea un efecto interesante al reflejar la luz y se crea un juego de sombras y luces.



Figura 35
Melisa FIGUEROA. En todo caos hay un orden (detalle). 2024.

Dentro de la utilización de este color, destacan la mayoría de pequeños formatos en obras como *Atlas VIII* (Fig.84) o *Dyada* (Fig.74). En *Lucha en el cielo* (Fig.72), se destaca la gran mancha dinámica del negro, que contrasta con su antítesis, las delicadas líneas blancas difuminadas, la manera por la que optamos por representar la luz; profundizaremos más en esta manera de representar la luz en las siguientes páginas.

En la obra *San Miguel expulsando a Lucifer y los ángeles rebeldes* (Fig.73), optamos por retomar el uso de líneas negras, parecido a la pieza *El principio del fin* (Fig.27), sin embargo, llevamos a cabo unas líneas más bien onduladas y curvas, fruto de inspiración del pintor estadounidense Cy Twombly (1928-2011), el cual destaca por sus distintivas y vigorosas líneas en lienzos de grandes formatos.

Si bien es cierto que el negro gobierna la mayoría de las obras, no lo utilizamos siempre en su totalidad para representar la oscuridad, puesto que en algunos casos este cobraba demasiado protagonismo, como, por ejemplo, en obras como *Abracadabra* (Fig.59), el fondo está hecho con Verde

Azulado de Titan (64) y un poco de negro. Ocurre lo mismo en *Aquarius* (Fig.62), cuyo fondo original era completamente negro, sin embargo, este quedaba demasiado duro y no armonizaba con los tonos azulados de la obra en su totalidad, por lo que optamos por un fondo azul oscuro.



Figura 36
Cy TWOMBLY. Untitled (Bacchus), 2005. Acrílico s./lienzo, 317,5x421,6 cm. Munich: Museum Brandhorst, núm. de inv. UAB 487



Figura 37
Melisa FIGUEROA. San Miguel expulsando a Lucifer y los ángeles rebeldes. 2024. Detalle.

El interés por los espacios difusos

A medida que fuimos entendiendo como representar la luz, gracias a la serie de Neptuno, empezamos a considerar nuevas vías de exploración en la pintura, esta, en su mayoría y especialmente en sus inicios, destacaba por ser algo brusca y contundente. Véase de nuevo *Símbiosis* (Fig.20) o *El pájaro lucha por salir del cascarón* (Fig.22)

El detonante a esta vía de exploración fueron algunas conversaciones que tuve con el profesor Víctor Pimstein Ratinoff (1962), el cual impartió la asignatura de Taller de Creación IV. Hablando con Pimstein, nos hizo ver aquello que no podíamos ver; estábamos hablando y resonando con grandes temas metafísicos; hablábamos de la luz y la oscuridad, la plenitud y el vacío, el bien y el mal... y el me planteó la simple duda, ¿Por qué no mirábamos a nuestro alrededor para representar esa luz? Los yaos de sol, los brillos de los cristales, los reflejos.. Debíamos mirar más hacia la realidad antes de proyectarnos en otras. Con esa reflexión comprendí todo y fui capaz de hacer la ya mencionada serie del planeta Neptuno; la luz no tenía por qué ser siempre una exaltación obvia, más bien esta podía ser un sentimiento de calma, reposo y ambigüedad.

A menudo encontramos que a medida que más expandimos nuestras pinturas y nuestras capacidades pictóricas, más nos entendemos a nosotros mismos. Puesto que, al vernos capaces de representar esta sensación de calma, en cierto modo nos podemos sentir más tranquilos y menos agitados.

Durante el periodo comprendido entre enero y febrero del 2024, meses previos al inicio de este proyecto, nos planteamos observar más a nuestro alrededor y buscar aquellas luces naturales con las que convivíamos, de esta pequeña investigación surgieron una serie de fotografías tomadas en diferentes días y horas. A medida que agudizábamos la vista para apreciar estos reflejos, más natural se nos hacía encontrarlos. Siempre habían estado allí, pero no sabíamos apreciarlos.

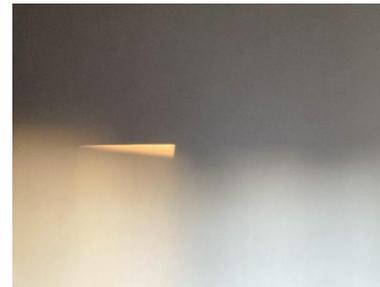


Figura 38

Melisa FIGUEROA. Luz I, 2024, Fotografía digital.



Figura 39

Melisa FIGUEROA. Luz II, 2024, Fotografía digital.

Aún recuerdo detestar al pintor alemán Gerhard Richter (1932), conocido por difuminar sus obras con grandes pinceles o escobas. Pero a medida que el gusto por los espacios ambiguos crecía, lo hacía de igual manera la empatía hacía la obra de Richter aumentaba.

The smudging makes the paintings a bit more complete. When they're not blurred, so many de-tails seem wrong, and the whole thing is wrong too. Then smudging can help make the painting invisible, surreal, more enigmatic – that's how easy it is.³²



- Figura 49 -

Gerhard RICHTER. Schneelandschaft (verwischt). 1966. Óleo s./lienzo, 50x40 cm. Viena: Heidi Horten Collection, núm. de inv. 80-4.



- Figura 50 -

Gerhard RICHTER. Betty 1977. Óleo s./lienzo, 50x40 cm. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, núm. de inv. RIC.129.

³² Gerhard RICHTER, *Gerhard Richter: Writings 1961-2007*, California, D.A.P, 2010, pp. 368. La siguiente traducción al español es nuestra: El difuminado hace que los cuadros sean un poco más completos. Cuando no están emborronados, muchos detalles parecen erróneos, y el conjunto también lo es. Entonces, el emborronado puede ayudar a hacer el cuadro invisible, surreal, más enigmático – así de fácil es.

La difuminación con sólo blanco y negro se nos hacía especialmente atractiva, además de cumplir con el simbolismo de la dualidad: el blanco es la luz y negra es la oscuridad; al difuminar ambos colores se crea, naturalmente, una gama de grises, creando una especie de efecto tiniebla, parecido a la pieza de Richter Figura 49. *Schneelandschaft*. A raíz de esto surgieron cuadros como *Dyada* (Fig.74), *Fiat Lux* (Fig.75) y la pieza homónima a este trabajo *Lux lucet in tenebris* (Fig.76). A mitad del proceso de esta última obra nos ocurrió ir aún un paso más allá y optamos por difuminar el centro de esta pieza con una regla de medición, proceso similar que utiliza Richter en sus obras.



- Figura 51 -

Melisa FIGUEROA. Lux lucet in tenebris, detalle, 2024.



- Figura 52 -

Corinna BELTZ, Captura del documental 'Gerhard Richter: Painting', Kino Lorber Films, 2011.

Sol Sextil en Neptuno

Habíamos conseguido un cambio en la obra pictórica con la serie de obras de Neptuno, sin embargo, sentíamos que debíamos seguir trabajando ese lenguaje más luminoso, su realización fue un antes y un después. Aún a día de hoy mantenemos esa influencia en el lienzo. ¿Pero por qué Neptuno y no otro planeta? ¿Acaso es arbitrario su simbolismo? Pues no, de hecho, el planeta Neptuno está estrechamente relacionado con el concepto de subconsciente, en palabras del escritor y poeta Juan Eduardo Cirlot:

El psicoanálisis, al considerar al océano como símbolo del inconsciente, establece una relación indudable entre esta región del alma personal y universal y Neptuno³³

Cuando empezamos a sentir afinidad por la melodía de Holst, no habíamos pensado en su relación con el subconsciente, fue más tarde que al indagar en su simbolismo nos dimos cuenta de su relevancia. A nuestro modo de ver, el encuentro con la melodía de Holst no había sido arbitraria.



- Figura 53 -

NASA, Neptune Great Dark Spot, 1999, Fotografía Voyager ISS, California: Jet propulsion Laboratory, num de inv. PIA00052



- Figura 54 -

Melisa FIGUEROA, Neptuno: El Místico, detalle, 2023.



- Figura 55 -

Melisa FIGUEROA, Aquarius, detalle, 2024.

Esta unión pictórica cobró aún más significancia por su relación musical, los cuatro cuadros de la serie del planeta Neptuno de Holst y el cuadro de *Aquarius* (Fig.62) en la melodía homónima, *Aquarium* de la serie *Le carnaval des animaux* (El carnaval de los animales) del compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921), ambas melodías son similares por su tono etéreo y atmosférico.

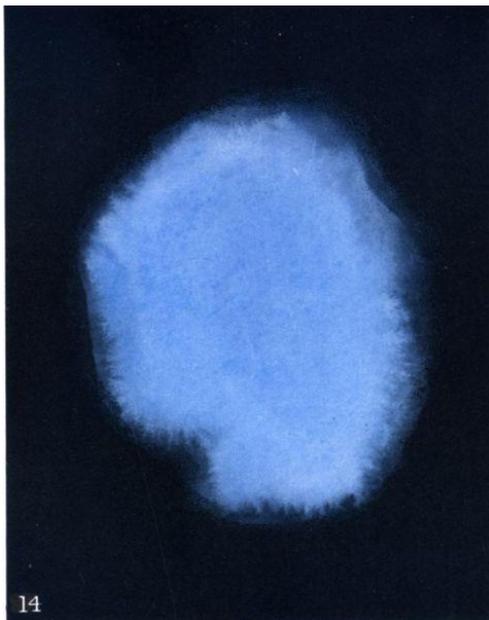
El cuadro *Aquarius* (Fig.62) es como un hermano de la serie de Neptuno, cuando lo colgamos en la pared para fotografiarlo nos surgió el pensamiento de agruparlo con sus hermanos azulados; al hacerlo todo cobro aún más sentido. Decidimos, pues, presentar la serie de Neptuno con el cuadro *Aquarius*, pese que la serie de Neptuno se haya producido posteriormente a este trabajo. De nuevo, consideramos complicado establecer una línea temporal en el ámbito pictórico, puesto que un concepto o pensamiento puede materializarse en cualquier momento y permanecer en nuestra mente todo el tiempo que requiera, por ende, concebimos esta línea como un camino el cual aún nos queda bastante por recorrer.

Investigando más acerca del nexo entre el azul, Neptuno, la espiritualidad, nos encontramos con el libro *Tought-Forms: A record of Clairvoyant Investigation*, de la teósofa y escritora Annie Besant (1827-1933) y el ocultista y teósofo Charles Leadbeater (1854-1934), en el libro los autores describen cómo habían comenzado a percibir la substancia del pensamiento de manera visual. Ilustraron estas visualizaciones. La imagen que se presenta es la correspondiente al sentimiento de '*Vague Religious Feeling*' (Vago Sentimiento Religioso). La imagen que acompaña esta ilustración narra lo siguiente:

shows us another shapeless rolling cloud, but this time it is blue instead of crimson. It betokens that vaguely pleasurable religious feeling—a sensation of devoutness rather than of devotion—which is so common among those in whom piety is more developed than intellect. In many a church one may see a great cloud of deep dull blue floating over the heads of the congregation— indefinite in outline³⁴

³⁴ Annie BESANT, C.W.LEADBEATER, *Tought Forms*, Londres, The Theosophical Publishing House, 1901, pp.44. La siguiente traducción al español es nuestra: nos muestra otra nube ondulante, pero esta vez es azul en lugar de carmesí. Esta nube despierta ese sentimiento religioso vagamente placentero -una sensación de piedad más que de devoción- que es tan común entre aquellos en quienes la piedad está más desarrollada que el intelecto. En muchas iglesias se puede ver una gran nube de un azul profundo y oscuro, flotando sobre las cabezas de la congregación, de contorno indefinido.

³³ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pp.324



- Figura 56 -

Annie BESANT, 14. Vague Religious Feeling, 1901. Acuarela s/papel. Medidas indefinidas.

El azul siempre había sido nuestro color predilecto, aunque la mayoría de las piezas destacan por el uso del color negro, este sería, después del negro el color que más hemos utilizado. El lector se preguntará el porqué del título que acompaña este capítulo ¿Qué es el Sol Sextil en Neptuno? Siempre nos ha fascinado la astrología y vimos que en mi carta astral había un aspecto, el sol sextil en Neptuno, el cual dice que la persona nativa tiene intereses respecto el subconsciente y la mística. Me parece coherente con la naturaleza de estas obras. ¿Por qué no ponerlo? Hablar del simbolismo de Neptuno es hablar de mística y subconsciente.

Atlas Mnemosyne: un poema visual

La creación de tantas piezas en formato pequeño, concretamente veintitrés, nos llevó a considerarlas como una especie de serie en sí misma; las veíamos como pequeñas ventanas a otros mundos, siguiendo el eje conceptual del trabajo, la dualidad, estas pequeñas piezas se mueven entre tonos más oscuros a más claros, predominando en estos el uso del color negro, blanco y azul.

Durante el curso 2022-2023, cursamos la asignatura de Iconología, de mano del Dr. Oriol Vaz, una de las piezas que más me fascinó, fue la pieza del *Atlas Mnemosyne*, el gran proyecto del historiador alemán Aby Warburg (1866-1929), realizado en sus últimos años de vida.



- Figura 57 -

Reconstrucción del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, 2020, Berlín, Das Haus der Kulturen der Welt.

El Atlas está concebido como un poema visual, alejado del historicismo, que pretende establecer una conexión entre diversas iconografías pertenecientes a diferentes países, iconografías especialmente centradas en el mediterráneo. Sin embargo, el Atlas es mucho más que eso.

Así, el Atlas, más que un libro, funciona como una exposición, por el pensamiento que hay detrás de la colocación de los elementos. Se despliegan de esta forma los implícitos y nada tiene significado por sí mismo sino en función de otro elemento, articulado en una estructura.³⁵

Tanto Jung como Warburg utilizan el mundo de las imágenes para explicar sus teorías, nosotros nos adherimos a esa corriente de pensamiento. Como hemos mencionado en los inicios de estas páginas, pretendemos hacer una investigación que esté libre de la tradicional iconografía, por ende, en cierta manera, tomamos el concepto y ejecución del *Atlas Mnemosyne* pero lo trasladamos a nuestro propio lenguaje abstracto.

Pretendemos trazar una especie de poema visual acerca del tema que acaece en estas páginas, la dualidad. El pensamiento detrás de ambos Atlas, el nuestro propio y el de Warburg, podría considerarse similar; establecer conexiones visuales y conceptuales entre las imágenes, al igual que Warburg lo hizo en cada plancha del Atlas, nosotros pretendemos establecer conexiones visuales acerca de la dualidad. Con la creación de estas pequeñas ventanas y la necesidad de crear un lenguaje más colectivo y abstracto, necesidad que la de la que ya hemos hablado anteriormente, hacemos alusión al concepto del inconsciente colectivo, concepto que podría aplicarse también al Atlas para explicar las conexiones entre las diversas culturas y sus símbolos, este inconsciente colectivo es definido por Jung como:

Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. (...) En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos. (...) Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda. Pero también en este caso trátase de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos. Por lo tanto, el concepto "arquetipo" sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato. Como tal, el arquetipo difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada.³⁶

³⁵ Sergi Álvarez RIOSALINDO «Una imagen surge de lo profundo. Carl Gustav Jung y Aby Warburg, un estudio comparativo», Revista d'estudis comparatius. Art literatura i pensament, n°15 (2017), pp. 9-15.

³⁶ Carl Gustav JUNG, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. Miguel Murmis, Buenos Aires, Paidós, 1970, pp.10-11.

Paralelamente a las teorías de Jung, son interesantes las siguientes palabras del célebre pintor de vanguardia alemán Paul Klee (1879-1940), citado, no por casualidad, por Jung en su libro *Man and His Symbols*³⁷, Jung a menudo utilizará a Klee como ejemplo de artista moderno, cuya obra se funde con el inconsciente y la naturaleza:

Es misión del artista penetrar cuanto sea posible en ese terreno secreto donde la ley primordial alimenta el desarrollo. ¿Qué artista no desearía habitar el órgano central de todo movimiento en el espacio-tiempo (sea el cerebro o el corazón de la creación) del cual derivan su vida todas las funciones? ¿En el seno de la naturaleza en el terreno primordial de la creación, donde está escondida la clave secreta de todas las cosas...?. Nuestro latente corazón nos lleva hacia abajo, muy abajo del terreno primordial.³⁸



- Figura 58 -

Fotografía del proceso pictórico correspondiente a la obra *Atlas II* (fig. 78),
Barcelona, Facultat de Belles Arts, primavera 2024 / MFS

Decidimos, pues, hacer nuestro propio Atlas, utilizando formatos muy reducidos, trazos rápidos y formas sencillas, puesto que pretendíamos ilustrar un pensamiento, no queríamos elaborar una imagen para un análisis puramente pictórico, nos interesaba más bien la conceptualización y significado de todas aquellas pequeñas piezas juntas.

³⁷ Carl Gustav JUNG, *Man and His Symbols*, Nueva York, Anchor Books, 1964.

³⁸ Carl Gustav JUNG, *El Hombre y sus Símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, Paidós, 1965, pp.263.



- Figura 58.1 -

Fotografía con algunas obras en el taller del « Parchis »
Barcelona, Facultat de Belles Arts, primavera 2024 / MFS

LUX LUCET IN TENEBRIS
UNA SERIE PICTÓRICA

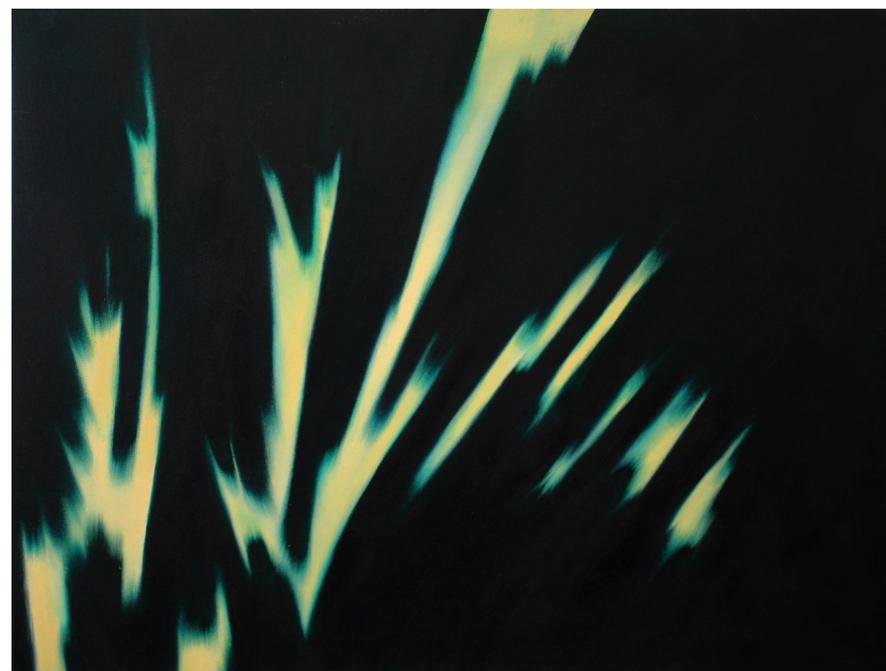
- Figura 59 -
MFS *Abracadabra*, 2024
Óleo s./ lienzo,
89 x 116 cm

Abracadabra:

Esta palabra fue muy utilizada durante la Edad Media con fines mágicos, y proviene de la frase *hebraea abreg ad hábra*, que significa «envía tu rayo hasta la muerte». (...) También se ha relacionado esta palabra mágica con el Abraxas de los gnósticos.

Abraxas se identifica con Mitra y por lo tanto es el mediador entre la humanidad y el dios único, el Sol invencible, que la Antigüedad tardía veneró cuando llegó a cierto monoteísmo, en los siglos III-IV. Abraxas-Mitra es, asimismo, en la concepción persa, el mediador entre Ahuramazda y Arimán, entre el Bien y el Mal.³⁹

³⁹ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pp.50



- Figura 60 -

MFS / *En todo caos hay un orden*, 2024

Díptico:

Óleo s./ lienzo,

73 x 100 cm

(...) en todo caos hay cosmos y en todo desorden hay un orden secreto, en toda arbitrariedad hay ley permanente, porque todo lo que actúa descansa sobre su opuesto.⁴⁰



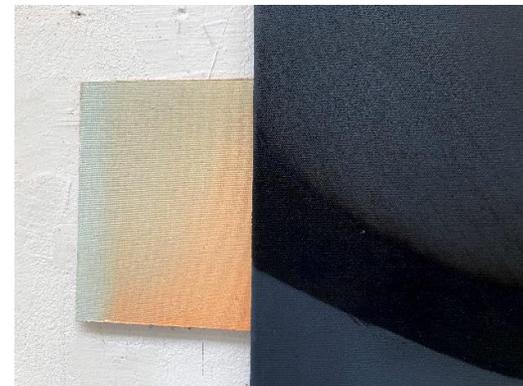
⁴⁰ Carl Gustav JUNG, trad. Miguel Murmis, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981, pp.38



- Figura 60.a -
MFS / *En todo caos hay un orden*, 2024.
Óleo s./ tabla
16 x 12 cm



- Figura 60.b -
MFS / *En todo caos hay un orden*, 2024. Dptico montado.

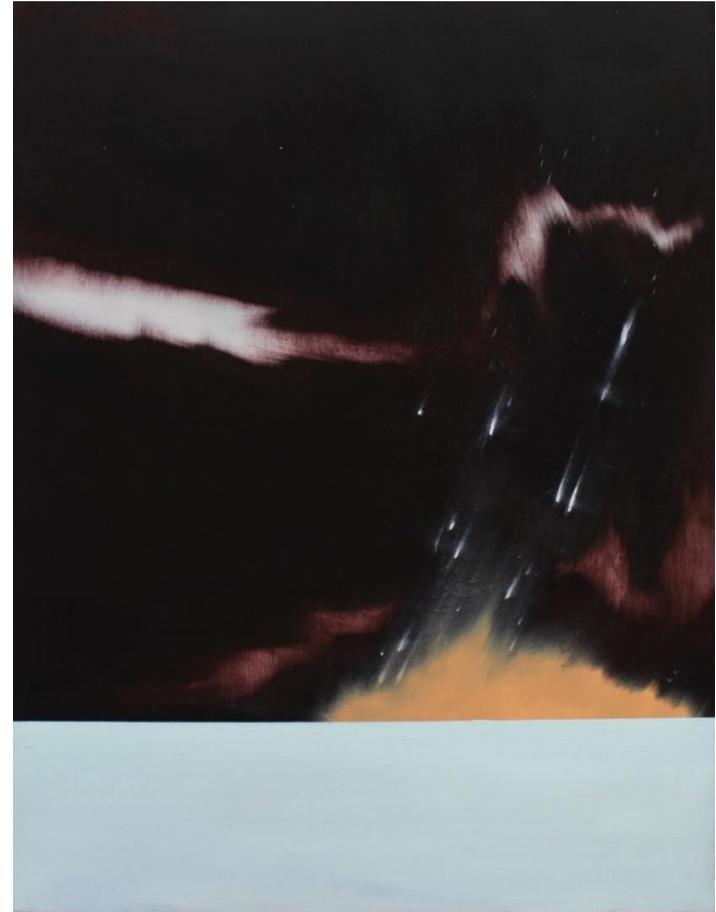


- Figura 60.c -
MFS / *En todo caos hay un orden*, 2024. Detalle

- Figura 61 -
MFS / *Un solo mundo*, 2024
Óleo s./ lienzo,
116 x 89 cm

In the beginning God created one world (*unus mundus*) This he divided into two—heaven and earth. Beneath this spiritual and corporeal binarius lieth hid a third thing, which is the bond of holy matrimony. This same is the medium enduring until now in all things, partaking of both their extremes, without which it cannot be at all, nor they without this medium be what they are, one thing out of three. The division into two was necessary in order to bring the “one” world out of the state of potentiality into reality. Reality consists of a multiplicity of things. But one is not a number; the first number is two, and with it multiplicity and reality begin.⁴¹

⁴¹ Carl Gustav JUNG, *Collected works of C.G. Jung Vol.14: Mysterium Coniunctionis*, trad. R.F.C Hull, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp.413. La siguiente traducción al español es nuestra: Al principio, Dios creó un mundo (*unus mundus*). Este lo dividió en dos: cielo y tierra. Debajo de este binario espiritual y corpóreo se oculta una tercera cosa, que es el vínculo del santo matrimonio. Este mismo es el medio que perdura hasta ahora en todas las cosas, participando de ambos extremos, sin el cual no puede ser en absoluto, ni ellos sin este medio pueden ser lo que son, una cosa hecha de tres. La división en dos era necesaria para sacar el “único” mundo del estado de potencialidad a la realidad. La realidad consiste en una multiplicidad de cosas. Pero uno no es un número; el primer número es dos, y con él comienzan la multiplicidad y la realidad.



- Figura 61.a -
MFS / *Un solo mundo*, 2024. Detalle



- Figura 62 -
MFS / *Aquarius*. 2024
Óleo s./ lienzo.
100 x 81 cm

Le carnaval des animaux: Aquarium. Camille Saint-Saëns.



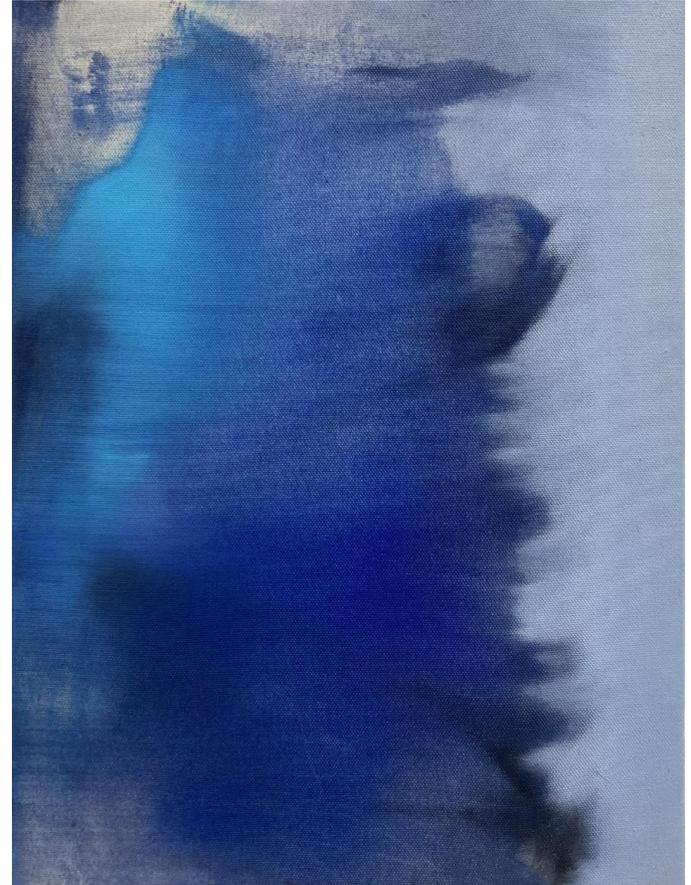
· Figura 62.a ·
MFS / *Aquarius*, 2024. Detalle.



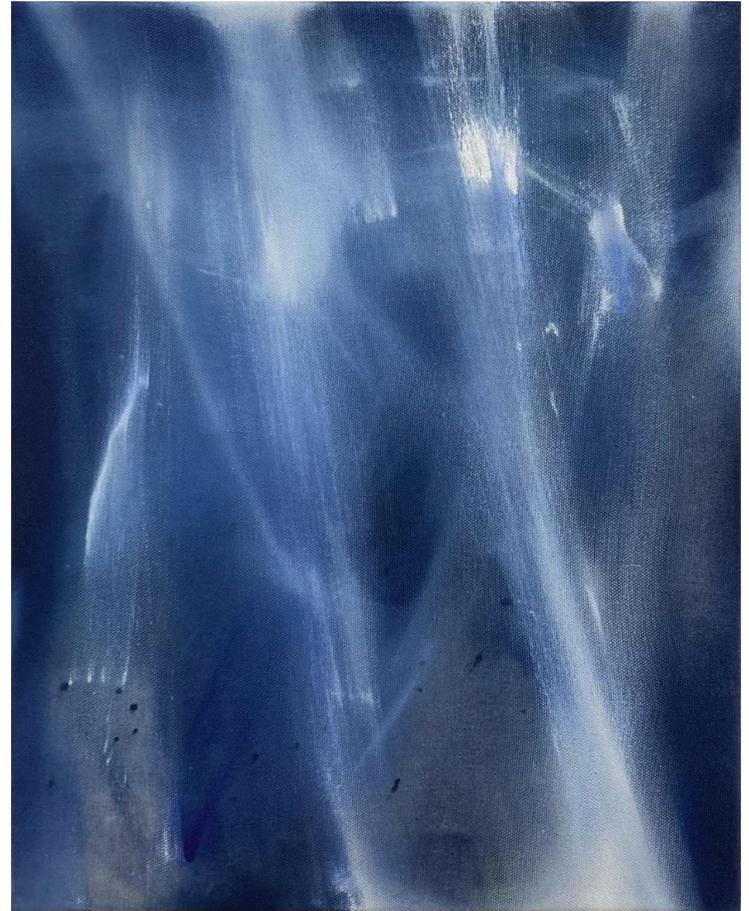
- Figura 63 -
MFS / *Neptuno: el Místico I*, 2023
Óleo s./ lienzo.
24 x 33 cm



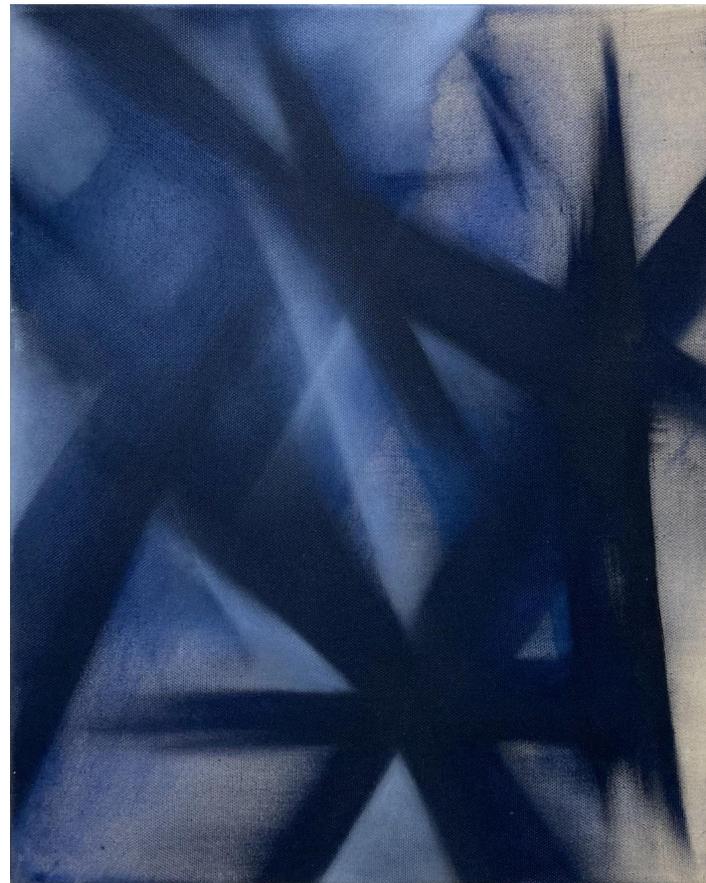
- Figura 64 -
MFS / *Neptuno: el Místico II*, 2023
Óleo s./ lienzo,
41 x 27 cm



- Figura 65 -
MFS / *Neptuno: el Místico III*, 2023
Óleo s./ lienzo,
41 x 33 cm



- Figura 66 -
MFS / *Neptuno: el Místico IV*, 2023
Óleo s./ lienzo.
41 x 33 cm



- Figura 67 -
MFS / ...Resplandor, 2023
Óleo y acrílico s./ lienzo.
81 x 100 cm



- Figura 68 -
MFS / *La otra mitad*. 2024
Óleo s./ lienzo.
41 x 33 cm

Hasta ahora has sabido que tu mundo permitido sólo era la mitad del mundo y has intentado escamotear la otra mitad, como hacen los curas y profesores. ¡Pero no lo conseguirás! No lo consigue nadie que haya empezado a pensar.⁴²

⁴² Hermann HESE (pseud. Emil Sinclair), *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair*, trad. Genoveva Dieterich, Madrid, Alianza, 2011, pp.74



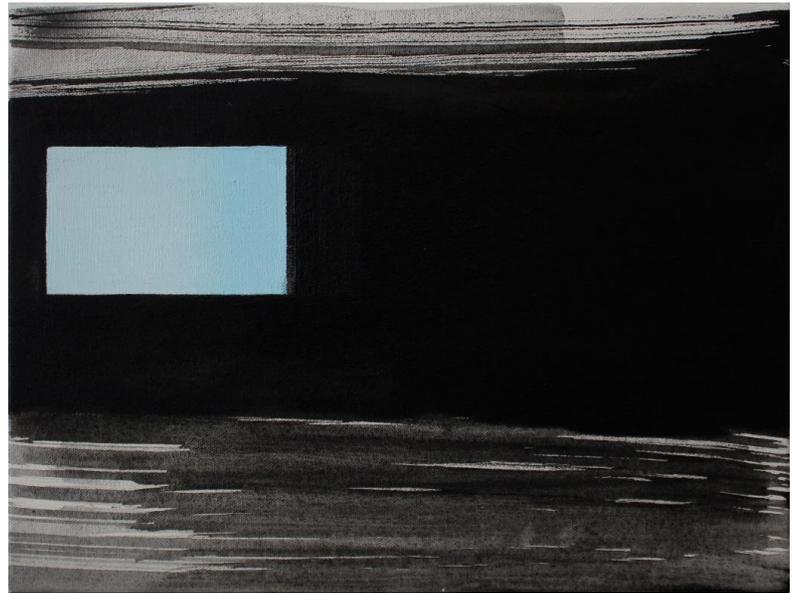
- Figura 69 -
MFS / *Gracias*. 2024
Óleo y acrílico s./ lienzo.
40 x 60 cm



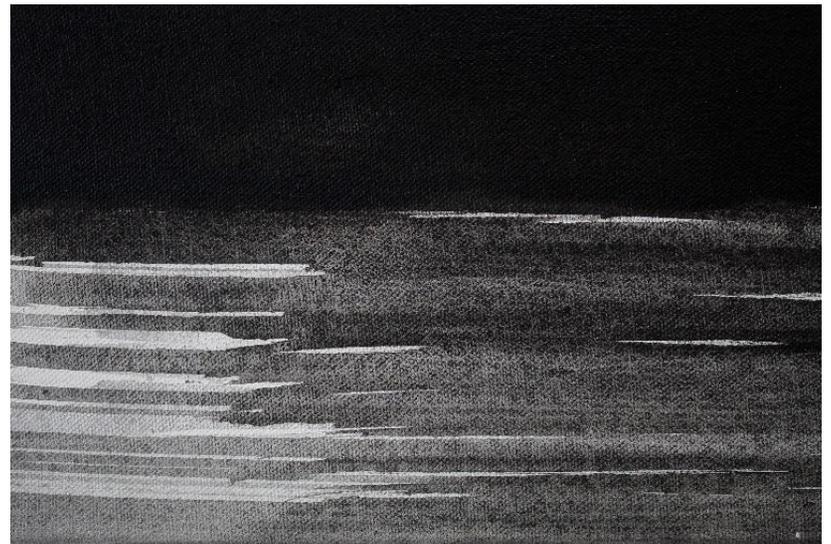
- Figura 69.a -
MFS / *Gracias*, 2024, Detalle.



- Figura 70 -
MFS / *Obligación*, 2024
Óleo y acrílico s./ lienzo,
41 x 33 cm



- Figura 70.a -
MFS / *Obligación*, 2024, Detalle.



- Figura 71 -
MFS / *Sin título*, 2024
Óleo s./ lienzo y plancha de metacrilato.
33 x 41 y 41 x 47



- Figura 71.a -
MFS / *Sin título*, 2024, Vista lateral.



- Figura 72 -

MFS / Guerra en el cielo, 2024
Óleo s./ lienzo.
162 x 130

Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles;⁸ pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. ⁹ Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.⁴³

⁴³ Ap 12: 7-10.



- Figura 72.a -
MFS / Guerra en el cielo, 2024, Detalle.



- Figura 72.b -
MFS / Guerra en el cielo, 2024, Detalle.



- Figura 73 -

MFS / San Miguel expulsando a Lucifer y los ángeles rebeldes, 2024
Óleo s./ lienzo.
162 x 97



- Figura 74 -
MFS / Dyada, 2024
Óleo s./ lienzo.
41 x 33

“Haciéndose múltiple [el principio divino], engendra el espíritu y la materia”, que constituyen y ordenan el Cosmos. De acuerdo con la ontología pitagórica, esta Unidad, a la que llamaba también “*dyada*”, es por tanto principio del mal y envuelve al espíritu con lazos impuros; generadora a un tiempo de la luz y de la oscuridad, de las fuerzas benignas y de las malignas⁴⁴.

⁴⁴ Agustín Martínez-Servida, *Insuficiencia del dualismo para explicar los bienes y males que se encuentran en el mundo material y moral. Discurso en la Universidad Central...*, Madrid, Impr. De Tejado, 1860, pp. 7-8.



- Figura 75 -
MFS / Lux Lucet. 2024
Óleo s./ lienzo.
116 x 89

En el comienzo de todo, Dios creó el cielo y la tierra. La tierra no tenía entonces ninguna forma; todo era un mar profundo cubierto de oscuridad, y el espíritu de Dios se movía sobre el agua.

Entonces Dios dijo: «¡Que haya luz!» (« Fiat Lux »)⁴⁵

⁴⁵ Gn 1: 2-3



· Figura 75.a ·
MFS / Lux Lucet, 2024, Detalle.



- Figura 76 -
MFS / Lux Lucet in tenebris, 2024
Óleo s./ lienzo.
130 x 195 cm



- Figura 77 -
MFS / Atlas I, 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 9 cm



- Figura 78 -
MFS / Atlas II. 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 9 cm



- Figura 79 -
MFS / Aura. 2024
Óleo s./ tabla entelada
16 x 11,5 cm



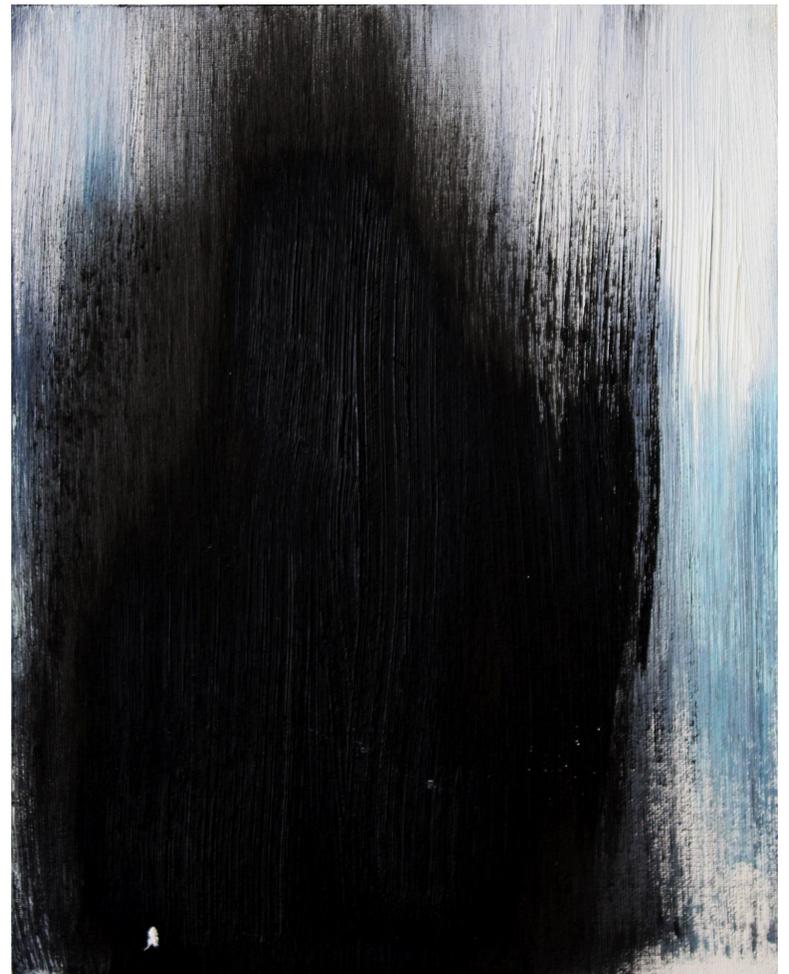
- Figura 80 -
MFS / Atlas III, 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 9 cm



- Figura 81 -
MFS / Atlas IV, 2024
Óleo s./ tabla entelada
9 x 12 cm



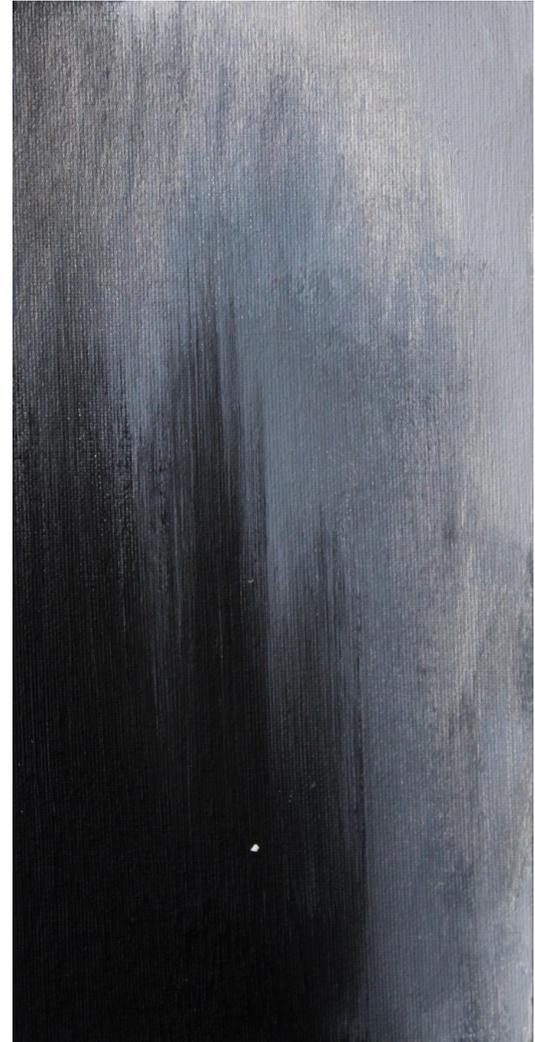
- Figura 81 -
MFS / Atlas V, 2024
Óleo s./ tabla entelada
24 x 19 cm



- Figura 82 -
MFS / Atlas VI, 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 9 cm



- Figura 83 -
MFS / Atlas VII, 2024
Óleo s./ tabla entelada
20 x 10 cm



- Figura 84 -
MFS / Atlas VIII, 2024
Óleo s./ tabla entelada
20 x 10 cm



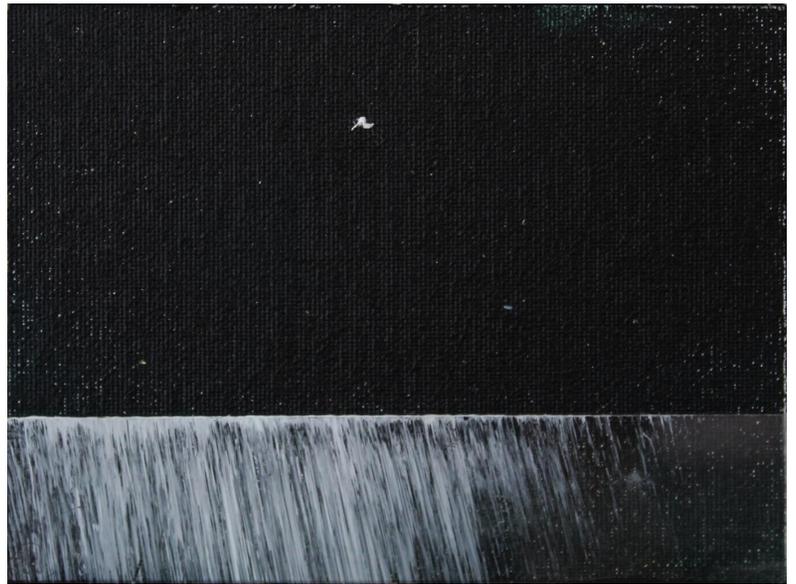
- Figura 85 -
MFS / Atlas IX. 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 16 cm



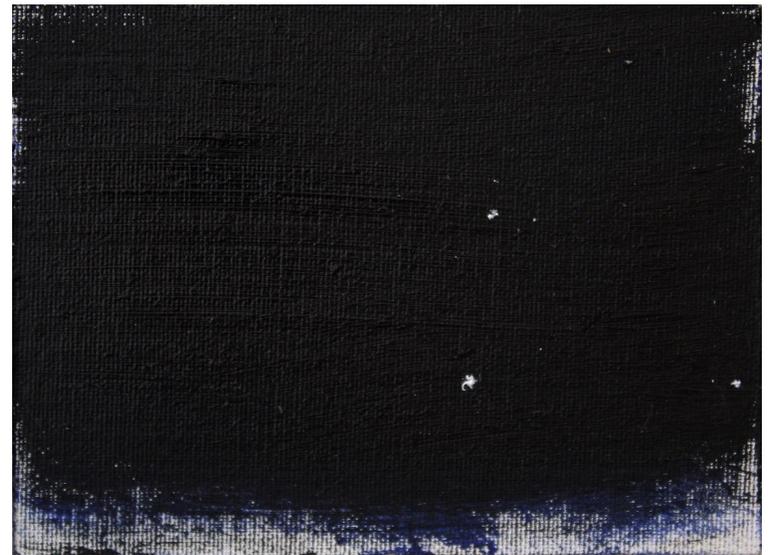
- Figura 86 -
MFS / Atlas X, 2024
Óleo s./ tabla entelada
9 x 12 cm



- Figura 87 -
MFS / Atlas XI, 2024
Óleo s./ tabla entelada y plancha de metacrilato
9 x 12 cm



- Figura 88 -
MFS / Atlas XII, 2024
Óleo s./ tabla entelada
9 x 12 cm



- Figura 89 -
MFS / Atlas XIII. 2024
Óleo s./ tabla entelada
10 x 20 cm



- Figura 90 -
MFS / Atlas XIV, 2024
Óleo s./ tabla entelada
16 x 12 cm



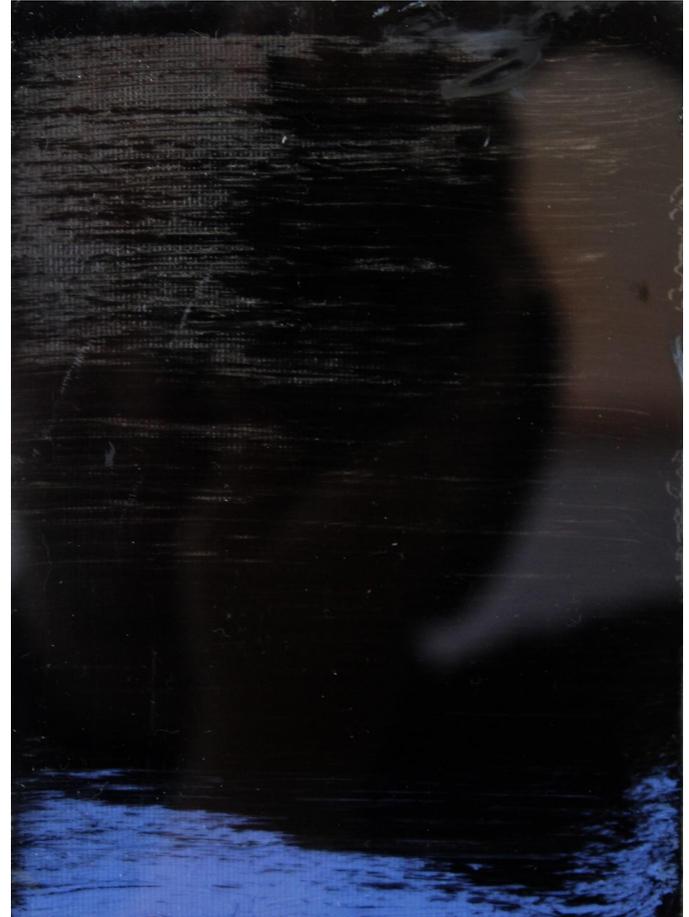
- Figura 91 -
MFS / Atlas XV. 2024
Óleo s./ plancha de metacrilato
5,7 x 3 cm



- Figura 92 -
MFS / Atlas XVI, 2024
Óleo s./ tabla entelada
12 x 9 cm



- Figura 93 -
MFS / Atlas XVII, 2024
Óleo s./ tabla entelada y plancha de metacrilato
12 x 9 cm



- Figura 94 -
MFS / Atlas XVIII, 2024
Óleo s./ tabla entelada
9 x 12 cm



- Figura 95 -
MFS / Atlas XIX. 2024
Óleo s./ tabla entelada
10 x 20 cm



- Figura 96 -
MFS / Atlas XX. 2024
Óleo s./ tabla entelada
16 x 12 cm



- Figura 97 -
MFS / Atlas XXI, 2024
Óleo s./ tabla entelada
16 x 12 cm



- Figura 98 -
MFS / Atlas Mnemosyne, 2024
Óleo s./ tablas enteladas y planchas de metacrilato
Instalación, medidas variables.





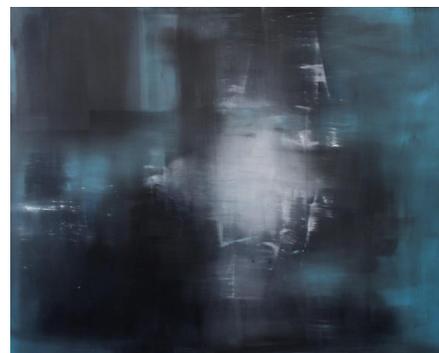
- Figura 98 -
MFS / Atlas Mnemosyne, 2024, Detalle.

Obra descartada



- Figura 99 -
MFS / Sin título, 2024
Óleo s./ lienzo
100 x 81 cm.

Demasiado trabajado, se ha perdido la frescura inicial. Se pretenden decir demasiadas cosas.



- Figura 100 -
MFS / Sin título, 2024
Óleo s./ lienzo
130 x 162 cm.

No me convence el resultado, hay demasiada duda, debo acabar de explorar lo anterior para entrar en esta nueva burbuja.

Concluir... ¿O mejor seguir?

El propósito final de este trabajo de fin de grado siempre ha sido arrojar luz a aquellas cuestiones que han rondado mi cabeza durante años. Cuestionar y poner en duda todo aquello que se me establecía como verdad absoluta me ha llevado hasta aquí, a escribir estas páginas y pintar estos enormes y pequeñísimos lienzos. Al escoger el tema de la dualidad, he podido moverme entre la oscuridad y la luz, abarcando un gran campo de intereses metafísicos y pudiendo, al fin, traer luz a mis lienzos, cosa que me costaba muchísimo, cómo consecuencia de encontrar esta luz de manera pictórica, la he encontrado también en mi interior.

Me propuse el reto de crear bastantes piezas para este proyecto, quería ver como la idea evolucionaba y que nuevas facetas se iban desvelando; no podía parar de pintar, me gobernaba la necesidad de seguir investigando. He concluido esta laboriosa investigación con cuarenta y dos piezas.

Con la elaboración de este trabajo puedo decir que he mejorado muchísimo la técnica del óleo y su aplicación en todo tipo de formatos, me veo mucho más hábil y suelta a la hora de pintar, solía diluir mucho mi pintura y ahora aplico capas gruesas con más seguridad y firmeza.

He de reconocer que solía acabar muy quemada en los Talleres de Creación pasados, podía estar semanas sin pintar después de su finalización. Sin embargo, ahora mismo siento todo lo contrario; aflora en mí la necesidad de experimentación material y la continuidad de esta investigación acerca de la dualidad. Este proyecto marca un importante hito en mi investigación, investigación en la que planeo seguir ahondando, tanto de manera pictórica como académica.

Miro el camino recorrido hasta ahora con felicidad y al mismo tiempo, vislumbro el que aún queda por recorrer, siendo siempre aquella niña que le gustaba dibujar hadas con sus lápices de colores, aunque ahora estos lápices han sido substituidos por pinceles y las hadas por manchas y formas abstractas.



- Figura 101 -
El inicio de todo, c.2004.

Bibliografía

AVILLEIRA, P. « Carl Gustav Jung y el Círculo de Eranos. La Partida de los Emblemas », *Album, letras, artes*, N°88 (2007).

BERMEJO Fernando, *El Maniqueísmo. Estudio Introductorio*, Madrid, Trotta.

BESANT Annie, LEADBEATER C. W., *Tought Forms*, Londres, The Theosophical Publishing House, 1901.

BLAKE, William *Marriage of Heaven and Hell*, edición y estampación del autor, Londres, 1790, 27 planchas calcográficas s./papel, oscilando entre 16,6 x 11,0 cm. y 13,6 x 9,8 cm. Washington: Library of the Congress.

Cambridge: King's College Library, Cambridge University, Keynes MS. 28. Cf. Antoine FAIVRE, *Présences d'Hermès Trismégiste*, París, Albin Michel, col. "Cahiers de l'Hermétisme".

CAMPBELL Joseph, *Tú eres eso: las metáforas religiosas y su comprensión*, trad. Cesar Aira, Buenos Aires, Emecé, 2003.

CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

ELIADE Mircea, *El vuelo mágico*, trad. Victoria CirLOT, Amador Vega, Madrid, Siruela, 2005.

GOODWIN SMITH, Henry, « Persian dualism », *The American Journal of Theology*, Vol. 8, No. 3 (1904).

HESSE Hermann (pseud. Emil Sinclair), *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*, Berlín, S.Fischer Verlag, 1919.

HESSE Hermann (pseud. Emil Sinclair), *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair*, trad. Genoveva Dieterich, Madrid, Alianza, 2011.

HYDE Thomas, *Historia religionis veterum Persarum eorum que Magorum*, Oxford, E teatro Sheldoniano.

JODOROWSKY Alejandro, Marianne Costa, *La vía del Tarot*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard, México, Grijalbo, 2004.

JUNG Carl Gustav, *Collected works of C.G. Jung Vol.14: Mysterium Coniunctionis*, trad. R.F.C Hull, Princeton, Princeton University Press, 1970.

JUNG Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. Miguel Murmis, Buenos Aires, Paidós, 1970.

JUNG Carl Gustav, *El Hombre y sus Símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, Paidós, 1965.

JUNG Carl Gustav, *Man and His Symbols*, Nueva York, Anchor Books, 1964.

KANDINSKY Wassil, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México D.F, Premia, 1979.

KAPROW ALLAN, *Essays on the blurring of art and life*, California, University of California Press, 1993.

Karl KERÉNYI, *Arquetipos y símbolos colectivos: Círculo Eranos I*, trad. Andrés Ortiz Osés, Barcelona, Anthropos, 1994.

KING, Mike « Concerning the Spiritual in Twentieth-Century Art and Science », *Leonardo*, Vol. 31, No. 1 (1998).

KUSPIT, Donald « The Illusion of the Absolute in Abstract Art », *Art Journal*, Vol. 31, No. 1 (1971).

MALEVICH Kazmir, *The Non-Objective World*, trad. Howard Dearstyne. Chicago, Paul Theobald and Company, 1959.

MARRADES MILLET, Julian (coord.), *Wittgenstein. Arte y filosofía*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013, especialmente pp. 199-222.

MARTÍNEZ-SERVIDA Agustín, « Insuficiencia del dualismo para explicar los bienes y males que se encuentran en el mundo material y moral. » Discurso en la Universidad Central..., Madrid, Impr. De Tejado, 1860.

MEECHAM Pam, *A Companion to Modern Art. Hoboken*, NJ, John Wiley & Sons. 2018,

NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez, Madrid, Alianza, 2004.

P. BOS, Abtham, « 'Aristotelian' and 'Platonic' Dualism in Hellenistic and Early Christian Philosophy and in Gnosticism », *Vigiliae Christianae*, Vol. 56, No. 3 (2002).

PERDRIOLLE, Hervé *Figuration libre: une initiation à la Culture Mass-Médias*, París, Axe-Sud, 1985.

RAMELLI, L.E Ilaria « The Divine as Inaccessible Object of Knowledge in Ancient Platonism: A Common Philosophical Pattern across Religious Traditions », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 75, No. 2 (2014).

RASIMUS, Tuomas « Ophite Gnosticism, Sethianism and the Nag Hammadi Library », *Vigiliae Christianae*, Vol. 59, No. 3 (2005).

RICHTER Gerhard, *Gerhard Richter: Writings 1961-2007*, California, D.A.P., 2010.

RIOSALIDO Sergio, «Una imagen surge de lo profundo. Carl Gustav Jung y Aby Warburg, un estudio comparativo», *Revista d'estudis comarcatius. Art literatura y pensament*, nº15 (2017).

RUBIO María Oliva, *La mirada interior*, Madrid, Tecnos, 1994.

STOYANOV Yuri, *The other God: Dualist religions from Antiquity to the Cathar Heresy*, Londres, Yale University Press.

SYLVESTER David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Rio de Janeiro, Poligrafa, 1973.

TARKOVSKY Andréi Arsénievich, *Instant Light*, Londres: Thames and Hudson, 2002.

VAZ-ROMERO TRUEBA, Oriol « Pintar en la Babel del metaverso descarbonizado », en: Albert MERCADÉ (com.), *Víctor Roig Jardí. 'Statement'*, cat. exposición de la Fundación Arranz Bravo, del 22-II-2024 al 28-IV-2024, Hospitalet de Llobregat, Barcelona, Fundació Arranz-Bravo, 2024.

VAZ-ROMERO TRUEBA, Oriol « Relació cromàtica: el pintor com a director d'orquestra », en: *Picurat: Locus Mirabile/Pintura: Paratge de meravellament*, Plan de actuación docente para el concurso de profesor agregado en Pintura, Departament d'Arts i Conservació-Restauració, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, Noviembre 2023 (memoria actualmente inédita), vol. 2, p. 138-210. Archivo OVRT.

VILAR, Gerard « Investigación artística, filosofía y progreso cognitivo », *Diálogos*, Vol. 48, No. 101 (2017).

VOSS JULIA, *Hilma af Klint: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 2022.

YONG, Amos « 'The Light Shines in the Darkness': Johannine Dualism and the Challenge for Christian Theology of Religions Today », *The Journal of Religion*, Vol. 89, No. 1 (2009), pp. 31-56.

ZWEIG Connie ABRAMS Jeremiah, *Encuentro con la sombra: el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, trad. David González y Fernando Mora, Barcelona, Kairós, 1993.

