

Montaña y Valle



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Claudia Solari Martos

Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Eugenio Rivas Herencia
Facultad de Bellas Artes de Málaga
Junio 2022

Quisiera agradecer a todas las personas que han estado a mi lado para ayudarme y regalarme un poco de su tiempo. En primer lugar a mis amigas por haber confiado en mí, tendiéndome una mano cada vez que era necesario. Ellas me han enseñado que todo esfuerzo merece la pena. A mi amor y mis padres, quienes me han apoyado de manera incondicional. También agradecer a mi tutor Eugenio Rivas por responder con una pregunta a cada una de mis cuestiones, animándome siempre a disfrutar cada momento. Por último dar las gracias a todas las que han estado ahí, contribuyendo durante este proceso.

A todas ellas, mil gracias.

La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real, sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son innumerables formas que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto. (Kandinsky, 1911, p. 30)

Índice

01. Resumen	11
02. Descripción de la idea	12
03. Trabajos previos	13
04. Investigación plástica	16
05. Investigación teórico conceptual	25
06. Conclusiones	35
07. Cronograma	36
08. Presupuesto	37
09. Referencias	38
10. Anexos	39

01. Resumen

Montaña y Valle

Este proyecto artístico de carácter contradisciplinar reflexiona sobre proceso de creación. Se basa en una síntesis del pliegue con una cierta quietud aleatoria para realizar una composición armónica. Ésta aparece como una simplificación rítmica de figuras abstractas, donde formas y colores se apoyan en elementos creados manualmente mediante el gesto de plegar, doblar o cortar papeles de colores. La actitud contemplativa es un contacto inmediato con lo que aparece a nuestro alrededor; una unidad entre el conocimiento, el conocedor y lo conocido.

Palabras claves: contradisciplinar, pliegue, abstracción, forma, color, actitud contemplativa.

Mountain and Valley

This artistic project of a contradisciplinary nature looks back on the creation process. It is based on a synthesis of the fold with a certain random stillness to create a harmonic composition. This does materialize as a rhythmic simplification of abstract shapes, where these ones and colors are based on elements created manually by folding, pleating or cutting colored papers. The contemplative attitude is an immediate contact with what shows up around us; a unity of knowledge, the knower and the known.

Keywords: contradisciplinary, fold, abstract, shape, color, contemplative attitude.

02. Descripción de la idea

Doblar, rasgar, cortar el papel de una forma primaria. Un gesto inocente. Un juego a partir de fragmentos casuales que conforman una nueva realidad, reflexionando así sobre el propio proceso de creación.

Montaña y Valle es una investigación sobre el pliegue (hacia fuera montaña, hacia dentro valle) y las composiciones cromáticas, profundizando en lo contradisciplinar y en nuevas maneras del hacer. El modo de crear deviene tanto de lo digital como de lo objetual, pasando por el arte generativo, el ready-made, la fotografía, la escultura, la pintura y el collage. Esta idea surge en el momento en el que se comienzan a entender las sensaciones de asombro a través de una mirada atemperada, reducida de tiempo, de un cierto aquietamiento que, como anota Maillard en su texto *La baba del caracol* (2014), «esto no es un estado permanente sino una actitud» (p. 40).

La formalidad de los planos tiene un peso considerable en las obras, así como el color, ya que uno no podría vivir sin el otro. Las formas son las que contienen el color; el color es el contenido de las formas. Las decisiones de las construcciones cromáticas se toman desde la espontaneidad, el asombro, la atención e incluso el azar¹. Al trabajar con un criterio de decisión como es la intuición, el proceso no queda anclado en ideas absolutas. De esta manera, a medida que la atención muestra nuevos enfoques, el modo de hacer se a-condiciona.

Estos intereses tienen una historia o un contexto. Viajando al pasado se entiende como las vivencias personales intervienen en la producción. Hay una clara influencia del mar, de una tierra rodeada por el océano atlántico. El horizonte, que similar al pliegue, separa esos planos propios de la imagen costera: cielo y mar, arriba y abajo. «La calma, el silencio, el vacío y el no-actuar son el origen del Cielo y de la Tierra» (Han, 2019, p. 22). El sentido de intentar ver más allá de lo conocido e imaginar qué es lo que hay después de esa lejanía, es quizás donde se pone en valor la mirada atemperada que busca y no se preocupa de encontrar si existen los límites.

¹ Cabe destacar que no se trata de una total elección aleatoria separada del artista. De hecho, es el artista el que declara una zona donde el azar puede jugar.

03. Trabajos previos

Para entender este proyecto, debemos de poner en contexto los trabajos realizados anteriormente. En primer lugar, es durante los años de estudio del Grado Superior de Fotografía Artística donde se comienza a definir las inquietudes tanto estéticas como conceptuales. Esto fue posible gracias al descubrimiento de nuevos referentes y el hecho de profundizar en otros ya conocidos. Artistas como Manuel Felguérez, John Maeda o Bruno Munari, vinculados a la abstracción, la aleatoriedad, lo computacional y al arte generativo mediante código, son algunos de los que marcan mis intereses y línea de trabajo.

Punto y línea sobre plano es el nombre que recibe el trabajo final realizado en la asignatura de Tecnología Electrónica para Aplicaciones Artísticas (3º grado), donde mediante el uso de código, líneas y formas se superponen unas sobre otras de un modo infinito. El espectador puede interactuar con la obra a través de un *potenciómetro*² para cambiar la velocidad en la que se van generando nuevas composiciones, y un pulsador donde podrá ir eligiendo los colores que van sucediendo. Pulsando la letra *P* del teclado del ordenador, se imprimirá la combinación única que se ha producido, siendo el espectador el que elige y decide cuando pulsarla para que se procese la orden. Hay un cierto retardo que hace que la imagen impresa nunca sea totalmente predecible, poniendo en cuestión el concepto de autoría de la obra y desdibujando la figura de artista como creador, haciendo que «el público termine educando al público» (Camnitzer, 2020, p. 269).



Fig. 01. Solari, C. (2021). *Punto y línea sobre plano*. [Instalación]. <https://vimeo.com/548438935>

Soundvenir es un proyecto realizado para la asignatura de Diseño Gráfico (3º grado). Este trabajo de carácter participativo une las ideas de postal como souvenir, sonido y diseño gráfico creando un lenguaje visual en el que se emplea el arte generativo a partir de diferentes estímulos sonoros como ingrediente principal.

A través de un software previamente producido, se introducen una serie de datos (temperatura, localización, fecha, hora y una grabación de audio) para generar de manera aleatoria diferentes imágenes únicas que funcionan a modo de souvenir, pudiendo ser descargadas y compartidas desde cualquier lugar del mundo. Mediante un complejo código, estos datos determinan la composición de una imagen, ejecutándose composiciones libres y únicas, alejándose del modelo postal que todos tenemos tan instaurada en nuestras mentes. Una vez más, al igual que en *Punto y línea sobre plano*, se pone en duda la idea de quién es el creador, democratizando así la obra e incorporando el azar como sustituto de la decisión creativa del artista o artistas... E incluso hasta del público. El azar se impone como criterio último.

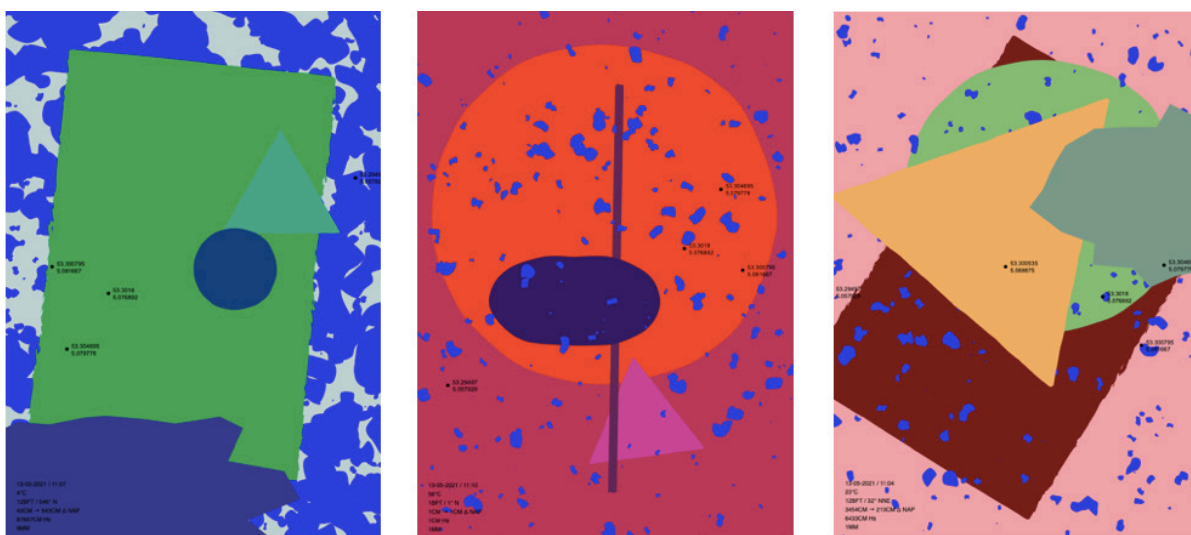


Fig. 02. Solari, C. (2021). *Soundvenir*. [Postales].

De la naturaleza abstracta es el proyecto realizado para la asignatura Producción y Difusión de Proyectos Artísticos (4º grado). Éste es un proyecto pictórico que reflexiona sobre la percepción de la realidad, basándose en una síntesis de la misma, apoyándose en elementos, movimientos y experiencias que provienen de lo cotidiano. La intención era producir ese extrañamiento del mundo que nos rodea.

Para abordar esta obra, son los conceptos de paisaje, abstracción y lo gráfico los que acaban enlazados entre ellos formando un todo. En primer lugar, la idea esencial que se trató en el proyecto es la abstracción pictórica, una imagen que no se preocupa por la

representación literal de las cosas del mundo visible pero, sin embargo, puede referirse a algo en concreto. Las líneas de movimiento que generan dinamismo son el movimiento de una pelota rebotando, una nube al pasar, un cable enrollado... Diferentes elementos que parten de líneas cinéticas se concentran en una sola composición buscando diferentes ritmos.



Fig. 03. Solari, C. (2022). *Ritmo I y Ritmo II. De la naturaleza abstracta.* [Pintura 146x114cm].

Por otro lado, la presencia de lo gráfico en este trabajo es evidente, consiguiendo así dotar a los elementos reales propios de la naturaleza de un contrapunto ficticio, trabajando colores que hacen referencia a todo ello. Existe por tanto, un distanciamiento de la pintura clásica. Laura González Cabrera, Guillermo Mora o Ángela de la Cruz son un claro ejemplo de una pintura fría «ya que entienden el bastidor como una prolongación de la mano del artista y que con quiebros y rupturas convierten lo plástico en protagonista absoluto. Es una pintura que lleva implícita la impronta de la acción, la dimensión del acto» (Barro, 2013, p. 15).

04. Investigación plástica

La concepción de la idea plástica de *Montaña y Valle* deviene de todo un proceso que lleva desarrollándose antes y durante el grado, donde los intereses por lo digital como de lo objetual se ven reflejados.

Las investigaciones plásticas comienzan con la idea de jugar con diferentes papeles disponiéndose a modo de collage, haciendo de éste un estudio compositivo que servirá posteriormente para todo aquello que se lleve a cabo. Estas amalgamas de papeles encontrados en libros, revistas y archivos se unen en un solo plano. En ellos se traza un diálogo formal entre los diferentes colores, formas, tipografías y tamaños. Tal y como afirma la crítica de arte Rosalind Krauss, «el collage cubista podría estar considerado como el origen del estudio posmoderno de la pintura en el campo expandido, por lo que éste pone de manifiesto que la práctica artística no es determinada por un medio en concreto» (Krauss, 1999, p. 259).



Fig.04. Solari, C. (2021) 00, 01, 02. [Collages].

Mientras se realizaban los distintos collages, se iban estudiando diferentes procedimientos prácticos para llevar a cabo este proyecto. Para ello, debemos destacar la pintura mural como una de estas investigaciones. A diferencia de las velocidades del graffiti, pero aún partiendo de la misma inmediatez y tratamiento, se realiza la composición abstracta acorde con el espacio. Con esta intervención se quería trabajar la pintura desde otro punto de vista, rompiendo con la idea de bastidor como único soporte verdadero. Se traspasa así la obra enmarcada en un espacio propiamente expositivo a un nuevo contexto como puede ser el paisaje. La grandeza del muro supone una nueva relación del artista con el soporte, haciendo que los movimientos conlleven la implicación de todo el cuerpo.

Los grandes referentes para realizar la composición propuesta de esta pintura mural son Nuria Mora y Robert Seikon. Mora es una artista que realiza murales y graffitis entre el arte retiniano de Sonia Delaunay y la paleta colorida de Luis Barragán. Ella trabaja lo emocional con cierto lirismo, acariciando lo absurdo a partir de grandes composiciones de color. Por otro lado, la obra de Seikon gira en torno a la pintura y la escultura, centrándose en líneas así como patrones geométricos.



Fig. 05. Seikon, R. (2011). *Sin título*. [Pintura mural]. Pyrgos, Greece.



Fig. 06. Solari, C. (2022). *Sin título*. [Pintura mural]. Cádiz.

El ready made³ es otro aspecto a destacar del proceso de creación. Esto hace referencia a la actitud contemplativa que se explicará con mayor detenimiento en el apartado siguiente. Diferentes objetos encontrados (y regalados) que provienen de descubrimientos involuntarios componen un mapa que, a pesar de no tener una unión coherente, conforman un todo debido a la postura con la que esto se realiza. La idea de poner en valor objetos hallados para configurar un modo de crear es lo más reseñable de este desarrollo. Un artista que hacía uso de fragmentos encontrados es Tony Cragg. Éste recogía elementos de plástico desechados y los colocaba por categoría de colores, haciendo que éstos se conviertan en objetos pictóricos, poniendo en cuestión los límites de la pintura.



Fig. 07. Cragg, T. (1988). *Landscape on the wall*. [Elementos encontrados ordenados por colores]

3 Arte creado a partir del uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos.



Fig. 08. Solari, C. (2022). *Chercher-trouver*. [Ready-made]

Por otro lado se contempla una paleta de color que se realiza con pintura acrílica en trozos de papel de alto gramaje, haciendo que éstos se puedan poner, quitar, pegar y combinar de nuevo según los intereses. De la misma manera que se lleva a cabo esa colección de object-trouvé, las pruebas de color son objetos que tienen su propio significado artístico, haciendo de éstas una obra más del proyecto. Esto hace que la pintura salga de clásico bastidor y se pone en valor el proceso de lo contradisciplinar. Actualmente, la modernidad se cuestiona a sí misma constantemente, llevando al límite las diferentes preguntas sobre la enunciación, sobre cómo definimos las disciplinas. Ésta funciona a través de la idea de mención ya que, si enunciamos algo, estamos cerrando puertas a otras muchas posibilidades. Posteriormente nos detendremos más en definir los distintos asuntos que giran al rededor de éste término.

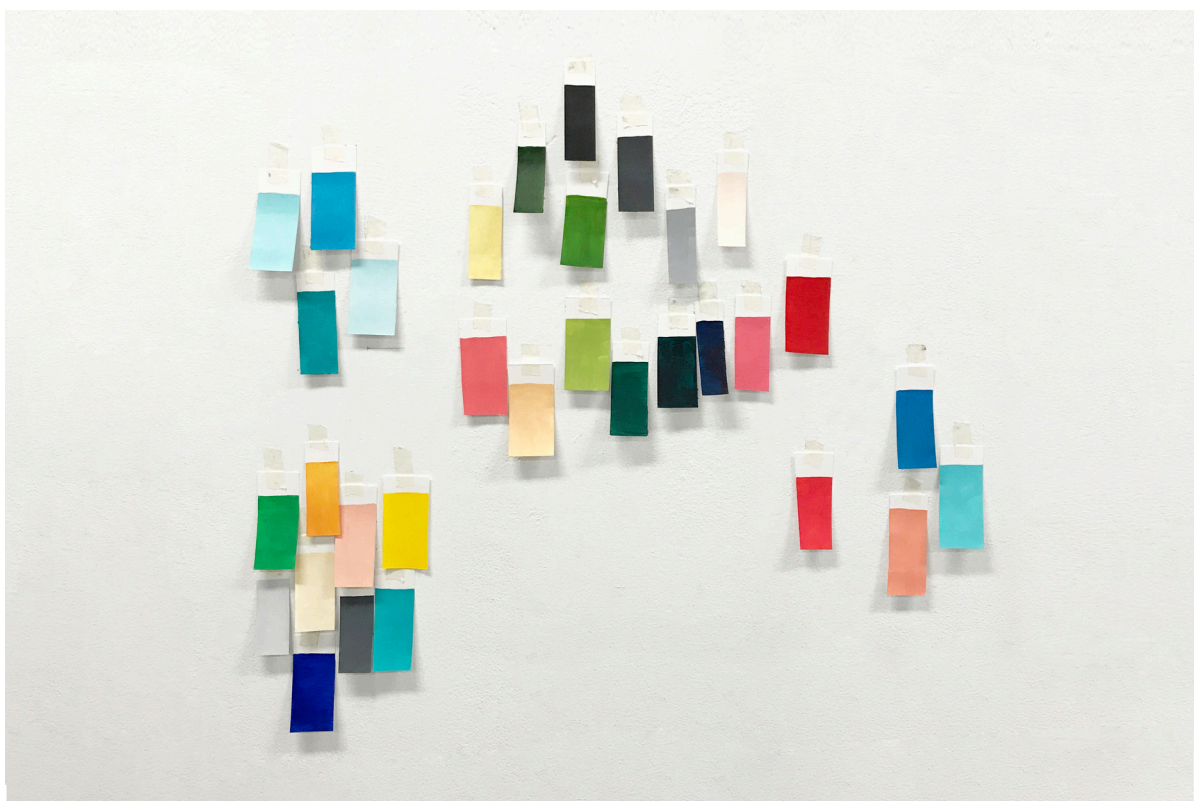


Fig. 09. Solari, C. (2022) *Paleta de color*. [Pintura acrílica sobre papel de acuarela].

Interactuando con estas pruebas de color más allá de lo pictórico e inspiradas en el libro *A Dictionary of Color Combinations* que se mencionará posteriormente, se contempla la idea de usarlas para realizar un nuevo collage. Se refuerza entonces el valor formal que adquieren como objetos y se reconfigura una nueva obra. Para *Montaña y Valle*, la obra *Cortar y pegar el color* se contempla enmarcada con passepartout para que no se pierda en la inmensidad de la pared blanca, cobrando así más importancia.

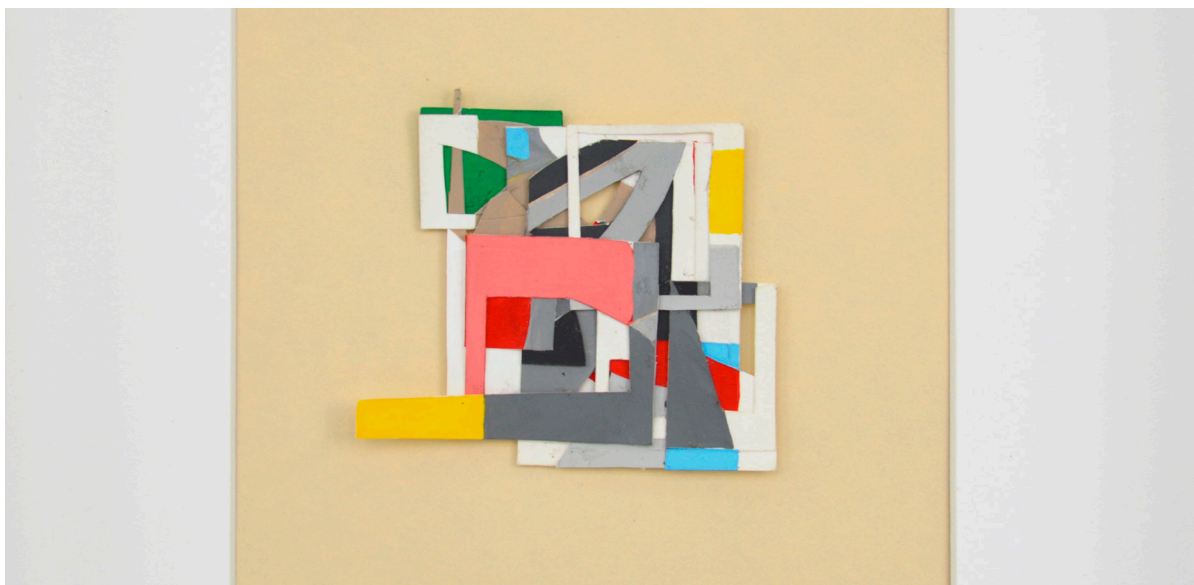


Figura 10. Solari, C. (2022). *Cortar y pegar el color*. [Collage].

Tras experimentar con diferentes materiales para realizar las composiciones a modo de collages, empezamos a comprender que el uso del papel nos permite crear estructuras interesantes a partir de los pliegues. Al trabajar con un criterio de decisión como es la intuición, el proceso no queda anclado en ideas absolutas. La idea del pliegue la explicaremos con mucho más detenimiento en el apartado *Sobre el pliegue y otros procesos azarosos* dentro de la investigación conceptual.

Para reforzar aún más la importancia que tiene el proceso de creación en *Montaña y Valle*, se ha registrado mediante un video todo el desarrollo de pliegues realizados, tomando ésto como una obra más del proyecto. En el video se puede observar como se van cogiendo diferentes papeles de colores, se rasgan y cortan de diferentes tamaños para luego ser plegados los unos con los otros. Cuando esa mirada oblicua se interpone, cambiamos a otros papeles y continuamos jugando.



Fig. 11. Solari, C. (2022). *Montaña y Valle. Plegar y desplegar*. [Fotograma del video]. <https://youtu.be/0jmVN4xv87o>

Por otro lado, después de haber realizado esos pliegues, se fotografían y encuadran para que posteriormente se lleve a cabo una síntesis formal de la composición. Para ello se dibujan los planos más característicos de los pliegues y más tarde se trasladan al lienzo.



Fig. 12. Solari, C. (2022). [Pliege, boceto y pintura].

A partir de este planteamiento, se comienza a interpretar e improvisar nuevas formas geométricas que se van desarrollando hasta que la composición esté visualmente equilibrada. De la misma manera, se estudia la armonía a través del color, no sólo basándonos en la referencia del propio pliege, sino también en las muestras de color realizadas anteriormente. Parte de este proceso artístico está influenciado por artistas como Carlos Alcolea, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo o Pol Sola.

Si analizamos la obra de Palazuelo, vemos como fractura la visión clásica que tienen los grandes artistas sobre el paisaje, desechando una mirada más objetiva para centrarse en la abstracción. El ritmo compositivo es primordial en su obra, motivo por el cual Palazuelo considera que el proceso es tan importante como la obra. Éstas se muestran como un progreso de su desarrollo formal que, según el crítico de arte Fernando Castro Flórez, «son los desarrollos tridimensionales de la geometría los que se recogen en el lienzo» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.).



Fig. 13. Palazuelo, P. (1952). *Otoños*. [Pintura]. Madrid: Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Tras esa relectura de las formas geométricas, se plantea un nuevo modo de hacer: la escultura. En ella la relación entre los planos cambia, distanciándose entre sí y del pliegue. Se rompe la línea nexa característica de éste y se introduce el ensamblaje, haciendo desaparecer la arista para darle paso al grosor. Se suma a las dos dimensiones a una tercera, encontrando así una nueva forma de construir más propia de la escultura.

La obra se compone de tres prismas irregulares cóncavos donde, en sus dos caras de mayor tamaño presentan colores diferentes. Ya que desde un solo punto de vista es imposible ver todas sus caras, el movimiento para completarla refuerza su carácter exento. En ese recorrido se van descubriendo los colores ocultos y la forma intrínseca de cada una de las piezas.

El referente más importantes para realizar esta obra ha sido Imi Knoebel. Este artista se centra en crear una condición abstracta y más genérica del arte, haciendo que sus obras sean exploraciones sobre el material, la superficie, el espacio, el soporte, la forma y el color. En su obra llamada *24 Colors – for Blinky* plantea el espacio de manera formal, creando superposiciones de las diferentes formas y colores aleatorios.



Fig. 14. Solari, C. (2022). *Sin título*. [Escultura].



Fig. 15. Knoebel, I. (1977). *24 Colors – for Blinky*. [Pintura expandida]. Nueva York.

05. Investigación teórico conceptual

Del mismo modo que en el apartado anterior, el desarrollo teórico conceptual de este proyecto se presenta en una sucesión de cuestiones que forman parte de una búsqueda constante iniciada en procesos anteriores. Por ello, se va a dividir en varios apartados para detenernos con más exactitud en los diferentes temas a tratar.

a \ Sobre los modos de ver

Si hablamos de la mirada, cabe mencionar a John Berger y sus *Modos de ver* (1972). En su primer capítulo, *La obra de arte, el artista y el poder*, menciona que la visión es una capacidad que tiene una complejidad infinita a nuestras vidas. En un lugar observamos la realidad que nos rodea, tejiendo interrelaciones entre ellos y su relación con nosotros; en otro lugar, encontramos esta realidad observándonos desde ángulos diferentes, situación de la que también somos conscientes durante nuestra observación. A través de este sistema visual, construimos nuestra visión, la forma en que creamos imágenes de las cosas que nos rodean, de modo que cada imagen contenga una parte de subjetividad de la persona que la produce.

Cada vez más los artistas van a devenir en observadores críticos, explorando la noción de artista como la de un selector de determinados contenidos, el artista como ensamblador de materiales ajenos, como un cierto *semionauta*, término acuñado por Nicolás Bourriaud para designar esta nueva figura del artista, el creador de recorridos dentro de un paisaje de signos. Esas formas de deambulación y apropiación puede recordar a otras prácticas artísticas anteriores como peregrinaciones en busca de materiales para collages, al igual que hacía Jiří Kolář en sus composiciones.

Por otra parte, cabe mencionar la afirmación de Roland Barthes en los años setenta en su texto *La cámara lúcida: nota por la fotografía*: «Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas» (Barthes, 2009, p. 32). Necesitamos entrar en debate a través de las imágenes y puede que esa pasión por compartir nos obligue a aceptar que nada en nuestras vidas valga la pena si no se comparte con alguien. Todo esto abre un espacio a la reflexión sobre la *hiperrealidad* que analiza extensamente la productora cultural y educadora María Acaso en su texto *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación* (2017). Este concepto viene a decir que tenemos mucha más información de lo que está ocurriendo en todo ese grupo de imágenes que nos rodean, que de la realidad misma. Esto es un elemento muy específico de la realidad contemporánea, donde las imágenes son más importantes que la realidad que vivimos.



Fig. 16. Kolář, J. (1964). The castle of lost youth. [Collage].

La actitud contemplativa, la mirada oblicua, la quietud, se refieren a la conexión entre mente, mundo y conciencia. Un particular modo de ver y observar el mundo que permite una cierta distancia entre el observador y lo observado. Un contacto inmediato con lo que aparece a nuestro alrededor y la capacidad de darnos cuenta de ello. Una unidad entre el conocimiento, el conocedor y lo conocido. Es por tanto, una forma de ampliar la mirada para ser consciente de lo que pasa en el mundo, realizando así ciertas conexiones que se encuentran distantes y pueden ensamblarse las unas con las otras conformando una unidad.

Hablar de suceso en vez de hablar de realidad permite proceder a la eliminación de los términos. Hablar de vibración en vez de hablar de cosas permitiría abrir otro universo comprensivo. Un universo en el que nada se detiene, en el que todo con todos estamos en proceso, un mismo proceso compartido. Cada cual, una trayectoria vibrátil que converge, se superpone, confluye, desaparece. (Maillard, 2014, p. 40)

Cualquier momento es una gran oportunidad para observar, solo debemos estar atentos en ese momento presente, en el aquí y ahora. Didi Huberman señala que «Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea

su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia» (2014, p.16).

b \ Sobre lo contradisciplinar

disciplina +

Del lat. *disciplīna*.

1. f. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.
2. f. Arte, facultad o ciencia.

Fig. 17. [Definición de *disciplina* según la Real Academia Española (RAE)].

Si hablamos de disciplinas, es importante destacar su definición aceptada en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), planteando la disciplina como una doctrina para mantener el orden colectivo. Es interesante como este *palabro* es relacionado directamente con el arte, cuando realmente donde tenemos que apuntar es a la ruptura del orden que las disciplinas imponen. La realidad no entiende de disciplinas y, por tanto, el conocimiento tampoco debe de ser restringido por ellas. Lo contradisciplinar se opone a cualquier método de instrucción de un determinado código de conducta, donde los límites sólo los ponen las formas, explicadas en el siguiente apartado con más detenimiento. No ceñirnos a ninguna *disciplina* artística es un modo de reafirmar que la obra implica siempre una nueva definición aunque sea para volver a empezar de nuevo.

La modernidad se define porque se cuestiona a sí misma constantemente, llevando al límite las diferentes aspectos sobre la enunciación. Ésta funciona a través de la idea de mención ya que, si enunciamos algo, estamos cerrando puertas a otras muchas posibilidades. Si nos movemos en un campo semántico, tanto la entrada como la salida siempre estarán abiertas a nuevas referencias, a otras verdades. Claros ejemplos de ello son Daniel Gasol y Joaquín Ivars. Gasol es un artista (o no) que reivindica la antidisциплиinariedad y declara que «disciplina y orden historicista le producen un cierto rechazo» (Díaz-Guardiola, 2021). Por otro lado, Ivars es un artista visual sin-disciplinar que, como él mismo indica «sin-disciplinar es un modo de hablar, una suerte de neologismo, de algo que está en otro lugar distinto de las disciplinas. Ni “inter”, ni “trans”, ni “post”...; SIN-DISCIPLINAR: que no acata ninguna disciplina ni se somete a las divisiones disciplinares de lo que llamamos mundo real» (Ivars, s.f.).

Esto tiene una cierta relación con el pensamiento divergente que mencionan María Acaso y Clara Megías en su libro *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación* (2017), cuando se plantea una nueva cuestión artística, se abordan diferentes posibilidades para conceptualizarla, entenderla y asimilarla, haciendo que gracias a ese pensamiento divergente aparezcan más soluciones posibles.

Desde una mirada contradisciplinar, es importante entender que cuando se emplean varios enfoques diferentes de un mismo asunto, pensamos que es importante resaltar que el soporte es una mera excusa para llevar a cabo el discurso artístico. David Barro, en su libro *2014. Antes de irse: 40 ideas sobre la pintura* (2014), recoge diferentes testimonios de artistas como Irene Grau, Carlos Maciá, Mar Vicente entre otros. Ellos se expresan desde la pintura u otros medios más allá de la importancia de la obra. Estos mostraron una inquietud por indagar en la relación entre el espacio y la presencia con trabajos que se sitúan en la intersección de la escultura, la pintura, la instalación, el dibujo, la fotografía, la performance y un largo etcétera.



Fig. 18. Grau, I. (2018). *Construction season*. [Vista de la instalación]. MMoCA, Wisconsin.

En la obra de Irene Grau vemos como la pintura se expande más allá del lienzo, introduciéndose en el paisaje para encontrar instantes donde el color puede llegar a producir cierta inquietud en la conciencia sobre el contexto en el que nos encontramos. Experimentando

con la idea de la pintura plein-air, la artista no produce un escenario en concreto, sino que reconoce elementos monocromáticos y abstractos.

A pesar de que existen ciertas discusiones abiertas respecto a los conceptos de multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar, la diferencia entre estos tres términos es cambiante y están directamente relacionados con el contexto geográfico, la construcción histórica del territorio y su cercanía al campo académico. Para hacer una distinción entre ellos, debemos mencionar el *Documento nº1. Las diferencias entre el trabajo multidisciplinario, interdisciplinario y transdisciplinario*. En este se menciona que «lo multidisciplinar es esencialmente aditivo, no integrativo; lo interdisciplinar es la integración de conceptos, metodologías y prácticas; y lo transdisciplinar construyen discursos que se posicionan desde distintos significados y que se encuentran en debate» (Riveros, Meriño, Crespo, s.f., p. 5).

c \ Sobre la forma y el color

En cuanto a la cuestión del lenguaje de las formas y los colores, Vasili Kandinsky manifiesta que «la pintura evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica. Para esta composición dispone de dos medios: la forma y el color» (1911, p. 91). Si bien es cierto que Kandinsky se centra en el mundo de dos dimensiones, pienso que esto se puede llevar a cualquier medio artístico.



Fig. 19. Nevado, I. (2022). *Sin título*. [Intervención Toro de Osborne]. Ourense.

Las formas pueden existir independientemente como representación de los objetos (ya sean reales o no reales) o como representaciones puramente abstractas del espacio o la superficie. En cambio, el color no. Éste no puede extenderse de forma ilimitada. El azul (o cualquier otro color) infinito solo se puede pensar o ver intelectualmente. El azul no tiene límites en nuestra imaginación. Este ver más espiritual es impreciso pero, al mismo tiempo, es preciso ya que el sonido interno está desnudo y no lleva al detalle. Cuando este color azul ha de ser producido de una forma material tiene que:

- tener un tono determinado, elegido y caracterizado subjetivamente.
 - tiene que presentarse de forma limitada en una superficie, separarse de otros colores que se encuentran necesariamente en su compañía.
- Estos son inevitables y modifican (por delimitación y proximidad) la característica subjetiva entrando en juego la armonía objetiva.

La relación ineludible entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma, aun cuando es enteramente abstracta y recuerda a una forma geométrica posee, tal y como diría Kandinsky, un sonido interno, un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma. Ésta en un sentido más ceñido, no es más que la delimitación de una superficie por una otra. Obviamente su característica externa encierra necesariamente un elemento interno, por tanto, la forma es la expresión del contenido interno.

La composición se plantea con respecto a la forma con el problema de la creación de diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total. Cada forma individual conserva poca personalidad ya que sirve a la creación de la gran forma composicional y ha de ser considerada principalmente como elemento de esta forma. (Kandinsky, 1996, p. 98)

A diferencia de lo que expone Kandinsky en esta reflexión, podríamos pensar que sí es cierto que cada forma es individual pero, por el contrario, cada una de ellas tienen su propia personalidad. Al servir a la composición final de cualquier obra, estas se relacionan entre sí para crear un conjunto. Sin la personalidad de cada una de ellas, no existiría dicha composición interesante⁴. Los únicos límites que existen son los que delimitan las propias formas. Estos las contienen para que no se dispersen de forma pululante por este mundo.

4 Y con esto podemos cuestionar: ¿qué es una composición interesante y/o bella? ¿Qué es exactamente lo que hace que una composición sea (o no) interesante/bella? ¿Es esto objetivo? ¿Está relacionado simplemente con las leyes de composición? ¿Será la intuición?

En cuanto a los efectos del color, estos pueden ser puramente físicos o psicológicos. Por un lado, los efectos somáticos están relacionados con una sensación de placer. El ojo se activa, queda fascinado por la belleza de los colores. Al ser físico, el ojo abandona el efecto cuando se aparta. Cuando vemos algo por primera vez, nos impresiona inmediatamente, cual niño boquiabierto en un parque de bolas, rodeado de colores. Este es el motivo por el cuál la postura con respecto a la fotografía como documento social experimenta un giro, y se se despierta un nuevo interés por la abstracción y lo no figurativo. La búsqueda constante del asombro consiste en la gran lucha de transformar la materia en espíritu. La lucha está repleta de placer (de lo incómodo), la experiencia estética, la admiración, lo inesperado, la improvisación, el secreto y lo extraordinario.

Una de las grandes fuentes en las que se ha apoyado *Montaña y Valle* a la hora de descubrir y entender nuevas combinaciones de colores es el libro *A Dictionary of Color Combinatios* de Sanzo Wada (2011). Entre 1933 y 1934, este pintor y diseñador realizó una publicación de 6 volúmenes sobre el estudio del color. Wada se adelantó a su tiempo y documentó diferentes combinaciones de colore con influencia oriental. En su web (Wada, s. f.) podemos revisar digitalmente estas combinaciones y copiar el código de color hexadecimal.



Fig. 20. Wada, S. (2011). *A Dictionary of Color Combinatios*. [Libro]. Tokyo.

d \ Sobre el pliegue y otros procesos azarosos

Para este proyecto, el concepto de pliegue es un punto de partida, una forma manual de crear composiciones no subjetivas. Una grieta, un recorte para reflexionar haciendo, acompañado de una cierta quietud e inquietud aleatoria y algo imprecisa. Esto es explicado por Deleuze en su libro *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1989) como una curva con partes inferior y superior. La parte superior trata del alma, que podemos entenderla como simple; mientras que la parte inferior se ocupa de la materia, haciendo referencia a eso que está plegado y replegado una y otra vez. Igualmente nombra que no existen curvas independientes de otras curvas, ni pliegues sin otros pliegues; unos dependen de los otros, realmente son una unidad. «Plegar-desplegar ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar» (p. 17).

En este proyecto no existe el pliegue sin cortar, arrancar, rasgar, mirar, improvisar, jugar y arriesgar. Esto permite un posible ocultamiento de lo que se encuentra en el otro plano, un *traslapo* en el que no vemos la totalidad de lo oculto. De este modo y según las *Leyes de la Gestalt* desarrolladas por psicólogos alemanes a principios del siglo XX, intentamos cerrar las figuras que se encuentran ocultas con la *Ley de Cierre*.

En 1970 el astrofísico Koryo Miura concibió uno de los pliegues más conocidos y estudiados hasta el día de hoy. El patrón del *Pliegue de Mapa de Miura* es toda una estructura rígida que consiste en plegar un rectángulo hasta en 35 partes iguales. Este se pliega y despliega en un solo movimiento continuo, sólo con tirar de dos esquinas opuestas del rectángulo para abrirlo o acercándolas de forma lineal como el plegar de un mapa donde cada paralelogramo es completamente plano.

A nivel formal, existen unas geometrías fundamentales que dan lugar a toda una relación de montaña y valle, esto se refiere al lado hacia el que se dobla el papel: si es hacia fuera da lugar a una montaña y si es hacia dentro se conforma un valle. Éstas son utilizadas en grandes dimensiones de paneles solares de satélites espaciales y desde el año 1995, la NASA emplea la idea de origami para establecer toda una serie de pliegues para realizar adecuadamente el lanzamiento del cohete al espacio. Detrás de una importante relación matemática, estos pliegues están también inspirados en las deformaciones de rocas⁵ que conforman ciertas irregularidades alargadas que se extienden en direcciones casi paralelas entre sí.

5 Los pliegues o plegamientos se originan en rocas, generalmente sedimentarias, debido al esfuerzo de compresión sobre ellas pero sin llegar a romperse. En cambio, cuando sí llegan a romperse se denominan fallas.

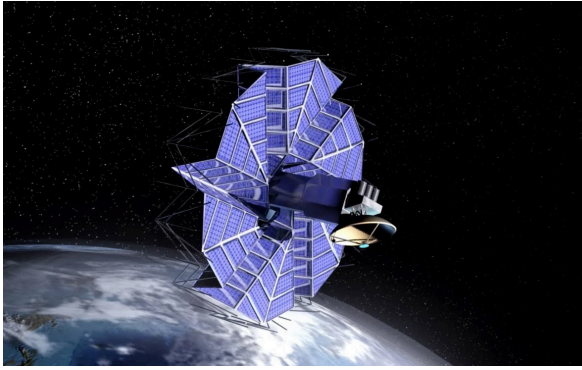


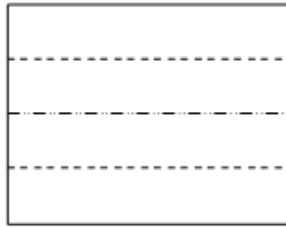
Fig. 21. [Satélite espacial con panel solar plegable].



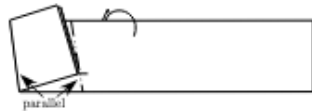
Fig. 22. [Pliegue de rocas]. Creta.

The Miura Map Fold

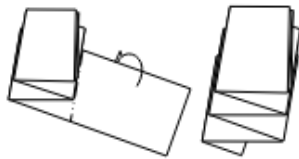
This fold was invented by the Japanese astrophysicist Koryo Miura as a method for deploying large solar panel arrays on space satellites. It's also been used to easily fold and unfold maps.



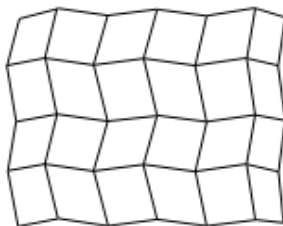
(1) Take a rectangle of paper and mountain-valley-mountain fold it into 1/4ths lengthwise.



(4) Fold the remainder of the strip behind, making the crease parallel to the previous crease.



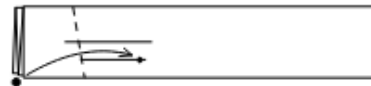
(6) Repeat this process until the strip is all used up. Then **unfold everything**.



In the end the paper should fold up neatly as shown to the left. You can then pull apart two opposite corners to easily open and close the model.



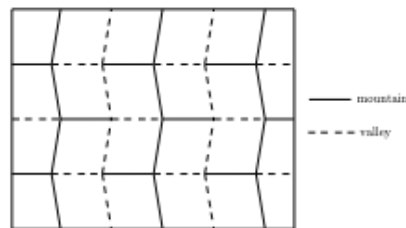
(2) Make 1/2 and 1/4 pinch marks on the side (one layer only) as shown.



(3) Folding **all layers**, bring the lower left corner to the 1/4 line, as in the picture.



(5) Repeat, but this time use the fold from step (3) as a guide.



(7) Now re-collapse the model, but change some of the mountains and valleys. Note how the zig-zag creases alternate from all-mountain to all-valley. Use these as a guide as you collapse it...

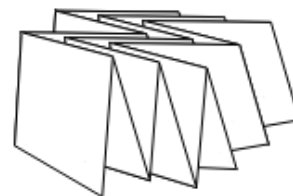


Fig. 23. Miura, K. (1970). *El pliegue del mapa de Koryo Miura*. [Infografía].

¿Y si continuamos plegando? ¿Llegaremos a reducir mínimamente ese elemento hasta hacerlo invisible? Un pliegue sobre otro hasta el infinito, haciendo que toda la formalidad del objeto se reduzca a la unidad mínima perceptible, el punto, eliminando por tanto la esencia hasta hacer desaparecer los límites entre lo uno y lo otro. «La “no esencia”, la ausencia se sustrae a toda fijación sustancial. En consecuencia la “no esencia” está asociada al caminar, al no habitar» (Han, 2019, p.17). No debemos confundir esa reducción de la formalidad del objeto con una desaparición del mismo. Su información es sedimenta y ocultada tras una nuevo plano, un nuevo objeto.

Si hablamos de azar, debemos mencionar que esto se basa en elementos no regulados por normas preestablecidas, adquiriendo entonces el papel de improvisación. Un dejar hacer propio del Wu Wei (無為). Este término proviene del Lejano Oriente y describe la importancia de la filosofía taoísta, haciendo referencia a la «no acción» y el «no hacer», una cierta quietud mencionada anteriormente, donde la aleatoriedad juega en una especie de jardín vallado. El gesto inocente de plegar conlleva un «Aquietarse. Escuchar. Respirar» (Maillard, 2014, p. 39) donde es el artista el que experimenta la no-intencionalidad y la no-planificación. Para John Cage el silencio iba seguido por la ausencia de la armonía preestablecida, definiendo el silencio como «un estado libre de intención» (Branden, 2009, p. 221).

06. Conclusiones

Este proyecto ha sido un estudio a través de diversos territorios: modos contradisciplinados de ver, la quietud del dejar hacer aleatorio, un modo de jugar con el pliegue que se superpone a otro y formas y colores que establecen diálogos entre ellos.

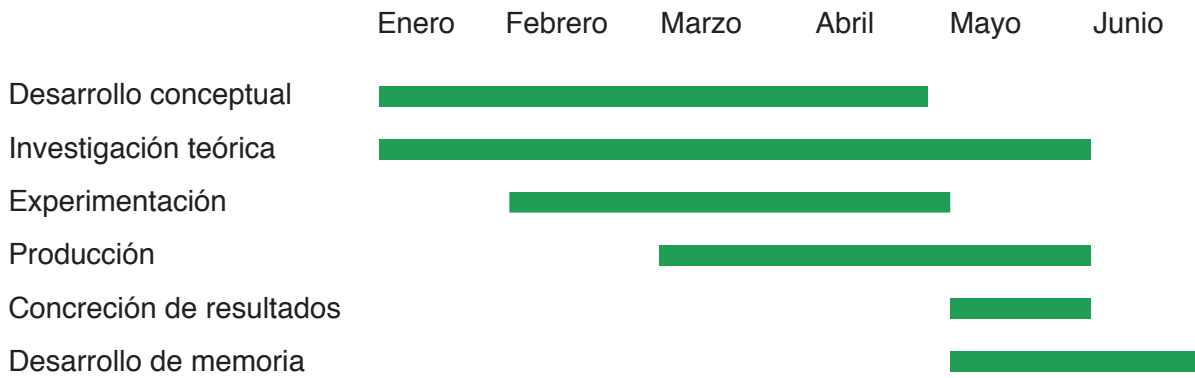
Ha sido en el momento de finalizar el proyecto cuando nos hemos dado cuenta de la importancia que ha tenido el espacio de trabajo durante el proceso creativo. Este espacio se encuentra en el aula-taller de 4º curso, un entorno abierto y compartido con compañeros que tienen inquietudes similares. Además, aquí no se ha dado una división espacial entre entorno plástico y/o conceptual, enriqueciendo el proceso artístico ya que la relación entre todo lo investigado es mucho más cercana. La amplitud del espacio ha permitido una perspectiva más abierta de todo lo que se iba desarrollando, haciendo que cada vez que una obra estaba finaliza, se sumaba a ese muro blanco.

Esto ha permitido un gran aprendizaje de nuestro alrededor, dando lugar a que el *modus operandi* del proyecto fuera más horizontal. Aludiendo al ready-made, cabe mencionar que el simple hecho de que el espacio fuese receptivo, motivó a que compañeros y compañeras quisieran aportar elementos para conformar ese mapa de objetos. Esto ha conllevado un constante intercambio de referencias, críticas constructivas y experiencias estéticas.

Otro aspecto a destacar es la actitud contemplativa de la que hasta entonces, no éramos plenamente conscientes. El hecho de definirla como *mirada oblicua* permite estar más despiertos y receptivos a todo aquello que nos rodea. Sin este descubrimiento, parte del proceso no se habría llevado a cabo, ya que en algunas partes del proceso esta mirada ha sido la encargada de declarar la obra, no a través de la acción sino de la decisión. Es importante mencionar que desde un lenguaje personal hemos encontrado diferentes maneras de crear desde lo contradisciplinar, llevando nuestro modo de creación a cualquier ámbito artístico.

Hay ciertos referentes y conceptos que han atravesado nuestra vida más allá del desarrollo artístico de este proyecto. De Chantal Maillard nos llevamos esa forma de aquietarse y respirar haciendo que todo vaya a su ritmo. Del taoísmo propio del Wu Wei recogemos la idea del dejar hacer sobre las cosas. De Kandinsky nos quedamos con el amor por las formas y los colores. Y por último, de John Berger, extraemos la visión infinitamente compleja de nuestras vidas.

07. Cronograma



Desarrollo conceptual: Desde principios de enero de 2022 hasta prácticamente finales de mayo se realiza el desarrollo conceptual como evolución paralela al proyecto.

Investigación teórica: Un periodo para asentar las bases conceptuales e indagar los distintos referentes mencionados en la memoria.

Experimentación: Esta fase del proyecto está directamente unida a la producción de las piezas definitivas, las pruebas para estudiar las composiciones así como la continua búsqueda para resolverlas.

Producción: En estos meses se desarrolla la obra, apoyándose en la evolución conceptual y la experimentación matérica.

Concreción de resultados: Valoramos los diferentes hallazgos de la evolución del proyecto.

Desarrollo de memoria: Etapa para desarrollar el trabajo escrito y reunir todo lo aprendido en este documento.

08. Presupuesto

Cuaderno	04,00€
Bastidores	56,00€
Tela	18,00€
Imprimación	11,00€
Grapadora	05,00€
Pinceles	50,00€
Pintura acrílica	87,00€
Aerosoles	51,50€
Rotuladores Posca	14,00€
Cinta de carroceros	07,50€
Papel 300gr	04,00€
Papeles de colores	03,00€
Pegamento	01,50€
Cúter	01,00€
Estilógrafos	06,00€
Memoria impresa	26,00€
Marco con passepartout	08,00€
Tornillos, puntillas, alfileres.....	03,00€
Madera	40,00€
 TOTAL	 396,50€

09. Referencias

\ Bibliografía

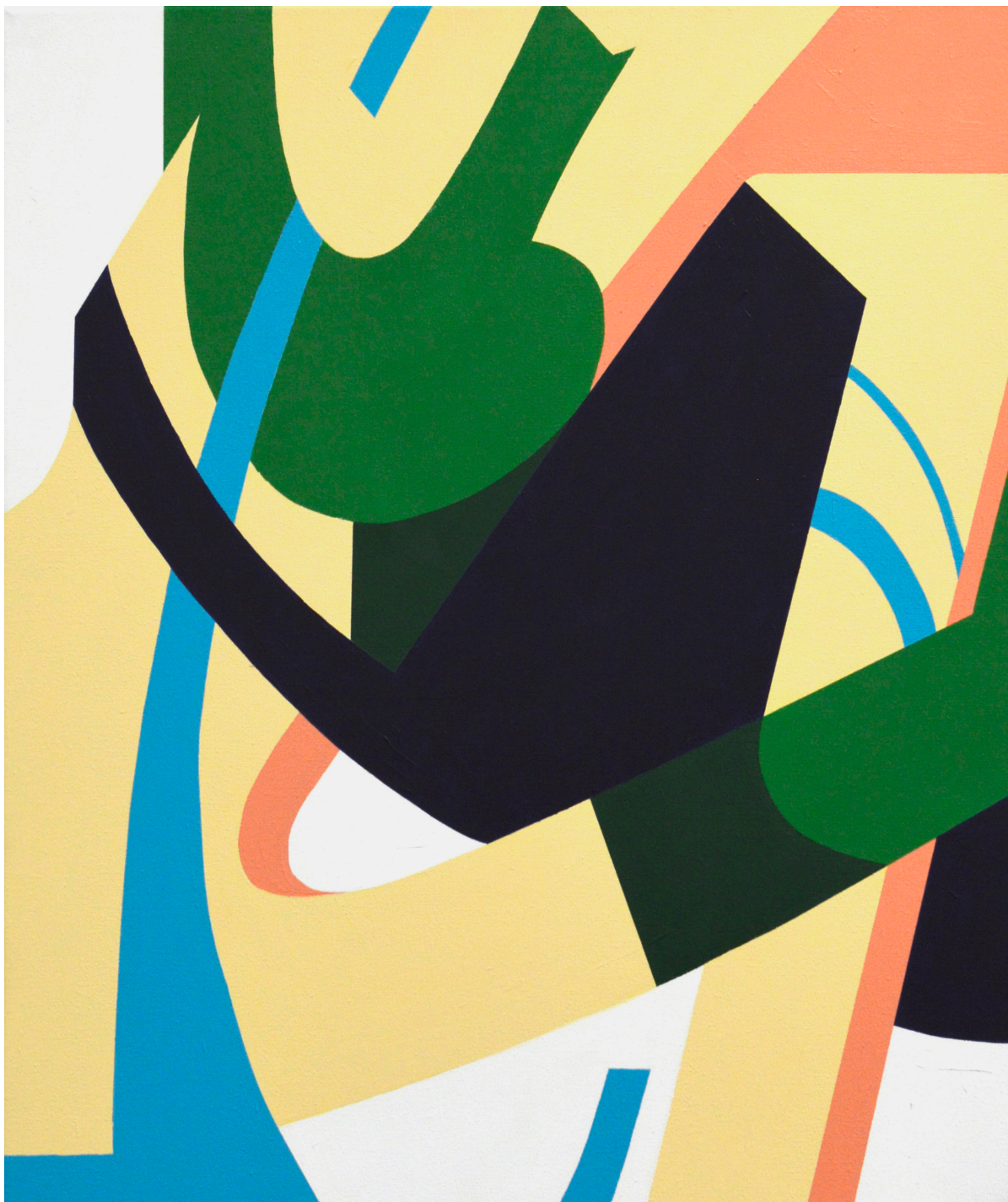
- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Madrid: Paidós.
- Barthes, R. (2006). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barro, D. (2013). *2014: antes de irse: 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE. DARDO.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Branden, W. (2009). *Azar, indeterminación, multiplicidad en la anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA
- Camnitzer, L. (2020). *Manual Anarquista de Preparación Artística*. DATJornal.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Han, B.-C. (2019). *Ausencia: acerca de la cultura y la filosofía en el Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Kolář, J. (1996). *Jiří Kolář*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Krauss, R. (1999). *Los Papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa.
- Maillard, C. (2014). *La baba del caracol: cinco apuntes sobre el poema*. Madrid: Vaso Roto.
- Riveros, P., Meriño, J., y Crespo, F. (s.f.). *Documento 1. Las diferencias entre el trabajo multidisciplinario, interdisciplinario y transdisciplinario*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Wada, S. (2011). *A Dictionary Of Color Combinations*. Tokio: Seigensha.

\ Webgrafía

- Díaz-Guardiola, J. (2021, septiembre 20). *Daniel Gasol: «Cualquier cosa que suene a disciplina y orden historicista me produce rechazo»*. ABC Cultural. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-daniel-gasol-cualquier-cosa-suene-disciplinay-orden-historicista-produce-rechazo-202109201110_noticia.html
- Ivars, J. (s. f.). *Joaquín Ivars - Artista visual sin-disciplinar*. <https://joaquinivars.com/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). Palazuelo. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pablo-palazuelo>
- Sanzo, W. (s. f.). *Wada Sanzo. A Dictionary of Color Combinations*. <https://sanzo-wada.dmbk.io/>

10. Anexos

En el presente anexo se exponen las diferentes obras realizadas en el proyecto artístico *Montaña y Valle*. Éste se comprende de tres pinturas, una pieza audiovisual, una composición de muestras de color, un collage y una escultura.



Solari, C. (2022). *Sin título*. [Pintura acrílica sobre lienzo. 60x50cm].



[Detalle de la imagen anterior]



Solari, C. (2022). *Sin título*. [Pintura acrílica sobre lienzo. 146x114cm].



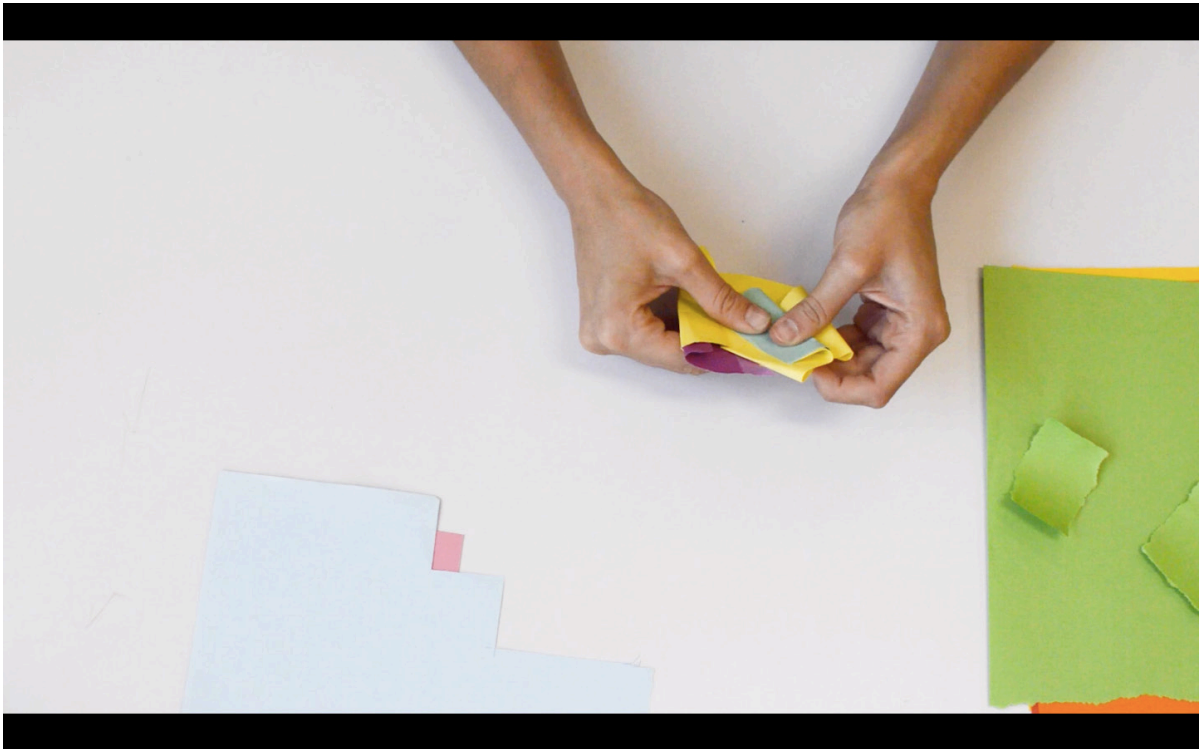
[Detalle de la imagen anterior]



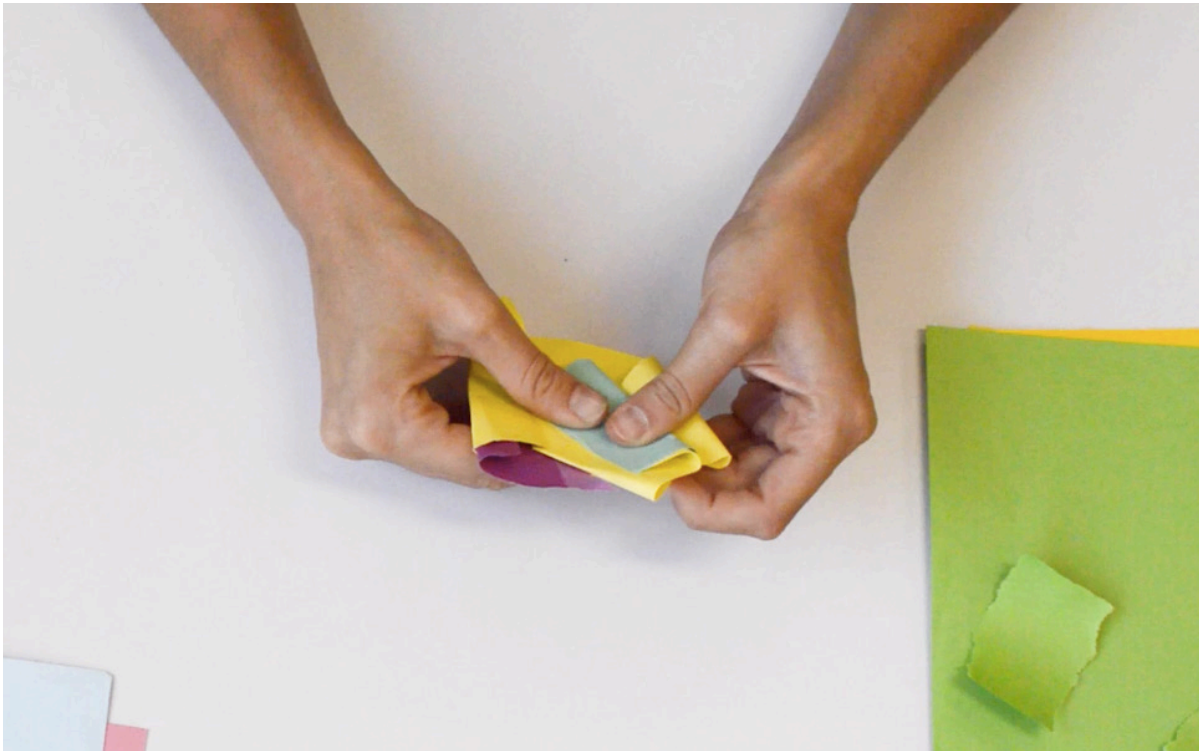
Solari, C. (2022). *Sin título*. [Pintura acrílica sobre lienzo. 146x114cm].



[Detalle de la imagen anterior]



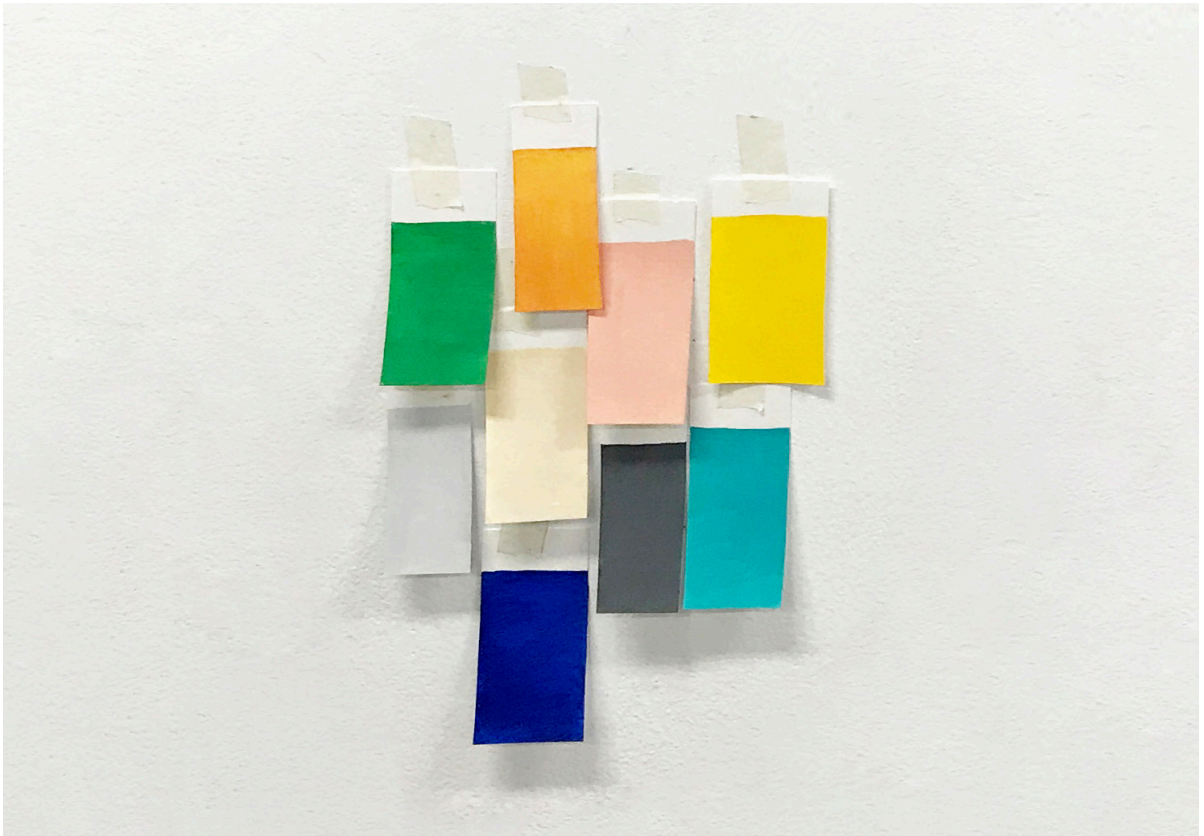
Solari, C. (2022). *Montaña y Valle. Plegar y desplegar*. [Audiovisual. 1920x1080px]. <https://youtu.be/0jmVN4xv87o>



[Detalle de la imagen anterior]



Solari, C. (2022). *Sin título*. [Acrílico sobre papel de acuarela. Medidas variables].



[Detalle de la imagen anterior]



Solari, C. (2022). *Cortar y pegar el color*. [Collage. 27x27cm].



[Detalle de la imagen anterior]



Solari, C. (2022). *Sin título*. [Madera de densidad media pintada con spray acrílico. 110x115x80cm].



[Detalle de la imagen anterior]

