

*Series III*

Juan Viedma Vega  
Proyecto de Fin de Máster  
Máster en Producción Artística Interdisciplinar 2019 - 2020  
Universidad de Málaga

## ÍNDICE

Nota aclaratoria sobre el impacto del COVID-19 en el proyecto

El proyecto, en pocas palabras

Problemáticas que motivan el proyecto

Valores en los que fundamenta el contrarrelato

El contrarrelato llevado a la acción: metodología de trabajo

Descripción y referentes de las obras

Cuestiones expositivas

Aportaciones de los profesores

Conclusiones

## NOTA ACLARATORIA SOBRE EL IMPACTO DEL COVID EN EL PROYECTO

Debo notificar que la reciente pandemia provocada por el COVID-19, al igual que a mis compañeros, me ha supuesto la privación de un importante espacio de trabajo; la pérdida de una parte importante del tiempo del trabajo debido al confinamiento y a la imposibilidad de adquirir los materiales adecuados; y a la vivencia en primera persona de la enfermedad, que experimenté durante tres semanas.

Me he visto obligado a renunciar a algunas propuestas del proyecto inicial con el fin de seguir trabajando y elaborando obras, siempre alineadas con el discurso propuesto.

## EL PROYECTO, EN POCAS PALABRAS

El presente proyecto es una propuesta artística que tiene por fin la revisión de la noción de transformación, su potencial subversivo y su relación con la empatía. El marco conceptual de este examen viene definido por otras nociones a su vez, como la muerte, la fragilidad de la dicotomía entre lo vivo y lo inerte, la impermanencia, la correspondencia entre pensamiento y mundo exterior y la experiencia mística.

La dinámica creativa central de este proyecto es una búsqueda de la transformación desde el sujeto. Todas las piezas del proyecto nacen de una imagen o experiencia mental que resulta de la búsqueda de estados de conciencia alterados. Esta búsqueda se realiza mediante ejercicios de concentración y respiración.

En el proyecto anterior, con la dinámica central coexistía otra que la complementaba. Consistía en un conjunto escultórico, representativo de las transformaciones *que devienen* al sujeto, impuestas desde el exterior. En la creación de este conjunto escultórico sí implicaba procesos de pensamiento y diseño consciente. Por carencias de material y de espacio, he renunciado a la ejecución de esta parte y he decidido prolongar la primera dinámica.

## PROBLEMÁTICAS QUE MOTIVAN EL PROYECTO

Este proyecto ha sido concebido como respuesta a los discursos que provocan y prolongan las escisiones categóricas entre las nociones de ser humano y las referidas a las demás cosas del mundo, en cualquier nivel, como podría ser entre seres humanos por cualquier criterio arbitrario (clase social, etnia, género, sexualidad, etc.); entre el ser humano y el resto de especies animales; o el ser humano y las cosas inertes. La proyección constante de un razonamiento instrumental con el que justificar relaciones desiguales, la explotación ilimitada de los recursos y el sufrimiento de los seres vivos se encuentran entre las consecuencias de estos discursos, frente a modos de relaciones empáticas.

Los valores problemáticos que deseo destacar de estos discursos son la tendencia constante a la racionalidad instrumental, que implica un deseo de subyugación y de consumo que se vuelve sobre el sujeto, así como la experimentación de dependencias de dispositivos en el caso de la racionalidad tecnológica; la estaticidad jerarquizante, que invisibiliza las relaciones discretas entre todas las cosas y conforma sistemas opresivos; y la pérdida de memoria propia del actual sistema económico. Como apunta Horkheimer, a lo largo de la historia podemos detectar una tendencia a la justificación de manifestaciones violentas y de comportamientos jerárquicos desde la razón, que pasa de ser un medio a un fin:

«Grandes sistemas filosóficos, tales como los de Platón y Aristóteles, la escolástica y el idealismo alemán, se basaban sobre una teoría objetiva de la razón. Esta aspiraba a desarrollar un sistema vasto o una jerarquía de todo lo que es, incluido el hombre y sus fines».

Herbert Marcuse (Berlín, 1898 – 1979) señala que estos sistemas y jerarquías —de las que destaca las que luego se establecen para regular el reparto de los recursos y la actividad económica— son hoy comprendidos como «el orden objetivo de las cosas» y actúan como sustituto de la dependencia personal directa en las relaciones de dominación, sin dejar de ser resultado del fenómeno de dominación. Cualquier dominación tiene por cometido el establecimiento de una estaticidad de la que debemos destacar dos variantes: una, que es la descrita por Marcuse en *El hombre unidimensional*, como valor presuntamente inherente a cualquier orden dado, al que confiere carta de naturaleza, y por la cual se consideraría de manera ingenua el estado por defecto de las cosas; y otra, como único valor deseable y consensuado por una gran mayoría social frente al desorden, al cambio o a la inestabilidad, valores presentados de manera casi exclusiva como perniciosos.

El antropólogo estadounidense Marvin Harris (1927 – 2001) enumeró algunas de sus manifestaciones en su obra *Antropología cultural* (la estratificación en clases, el chauvinismo racial, etc.), y todas se caracterizan por la negación de la empatía, la problematización de la noción de transformación y, así también, su negación. Harris cita un estudio llevado a cabo por James West en el que concluía que incluso en una pequeña comunidad del medio oeste de Estados Unidos existían no solo diferentes jerarquías, sino que, a la cola de todas ellas, aparecía definido por el imaginario colectivo un último escalafón: «los que viven como animales». Esta cristalina declaración revela la falta de empatía hacia los pertenecientes a las clases económicas menos pudientes y el desdén hacia los animales, como la forma de existencia que marca la línea entre lo que merece respeto y lo que no. Dicho razonamiento, a su vez, surge de la expresión limitada de un estado de pensamiento y percepción al que el investigador Thomas Natsoulas se refiere como el «estado de conciencia normativo» y que prioriza el discernimiento de las cosas perceptibles y el agrado o rechazo que puedan provocar en el sujeto. La problematización o la negación de las transformaciones que tienen (o pueden llegar a tener) lugar en el mundo derivaría de este limitado estado de conciencia. Los estados anímicos encorsetados de manera compulsiva o urgente en la satisfacción de las necesidades básicas o en evitar el sufrimiento o el dolor físico suelen conducir a una reducción de la proyección de la empatía, a una asunción de la opresión y de la violencia que viene impuesta y a su perpetuación en otros.

## VALORES EN LOS QUE FUNDAMENTO EL CONTRARRELATO

Una vez resumidos los relatos que considero problemáticos, debo detallar desde qué nociones y valores pretendo formular el contrarrelato crítico. Propongo como cimiento la noción de *transformación*, en cuanto fenómeno inherente a la existencia y cohesivo de todas sus manifestaciones, y ubicándolo como constante en cualquier sistema de comprensión de la realidad frente a las constantes que vertebran otros discursos.

Tradicionalmente, la transformación es definida como todo proceso por el cual «algo» cambia de forma o pasa a ser otro «algo» discernible. Los criterios por los que se determina que cualquier «algo» merezca carta de naturaleza están sujetos a constante debate; es el problema fundamental de la ontología y el eje de sistemas filosóficos enteros, como el budista, cuya terminología se fundamenta sobre la noción de vacuidad, esto es, que ninguna cosa es lo suficientemente *cosa*, y siempre está sujeta a la relación con otras partes del conjunto total. El pensador y monje budista Nāgārjuna (Reino de Andhra, 150 – 250; fechas indiscernibles según M. Wallester) propuso el término «śūnyatā», similar y más o menos traducible al concepto de «vacuidad», en *Fundamentos de la vía Media*, y con él argumenta a favor de la esencia vacía de todas las cosas y de su condicionalidad. En contraposición con el *corpus* budista, la filosofía europea, aunque siempre pendiente de la paradoja de la unidad frente a lo múltiple —como queda demostrado con la paradoja fundacional del barco de Teseo, el *panta rei* atribuido a Heráclito o los textos iluminados cristianos—, insiste en postular elementos indivisibles que representen el sustrato último de las cosas. Un ejemplo es la idea de «mónada», cuyo sentido ha variado con el transcurso de la historia, pero siempre se ha referido, en algún grado, a la unidad substancial del ser. Con todo, el universal conocimiento de la muerte y la postulación de la idea de evolución de las especies por el célebre científico inglés Charles Darwin (Shrewsbury, 1809 – 1882), con todo lo que debió al naturalista francés Jean-Baptiste Lamarck (Bazentin, 1744 – 1829), son dos hechos históricos de los que ha dependido la afirmación de la transformación como valor ontológico cumbre.

Como ya mencioné anteriormente, no se trata solamente de que se invisibilice la transitoriedad de todas las cosas en algunos discursos problemáticos, actuales o no, sino también del inadecuado encaje de la noción de transformación en los discursos problemáticos que sí la asumen. La noción de transformación no debe ser asumida en los términos en los que lo hacen las sociedades contemporáneas, según describe Zygmunt Bauman (Poznan, 1925 – 2017): la fluidez de las cosas no debe ser motivo para el colapso social o la disolución de los lazos que se establecen para llevar a cabo respuestas colectivas a los escenarios que abocan a un daño irreparable para la vida. La noción de transformación, así también, no puede ser la única sobre la que repose el contrarrelato, pues aún serían viables discursos en los que las transformaciones de unos estados a otros no desafiarian presuntas estructuras inamovibles.

Cualquier cosa debe ser comprendida, aparte de como un estado temporal, como abierta a un grado diferente de complejidad, y por tanto, irreplicable; y cualesquiera de estos términos (irrepetibilidad, transformación, indeterminación) son constructos con los que el sujeto podría permitirse predecir el comportamiento de las cosas pero, al menos en el marco de este contrarrelato, no deben comprenderse como propiedades demostrables, como sustancias o fuerzas. Es, pues, terminología de la carencia o terminología negativa, la cual siempre aboca al sujeto pensante al riesgo de renunciar a todo cuanto es constructivo cuando no va acompañada de otros elementos fundacionales para el discurso.

Por cuanto el enfoque de este discurso presupone que todas las formas de existencia son expresiones de una red interconectada de interacciones, fuerzas o efectos, los límites discernibles que adjudicamos a algo en un primer vistazo nunca deberán ser suficientes para contentarnos intelectualmente, pues no podemos conocer por completo las causas de su comportamiento o cómo ha influido o influirá en el conjunto de las cosas. Con cierta sorna y pesimismo, así lo describió el pensador francés Georges Bataille (Billom, 1897 – 1962) en *La experiencia interior*, aunque alude al átomo en vez de a procesos indeterminados:

«Todo elemento aislable del universo aparece siempre como una partícula susceptible de entrar en composición con un conjunto que la trasciende [...] El ser es siempre un conjunto de partículas cuyas relativas autonomías son mantenidas».

Dadas las severas problemáticas para la conservación de la vida que supone malinterpretar la vacuidad o indeterminación de las cosas, propongo el principio precautorio de la empatía como fundamento parejo a la noción de transformación, y añadir al discernimiento de la identidad de, al menos, cualquier forma de vida orgánica, la presuposición de que elude dejar de existir, y obrar, en la medida de lo posible, de acuerdo a esta voluntad. El término «empatía» es utilizado para hablar de la capacidad de los animales —al menos de los seres humanos y algunos mamíferos— de prestar atención al estado anímico de otro, formular una imagen mental de ese estado anímico y establecer una correspondencia con lo que ha experimentado o es capaz de experimentar. Es un proceso de identificación con el otro, de acercamiento y de comunión de los intereses de ambas partes. Parece haber nacido de una traducción del alemán *Empfindung*, «sentirse dentro de algo o alguien», y se remonta a la esfera de la Estética alemana de finales del siglo XIX.

Mi interés por este proceso como pilar fundamental parejo a la transformación en la articulación de una respuesta a los problemas de nuestro tiempo responde no sólo a los motivos aducidos anteriormente; asimismo, a una lógica sencilla y fácil de refutar: si tenemos, en una mano, la certeza de que no podemos conocer por completo el comportamiento de las cosas, y, en la otra, la certeza de que ninguna cosa es suficientemente «ella» por sí misma, la experiencia más completa que podemos tener de las cosas es uno mismo, y esa experiencia variará en función de nuestras relaciones con las demás cosas, pero al menos tendremos la certeza de que estaremos experimentando algo que puede quedar grabado en nuestra memoria. Si esta experiencia es nuestro punto obligado de referencia para batirnos con el mundo, y de él depende dicha experiencia, podemos acariciar la posibilidad de que lo que experimentan las cosas ajenas a nosotros puede circunscribirse a unos términos, al menos, similares a lo que experimentamos nosotros. Así pues, si hemos asumido cierto inevitable grado de solipismo pero comprendemos esta cercanía con todas las cosas, optar por el principio precautorio de la empatía aparece a la mente no como inevitable, pero sí posible. Considero que este razonamiento es fácil de refutar según las limitaciones cognitivas del sujeto y debido a que la proyección de empatía no se sigue necesariamente de la presuposición de un «sentir» o experiencia común o similar, además de que los motivos para imaginar dicho «sentir» o experiencia común o similar son algo endeables. No obstante, dado que la asunción de un mundo común es más o menos generalizada en los seres humanos,

Procederé ahora a describir cómo el proceso creativo procura ser un reflejo de estos principios fundamentales.

## EL CONTRARRELATO LLEVADO A LA ACCIÓN: METODOLOGÍA DE TRABAJO

Primero, debemos entender la relación entre el discurso que subyace a las quince obras (ocho dibujos y siete esculturas) y su ejecución.

He alcanzado el sustrato creativo de todos y cada uno de los dibujos eludiendo a toda costa procesos de creación o diseño convencionales que implicaran la conciencia despierta o la lucidez racional. Los modos de obtención del sustrato creativo de los dibujos han implicado el trance, la meditación, el sueño y su privación. Por lo general, la obtención de estas imágenes resultaba después de al menos una hora de meditación que, para más detalle, ha consistido en ejercicios de concentración en la respiración; en la retención de imágenes vislumbradas durante el sueño; o en la retención de impresiones mentales que sobrevinían después de al menos veinte horas sin dormir. He procurado ser lo más fiel posible a estas impresiones mentales, que inevitablemente se ven transformadas por su materialización, la mudanza del precario plano mental al papel.

He optado por estos procesos creativos porque deseo poner en valor los procesos de percepción y de pensamiento que no son recompensados en el marco de la razón instrumental. Considero que las impresiones mentales nacidas en el seno de la indagación de las capacidades cognitivas del ser humano tienen un enorme potencial emancipador con el que relocalizar sus valores, redefinirse a sí mismo y cuestionarse aquellos aspectos del mundo que consideraba inmutables. Toda impresión mental con estas capacidades aboca, pues, a la transformación en torno a la que he centrado mi discurso; una transformación real, no momentánea, que acompañará a mi sistema perceptivo hasta la siguiente, tal y como describen Daniel Goleman y Richard Davidson según Etzel Cardeña, quienes puntualizan que, por ejemplo, la práctica meditativa conlleva cambios cognitivos que pueden integrarse en la conciencia habitual. Algunos de los cambios que enumera son la desautomatización cognitiva y un mayor control de la atención; Francisco José Rubia incluye el aumento de la capacidad para sentir empatía. Como cabe deducir, otro de los grandes motivos por los que practico esta metodología es para esquivar la influencia de la exposición cotidiana a las imágenes de mi entorno (las imágenes publicitarias, las imágenes de la red, etc.), esquivar su ideología latente y trabajar exclusivamente con aquellos contenidos cuya integración sea lo menos superficial posible. Las obras son el resultado de la búsqueda de un cambio perceptivo, la prueba de su eficiencia y el legado de la práctica que se considera impracticable, sórdida o marginal.

La persecución de estos procesos creativos bien podría recordar al «desarreglo de los sentidos» al que aludió el poeta francés Arthur Rimbaud (1854 – 1891) en sus famosas *Cartas del vidente*. En ellas declara que la tarea del poeta debe ser la de convertirse en un vidente, en alguien capaz de trascender sus sentidos y construir su obra literaria sobre los atisbos de una realidad superior. La importancia de este «desarreglo» estriba en su potencial para despojar al sujeto de automatismos cognitivos. Aunque el caso de la práctica meditativa sea más progresivo que en las alteraciones del sueño o la ingesta de drogas, en todos los casos podemos hablar de fuertes choques psicológicos inducidos en el sujeto que, metafóricamente hablando, «le abren», o, lo que es lo mismo, le predisponen a recibir de buen grado nuevos estímulos o a integrar nuevas ideas en su modo de comprender el mundo.

Así pues, la persecución de la transformación del sujeto no se limita a fines relacionados con la creación y las bellas artes. La historiadora y profesora Carmen Pardo Salgado ha incidido en la importancia de la sacudida de la conciencia en el ámbito de la docencia. Solo mediante la perturbación de las estructuras de pensamiento preconcebidas por el alumno, aquellas que le relegan al conformismo, se le puede emplazar a un nuevo estado expansivo, de «ampliación de horizontes» intelectuales o espirituales, en línea con los términos de Hans Jonas. No obstante, esta sacudida no la provocaría únicamente el violento desafío *rimbaudiano* a los sentidos. Julia Cozzareli destaca, por ejemplo, el interés del humanista florentino Cristoforo Landino (1424 – 1298) por la imaginación poética como recurso educativo. La estimulación constante de la imaginación a través de la palabra puede inducir a un estado mental receptivo, flexible; nuevamente, a una predisposición a la transformación:

«Landino emphasizes the educational element of poetic imagination, celebrating the poet's use of original and innovative rhetorical devices to amplify the richness of the text and to increase pleasure».

Victoria Cirlot (Barcelona, 1955), teórica e historiadora del arte, ha analizado este fenómeno psicológico de apertura y se ha referido a él como «el despertar de los sentidos interiores» en el marco de la experiencia visionaria medieval y sus lazos con el surrealismo. Como destacamos previamente de Arthur Rimbaud, Cirlot menciona la pérdida de la vista en favor de la apertura del ojo interior, tema recurrente entre los surrealistas, como André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896 – 1987), André Bretón (Tinchebray, 1896 – 1966) y Salvador Dalí (Figueras, 1904 – 1989). También explica el método de estimulación de la imaginación que Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – 1519), el popular erudito del Renacimiento, dejó explicado en su *Tratado de la pintura*: se detenía ante cualquiera de las que la teórica denomina «superficies elementales» —aunque es más popular su ejemplo de la mancha en un muro desconchado— y dejaba que en su mente se sucedieran las asociaciones visuales a raíz de las formas indeterminadas percibidas.

Sea por medio de la estimulación poética, el desarreglo de los sentidos, la meditación o la contemplación de formas abstractas en un muro, la constante ampliación del horizonte creativo del ser humano deja la puerta sempiternamente abierta a la definición de su naturaleza, sin por ello negar las premisas sobre las que articulé mi contrarrelato unas páginas más arriba; pues, por mucho que cambie y se amplíe la experiencia íntima, sigue siendo el punto de referencia sobre el que se cimenta toda valoración y toda proyección de empatía (siempre y cuando se asuman los razonamientos propuestos, que, como ya indiqué, no se siguen necesariamente los unos a los otros). Con todo, la transformación, una vez más, queda reafirmada como noción fundacional llevada a la práctica.

También la obra de Eulalia Valldosera (Villafranca del Panadés, 1963) ha sido de enorme interés para los procesos creativos explorados en este proyecto. Si bien su discurso puede suscitar dudas, pues implica la creencia en fuerzas ulteriores que dictan las palabras que ella recita y acompaña con vídeos (*Penélope tiene voz*, 2017), la puesta en valor de la comunicación respetuosa con otros seres vivos y la asunción de procesos mentales allende la lógica convencional son dos motivos excelentes por los que destacar su influencia.

## DESCRIPCIÓN Y REFERENTES DE LAS OBRAS

Los dibujos han sido realizados, sobre todo, con bolígrafos de diferentes colores, aunque también he usado acuarelas, tintas y calibrados. He escogido siempre papeles de menos de 120gr para realizar los dibujos: los únicos gramajes que me permiten obtener resultados lo más delicados posibles. De otro modo, el deslizamiento de la punta del bolígrafo sobre el papel se ve constantemente obstaculizado.

No encuentro entre mis referentes a apenas ningún artista dedicado al bolígrafo. El uso del bolígrafo, más que una decisión consciente con carga conceptual, es un imperativo natural que encuentra su sentido en mis años de experiencia con el mismo. La única excepción notable, no obstante, son los dibujos a bolígrafo azul del artista belga Jan Favre (1958) realizados entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, como *Berlin/ Tornado's - (I)* (1988). La tinta, ya en bolígrafo, en calibrado o pincel, me permite una gama de texturas, trazos y manchas muy variadas con los que puedo intercalar un mínimo grado de pictoricidad con el control que me exige el pequeño y mediano formato, teniendo en cuenta que el más grande de los dibujos no supera el tamaño A3, y el más pequeño no llega a los diez centímetros en ninguna de sus dimensiones. En el ámbito de la pintura y otros modos de dibujo sí encuentro numerosos referentes con los que siento una profunda afinidad, ya sea a nivel compositivo, en relación a los recursos narrativos o de representación de la forma o de la línea de pensamiento que subyace tras el sentido de estas imágenes. Debo destacar las obras de William Blake (Londres, 1757 – 1827); Franz Von Stuck (Tettenweis, 1863 – 1928); Fernand Khnopff (Bélgica, 1858 – 1921); Alfred Kubin (Chequia, 1877 – 1959); Ithell Colquhoun (Shillong, 1906 – 1988); Ernst Fuchs (Viena, 1930 – 2015); una obra específica de Niklaus Manuel (Suiza, 1484 – 1530), *Demonios atormentando a San Antonio* (1520); y otra de Rudolf Schlichter (Calw, 1890 - 1955), *El poder ciego* (1937).

La línea general que logro extraer de esta selección de artistas y la coincidencia con mi obra descansa en la asunción de que la realidad es indescifrable, o que su sentido, si es que lo tiene, permanece oculto ante las herramientas de intelección habituales del ser humano. Derivadas de este hecho central, las soluciones varían en función del artista, pero priman las composiciones figurativas enmarcadas en la naturaleza, un mínimo grado de indefinición en el relato de los hechos y la posibilidad de interpretar las obras como alegorías u otros modos más complejos que trascienden la representación explícita. El fenómeno sobrenatural confluye con la percepción alterada: no importa que el avistamiento de lo extraordinario venga del exterior o de una alteración del sistema perceptivo, ni que sea una formulación simbólica meticulosamente cincelada para describir aquello para lo que no hay palabras. Lo importante es que lo fantástico, lo ajeno a las leyes convencionales, se hace físico en la imagen. En las obras de estos autores, así como en las creaciones simbolistas y surrealistas, el ser humano siempre parece estar a la deriva hasta la llegada del fenómeno que les transforme; o bien, se describe el momento de dicha transmutación, o las condiciones que la llevarían a puerto, incluso si el ser humano no ha estado presente para presenciarlas. O bien perseguían la apertura del «ojo interior» o sus obras son el resultado de dicha apertura.

En el caso de las imágenes que me han sobrevenido y llevado al papel, sorprende la cantidad de animales, o al menos seres no humanos, que se han manifestado. No me cabe duda de que es un síntoma del impacto que provoca en mí la relación de dominación que existe entre los seres humanos y la naturaleza, que detallamos un poco más al principio del texto. La historia de los animales en el arte es vasta y variada, por lo que prefiero limitarme a mencionar a Edward Hicks (Langhorne, 1780 – 1849), que elaboró copiosas interpretaciones pictóricas de una visión del profeta Isaías, en la que todos los animales convivían en armonía. La muerte, lo funerario y su ascensión o fuga están presentes en todos los dibujos, pues es la máxima expresión de transformación en los seres vivos. Esto se expresa mediante las masas de vapor o humo, los miembros segados, la representación del instinto y la respiración, que se repite tanto en un dibujo como en un exvoto, el de arcilla: un pecho o masa corporal presenta algo parecido a branquias.

Por último, la síntesis llevada a la práctica en los dibujos me ha llevado a veces a explorar a su vez síntesis lumínicas ora crudas, ora sutiles, entre otros experimentos relacionados con la luminaria, su potencial evocador y el rol que desempeñan en la lectura de los hechos pictórico-gráficos. La luz que deviene de derecha a izquierda es muy habitual, relegando al margen izquierdo una mayor cantidad de oscuridades.

Las esculturas, a las que llamaremos figuritas de ahora en adelante, son todas piezas de pequeño tamaño que no superan los 10 cm, la mayoría talladas en maderas encontradas, aparte de una pieza en arcilla roja y una pieza en mármol blanco levemente intervenida. Todas nacen de la fascinación por los exvotos íberos —en concreto, los que custodia hoy el Museo del Santuario Ibérico de Castellar; los encontrados en el Santuario de la Cueva de los Muñecos de Collado de los Jardines, en Santa Elena; y los del conjunto del Santuario de las Atalayuelas de Fuerte del Rey— y sobre la premisa de que el objeto debe caber en la mano, con el fin de establecer una relación específica con el cuerpo de posibilidad de acompañamiento. También han sido de profundo interés las miniaturas anónimas, las tallas directas de aficionados sin relación con el ámbito de las bellas artes; aunque, en relación a la valoración de la espontaneidad y de la síntesis ruda en el arte contemporáneo, puedo citar a la artista pakistaní Huma Bhabha (Karachi, 1962).

Si bien la mayoría de los exvotos que he mencionado están elaborados en bronce, he optado por materiales mucho más económicos y respetuosos con el medio ambiente que me permitieran procedimientos de trabajo más inmediatos y ágiles. La madera ha sido el material más útil para mí por gracia de su versatilidad y facilidad para ser trabajada con herramientas eléctricas. Esto me ha permitido experimentar con una quema controlada de la madera y explorar las posibilidades estéticas de la alteración de la superficie. Dos de las figuritas, la de madera blanca y el insecto en madera de olivo, desafortunadamente, no han sido terminados.

Los procesos creativos implicados en las figuritas han estado profundamente supeditados al material, a diferencia de los dibujos; la forma elaborada ha dependido de la primera asociación mental que estableciera con el estado en que encontré el material. Los automatismos con los que he respondido al primer estado del material una vez encontrado han estado condicionados por la atmósfera de ideas cultivada durante los meses previos. Por supuesto, acercarse al exvoto y redimensionarlo es apelar a una connotación funeraria; asumir materiales pobres, con sus desperfectos, astillas y sobrantes inesperados es apelar a la degradación de las formas. Elaborar formas extraordinariamente certeras y pulidas en materiales nobles está ligado al monumento y a la celebración de una idea eterna. La relación con la muerte es muy diferente en ambas vías, y al optar por la primera considero que hago justicia al *panta rei* y a la modestia del que conoce que va a morir mejor que si me decantara por el material lujoso y por el gran tamaño.

IMÁGENES DE LAS OBRAS



(Sin título). 8'7 x 6'4 cm. Bolígrafos sobre papel.



(Sin título). 17'9 x 18'4 cm. Bolígrafos y calibrado sobre papel.



(Sin título). 9 x 8'5 cm. Bolígrafos, calibrado y tinta sobre papel.



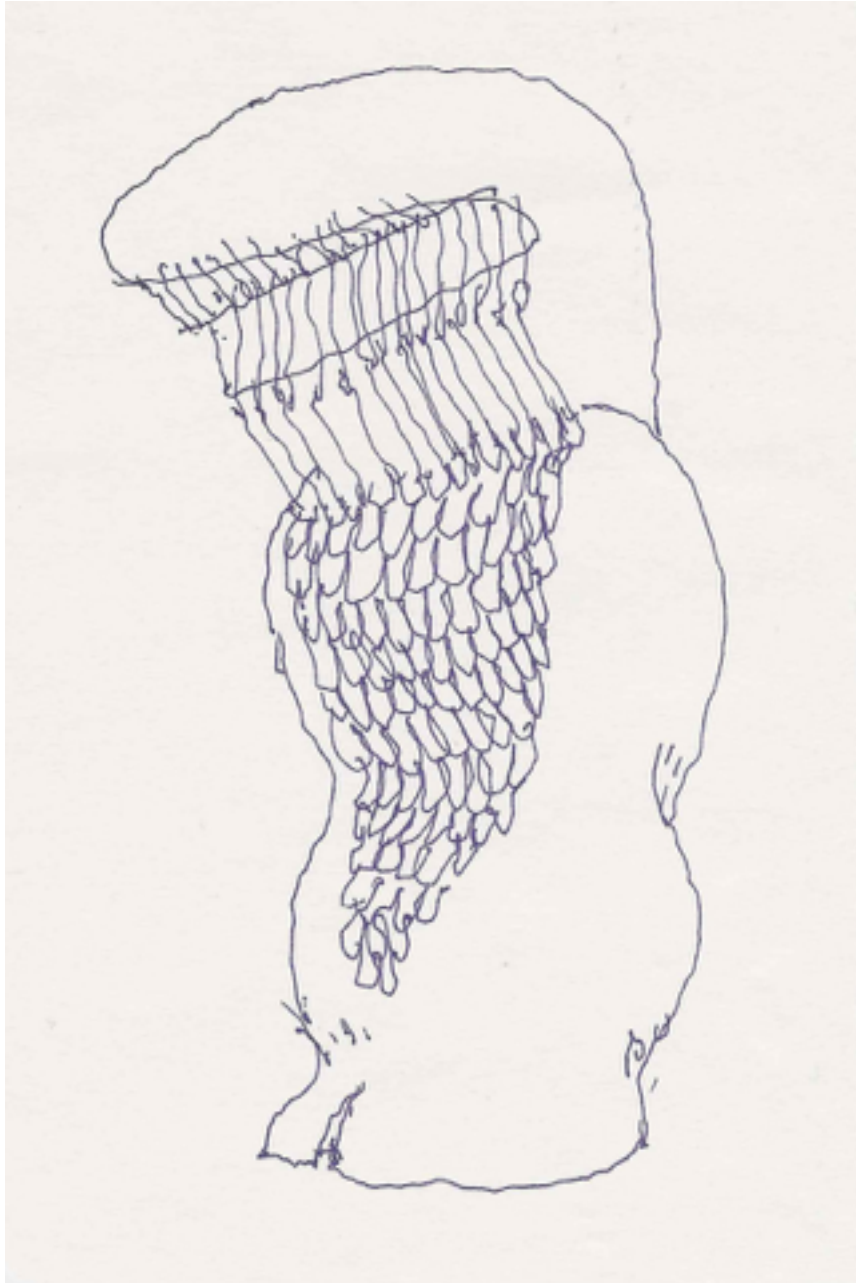
(Sin título). 8'5 x 7'9 cm. Bolígrafos, calibrado y rotulador al alcohol sobre papel. Dos dibujos superpuestos.



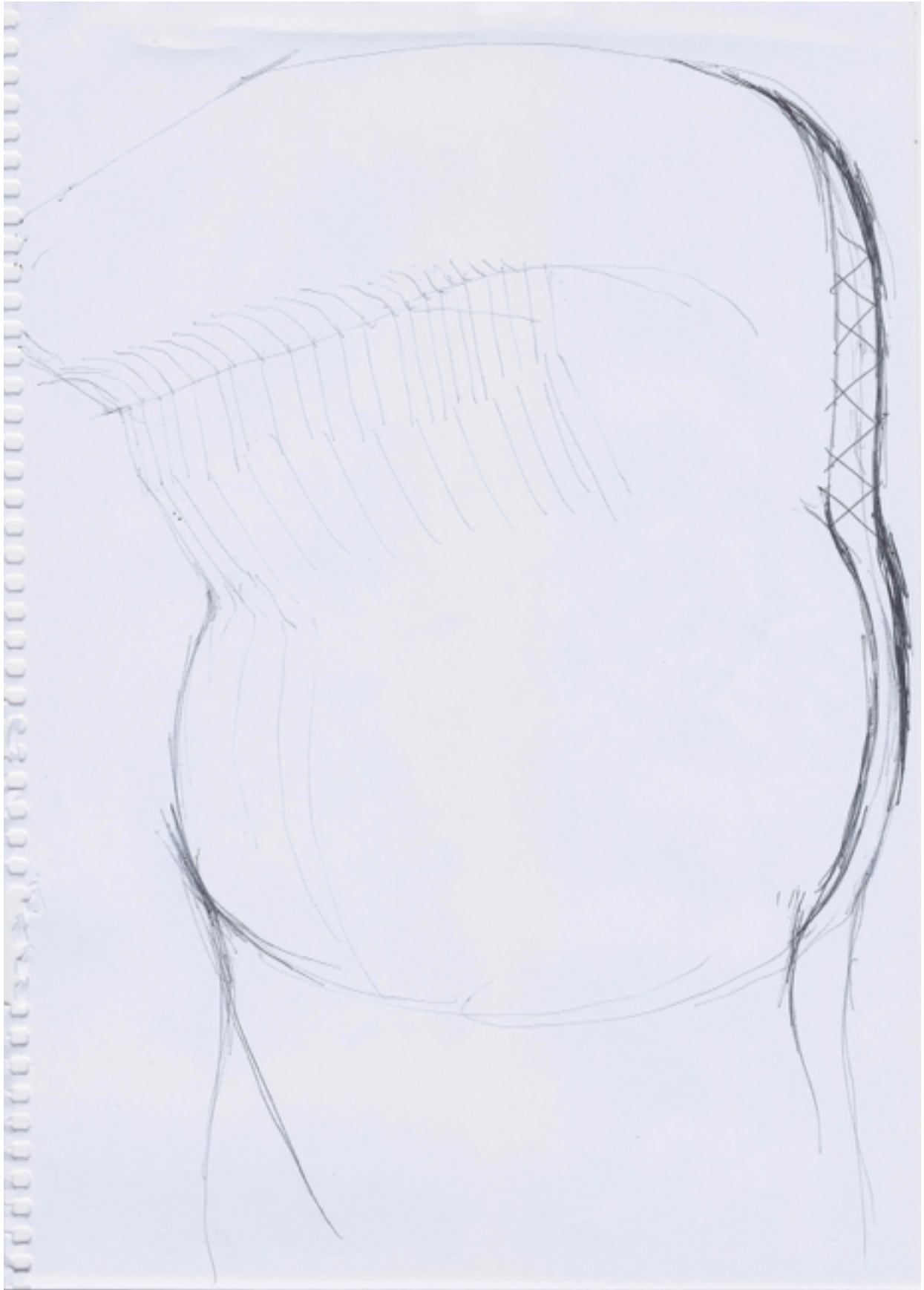
(Sin título). 9'5 x 7 cm. calibrado y acuarela sobre papel.



(Sin título, inacabado + detalle). 32'8 x 25'7 cm. Bolígrafos y calibrado sobre papel.



(Sin título, boceto). Ver siguientes.



(Sin título, boceto). Ver siguiente.



(Sin título, por acabar). Definitivo de los anteriores bocetos.  
36'4 x 29'6 cm. Bolígrafo sobre papel.



(Sin título). 3'5 x 3 x 3 cm. Madera tallada y quemada.



(Sin título). 2'5 x 1'6 x 0'9 cm. Madera de olivo tallada.



(Sin título). 2 x 1'8 x 1 cm. Madera de olivo tallada.



(Sin título). 6 x 1'5 x 1'5 cm. Arcilla roja.



(Sin título, inacabado). 6 x diámetro de 3'4 cm. Madera tallada.



(Sin título, inacabado). 7 x 1'4 x 0,7 cm. Madera tallada.



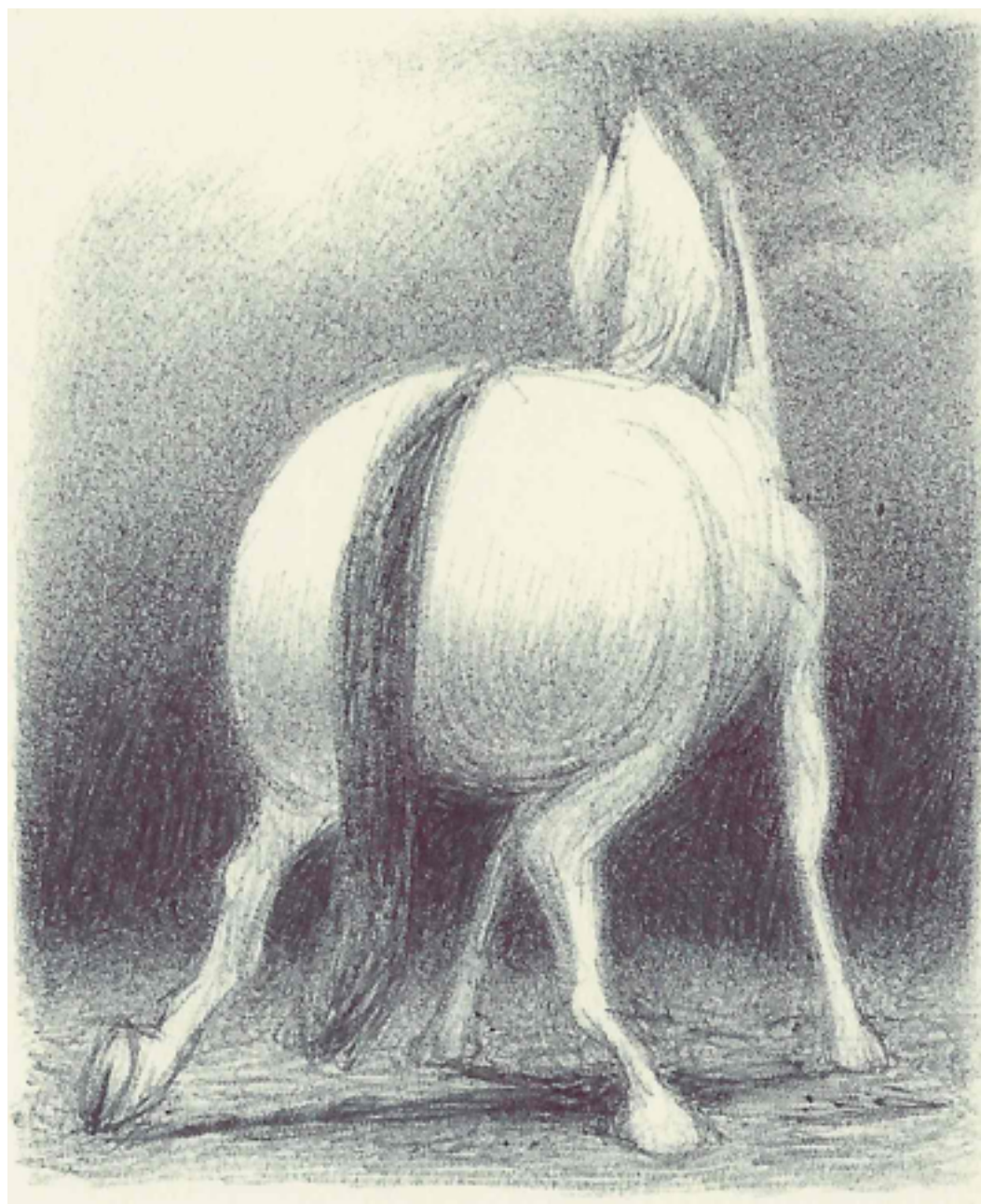
(Sin título). 3'5 x 3 x 3 cm. Trozo de mármol encontrado e intervenido.

OBRAS DESCARTADAS

A continuación, presento las pocas obras descartadas que no he perdido o tirado.







## CUESTIONES EXPOSITIVAS

La prioridad a la hora de disponer las obras en el espacio expositivo es asegurar recorridos amplios que permitan contemplarlos desde diferentes perspectivas; asegurar suficiente vacío para cada una con el fin de preservar su potencia y su individualidad; y evitar sub-unidades sugeridas por cercanías excesivas entre unas pocas obras. Todas las obras deben ser comprendidas desde el mismo grado de autonomía.

Opto por un montaje «silencioso» que incite al reposo, a la contemplación y a la actitud reflexiva sobre cada obra de manera individual. La percepción del vacío y del despeje de la sala es esencial para la correcta lectura de las obras, pues facilita la concentración del espectador en el objeto, en contraposición a una compleja mise-en-scène demasiado detallada que convierta la sala de exposiciones en un simulacro referencial.

La mayoría de las obras estarán colocadas sobre dos mesas alargadas y estrechas, cada una de al menos 1'20cm de longitud, 40cm de anchura y 75cm de altitud. Dos dibujos irán enmarcados y colocados sobre la pared; uno de ellos, enmarcado también, en el suelo. Los otros dibujos estarán protegidos entre placas de PVC o cristal o irán también enmarcados, en función del tamaño y del presupuesto. Estarán colocados sobre las mesas.

La decisión de disponer obras sobre el suelo o sobre mesas está directamente relacionada con la necesidad de presentar el objeto como un hallazgo espontáneo a la vez que destacamos su peso, su «caída», su manera de «reposar». Una colocación artificiosa sobre peanas, por ejemplo, desvirtuaría el sentido de las figuritas, pues la peana arrastra connotaciones de grandeza individual inaplicable a este proyecto expositivo.

Para mayor y mejor conservación, siempre cabe la posibilidad de sustituir las mesas por expositores, siempre y cuando la profundidad de estos expositores no sea superior a 30cm. No obstante, la impenetrabilidad y el reflejo de los expositores suele provocar una problemática sensación de distanciamiento y de fortificación que debilita la democratización del ejercicio artístico que deseo sugerir con mi obra.

La iluminación debe ser suave y no conferir demasiado protagonismo a ninguna obra, pues, como he detallado antes, las obras deben ser leídas bajo una misma lógica común de tono horizontal.

A continuación muestro una imagen simulada que servirá para aproximarnos a la propuesta. He usado rectángulos en vez de imágenes de las obras para mayor claridad y síntesis, y evitar que el resultado del simulacro estuviera demasiado pixelado.



## APORTACIONES DE LOS PROFESORES

En primer lugar, debo destacar las aportaciones de la profesora invitada Carmen Pardo Salgado. Como aclaré en las secciones anteriores, su obra *Las TIC: una reflexión filosófica* aborda las problemáticas relacionadas con las nuevas tecnologías de la información en el contexto del aprendizaje. En su análisis hace mención a conceptos como la atención, la concentración, la memoria, la distracción y a la idea de la «sacudida de la conciencia». El enfoque de su análisis y su estrecha relación con el budismo zen —a juzgar por su trabajo sobre el músico estadounidense John Cage (1912 – 1992)— me han sido de enorme utilidad para entroncar el cuerpo teórico de mi proyecto y para afianzar mi metodología de trabajo.

Agradezco a M. Ángeles Díaz Barbado (1969) su atención hacia mi obra y su recomendación de la obra de Jan Fabre. Coincidimos en nuestra apreciación por la obra de Alfred Kubin, de quien me descubrió sus escritos (*De mi vida. Desde la mesa del dibujante y otros escritos*), y por la inserción de texto en el dibujo.

Agradezco a Joaquín Ivars sus recomendaciones. Detectó mi deseo de aprender animación sin que se lo dijera y me ofreció extraordinarios referentes académicos con los que indagar en los procesos de pensamiento, como Hilary Putnam, Jerome Brunner, Nelson Goodman o Edgar Morin.

De las conversaciones y clases con Luis Puelles Romero debo destacar su ejemplar exposición del fenómeno del «extrañamiento», la deshabitación del sujeto de percibir el mundo en unos términos limitados hasta que cede ante la implementación de automatismos cognitivos. Supuso un primer contacto con la conceptualización de un fenómeno de extraordinario interés para mí, pues aunque la práctica de la meditación, entre otras, no conduce al extrañamiento, ya que este es una suerte de «accidente» cognitivo no buscado, tanto la técnica meditativa como el extrañamiento conducen a la liberación psicológica en diferentes grados.

## CONCLUSIONES

La escarpada singladura de los últimos meses no me ha disuadido de mejorar las técnicas por las que logro obtener imágenes derivadas de nuevos estados de conciencia. Puedo confirmar que me veo más consolidado que nunca en mi proceso creativo, y que he tenido la suerte de encontrar otros artistas con los que compartirlo tanto en el contexto del Máster de Producción Artística como en el contexto de la Beca Alraso 2020, celebrada en Restábal, en la que tuve la suerte de ser escogido. Puedo dar fe del carácter nutritivo de este proceso creativo para la imaginación y la introspección personal, que me han acercado a valorar sutilezas como las gradaciones lumínicas, los relieves apenas imperceptibles y los complejos claroscuros que proyectan todas las formas. En términos conceptuales, me he ataviado de una mayor claridad a la hora de discernir las similitudes entre los seres vivos, que necesariamente se refleja en mis obras. Considero que estoy más cerca que antes de representar fielmente aquello que une a todos los seres vivos, o al menos, con certeza, he sabido retirar algunos prejuicios que me privaban de algo que hoy considero no solo obvio, sino de vital importancia para afrontar los problemas sociales y ecológicos del futuro. Después de este proyecto, sin cuestionamiento alguno, sé que me he instalado en el conjunto de valores en torno a los que crearé, debatiré y desarrollaré mi trayectoria.

Ha sido también el proyecto en el que he sabido integrar materiales pobres y objetos encontrados sin reticencias. Reafirmarme en proyectos en los que no peque de un exceso de obra por el mero hecho de *producir*, ese verbo tan complicado y cuestionable en los tiempos que corren, para por integrar el vestigio, la ruina, el sobrante; por, como ya he dicho, escoger con cuidado el número de obras que se elaboran; y sobre todo, luchar por democratizar el arte contemporáneo y los proyectos expositivos. Este proyecto es el primer paso hacia una estética y una elaboración artística más respetuosas con las exigencias medioambientales de nuestro tiempo.

No obstante, la consolidación de mis procesos creativos y la profundidad y seguridad que emana de sus resultados no han sido suficiente para la realización satisfactoria de este proyecto, claramente truncado por las circunstancias que nos han sobrevenido en los últimos meses.

Muchos de mis dibujos, al realizarlos con bolígrafos bic, requieren una extraordinaria cantidad de tiempo. Además, en estos casos no busco resultados ágiles, sino una lenta acumulación por capas que lleva al menos tres meses por dibujo si sus dimensiones no superan los 20 centímetros.

Después (y durante) de este proyecto, comprendo que el tiempo que requieren las técnicas pictórico-gráficas escogidas se refleja en el resultado físico. Esto es de un enorme interés para mí y por ello no planeo encontrar el modo de agilizar esta técnica, sino limitarme a ella cuando sea necesario y asumir su coste en términos de tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G.; SAVATER, F. (trad.). (1973). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-1092-8.
- JONAS, H.; FERNÁNDEZ, J. M. (trad.). (1995). *El principio de responsabilidad*. Barcelona: Herder. ISBN: 84-254-1901-8.
- MARCUSE, H.; ELORZA, A. (trad.). (1993). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini. ISBN: 84-395-2183-9.
- HORKEIMER, M.; MUÑOZ, J. (trad.). (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta. ISBN: 978-84-9879-152-5.
- CARDEÑA, E. (2019). *Derangement of the senses or alternate epistemological pathways? Altered consciousness and human potentials*. Lund: University. ISBN: 978-972-99286-8-0
- PARDO, C. (2009). *Las TIC: una reflexión filosófica*. Barcelona: Laertes. ISBN: 978-84-7584-632-5.
- COZZARELLI, J. (2007). *Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness*. *Italica*, 84(2/3), 173-186. Retrieved September 18, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/40505693>
- CIRLOT, V. (2010). *La visión abierta: del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-9841-439-4.
- HARRIS, M.; BORDOY, V.; REVUELTA, F. (2011). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-5875-9.
- RUBIA, F. (2003). *La conexión divina: la experiencia mística y la neurobiología*. Barcelona: Crítica. ISBN: 84-8432-398-6
- LÓPEZ, M. B.; ARÁN FILIPETTI, V.; RICHAUD, M. C. (2014). *Empatía: desde la percepción automática hasta los procesos controlados*. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 32(1),37-51.[fecha de Consulta 24 de Septiembre de 2020]. ISSN: 1794-4724. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=799/79929780004>
- ARNAU, J. (2007). *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós. ISBN: 978-84-7245-645-7.