

LA OBRA COMO PROCESO

Observación y registro del entorno cotidiano

Ana Gallardo Fuentes

Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Juan Aguilar Jiménez

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga
Julio 2024



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

LA OBRA COMO PROCESO

Observación
y
registro del
entorno
cotidiano

Ana
Gallardo
Fuentes
Trabajo
de
Fin
de
Grado
Tutor
:
Juan
Aguilar
Jiménez
Facultad
de
Bellas
Artes
Universidad
de
Málaga
Julio
2024



LIBERATION

FRANCE

DE LA

LIBERATION

FRANCE

DE LA

LIBERATION

FRANCE

DE LA

LIBERATION

FRANCE

DE LA

LIBERATION

FRANCE

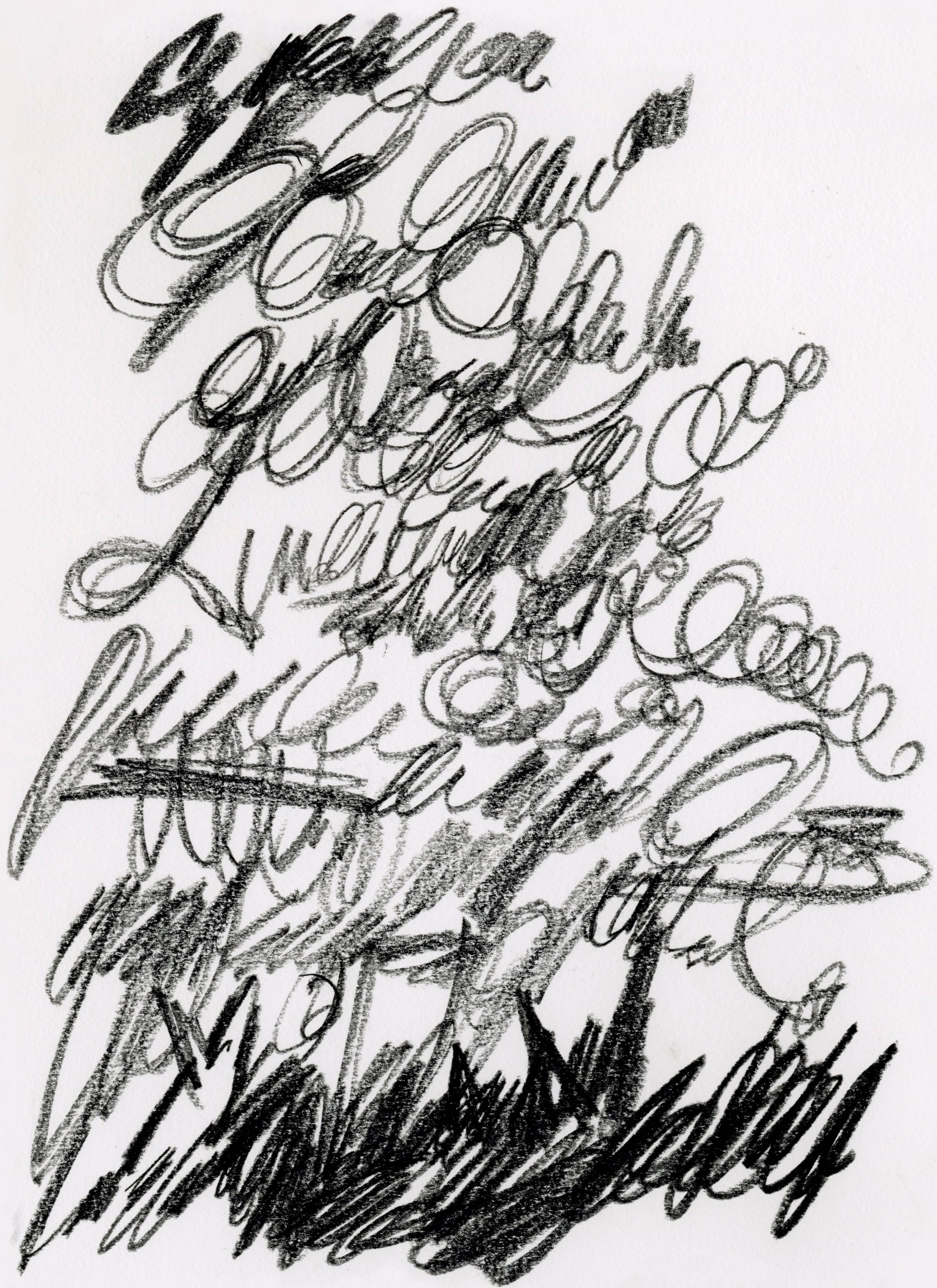
DE LA

LIBERATION

FRANCE

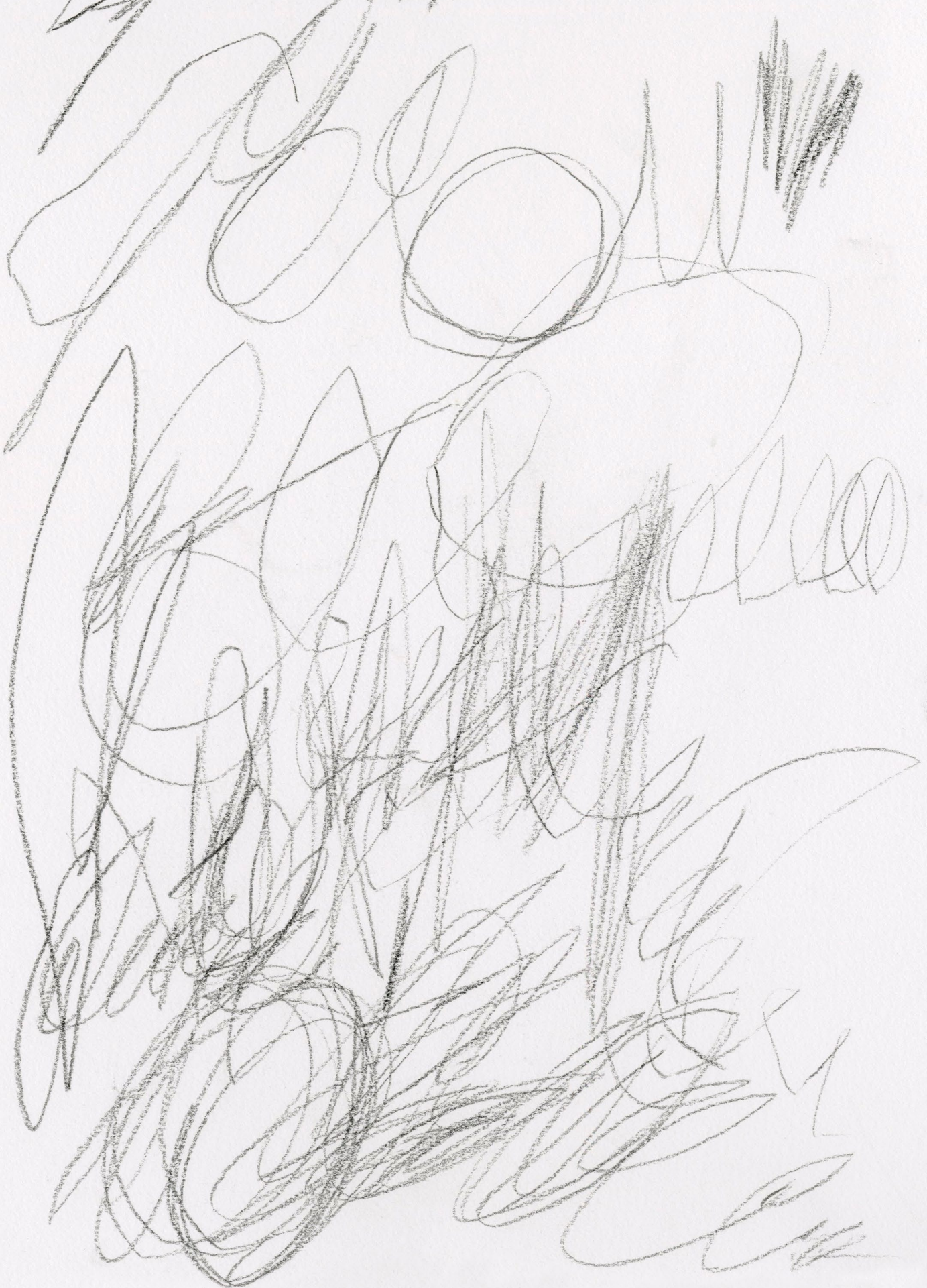
DE LA LIBERATION
FRANCE

Handwritten text in cursive script, heavily obscured by dense, overlapping scribbles and ink smudges, rendering the original message illegible.



Handwritten signature or name at the top left of the page.

Vertical handwritten scribbles or marks on the right side of the page.



LA OBRA COMO PROCESO
Observación y registro del entorno cotidiano

En el presente documento se recoge el proceso de investigación teórica-plástica para la realización del Trabajo de Fin de Grado de la alumna Ana Gallardo Fuentes.

Este proyecto se entiende como una exploración visual continua del entorno cotidiano, que mediante el acto de creación como experiencia y el registro del dibujo, permite experimentar con la representación visual de aquellos elementos que suscitan la memoria de la creadora. Su desarrollo ha supuesto la creación de bocetos experimentales que consiguen, a través de su planteamiento expositivo como obra acumulativa y en permanente crecimiento, mostrar que la antesala de una investigación artística es proceso y resultado, al mismo tiempo.

THE WORK AS A PROCESS
Observation and Recording of Everyday Surroundings

This document outlines the theoretical and artistic research process for the completion of Ana Gallardo Fuentes' Final Degree Project.

This project is understood as a continuous visual exploration of everyday surroundings. Through the act of creation as an experience and the recording of drawings, it allows for experimentation with the visual representation of elements that evoke the creator's memory. Its development has involved the creation of experimental sketches that, through their presentation as cumulative and ever-growing works, demonstrate that the prelude to artistic research is both process and result at the same time.

PALABRAS CLAVES

Proceso, síntesis, exploración,
memoria, reiteración y percepción

KEY WORDS

Process, synthesis, exploration,
memory, reiteration and perception

ÍNDICE

1. Justificación	15
2. Objetivos	16
2.1. Generales	
2.1. Específicos	
3. Metodología	17
4. Inicio del trabajo	
4.1. Trabajos previos	18
4. 5. Planteamiento inicial	19
5. Desarrollo teórico-plástico	22
5.1. Entorno y paso del tiempo: <i>diario visual #1</i>	22
5.2. Prolongación del proceso: <i>Cafés</i>	24
5.3. La memoria de lo cotidiano: <i>lámpara, frutero, tijera y perchero</i>	26
5.4. Planteamiento expositivo	29
6. Referentes	38
7. Análisis y reflexiones	47
8. Cronograma	48
9. Presupuesto	48
10. Proyecto de exhibición	49
11. Referencias	52
12. Anexo	56

1. Justificación

Este proyecto se centra en la importancia del proceso de creación artística como resultado de la propia obra. En relación con las manifestaciones artísticas del siglo XX, como las prácticas de arte conceptual, más allá de la pretensión explícita de que el “proceso” sea solo eso, se presenta como un mecanismo contundente para la consecución de una obra artística como objeto final.

Los procesos iniciales de exploración y experimentación propios, que se dan en el desarrollo de bocetos para la aproximación a una idea son, para mí, más que enriquecedores. En el conjunto de ellos se recogen los elementos válidos suficientes para ser juzgados como una obra de arte en sí misma. Desde este punto de vista, la producción artística en esta fase de bocetos, provocan cierta libertad para el desarrollo de las ideas o la búsqueda permanente de conceptos. Este planteamiento se adapta a mis propios intereses y me permite observar y absorber lo que hay a mi alrededor de forma constante.

Podríamos hacer referencia a determinados artistas como Robert Rauschenberg. Su producción (en el caso de *Erased de Kooning Drawing* por ejemplo), atiende al tratamiento de estos bocetos o procesos de trabajo. Este proyecto me permite mostrar la “compilación” de una experiencia, formada por dibujos que son, a la vez, la obra final, frente a la observación explícita de una obra de arte, cuyo resultado –a veces– no nos permite entender o explorar todo el trayecto que ha recorrido.

Este objetivo de demostración responde –por otra parte– a una resistencia al paso del tiempo. Un impulso que busca registrar y conservar, no solo las experiencias presentes, sino aquellas que podamos rescatar del pasado a través de la memoria, para poder mantenerlas y revisarlas en el futuro.

2. Objetivos

2. 1. Generales

Nuestros objetivos generales comprenden: Experimentar procesos inversos de creación artística, dotando de valor el propio proceso y entendiéndose éste como un acto creativo y artístico en sí mismo, sin principio ni final. Asimismo, indagar-explorar los procesos de desarrollo de las ideas (bocetos, notas, esquemas...) desde la perspectiva de resultados válidos, abordándolos desde este prisma para analizar su valor comunicativo y expresivo.

Además, resistir al paso del tiempo conservando elementos e ideas del presente que podamos recordar en el futuro. Desarrollando, en vista de ello, una memoria visual que me permita conservar ideas y manipularlas como un laboratorio de creaciones gráficas y visuales de forma simultánea.

2. 1. Específicos

- Establecer procesos de trabajo que permitan que la producción final sea la suma combinada de todo un conjunto de piezas de un proceso.
- Trabajar estilos, lenguajes distintos, profundizar en la experimentación visual y en la creación de imágenes a través de la recogida de información de mi entorno.
- Entender cómo los procesos permiten analizar las diversas formas de representación de una misma idea con resultados distintos.
- Entrenar la capacidad retentiva de recogida de información y de síntesis visual.
- Concebir la práctica del dibujo como una experiencia que me permite conversar con los elementos que suscitan mi memoria y vivir conscientemente el acto creativo.
- Explorar todas las posibilidades que pueda ofrecer la experimentación de una sola idea y comprobar hasta dónde puede llevarme.

3. Metodología

Hemos desarrollado este proyecto a partir de dos tipos de metodologías, explorativa la primera y analítica la segunda:

- Llamamos a la primera ‘laboratorio’. Este nos permite centrarnos en la experimentación y exploración técnica (grafito, rotuladores, acuarelas, etc), de las formas, las asociaciones y otros recursos que nos permitan jugar con elementos visuales que atrapamos, una vez toman contacto con el papel, para hacer un post-ejercicio de interpretación.

Se trata de establecer un juego de registro libre, cuyos hallazgos imprevisibles se producen en el mismo hecho de estar dibujando. Esta línea de trabajo atiende a un carácter automático, ciego y sin interés por un resultado concreto, ya que no se condiciona por un objetivo que vaya más allá de tratar nuevas formas de representación.

- El segundo proceso de trabajo podemos denominarlo ‘diario’. Este presta atención a un proceso de registro, conservación e interpretación de experiencias personales a través de la observación. Responde de forma instintiva al impulso de mantener guardado aquellos elementos que conforman una vivencia con cierto valor para la creadora, y que además, sugieren nuevas creaciones por medio de la experimentación en el dibujo.

Se considera, por todas estas características, un contenedor de vivencias transformadas que, además de hablar de los intereses de una persona, guarda detalles concretos con la intención de ser consciente del diálogo que se mantiene con la realidad en el momento en el que se registra.

El ‘diario’ se centra en la selección del contenido y el ‘laboratorio’ en su manipulación. Por eso no existe una jerarquía, sino más bien, una relación que mantiene la producción del proyecto gracias a las acciones que ambas llevan a cabo. En el caso del ‘laboratorio’, aunque lo primordial sea experimentar, los elementos pertenecen a una cotidianidad subjetiva. Mientras, en el ‘diario’ se produce una colección de elementos en base a una experiencia, que está expuesta continuamente a experimentaciones.

Este intento de clasificación de los contenidos generados y manipulados por ambas metodologías no busca establecer los límites definidos que encierran sus elementos. Esto se debe a que, en el desarrollo de los procesos de algunos dibujos, los elementos de ambas categorías interactúan entre sí debido a la conexión permanente que existe entre ellas. Aunque puede resultar en ocasiones en una falta de claridad sobre con cuál de las dos estrategias se está trabajando, no es necesariamente un inconveniente, ya que el valor de cada enfoque no radica en comprender dónde se sitúa, sino en entender que cada uno surge de un origen distinto.

En este marco, podemos ver relaciones similares con metodologías afines de artistas contemporáneos. Es el caso del proyecto *Memorándum* (2021) de Luis Gordillo (Sevilla, 1934). Su propuesta expositiva enseña la compilación de su trabajo, donde las pruebas exploratorias que anteceden a los resultados finales cobran un papel indispensable en el

entendimiento de los procesos que crean. Además, muestran cómo la interacción de técnicas pictóricas y fotográficas se retroalimentan y evolucionan plásticamente de forma continua (D'Acosta, 2021, p.1).

Otro ejemplo es el conjunto de “muestras“ escultóricas de Eva Hesse (1936-1970), a las que así se refiere su autora. Éstas acaban siendo renombradas con un término diferente que define su verdadero papel y que termina por dar nombre al título de la exposición que las coloca como protagonistas: *Trabajos del estudio* (2010). En el espacio de trabajo de la artista, estas piezas experimentales no siempre se convierten en obras finales, pero al capturar impulsos creativos, su contemplación da vida al objeto manipulado. Siendo así, estas no pueden considerarse simplemente como un medio para resolver problemas en cualquier investigación artística que se dé, sino como una extensión de la creación que descarta el producto final y sitúa el proceso en un primer plano (Fer & Rassel, 2010).

4. Inicio del trabajo

4.1. Trabajos previos

Con anterioridad a este trabajo, se dio una búsqueda y experimentación del proceso en la asignatura Proyectos Artísticos II, que nos deja en su desarrollo plástico de pruebas, reflexiones antecedentes para el presente TFG. Centramos su objeto en el registro de la música por medio de gestos expresivos en acuarela, utilizando un ejercicio de reconocimiento auditivo en el que se usaban canciones de nuestro repertorio diario.



Fig. 1. Bocetos donde repito el mismo ejercicio de gestos en acuarela para representar y traducir gráficamente una canción.

Esta documentación nos permitió el desarrollo de una serie de ensayos iterativos. La importancia de estos radica en su consideración conjunta, ya que ofrecen una progresión visual creciente que nos invita a continuar dibujando. Escoger uno de ellos de manera aislada implicaría perder la evolución que crean en su totalidad, dado que cada ensayo es la consecuencia del anterior. De forma adicional, también nos da un apunte crucial, que mencionaremos más adelante, sobre cómo trabajar en la horizontalidad se convierte en un recurso indispensable.

Después de este proyecto, en la asignatura Difusión y Producción de Proyectos Artísticos, continuamos trabajando con la música, pero en lugar de hacerlo de manera abstracta-expresiva, la utilizamos como generador de contenido. Mientras escuchábamos una canción, esta nos iba sugiriendo la aparición de ciertos elementos que podían, en algunos

casos, responder a la letra, la melodía o el videoclip, mientras que en otros, provocaba una asociación con nuestra memoria que podía estar relacionada, o no necesariamente, con la música que la incitaba.



Fig. 2. *Sin título*, Ana Gallardo, 2021 (grafito sobre papel) 44'5 x 300 cm.

La colocación de estos dos tipos de contenidos en un mismo espacio producía una conexión narrativa no intencionada, que desembocó en la creación de relaciones explícitas en su lectura. Con este nuevo efecto, la música que al principio suponía una guía en la realización de los dibujos, se convirtió en un límite que nos impedía explorar con libertad las posibles relaciones que podían producirse con elementos externos.

4.2. Planteamiento inicial

El presente proyecto da sus primeros pasos en el momento en el que prescindimos de la música y nos fijamos en nuestro alrededor, pasando a considerar que los resultados de la anterior práctica no alcanzaban su máximo potencial. La dirección del trabajo se torna hacia nuestro propio entorno como protagonista, abarcando los aspectos más relevantes que me envolvían a mí, mis intereses o mi relación con seres queridos.

Surgieron entonces ejercicios que involucran fragmentos de experiencias vividas o elementos del entorno físico y digital, con el fin de documentar las imágenes que nos rodean diariamente [fig. 3 y 4]. Todo ello con un carácter acumulativo e interpretativo que pretendía simplemente utilizar la realidad como recurso para crear afiches, haciendo un contacto superficial (por primera vez en este proyecto) con la idea del proceso y su exploración plástica.



Fig. 3. *Feed pinterest 1*, Ana Gallardo, 2022
(acuarela sobre papel) 29'7 x 42 cm.



Fig. 4. *Feed pinterest 3*, Ana Gallardo, 2022 (acuarela y tinta sobre papel)
2 piezas de 14 x 174 cm.

Tras varios ensayos, reforzamos ese registro a través de un dibujo en el que sintetizamos las experiencias diarias. Un proceso de varios pasos llevado a cabo en el mismo espacio, comenzando con la elaboración de una lista de ideas, seguido por el desarrollo de bocetos y terminando con la creación de una propuesta. A este último paso se añade un dibujo final, pensado para cerrar el proceso. Trabajar con esta metodología nos llevó a la incógnita de cómo presentar -de un solo vistazo- el concepto de proceso como obra. Nos atraía que el espectador pudiera conectar desde el principio entendiendo el origen y la evolución de las ideas, en lugar de limitarse a observar y comprender un resultado.

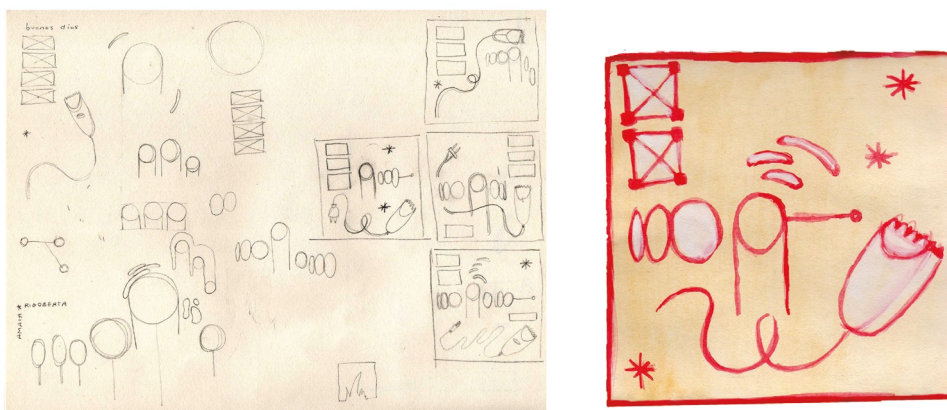


Fig. 5. [Izquierda] Fragmento de *Diarios de un día*, 2022 (grafito sobre papel) 21 x 29,7 cm.
[Derecha] Fragmento de *Diarios de un día*, 2022 (acuarela y acrílico sobre papel) 11 x 11 cm.

De manera gradual, la exploración de ideas empezó a convertirse en el foco del dibujo, abasteciéndose de los elementos que podía trasladar al papel, para producir todas las propuestas que estos le permitieran. Una búsqueda continua de posibilidades que mantenía vivo un ejercicio de observación e interpretación.

Más adelante, este ejercicio se trasladó a un cuaderno, que funcionó como un diario para almacenar los procesos de los recuerdos. Tratamos los bocetos como un método de trabajo, que nos permite entender el valor de esta fase en la creación artística, como una que nos mantiene en el estudio del entorno.

Esta propuesta terminó de configurar el planteamiento inicial. Una idea objeto que tiene su inicio en la inquietud, el interés y el placer que durante todos estos años he llevado a cabo en el ámbito del dibujo. Establecemos, entonces, que el origen de este trabajo nace de la acción instintiva de dibujar, recopilar y preservar información visual sobre mi entorno. Una inquietud que impulsa un ejercicio que me permite realizar las acciones deseadas: registrar y conservar vivencias personales, creando un diálogo con estas a través de experimentaciones que me permiten jugar de manera constante con la interpretación de la realidad y las imágenes.

5. Desarrollo teórico-plástico

El planteamiento inicial de la obra titulada *diario visual #1*, se centraba principalmente en observar y almacenar. Más tarde, nos preguntamos si podíamos ir más allá de un simple registro, pudiendo establecer así una narración de hechos cotidianos. En este sentido nos aproximamos a la idea que Hans-Peter Feldmann plantea sobre el concepto de ‘archivo’. Hasta ahora, en nuestro caso, el contenido se ha guardado sin un orden cronológico o predeterminado, ya que se ha regido por la motivación de encontrar elementos valiosos día a día. Entendemos, por lo tanto, una actividad cognitiva que trata de buscar conexiones a la hora de coleccionar y presentar imágenes ante el espectador (Feldmann, 2011).

Como indica Feldmann:

Parece como si entre las imágenes singulares de una página, de una página doble o del álbum en su totalidad hubiera conexiones directas. Pero no es el caso. Las imágenes se disponen según las leyes del azar. Es el cerebro, que busca relaciones o historias detrás de las compilaciones de imágenes, el que las encuentra. Se trata de una función permanentemente activa. (Feldmann, como se cita en Guasch, A. M., 2011, p.123).

No hablamos entonces de que el registro solo sea libre en cuanto a su contenido. La propuesta narrativa multiplicará de forma abierta las interpretaciones y los significados de los dibujos, que pueden surgir entre su interacción y la mente del que observa. Cada dibujo y proceso, al no estar vinculado a una estructura temporal o narrativa secuencial, tiene la capacidad de evocar asociaciones nuevas e inesperadas en cada individuo, permitiendo a la obra encontrarse “permanentemente activa”. Con esto presente, empezamos a desarrollar un trabajo de experimentación, cuya idea original puede verse transformada de manera imprevisible. Un primer trabajo, donde tomamos referencias directas de la realidad, y uno segundo, en el que trabajamos con las creaciones derivadas de esa realidad. Esto hizo que el conjunto de imágenes y sus interpretaciones, a través de los bocetos, pudiese constituir un laboratorio de creaciones gráficas y visuales. Un recurso indispensable para mi TFG, cuyo objeto es la exploración de la representación visual, la experimentación del lenguaje plástico o la creación de imágenes en un estado permanente.

5. 1. Entorno y paso del tiempo: *diario visual #1*

Desde los trabajos antecedentes hasta la creación de este, un factor crucial que determina el mantenimiento de nuestros objetivos, es el impulso del registro. La obsesión, entendida como inquietud, por guardar información persiste en mi trabajo para preservar aquello que recoja datos sobre un recuerdo. Estas capturas pueden centrarse en detalles de un objeto, un fragmento de este, la suma de ciertas partes o una totalidad, de manera que pueden convertirse en uno o un grupo de elementos válidos y suficientes, que en su vista general, describan correctamente la experiencia a la que pertenecen. Este tipo de registro visual es cambiante, no solo debido a las vivencias, sino también a nuestra percepción¹. Esto no se debe únicamente a la nostalgia que impulsa y sustenta el archivo desde su inicio, sino también a que cada percepción puede estar ligada a sensaciones o motivos diversos. Estos motivos comprenden desde la curiosidad, la tristeza, la admiración, o la cotidianidad, hasta

el entendimiento del entorno. De este modo, además de interactuar con las experiencias a través del dibujo, el propio acto de registro nos involucra concienzudamente con aquello que se captura. Como menciona Sontag, una manera de establecer -con el mundo que nos rodea- una relación de conocimiento (2006, p. 17).

En sí, generar un diario de dibujos no solo pretende responder a las experiencias que pueden surgir a raíz de una mirada comprometida con el entorno, sino crear un lugar seguro al cual acudir para revivir imágenes que alguna vez capturamos y que presentan detalles de la memoria que podrían desvanecerse rápidamente si no se capturan a tiempo.

Estos detalles de los que hablamos corresponden en parte a las impresiones que puedan surgir en las personas tras una primera observación. Ideas que quizás no sean lo suficientemente destacadas para ser recordadas de forma natural, dado que carecen de un valor práctico inmediato en el momento en el que vivimos las “verdaderas” partes de las experiencias. Sin embargo, poseen un interés particular distinto al habitual, dado que ofrecen diversas perspectivas con una fuente de ideas únicas de valor añadido. Esta dinámica de apreciación que se da, es lo que sigue al impulso original del registro en este trabajo, que responde frente al paso del tiempo. Después de un primer ejercicio donde se preservan los elementos valiosos de las vivencias, se inicia un segundo proceso que podría tener un potencial aún mayor en este proyecto, al destacar la importancia del entorno cotidiano cuando se le presta atención.



Fig. 6. Fragmento de *diario visual #1*, Ana Gallardo, 2023-24 (acuarela sobre papel)
seis páginas de 12,5 x 20,5 cm.

Las vivencias se convierten en material manipulable al ingresar al cuaderno. Cambian sin un objetivo específico más que experimentar con su representación, creando un proceso extendido sin límites que a veces desvirtúa la idea original. En sí, no sólo extraemos un elemento de la realidad, sino que capturamos el pensamiento visual que se ejerce sobre ésta. La evolución de las imágenes muestra cómo viajan por la mente, y esos pasos quedan registrados, revelando cómo una idea puede transformarse mediante un ejercicio reiterativo de interpretación, donde las acciones juegan un papel crucial. Una serie de ejercicios que podemos abordar para el estudio de un objeto, que incluye, diferentes perspectivas, juegos con el espacio que ocupan, la interacción de varios elementos en la misma superficie, su

1. Utilizamos ‘percepción’ como describe LeWitt, para referirnos “a la aprehensión de los datos sensoriales, la comprensión objetiva de la idea y, al mismo tiempo, la interpretación subjetiva de la misma”. (1999, p.13)

Refiriéndonos a nuestra obra *Cafés*, aclaramos que, al tratarse del primer ejercicio desarrollado fuera del *diario visual #1*, tuvimos que detenerlo. El enfoque de su creación no permitía un tratamiento abierto, sino que era lento y preocupado por las expectativas de unos resultados creativos. Un caso que se repite en *Mesita de noche*, otro ejercicio abandonado. Este tipo de inquietud refuerza nuestra permanencia en la fase preliminar.

Además de un rollo continuo de papel que apunta hacia abajo, influyó la alta variedad de materiales que pusimos a nuestra disposición. Estos nublaron la dirección de nuestra producción, que en esta obra, atendía erróneamente a procedimientos y recursos involucrados con el material y el soporte artístico. Una traba que sirvió para redireccionar el rumbo del proyecto y enfocarlo en la naturaleza del boceto, la cual -aquí- se abastece de pocos instrumentos para generar las propuestas posteriores a esta obra.

Como ya mencionamos en trabajos previos, existen dos proyectos antecedentes a este donde la importancia de trabajar horizontalmente tenía un papel determinante en la obra que presentaban. Las aportaciones que ahora explicamos deben su mención en este texto al proceso que conforma el ejercicio de *Cafés*.

En la exposición que ya mencionamos al principio, *Memorándum*, Sema D'Acosta (2021) hace presente a través de la metodología que en ocasiones impulsa la obra de Gordillo, como “la energía fluye de forma natural en horizontal, extendiéndose, sin esfuerzo y propagándose por anegamiento” (p. 6). Así, también menciona cómo los impulsos (presentes tanto en la creación como en el contenido de ‘laboratorio’ y ‘diario’) generan ramificaciones de ideas que deben aprovecharse en forma de cadena. Ya que al proceder “de un magma común que los alimenta y justifica, sólo tiene sentido de manera unísona” (p. 6). Aquí es donde nuevamente reparamos sobre la importancia que sugiere trabajar horizontalmente. En la misma exposición D'Acosta reafirma que este método ofrece una lectura conjunta de las piezas que forman un mismo proceso de trabajo, con fases que no podemos interpretar individualmente, ya que sus fracciones pasarían a ser dibujos con cierto peso, pero sin mucho alcance. Esto explica la naturaleza de producción de este proyecto, que destaca el valor permanente de esta fase en la creación.

Con esto claro, iniciamos otro ejercicio de desarrollo visual donde tenemos en cuenta las trabas anteriores. Para solventar la atención que ya hemos puesto sobre *Cafés*, centramos el foco en otros objetos domésticos, que esta vez trabajamos de forma horizontal.

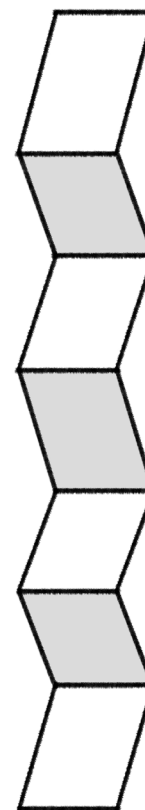


Fig. 8. Boceto del soporte para *Cafés*: papel continuo en vertical plegado en secciones.

5. 3. La memoria de lo cotidiano: *lámpara, frutero, tijera y perchero*.

La libreta, como espacio provisional, nos proporciona un lugar para trabajar sin preocuparnos por los ‘resultados’. Para inducir la continuidad que buscamos, decidimos desmembrar sus hojas y luego unir las en una única tira. Este método nos permite manejar de manera apropiada los dibujos que se van generando en horizontal, sin perder el formato del cuaderno. Al mismo tiempo, mantenemos la idea implícita del *diario visual #1* de que, fuera de su exposición, estos dibujos son elementos que podemos llevarnos y conservar con nosotros.



Fig. 9 . Boceto del soporte para *lámpara, frutero, tijera y perchero*:
unión de pliegos arrancados de una libreta.

Debemos recordar la razón por la cual elegimos los elementos más cotidianos a nuestro alcance, como en *Cafés*, para convertirlos en recursos manipulativos que resaltan la verdadera importancia que tienen. Estos objetos no solo cumplen una función práctica que extrañaríamos si no estuvieran presentes, sino que también sostienen la identidad del espacio que habitamos y de las personas que nos rodean. Son objetos cuya relevancia no apreciamos completamente hasta que los revisamos en fotografías de nuestro pasado.

Ser conscientes de cómo la memoria trata este tipo de elementos aparentemente intrascendentes provoca, de manera urgente, su registro para establecer una conexión más profunda que repare en la personalidad de estos objetos cotidianos a través de la experiencia repetitiva del dibujo. Este ejercicio te permite estar presente en el momento en que guardas ese objeto de manera consciente, viviendo la experiencia mientras interactúas con tu entorno. Es un estudio que analiza estos objetos para hacer perdurar las facetas y percepciones que reflejan en nosotros, con el objetivo de evitar que el tiempo los desgaste.

Cuando entran en diálogo a través del dibujo, además de cobrar y exponer la importancia que tienen estos elementos, se aclara su genuina dimensión, indicando González:

Es inevitable que algunos objetos hayan colaborado en mayor medida en la construcción de la identidad del sujeto, estableciéndose vínculos de apego o identificación hacia ellos, llegando a personalizarse y a formar parte de la esencia del dueño. La materialidad que los compone no necesariamente tiene por qué tener importancia, su verdadero valor reside en el almacenamiento de historias, en su capacidad de contar o recrear huellas de identidad y de adquirir significado y sentido por y para el portador de la historia. En el ámbito personal se comportan como representaciones de identidades y autobiografías, y, en el colectivo, llegan a rememorar episodios históricos de toda una población (2016, p. 60).

Así explicamos la dedicación a un registro persistente que expone dos aspectos íntegros en la metodología de este proyecto: Por una parte, pretendemos, además de extender el tiempo que pasamos con esos objetos, registrar esa misma experiencia (‘diario’). Por otro lado, mostrar cómo la memoria impulsa un proceso de creación que no necesariamente

debe concluir, y que en consecuencia, mantiene con vida al elemento que transforma continuamente ('laboratorio').

Podemos afirmar entonces que no es tanto el valor estético o la calidad del dibujo lo relevante, sino la forma simbólica en que se registra. Es un mecanismo de expresión y comunicación de las ideas que surgen a través de la interpretación de la realidad circundante. Este ejercicio de reflexión requiere tiempo de observación y pensamiento, junto a un proceso visual donde se llevan a cabo decisiones concretas. Una actividad integrada en las obras de este trabajo, pero aplicable a cualquier cosa, incluso a la portada de este TFG. Repensar un elemento, como un logotipo, es una forma de reflexionar sobre su imagen, forma y contenido. Así entendemos el dibujo como una herramienta utilizada en este proyecto para aprender a ver, comprender y reconocer, siendo un medio fundamental que provoca diversos efectos, opera en múltiples direcciones y ofrece numerosas posibilidades.

Partiendo de estas premisas, debemos tratar como estas contemplan una estructura serial que pone en movimiento los elementos de los procesos producidos (*lámpara, frutero, tijera y perchero*). Nos servimos de las imágenes secuenciales de Muybridge, para explicar cómo este tipo de experimentación visual deja un recorrido en el que podemos palpar su evolución a través de la observación conjunta de todas las piezas. Un enfoque perceptivo que insinúa una prolongación en la mente del espectador.

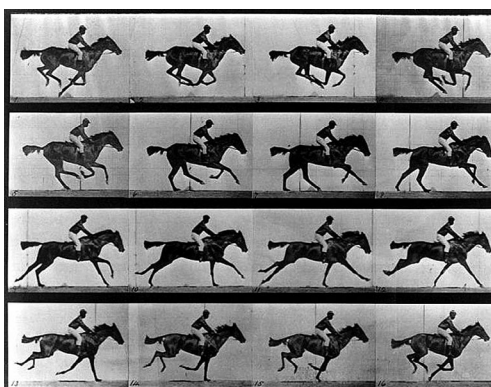


Fig. 10. *El caballo en movimiento*, Eadweard Muybridge, 1878.

Otro factor importante es que al observar una secuencia, no es posible distinguir claramente entre el principio y el final. Esto crea una experiencia continua y fluida, desafiando la percepción lineal del tiempo y permitiendo múltiples análisis del mismo conjunto de imágenes. Se manifiesta, como ya menciona Merleau-Ponty (1994), que el 'inicio' y el 'fin' de las ideas solo existen cuando nuestra mente las materializa con esa forma:

Lo que llamamos idea está necesariamente vinculado a un acto de expresión y le debe su apariencia de autonomía. Es un objeto cultural, como la iglesia, la calle, el lápiz o la IX Sinfonía. Se replicará que la iglesia puede quemarse, la calle y el lápiz ser destruidos, y que si todas las partituras de la IX Sinfonía y todos los instrumentos musicales se redujesen a cenizas, ésta no existiría sino por breves años en la memoria de aquellos que la han oído, mientras que, por el contrario, la idea del triángulo y sus propiedades son imperecederas. (p.399)

Podemos decir entonces que las ideas no mueren y se hacen presentes, como en este trabajo, cuando les damos una manifestación física. Reforzamos la atemporalidad en la que existen, pues surgen y se desvanecen, pero somos nosotros quienes interrumpimos ese flujo para extraerlas en fragmentos. Por eso, trabajar en fases que capturan un momento que ni comienza ni termina, y presentarlo como una ‘compilación’, es la manera más apropiada de exhibir nuestra obra. Estos conceptos los logramos visualizar y contrastar junto a otro trabajo de Gordillo.

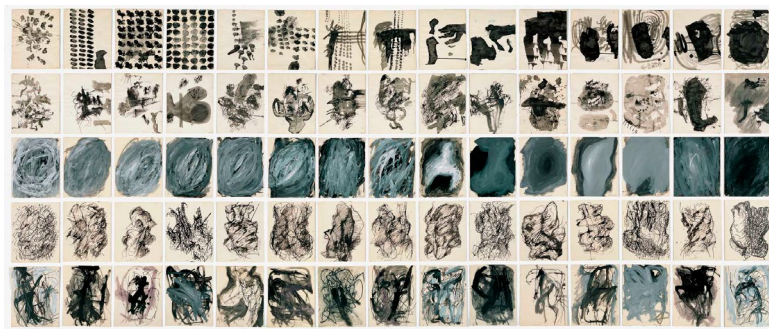


Fig. 11. *Conjunto de abstracciones*, Luis Gordillo, 1960
(tinta china y gouache sobre papel) 75 unidades de 32 x 25 cm.



Fig. 12. *lámpara*, Ana Gallardo, 2024 (grafito, tinta y acuarela sobre papel) 80 x 250 cm.

El momento de captura es tan importante como lo que se captura, y esto está determinado por el contenido que impulsa esa acción. No solo atrapamos la sombra de una silla, sino también el recuerdo de cómo y por qué ese aspecto de la silla nos interesó. Manifestamos así un interés desinteresado, donde el verdadero valor reside en estar presentes y comprometidos durante la captura, lo cual se refleja en el carácter del dibujo. No se trata de absorber todos los detalles de manera realista, sino de captar la esencia. Esto será más que suficiente para que, después de un largo período, observemos el dibujo y recordemos qué llamó nuestra atención y por qué se incluyó en la libreta. Atendemos, por lo tanto, a la huella de un momento en el que se decidió preservar ese detalle específico, y terminamos creando *lámpara*, *frutero*, *tijera* y *perchero*, cada uno en una libreta diferente.

En estas se comprende un fenómeno: la representación reiterada de un objeto permite repensarlo desde distintas perspectivas y crearlo con diversos recursos estilísticos, lo que

nos proporciona múltiples interpretaciones de su personalidad. Un ejercicio que, aunque en ocasiones nos de variaciones muy similares, demuestra que cada paso es esencial. Una demostración de cómo el proceso libre prolonga la vida de aquello que representa, ofreciéndonos un acto creativo perpetuo.

5. 4. Planteamiento expositivo

Todos los dibujos que se presentan aquí están resueltos de forma provisional, con un carácter de propuesta. Sin embargo, la evolución continúa, abierta y libre de estos permite entender que, por la forma en la que se desarrollan, establecen un proceso que los configura conceptualmente como una producción final sin necesidad de salir del marco de los bocetos. La serialidad de pasos que conforma nuestra obra en su conjunto, es lo que explica que no descartemos etapas o seleccionemos, en su individualidad, aquellas que parecen tener mayor potencial. Si nos adaptamos a esta dinámica en la que la producción se reescribe sin límites, resulta contradictorio crear obras concluyentes que pretendan representar el estado líquido que las caracteriza. No obstante, aunque todo lo recopilado y expuesto no deja de ser boceto, es necesario marcar las diferencias que existen entre los primeros procesos y los posteriores.

A pesar de que los primeros procesos no logren una claridad definida, representan una serie de fases que exploran diversas direcciones en cuanto a búsqueda de estilos y técnicas. Esto constituye los pasos iniciales y esenciales del trabajo, sin los cuales no habríamos alcanzado el punto actual del proyecto. En contraste, los últimos bocetos, además de encerrar piezas de procesos con una carga estética y poseer una entidad de obra, logran refinar ensayos creativos y establecer una mecánica de representación secuencial.

Manifestamos, a pesar de la insistencia en el carácter resolutivo de este tipo de dibujo, que lo importante no radica en colocarlos en el centro del proyecto, sino en entender que hay un terreno para la representación artística, un marco de producción que consideramos idóneo sin salir de la antesala. Esta visión permite abordarlo de manera que pueda ser tanto proceso como resultado. Por lo tanto, no requiere de una aplicación final, de un cambio de formato, técnica o recurso que no sea el propio papel que ya registra esa impronta del dibujo. Son estas condiciones las que delinear y, simultáneamente, distinguen como válidos todos los dibujos. Dicho de otra manera, el trabajo cobra sentido porque todo el desarrollo de bocetos puede configurarse como una producción final.

La exposición adecuada de esta idea sirve para describir la experiencia que plantea el contenido de los dibujos: observar nuestra cotidianidad como algo nuevo, jugar con la representación visual de sus elementos y explorar al máximo todas las posibilidades que nos sugieren.

Antes de ilustrar los diseños expositivos, debemos mencionar que, inicialmente, el desarrollo de estos planteamientos comenzó cuando aún no poseíamos la totalidad de las piezas de este TFG. Por lo tanto, consideramos las ideas emergentes como una base aproximada en la que pretendemos resaltar aspectos vitales del proyecto.

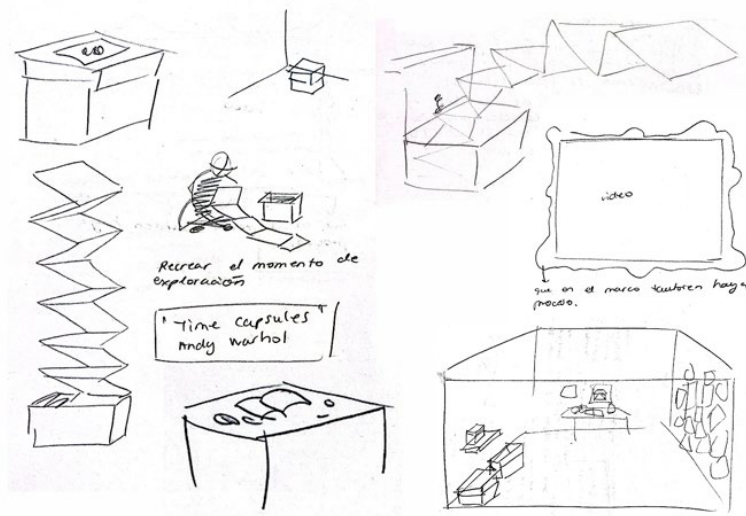


Fig. 13. Primeras exploraciones para el planteamiento expositivo: caja y joyero musical con papel continuo en su interior, vídeo enmarcado, mesa con materiales y su colocación en la sala.

A partir de la primera lluvia de ideas espontáneas surgen varias posibles manifestaciones que -de forma inconsciente- hablan sobre el mismo concepto: un objeto contenedor de información que encierra y muestra procesos de ideas. Estas propuestas y las que aparecen más adelante, pretenden presentar el ‘laboratorio’ y el ‘diario’ de nuestra metodología.

En la figura 13, vemos una caja cerrada con una tapa en la que está impreso el elemento que trata los dibujos en papel continuo de su interior. Al lado, visualizamos un joyero musical que también desglosa una hoja continua con bocetos experimentales, pero esta vez, estos bocetos hablan de la apariencia del propio joyero. Están pensados para reflejar las acciones que envuelven esos objetos mientras el espectador reconoce esos actos en el instante en el que suceden. Con la intención de resaltar su papel durante cualquier proyecto, también disponemos una mesa que expone material artístico producido, como esculturas de cerámica. A la derecha, un video de los bocetos, cuya pantalla está enmarcada como una pintura.

Algunas de estas ideas consiguen, por una parte, el objetivo de comprender la obra como una experiencia, ofrecer una lectura ligera y presentar coherentemente la reflexión del proyecto. Por otra parte, algunas corren el riesgo de ser demasiado evidentes y estar desconectadas del proceso.

Consideramos nuevamente la relación que comparten ‘laboratorio’ y ‘diario’ con los objetos y volvemos a plantear nuevas ideas a fin de solventar los inconvenientes que planteaban las anteriores. En adición a esto, ahora valoramos los espacios de exposición: mural, estantería, mesa y vídeo como objetos contenedores de información.

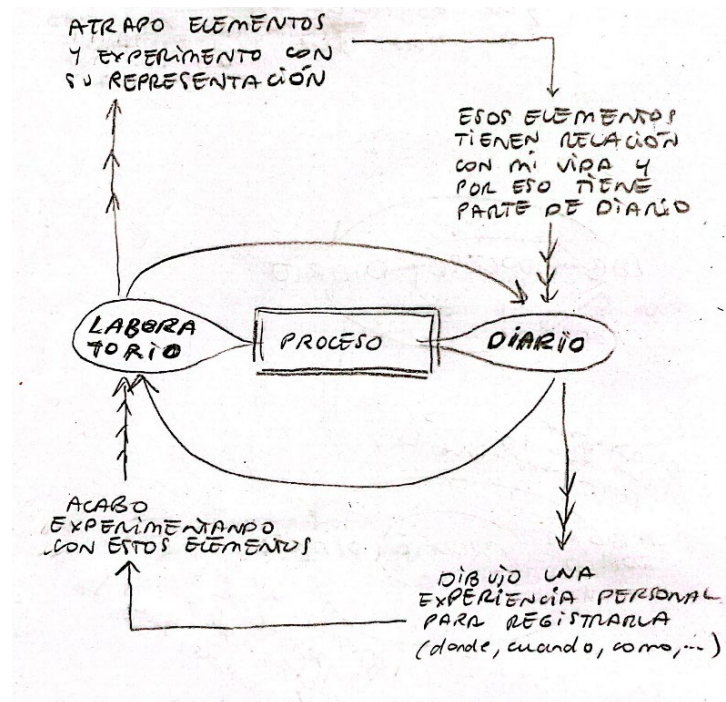


Fig. 14. Esquema sobre la metodología de 'La obra como proceso: Observación y registro del entorno cotidiano'.

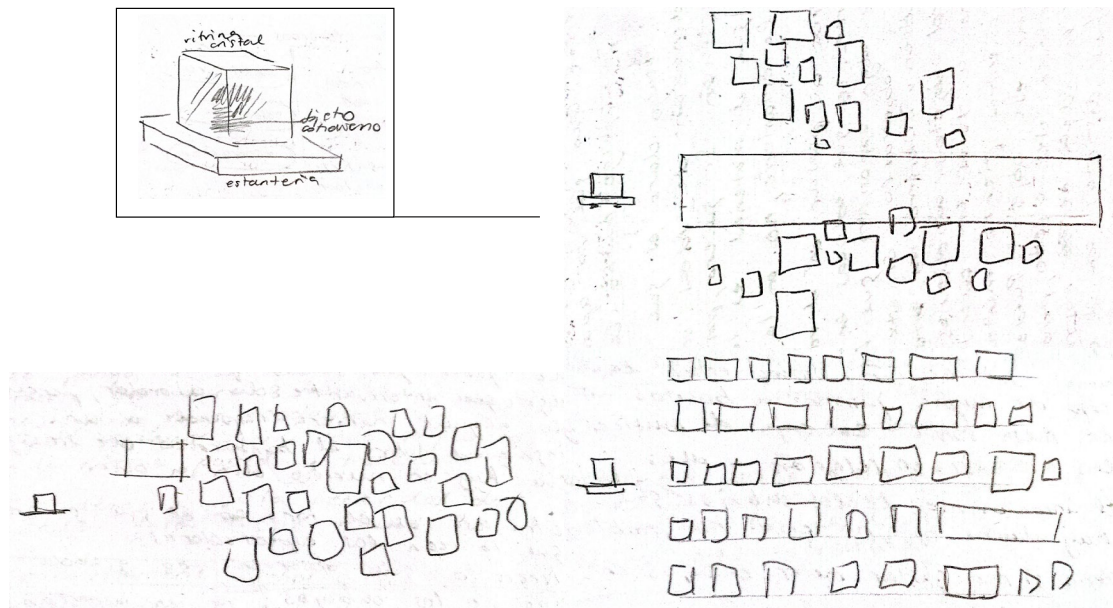


Fig. 15. Boceto exploratorio para planteamiento expositivo: Un objeto cotidiano en una estantería con vitrina junto a distintas opciones sobre la forma y distribución de los dibujos experimentales de ese objeto.

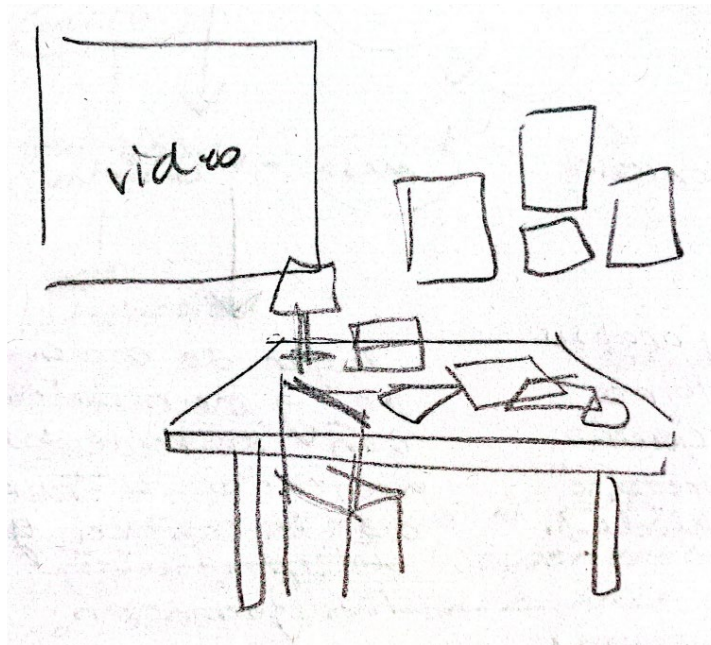


Fig. 16. Boceto para planteamiento expositivo: Mesa, lámpara y joyero musical con dibujos junto a la pantalla de un vídeo a su izquierda.

Para presentar ‘laboratorio’ utilizamos la estantería, que expone un objeto cotidiano, y el mural, donde vemos una serie de ejercicios de experimentación sobre lo que encierra la vitrina. La mesa sostiene el ‘diario’ en una escena cotidiana con elementos que complementan la presentación (mesa, silla, lámpara y joyero musical -este último contiene dibujos sobre los objetos que, durante la infancia, se encontraban en su interior-). Junto a la mesa, se reproducen imágenes en secuencia sobre los procesos de esos dibujos. En su conjunto, esta pieza presenta la parte más íntima del ‘diario’.

Con estas modificaciones conseguimos ciertos avances: El ‘mural-estantería’ se interesa en la observación de elementos cotidianos que a menudo pasamos por alto, con el objetivo de demostrar el valor que pueden tener objetos triviales. En ese momento, identificamos esta parte como el ‘laboratorio’ debido a la experimentación de los dibujos, pero ahora reconocemos su relación con la metodología del ‘diario’, ya que prolonga y reflexiona sobre una experiencia cotidiana. La ‘mesa-video’ pone el foco en el diálogo que ocurre entre nosotros y los elementos del entorno, ya sean presentes o pasados. El video amplía esta escena, actuando como una ventana exterior que muestra dibujos y fotografías que no son visibles sobre la mesa.

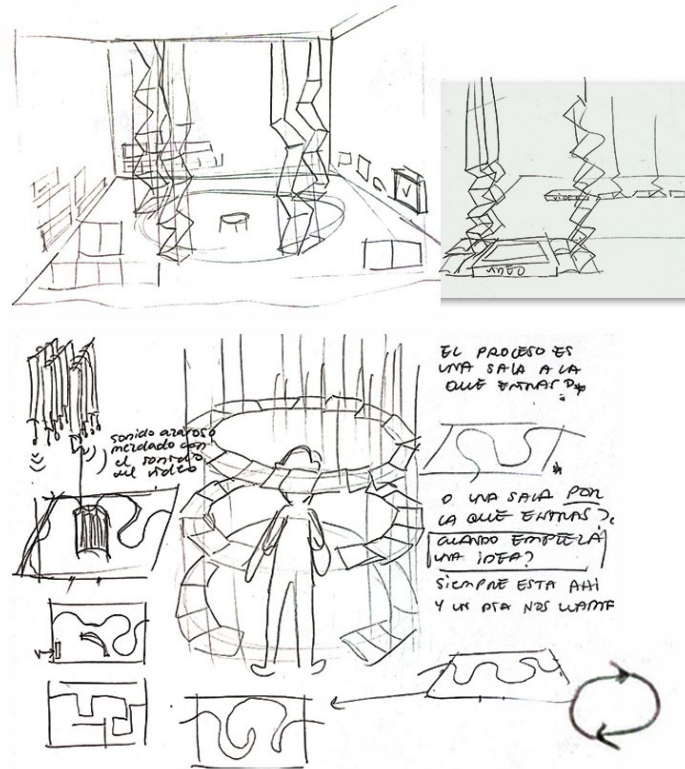


Fig. 17. Bocetos exploratorios para el planteamiento expositivo: Dibujos en la pared, libretas abiertas con hojas colgadas del techo dispuesta en círculo y distintas vistas en plantas.

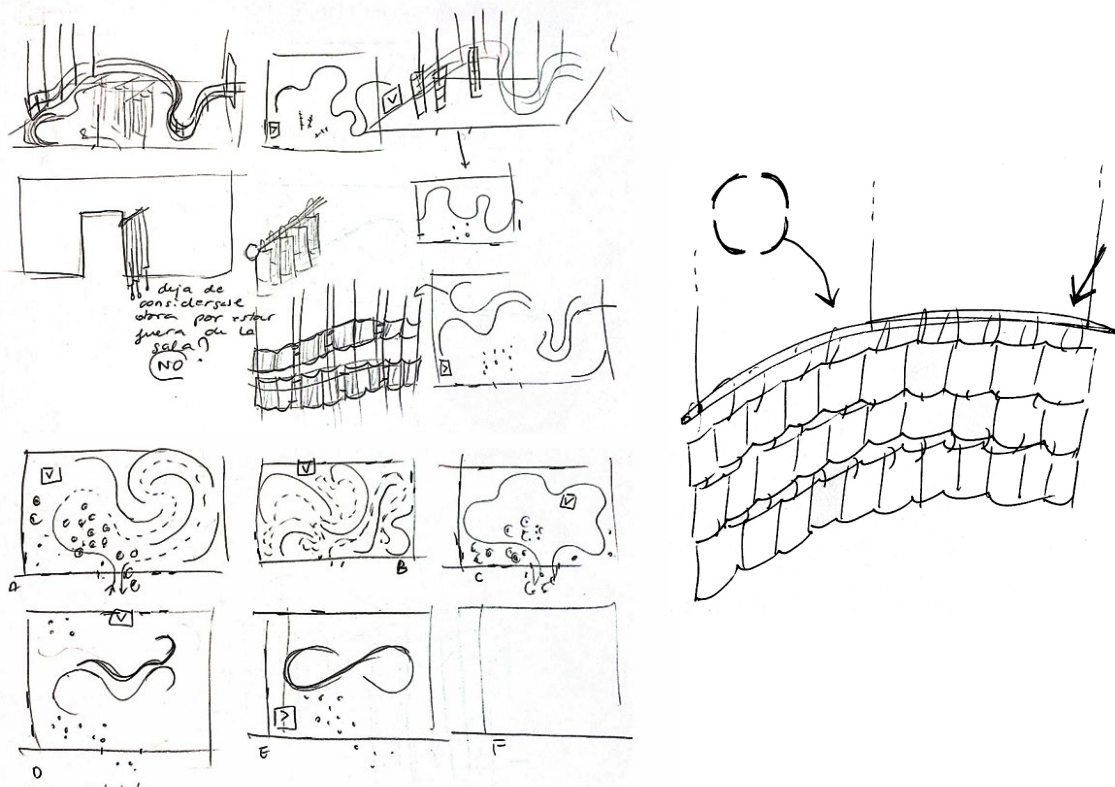


Fig. 18. Bocetos exploratorios para el planteamiento expositivo: Distribución de dibujos con forma vertical con respecto a una malla de dibujos horizontal circular.

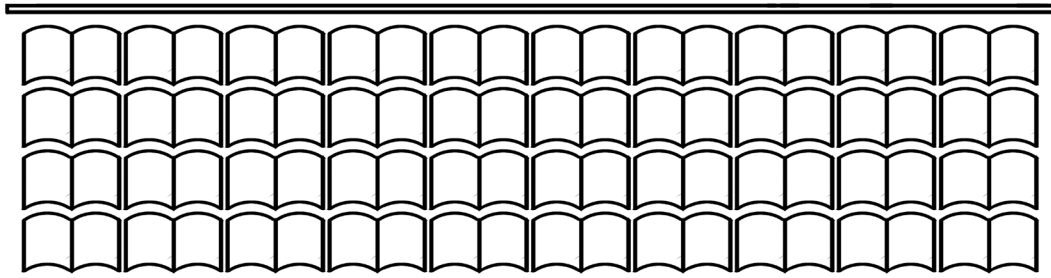


Fig. 19. Boceto de la malla para *lámpara, frutero, tijera y perchero*: pliegos de un cuaderno unidos entre sí con hilo colgados de un soporte que los suspende en el aire.

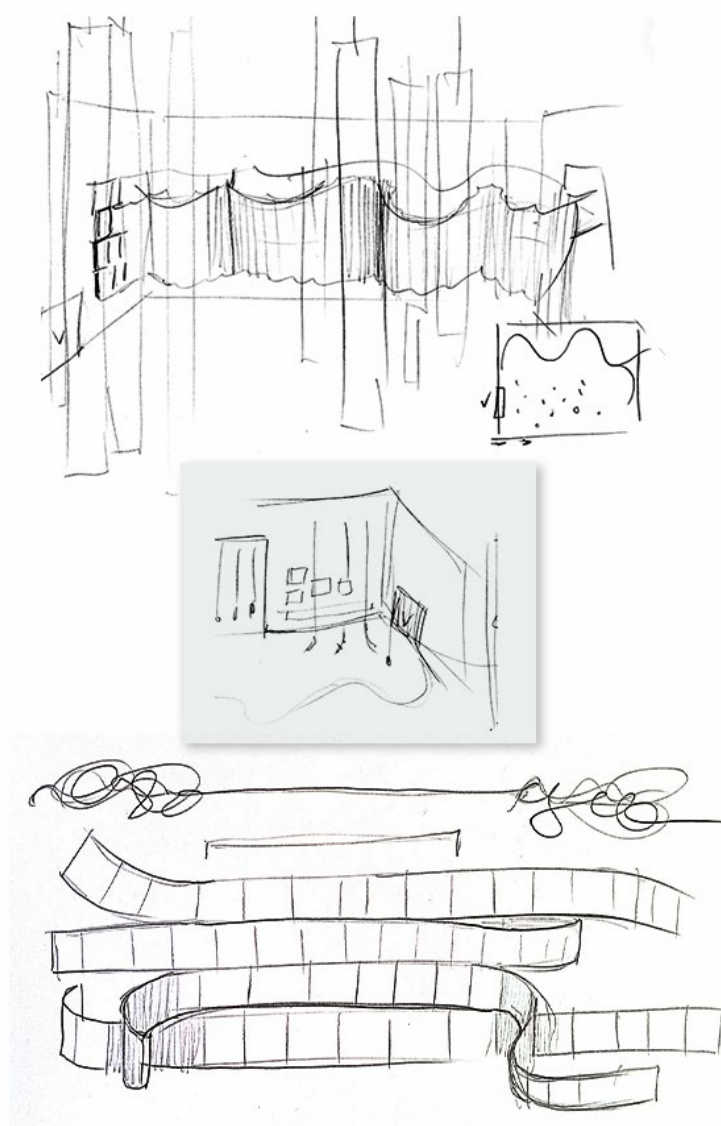


Fig. 20. [Arriba y centro] Bocetos exploratorios para el planteamiento expositivo: Disposición de dibujos con forma vertical con respecto a una malla de dibujos horizontal y otras piezas en la misma sala. [Abajo] Boceto que repasa en la forma de la malla por sus extremos.

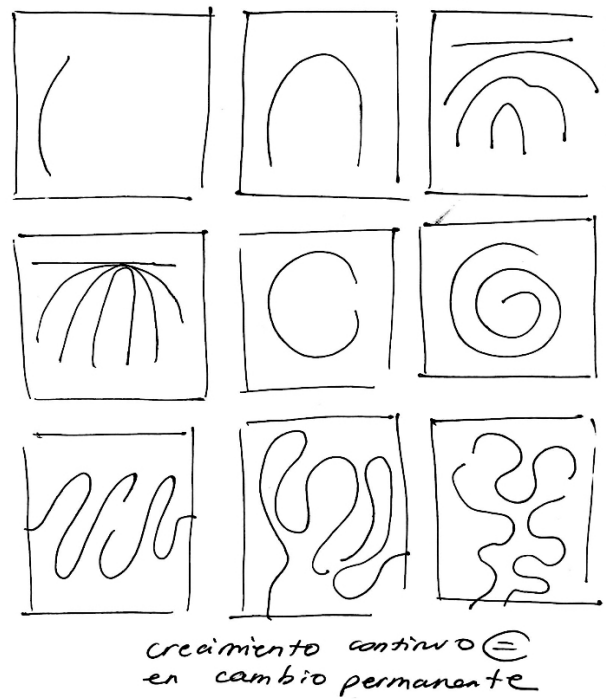


Fig. 21. Vistas en planta de las posibles distribuciones futuras de la malla de dibujos.



Fig. 22. [Izquierda] Propuesta más nítida sobre el conjunto de nuestra obra: Dibujos en la pared y libretas abiertas con hojas colgadas del techo dispuesta en círculo con recorridos espaciales trazados en el suelo. [Derecha] Vista en planta junto a los distintos tipos de recorridos libres que podrían darse.

Después de estas imágenes, que ahora sí tienen en cuenta todas las piezas de nuestra obra, vemos que la exposición se balancea entre dos términos que definen la personalidad del proyecto: orden, al darle cierta forma física al discurso de las ideas que emergen, y caos, porque esta aparición resulta -casi siempre- divergente, y por consecuencia, desordenada.

Sin considerar ninguno de estos bocetos como el definitivo, podemos decir cual es el lugar más indicado para cada parte del proyecto. Los primeros procesos previos al cuaderno se encuentran distribuidos cronológicamente a lo largo de la parte inferior de la pared (fig. 17). Las tiras de *Cafés* cuelgan del techo y se aproximan a las últimas obras para indicar que constituyen el paso anterior a estas (fig. 18). Mientras tanto, esos procesos ‘finales’ ocupan la mayor parte de la sala, exponiendo una etapa significativa que experimentamos durante el desarrollo plástico-teórico. En adición, gracias a la anatomía del soporte que ya vimos en la figura 9 para estos dibujos, presentamos su unión a través de una malla que nos ayude a visualizar su imagen total (fig. 19). Con respecto al *diario visual #1*, conservamos el formato del cuaderno, a diferencia de lo que hicimos con los pliegos de *lámpara*, *frutero*, *tijera* y *perchero*. Este es el motivo principal por el que hemos recurrido al recurso audiovisual para que puedan verse todos los dibujos recogidos en él con el acompañamiento de una pieza auditiva. Esta se centra en los sonidos cotidianos de los objetos dibujados y al mismo tiempo envuelve y ambienta la visita del espectador.

Estas indicaciones crean una jerarquía visual que define la relevancia de cada propuesta. Traza el recorrido de una mirada que te involucra con el espacio, explorando el suelo que pisamos y provocando que busquemos con la vista. Se crea, entonces, un paisaje orgánico donde todas las obras tienen una presencia distinta.

Como hemos visto en los bocetos, la intención es disponer la malla con una forma circular para envolver al espectador. Pero en vista de los recursos técnicos y presupuestarios, modificamos nuestra propuesta para adaptarla y sacar ventaja de las características que predominan en la sala en la que expondremos. En su lugar, la dividimos en cuatro partes rectas que nos permiten cambiar la disposición de los dibujos en función del tamaño de la habitación. En la figura 24 se observa cómo la estructura cambia sin perder de vista nuestro objetivo: permitir al público estar entre esos dibujos mientras recorre libremente el espacio interior. Al mismo tiempo, no descartamos las ideas desarrolladas hasta ahora, sino que las empleamos en el apartado de esta memoria que nos permite visualizar las condiciones ideales para nuestro trabajo.

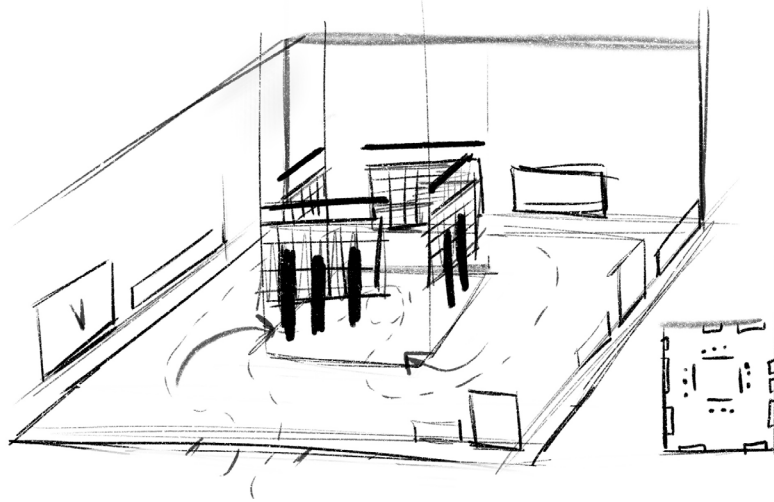


Fig. 23. Planteamiento final para la presentación del proyecto en la universidad: Primeros dibujos sobre pared, *diario visual #1* en el televisor, *Cafés, lámpara, frutero, tijera y perchero* en el centro.

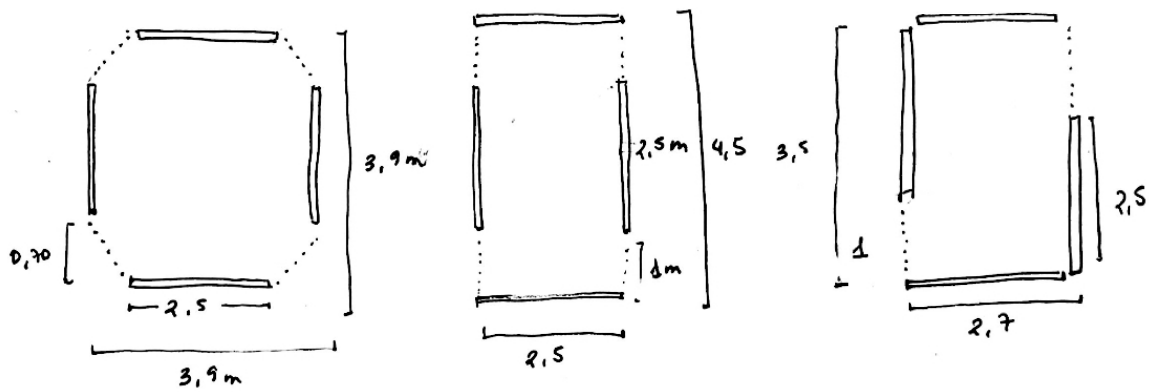


Fig. 24. Bocetos de la distribución de las mallas: Opciones para plantear los distintos espacios que podría ocupar la pieza.

6. Referentes

Desde el planteamiento inicial hasta su desarrollo, este proyecto se apoya en una serie de artistas que proporcionan un marco teórico, conceptual y visual enriquecedores para la comprensión y ejecución de nuestra propuesta artística. La incorporación de estos referentes manifiesta la relación que comparten con la metodología y el desarrollo plástico y, al mismo tiempo, como el diálogo con sus obras nos ha permitido comprender y expandir las ideas investigadas. Además, consideramos otros artistas de menor impacto que reflejan las influencias plásticas, presentes en mi entorno visual, manifestando mi interés por el proceso, la experimentación, la cotidianidad, la memoria y el lenguaje plástico en el dibujo, entre otros.

Luis Gordillo (1934 -). El proceso y la obra, elementos indisociables.

La razón por la que empiezo con Gordillo es debido a la persistencia que presenta en sus obras, que para mí, es clave en mi trabajo.

Lo reconocemos como nuestro mayor referente gracias a los diversos atributos que definen su actitud como artista y colocan su obra en el eje de este proyecto. No hablamos únicamente de la integración que ya realiza en sus exposiciones sobre el recorrido plástico que conforma su creación, y nos ayuda a entender su trabajo, y tampoco de su metodología horizontal ya mencionada aquí, que ofrece una aleatoriedad -nunca planeada- pero retroalimentativa de manera indefinida.

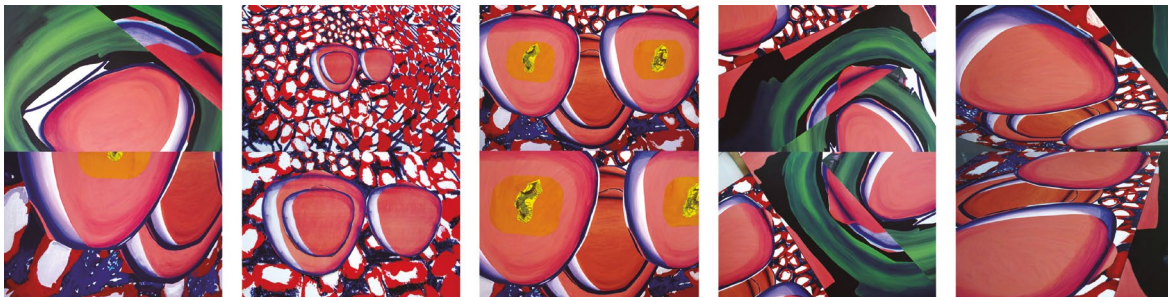


Fig. 25. *Femenino plural*, Luis Gordillo, 2009 (impresión digital sobre papel Somerset)
Seis obras de 56 x 43 cm.

Hablamos de la seriación que permite una constancia en el acto creativo. Iván de la Torre Amerighi indica que “es impulsado por el suspense y la necesidad perentoria de conocer el siguiente movimiento”, ya sea como espectador o creador de la obra (2010, p.11). Este rasgo preserva la continuidad, pero debe su complejidad no sólo al conjunto que se percibe visualmente de manera sucesiva, sino también a la intención del artista para establecer esa relación. Esta conexión entre la seriación y la perpetuidad es fundamental en nuestra producción plástica y desarrollo teórico, ya que nos permite encontrar propuestas sin buscarlas, haciendo que la obra crezca y nos asombre.

Sol LeWitt (1928-2007). Hacer visibles las ideas.

De la misma forma que aquí nos alejamos de la individualidad en una pieza, a través de los dibujos murales de Sol LeWitt, conocemos una visión del objeto artístico que centra su foco en la idea. En específico, *Wall Drawing #47* comprende un dibujo mural, que divide la pared donde se instala en 15 partes iguales. Estas forman -en su conjunto- una estructura horizontal hecha con líneas que se combinan secuencialmente en distintas direcciones.

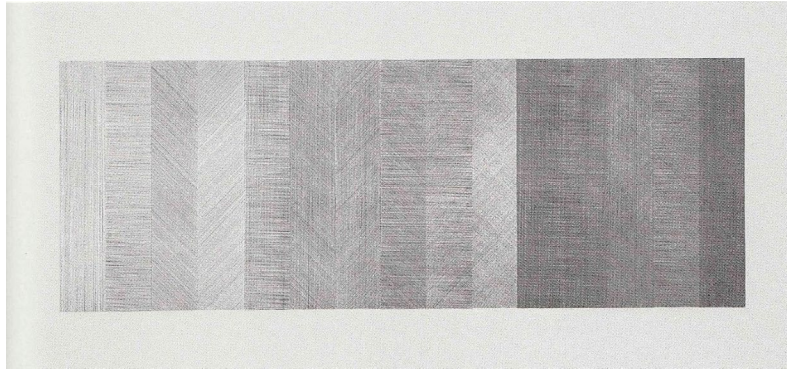


Fig. 26. *Wall Drawing #47*, Sol LeWitt 1970 (lápiz sobre mural) 500 x 1.580 cm.



Fig.27. [Izquierda] Instalación de *Wall Drawing #47*, Sol LeWitt, 2014. Expuesto en el Museo Reina Sofía.
[Derecha] Instalación de *Wall Drawing #47*, Sol LeWitt, 2014 (Detalle).

Su primera (2009) y segunda ejecución (2014) -en el Museo Reina Sofía- así demuestran la propuesta de una posible continuidad que necesita adaptarse a la superficie arquitectónica. Siendo una obra líquida cuya forma cambia en pos de hacer presente su exploración espacial, esta clase de presentación mantiene viva su iniciativa acerca de cómo la ejecución de una obra no hace que la idea se congele tras su exposición. Un concepto que se refuerza por ser un trabajo pensado para reproducirse y evitar su mercantilización. La directora del Área de Colecciones del Museo Reina Sofía, Rosario Peiró, habla sobre ello en una entrevista y comenta que es una pieza que debe realizarse, porque de no estar expuesta, su fisicalidad desaparece. En adición, es un trabajo que no está hecho por el artista, sino por un grupo de personas que mostraron su ejecución durante la exposición. (2015)

Así vemos que la importancia radica en el proceso que conforma la realización de la obra y como eso determina una percepción distinta. Cabe mencionar, por último, la evolución visual que se logra gracias al recurso del grafito. Un progreso que utiliza la reiteración del mismo elemento plástico (la línea) para dar con nuevos lenguajes.

Esther Ferrer (1937-). Acto y expresión creativa libre.

En relación a su filosofía de producción artística, Esther Ferrer está presente en los últimos proyectos seriales de este TFG, donde se ha dado una alta expresión de libertad a la hora de crear un proceso de transformación sobre los objetos domésticos.

Para hacer acciones, no necesitas más que la voluntad de hacerlas, a partir de ahí te lo inventas todo: la técnica, la definición, la teoría (si la necesitas), etc. Es el arte más democrático que existe, además de que al no tener un domicilio fijo, su domicilio es la calle. (Esther Ferrer, 2017, p. 106)

Sin el entendimiento de esta postura, no habríamos alcanzado el estado de madurez plástico que vemos en esos ejercicios, cuyos objetos intrascendentes hemos podido visualizar a través de una percepción nueva. Una conducta que nos permite vivir el proceso de creación como una experiencia en la que apreciamos la acción del dibujo y todo lo que ello nos aporta en su temporalidad.



Fig. 28. *Las cosas*, Ester Ferrer, 2011. Realizado en Raven Row, Londres.

Mencionar que la naturaleza cambiante de nuestra portada se asemeja a la cubierta del catálogo *Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (2017), que relaciona las diversas representaciones que produce una exploración continua sobre el mismo elemento, frente a la exposición de una única obra que deba describir, contrariamente, esta condición múltiple.

Bruce Nauman (1941-). El dibujo como herramienta de proceso.

La realización de este trabajo entiende el dibujo como medio de investigación plástica. Aunque en su inicio surgió desde la intuición, gradualmente se ha convertido en el motor de todo el proyecto.

Al principio, el dibujo se estableció naturalmente como la técnica primordial. Sus cualidades nos permitían captar nuestro entorno en esencia y de forma rápida. Ahora, sin lugar a dudas, es especialmente importante que nos permita esbozar de manera provisional esos hilos de pensamiento que, con otra técnica, se desvanecerían fácilmente. Podríamos añadir lo que indica Jane Fisher (2003) sobre cómo “el acto de dibujar hace posible la identidad mágica entre pensamiento y acción, porque dibujar es el medio más rápido y, por lo tanto, puede proteger la intensidad del pensamiento” (p.221-222).



Fig. 29. [Izquierda] *Sin título*, Bruce Nauman, 1994 (serigrafía sobre papel) 818 x 820 mm.
 [Derecha] *Figura en marcha*, Bruce Nauman, 1985 (lápiz de color, grafito, gouache y acuarela sobre dos hojas de papel unidas) 186'6 x 161'6 cm.

En ese sentido, Bruce Nauman logra conservar el dibujo en sus obras gracias a la cualidad de proceso desplegado que estas poseen. Sobre ello, Emma Dexter (2016) nos afirma que se enfoca en esta técnica para comprobar si una escultura ‘terminada’ funciona o no correctamente, utilizando el dibujo como un método preparatorio (p. 7). Una cualidad que procede de las experimentaciones previas a la creación final, convirtiendo esta disciplina en imprescindible, ya que logra materializar ideas, manifestar conceptos y mostrar propuestas valiosas que entendemos tan solo con el visionado de sus bocetos. Una práctica suficiente para desarrollar toda la obra de nuestro proyecto que, bajo estas condiciones, funciona en su fase preliminar.

Concha Jerez (1941-). Un registro que nos conecta.

Un aspecto que condiciona el acto creativo de este trabajo es la percepción, aspecto sobre el que incide Concha Jerez. A través del catálogo de la exposición *Que nos roban la memoria*, damos pasos atrás para reflexionar sobre una de las inquietudes que impulsan nuestra recolección de imágenes. Esta actividad aborda cómo lidiar con la inundación de imágenes que vemos a diario, tanto físicas como digitales. Su visionado provoca que habitemos en un contexto donde permanecemos inmóviles, es decir, los no lugares². Ante esta contemplación poco atractiva, seleccionamos y distinguimos únicamente aquellas imágenes que realmente forman parte de nuestra vida. Aquellas que nos conectan con la realidad.

El reflejo de esta apreciación, por atrapar aquello que se nos escapa visualmente, es la acción del dibujo como medio que activa la memoria. Un registro que congela físicamente y destaca ciertos elementos. Un acto de creación y consciencia sobre lo que nos involucra en el entorno, que nos ayudan a “recuperar una experiencia estética y vital que no esté determinada por la lógica de la productividad y del consumo.” (Borja-Villel. 2020, p. 8).

2. Como dice Marc Augé, aquí hablamos de ‘no lugares’ como término donde el espacio ha perdido su identidad (2000, p-90-91). Una que actualmente ha evolucionado, llegando a falsear la experiencia de movimiento y presencia, y provocando la pérdida de nuestra percepción real.



Fig. 30. *Memoria del ENTRE*, Concha Jerez, 2020 (grafito y vinilo sobre muro).

Realizar, como hace Jerez en su obra, un ‘interferencia’³ en la realidad. Un toque de atención que muestra -por ejemplo- a través de su autocensura con escritos ilegibles. Como ella dice, pretende “modificar el hincapié en la cotidianidad que descansa en la actualidad” (2001, p.13). Podríamos decir que las transformaciones plásticas a lo largo de nuestro proyecto buscan lo mismo: centrar la atención en algo que probablemente olvidemos, generar una interacción con el elemento que promueva un diálogo creativo, y permitirle existir y perdurar en nuestra memoria. Pretenden incidir en el momento presente hasta desvirtuar y hacernos conscientes de su valor. En definitiva, interrumpir el automatismo mecánico de la percepción para lograr un ejercicio plástico que nos relacione con la realidad.

Ann Hamilton (1956-). La variación de las interacciones.

En relación al paso del tiempo y la necesidad que nos confiere para recoger elementos de nuestro entorno, podemos hablar de Ann Hamilton. En concreto, de una de sus instalaciones a gran escala *El evento de un hilo* (2013).

Bajo la idea de habitar una experiencia, esta obra espacial tiene como objetivo unir a distintas personas por medio de acciones como hablar, escuchar o columpiarse. Un sistema de poleas que interconecta, entre otros elementos de la exposición, 42 columpios que ponen en movimiento una sábana blanca enorme. Una obra que pierde la vida si no hay presencia humana en ella. En nuestra inclinación por pellizcar el tiempo, atendemos a cómo la artista produce una obra en la que la presencia de las personas se registra en el movimiento de la sábana.

3. Noción que podemos relacionar cuando Borrás Puche menciona el ‘extrañamiento’ de Victor Shklovski: “Un término de ostranenie para describir la estrategia estilística de presentar lo conocido como si fuese visto por primera vez” con el fin de evitar la automatización de la mirada. (p. 13) .

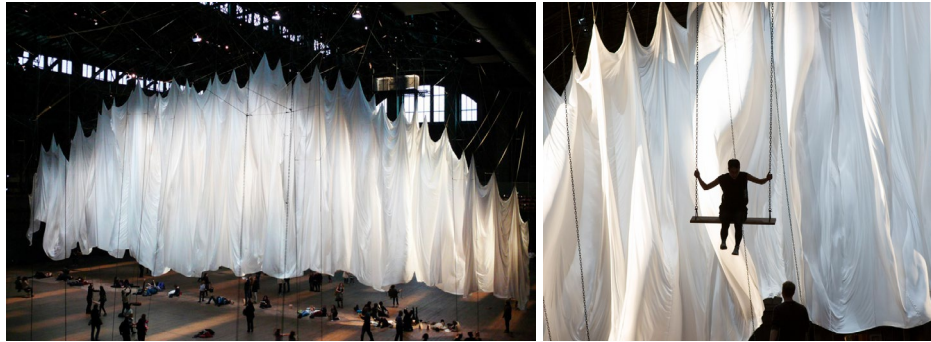


Fig. 31. *Evento de un hilo*, Ann Hamilton, 2013. Expuesto en el Wade Thompson Drill Hall [enlace a vídeo](#)

Quizá la clave que presenta Hamilton en su obra está más presente en los dibujos de *Cafés*, pues reúne los fragmentos de una experiencia cotidiana que no se repite, sino que se vive de forma distinta en cada registro, que por medio del dibujo, provoca que pluralicemos la acción de reposar, beber y observar. Un planteamiento abierto a la indeterminación de la práctica artística, sin interés en un resultado concreto, en el que Hamilton experimentó desde el inicio de la instalación que “cada día es un poco distinto, y cada día hay una nueva forma de interacción” (Hamilton, 2013).

Stefan Visan. La experimentación diaria.

Recordándonos a Chema Madoz, incluimos en nuestro círculo de referentes a Stefan Visan, un artista visual cuya obra tiene lugar en instagram (@visanstefan). Su presencia aquí se explica, además de por la influencia que durante años ha tenido sobre proyectos previos, por la experimentación que realiza para crear conexiones entre objetos banales. Objetos cuya apariencia manipulada contrasta con la original, provocando un replanteamiento sobre lo que normalmente ya creemos conocer a la perfección y abriendo un sin fin de nuevas posibilidades en cuanto a interpretación se refiere.

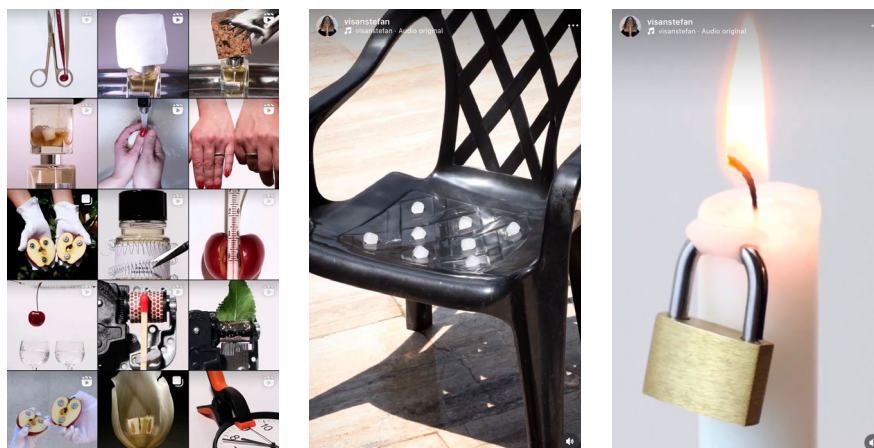


Fig. 32. [Izquierda] Captura de pantalla del perfil de instagram de Stefan Visan ([enlace a perfil](#)).
 [Centro] *Sin título*, Stefan Visan, 2023 (vídeo) 15” ([enlace a vídeo](#)).
 [Derecha] *Sin título*, Stefan Visan, 2023 (vídeo) 15” ([enlace a vídeo](#))

Como menciona Gracia Ebert (2020) sigue un proceso de creación indeterminado en el que tantea y mezcla sin ninguna intención previa. El abanico de instrumentos que utiliza en sus creaciones está comprendido por objetos de uso diario (desde tenedores, velas y frutas, hasta líquido y fuego). Gracias a la combinación visual, y de acciones, en las que interviene de la forma más minimalista posible, origina procesos audiovisuales que hablan de la temporalidad, el collage entre objetos, y sobre todo, de los recursos plásticos que permiten: fragmentar, unir y multiplicar significados preconcebidos.

Jane Housham. La colección visual.

La artista que nos proporcionó inspiración a través de su colección en el transcurso inicial de este TFG fue Jane Housham (@foundandchosen), una artista y escritora que se centra en pequeños objetos nostálgicos. La disposición de estos objetos, además de servir como un resumen visual, nos hace comprender cómo la representación puede ser un concepto cambiante que transmite un objetivo claro en este trabajo: multiplicar la percepción y apreciación de elementos banales.



Fig. 33. [Izquierda] *Chairs*, Jane Housham, 2024 (collage). [Derecha] Fragmento de *diario visual #1*, Ana Gallardo, 2023-24 (grafito sobre papel) dos hojas de 12'5 x 20'5 cm.

De forma similar a nuestro *diario visual #1*, Housham trabaja el recuerdo recogiendo, almacenando y encontrando diminutas piezas o juguetes. Este ejercicio de atención y búsqueda le permite manipular los objetos para agruparlos por categorías. La composición final en sus fotografías captura ese ejercicio en una imagen, congelando el tiempo invertido en ese acto que culmina con una agrupación de elementos visuales. En el conjunto de sus partes, vemos una obra que nos impulsa a explorar nuevas formas de representación a través del recurso estilístico. Es una manera de incidir en la misma idea que prolonga la valoración estética de un elemento.

Ochiai Shohei. (1988-). Transformación en el dibujo.

A lo largo de este proyecto, nos hemos dejado guiar por los estímulos de interés que encontramos en nuestro entorno. Este enfoque nos ha permitido centrarnos en la técnica del dibujo sin ser completamente fieles a la realidad, considerando el arte como una forma de divertimento.

Ochiai Shohei entiende este punto de vista y captura nuestra atención dibujando objetos de la memoria colectiva. Nos fascina el estilo que caracteriza sus dibujos, tan centrado en los detalles como descentrado por su apariencia correcta. Un recurso creativo que conecta con nuestra mente y nos rememora a la infancia, cuando nuestros dibujos eran similares.



Fig. 34. [Izquierda] *GUMI*, Ochiai Shohei, 2023 (grafito y tinta sobre papel) 72'8 x 103 cm. [Derecha] Fragmento de *Mesita de noche*, Ana Gallardo, 2024 (pastel y acrílico sobre papel) 21 x 44'5 cm.

Convierte en protagonistas elementos de nuestra cotidianidad, centrándose en los pertenecientes a los años 90 y principios de los 2000. A través de forma, la línea y el exceso de detalles, rompe y recompone la identidad visual de los objetos, jugando con la representación de su familiaridad. En este TFG incidimos, por una parte, en la presencia que tienen ciertos elementos en nuestro día a día, y por otra, en cómo nos involucramos con esta idea al modificar su imagen.

Zhang Enli (1965-). Objetos de valor ordinarios

Otro de los deseos que yace en el registro de nuestro entorno, y que ya hemos mencionado, es proporcionarles la importancia que merecen los objetos que nos rodean.

El alcance de lo ordinario, presente en nuestros días, a menudo pasa desapercibido. Son elementos que esconden un atractivo en su forma y apariencia física, suficiente para ser repensados no como algo más, sino por lo que verdaderamente son: la trascendentalidad de lo intrascendente. Algo con capacidad de transformación, que refleje incógnitas sobre el alcance y los límites de nuestra mirada. Una inquietud que nos mantiene en movimiento y despierta el valor del dibujo como ejercicio de estudio y análisis.



Fig. 35. [Izquierda] *Bucket 3*, Zhang Enli, 2007 (óleo sobre lienzo) 1003 × 1000 mm. [Centro] *Bucket 5*, Zhang Enli, 2007 (óleo sobre lienzo) 994 × 994 mm. [Derecha] *Bucket 8*, Zhang Enli, 2007 (óleo sobre lienzo) 995 × 994 mm.

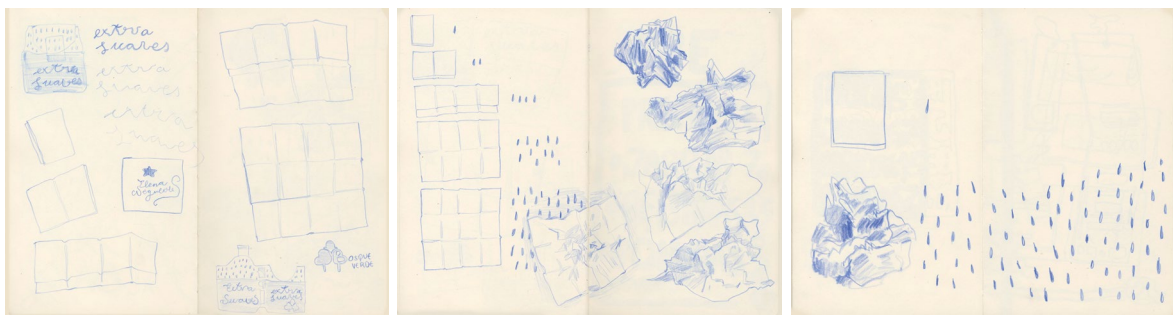


Fig. 36. Fragmentos de *diario visual #1*, Ana Gallardo, 2023-24 (lápiz de color sobre papel) seis hojas de 12'5 x 20'5 cm.

Bajo estos parámetros, la obra contemporánea de Zhang Enli -en concreto, la que abarca su naturaleza muerta- ocupa un lugar significativo en este trabajo. Además de un desinterés por la perfección plástica realista (sino por la esencialidad de su apariencia) y un estilo que deja ver el recorrido de la pintura, nos produce especial atracción el tamaño de sus piezas. Nuestra obra no presta atención a los cambios de escala para magnificar el dote de lo cotidiano; sin embargo, consideramos que las dimensiones de sus pinturas muestran la magnitud de las representaciones y conceden al espectador la oportunidad de observar, manteniéndose en el mundo físico, para apreciar el carácter estético de los objetos en su orden y geometrías dadas (Yinghua, 2011, p.332).

7. Análisis y reflexiones

La realización del presente proyecto me ha hecho tomar más conciencia del papel relevante de las metodologías y procesos de trabajo, ya que comprenden como el papel que juega la antesala (esta fase previa a la producción entendida de forma convencional), puede ser proceso y al mismo tiempo resultado. Una reflexión que no podría haber llevado a cabo sin las experimentaciones que convierten, de forma natural, el proceso de nuestro proyecto en la propia producción final.

Al principio, perseguía un objetivo erróneo, buscando demostrar que la apariencia del boceto —como dibujo sin terminar— ya era suficiente para sugerir una obra final. Ahora puedo entender que la estética plástica es algo que se hace presente tras un proceso de exploración, que hace uso de esos estilos conforme van apareciendo.

La parte final del desarrollo práctico y teórico me lleva a considerar —seriamente— la continuidad de un proyecto que me permite recoger y manipular mi entorno de manera infinita. Fuera de los límites que traza este Trabajo Fin de Grado (que presenta unas obras) el *diario visual #1* supone para mí un panel de muestras con recursos que me invitan a seguir creando. Reconozco de esta forma que, así como surgió *Cafés, lámpara, frutero, tijera y perchero*, también podré dar pie a una infinidad de obras que mantengan con vida el propósito de este trabajo.

El método de proyecto desarrollado plantea aún diversas exploraciones temáticas e inquietudes en las que no he podido profundizar. Entre ellas, el acto del dibujo como una experiencia que despierte y una a las personas en un acto creativo que registre la temporalidad de las acciones que involucran a los participantes.

Un aspecto que me gustaría destacar en este apartado es el grado de satisfacción que he sentido al despreocuparme por un resultado definitivo y poder disfrutar del dibujo. He podido tomar esta actividad como algo más que un proyecto universitario, aprovechando mi fijación por el entorno para tomar conciencia y convertir lo que veo en un banco de recursos con practicidad artística. En sí, tener a mi disposición el mantenimiento de una obra que es capaz de permanecer viva.

8. Cronograma

A continuación, muestro una representación sintética de los planos de trabajo que abarcan la investigación plástica y teórica. La singularidad del proyecto, de alguna manera, me sitúa en la tarea de retroalimentar simultáneamente ambas partes, de ahí sus similitudes.



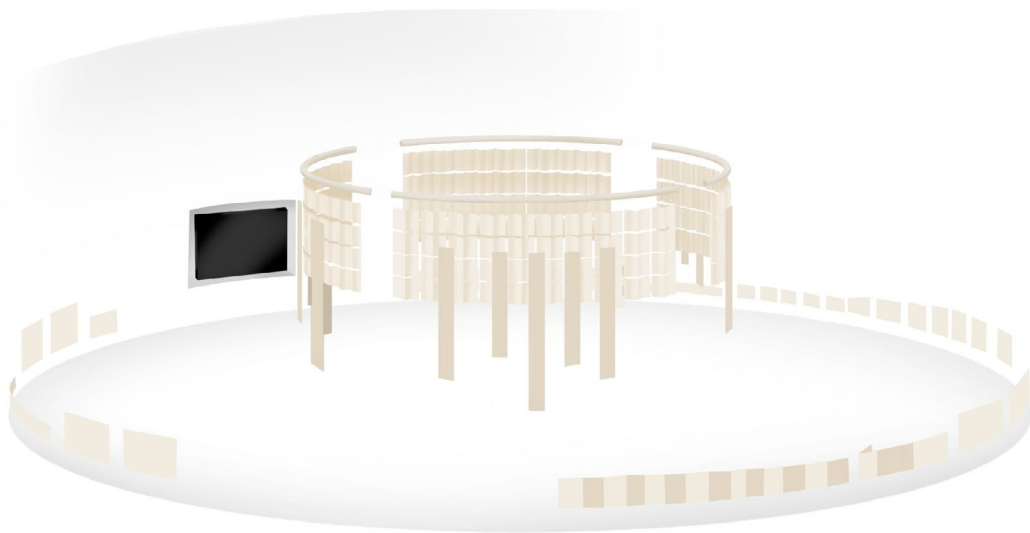
9. Presupuesto

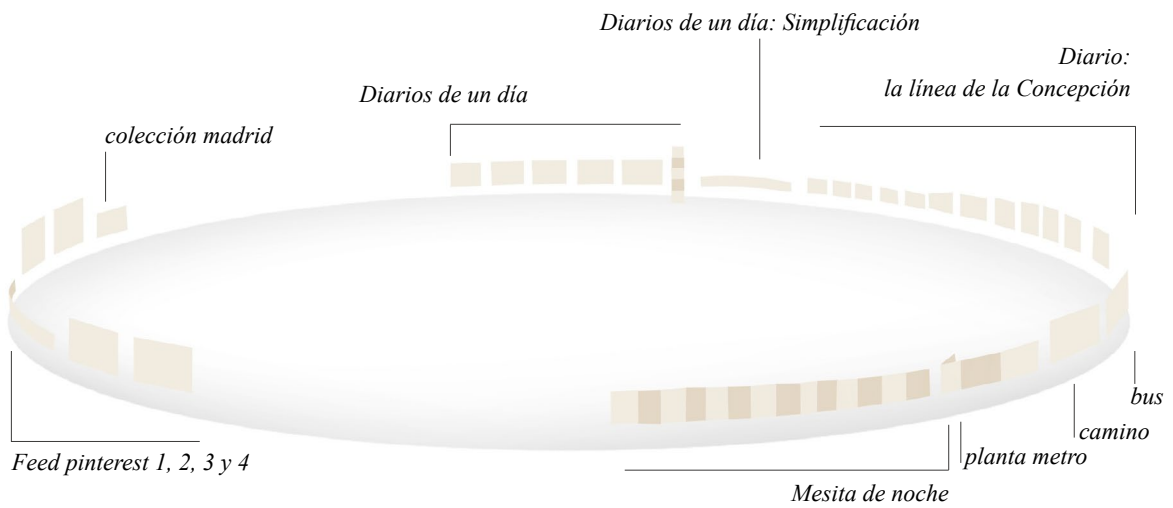
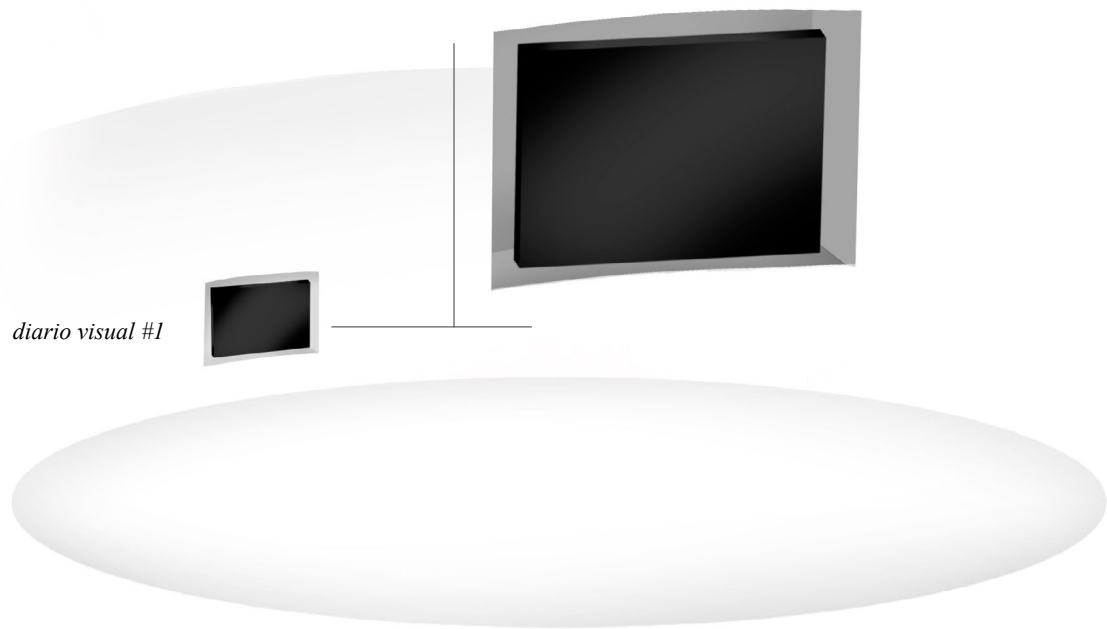
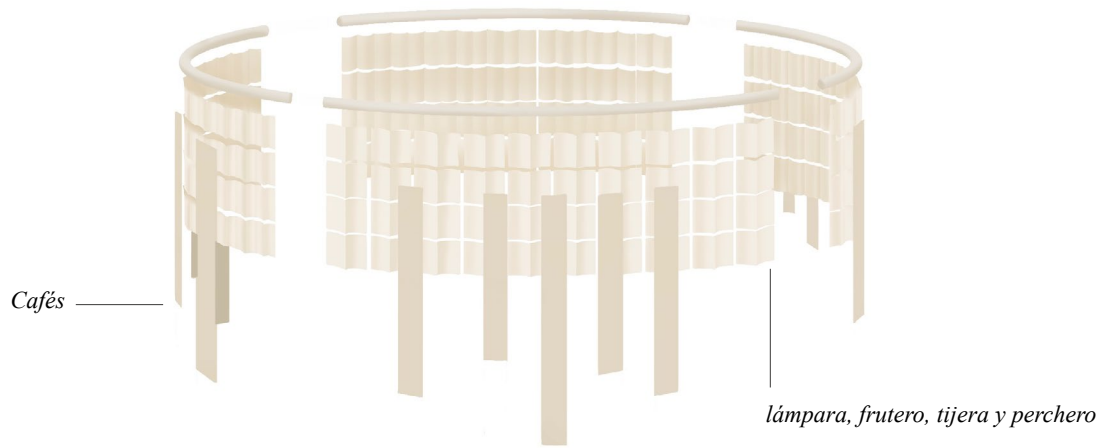
Tubo PVC blanco transparente (5 m, 4")	2,50 €
Alambre (10 m, 0,2")	2,50 €
5 cuadernos de dibujo A5	28,50 €
Rollo de papel continuo	4 €
Libretas para anotaciones	2,50 €
8 Regletas de conexión de polos	4,08 €
Hilo de coser blanco (100 m)	3,20 €
Hilo cableado (140 m)	3,66 €
Hilo nylon (100 m)	6,01€
Cinta de pintor	1,40 €
2 Pintura spray mt blanco	11,80 €
Pintura spray imprimación plástico	9,90 €
4 Tubo rígido PVC (3 m)	5,16 €
TOTAL	85,21 €

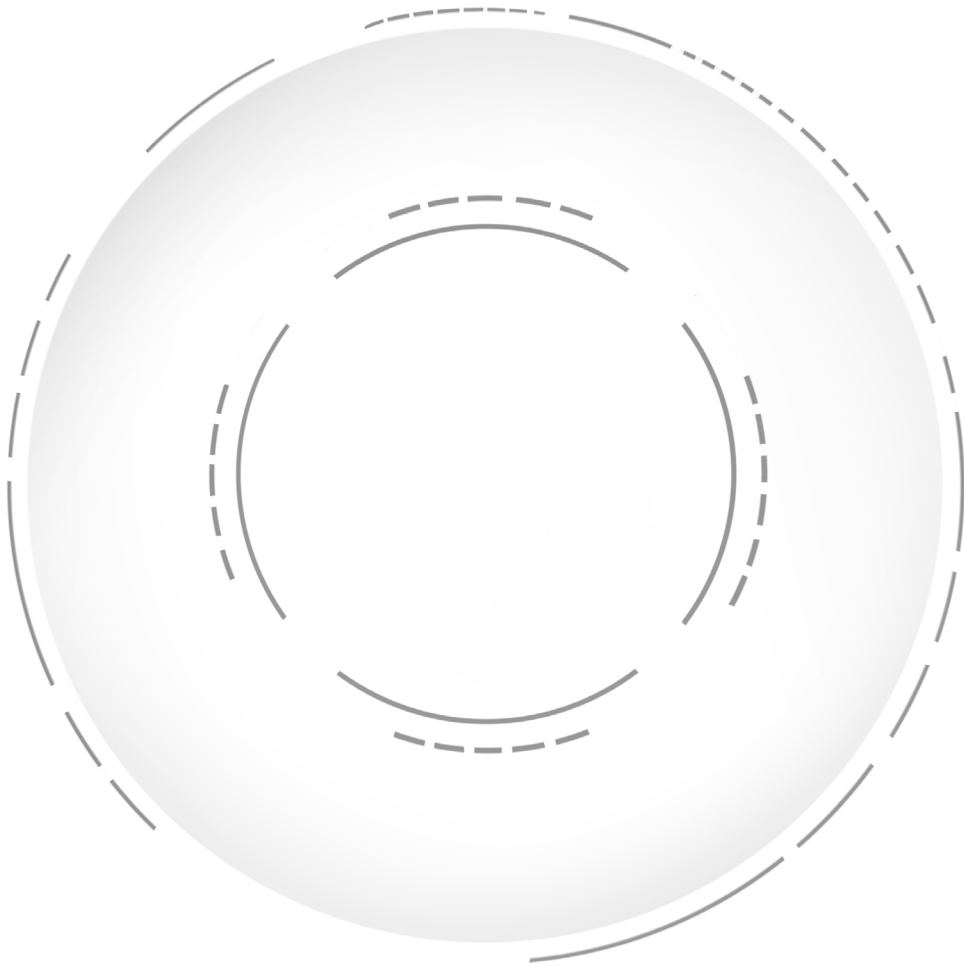
10. Proyecto de exhibición

Sin tener en cuenta la disposición final que tendrá la obra en su presentación (de base cuadrada), proyectamos las condiciones ideales para el conjunto de nuestro trabajo fuera de los espacios de la universidad:

- El concepto circular de la sala es una idea sin fin, donde el boceto y la obra son lo mismo. De manera similar a Gordillo, no disponemos de un espacio donde lo acabo se presenta como una conclusión. El mismo círculo es un eterno retorno visual y espacial.
- La disposición incómoda de los primeros procesos en la parte inferior de la pared, pretende hacer que el espectador observe con detenimiento el contenido de esos dibujos.
- Habrá un hueco en la pared para incorporar un televisor donde se verá el *diario visual #1*. Teniendo en cuenta que necesitamos luz, no podríamos disponer de un proyector. Esta opción nos permite instalar el vídeo sin dar demasiada presencia a la TV. Además, habrá altavoces para ambientar la habitación con el sonido del vídeo.
- La obra *Cafés* estará distribuida por la parte exterior los últimos procesos. La idea es aproximarnos al centro para profundizar en la obra poco a poco.
- Debido al peso de *diario visual #1*, *lámpara*, *frutero*, *tijera* y *perchero*, la colocación de estas obras está pensada para verse antes que el resto desde el exterior de la sala, la cual no tendrá puerta.







10. Referencias

Bibliografía

- Alberro, A., & Stimson, B. (1999). LeWitt, S. Paragraphs on conceptual art. En *Conceptual Art: A Critical Anthology* (p. 13).
- Auge, M. (2000). *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. En Gedisa eBooks. <https://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>
- Borrás Puche, V. I. (s. f.). *Brecht y Shklovski o como resucitar al mundo a través del arte*. (p. 13)
- D'Acosta, *Memorándum* en 'Cuadernos coleccionables del museo #37', Luis Gordillo, Museo de la Universidad de Navarra, España, 2021. [hoja de sala].
- De La Torre Amerighi, I. (2010). *Luis Gordillo. policéntrico centrífugo vulnerable*.
- De Zegher, C., Sussman, E., Tuma, K., & Croquer, L. (Eds.). (2006). *Eva Hesse: Drawings* (p. 170-171). The Drawing Center.
- Ferrer, E., Rassel, L., Villaespesa, M., Salgado, M., Brignone, P., Labelle-Rojoux, A., & G. Muriana, C. (2017). *Esther Ferrer: todas las variaciones son válidas, incluida esta* (M. N. C. De Arte Reina Sofía, Ed.). Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/esther-ferrer-esp.pdf>
- Fisher, J., & Santacatterina, S. (2003). *On Drawing. En The Stage of Drawing: Gesture and Act* (p. 221-222).
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (p 111-114). Ediciones AKAL.
- Hamilton, A. [Art21]. (2013, 19 de abril). *Ann Hamilton: "the event of a thread" | Art21 "Extended Play"* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1fJ4umqXGjM?si=3sZBgImAH-9CiaHS>
- Jerez, C (2001). *Concha Jerez. Lekutik ezlekura. Del lugar al no lugar (Koldo Mitxelena Kulturunea)* San Sebastián (p. 13)
- Kantor, J., Dexter, E., & Zabel, I. (2016). *Vitamin D: : New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press.
- Mateusz Urbanowicz. *Comercios de Tokio: El arte de Mateusz Urbanowicz*. (2020). EDICIONES TOMODOMO.

- Merleau-Ponty, M. (1996). *Phenomenology of Perception*. Motilal Banarsidass Publishe.
- Morera, C. S., Bal, M., Castro Flórez, F., Correa, N., Iges, J., Ohlenschläger, K., & Borja-Villel, M. (2020). *Concha Jerez, Que nos roban la memoria* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Edificio Sabatini, Planta 3, Escaleras, Sala de Bóvedas y Sala de Protocolo , julio 2020-11 enero 2020).
- Paz González, G. (2016). *El objeto y la memoria*. Facultad de artes, departamento de teatro.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía* (ed. 2006, p. 17). Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Yinghua Lu, C. (2011). *Vitamin P2 : New Perspectives in Painting*. Phaidon Press Limited.

Webgrafía

- Beach, C. (2023, 2 agosto). *Jane Housham Creates Quaint Collections of Miniature Items That Captivate the Masses*. PRINT Magazine. <https://www.printmag.com/designer-profiles/found-and-chosen/>
- Bourtoon, L. (2021, agosto, 3). *Sara Hagale offers a breath of fresh air with her illustrative precision*. It's Nice That. (fecha de consulta 15/02/2022) <https://www.itsnicethat.com/articles/sara-hagale-shagey-illustration-030821>
- Ciancas, M. L. Z. (2022, 22 junio). *Los gabinetes de curiosidades más bellos de París*. Traveler. <https://www.traveler.es/articulos/gabinetes-de-curiosidades-paris>
- Ebert, G. (2020, 15 junio). *Intervenciones inusuales del artista Stefan Visan combinan hojas, cubiertos y objetos cotidianos*. Colossal. Recuperado 3 de abril de 2024, de <https://www.thisiscolossal.com/2020/06/stefan-visan-interventions/>
- Fer, B., & Rossen, B. (2010). *Eva Hasse. Trabajos del estudio*. FUNDACIÓANTONITAPIES. Recuperado 29 de mayo de 2024, de <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/eva-hesse-trabajos-del-estudio/>
- Ludwig, N. (2022) *Dibujando nostalgia: conozca a la estrella emergente del arte de Tokio, Shohei Ochiai*. Sabukaru. Recuperado el 15 de mayo de 2024. <https://sabukaru.online/articles/ochiai-shohei-tokyo-rising-art-star>
- Luis Gordillo | Website Oficial del Artista – Luis Gordillo. <https://luisgordillo.es/>
- Merino, R. (2018, 30 septiembre). *Mangazine #4: La revista Garo y el cómic underground japonés - Zona Negativa*. Zona Negativa. <https://www.zonanegativa.com/mangazine-4/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2015, abril). *Sol LeWitt, Wall Drawing #47, 1970 Entrevista con Rosario Peiró* [Vídeo]. Recuperado 8 de junio de 2024, de <https://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/featured-artwork-sol-lewitt-wall-drawing-47-1970-interview-charo-peiro>

Verónica. (2023, 23 marzo). *Nostálgica serie de figuras vintage de la coleccionista Jane Housham*. OLDSKULL. <https://www.oldskull.net/miscelanea/una-nostalgica-serie-de-juguetes-y-figuras-vintage-de-la-coleccionista-jane-housham/>

WAVE | *New Currents in Japanese Graphic Arts*. (s. f.). JAPAN HOUSE (Los Angeles). <https://www.japanhousela.com/exhibitions/wave-new-currents-in-japanese-graphic-art/>

Primeros procesos	57
<i>diario visual #1</i>	72
<i>Cafés</i>	108
<i>lámpara, frutero, tijera y perchero</i>	115

Las páginas iniciales de nuestro anexo muestran los primeros procesos del trabajo. Una serie de dibujos que buscaban agrupar y sintetizar visualmente los elementos de nuestro alrededor.



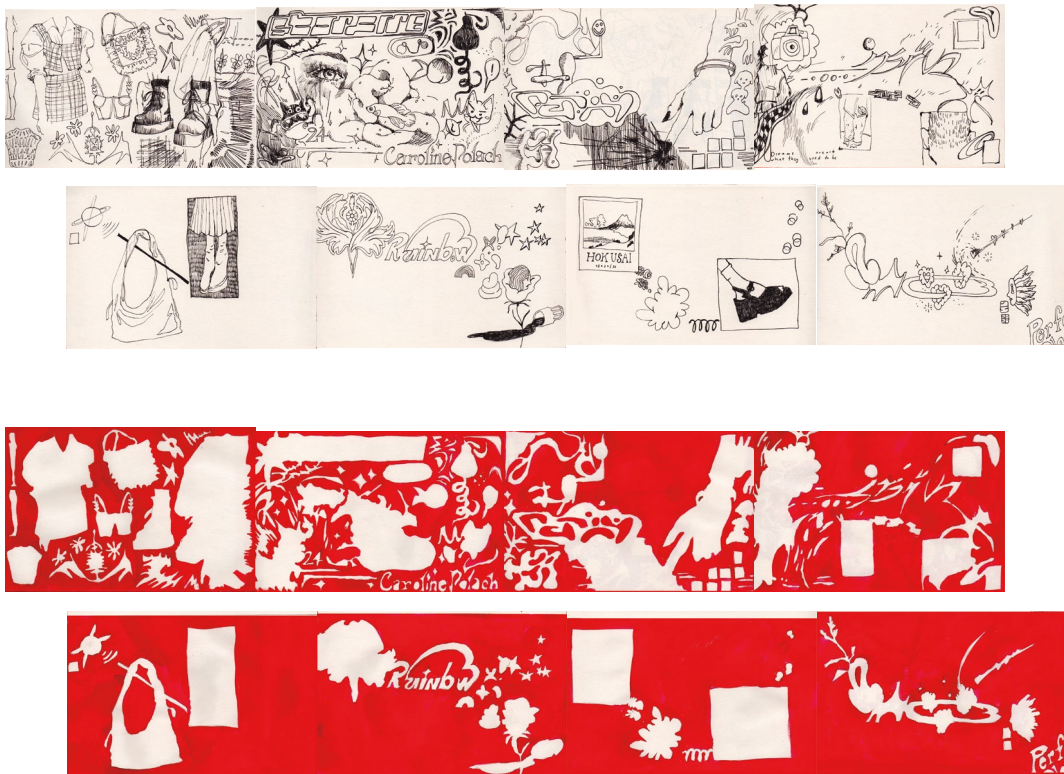
Feed pinterest 1, 2022
 (acuarela sobre papel)
 29'7 x 42 cm



Feed pinterest 2, 2022
 (acuarela sobre papel)
 29'7 x 42 cm



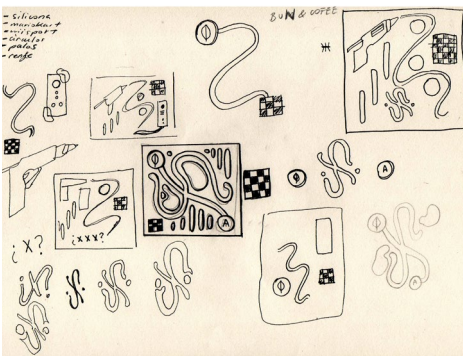
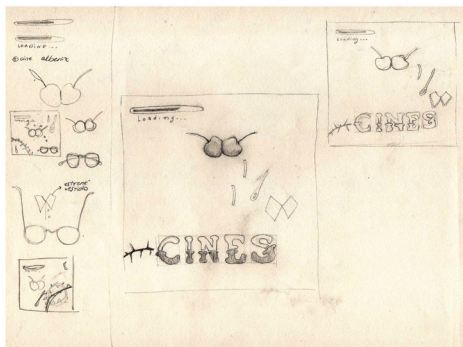
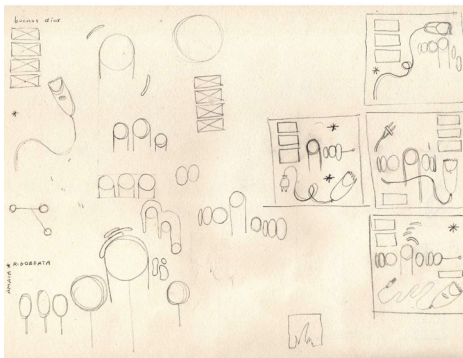
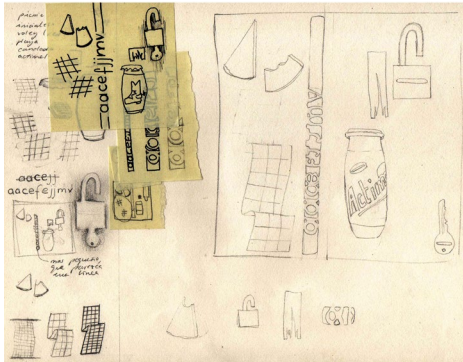
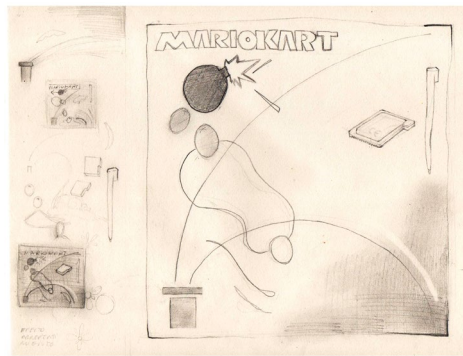
Feed pinterest 3, 2022
(tinta y acuarela sobre papel)
2 piezas de 14 x 174 cm





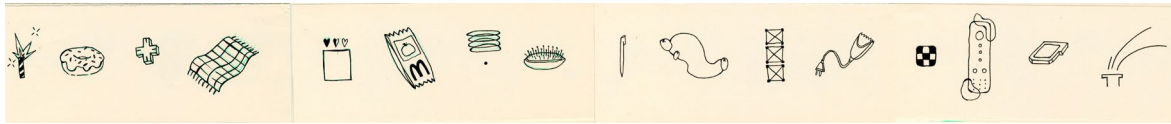
Feed pinterest 4, 2022
(tinta sobre papel)
dos hojas de 29'7 x 42 cm



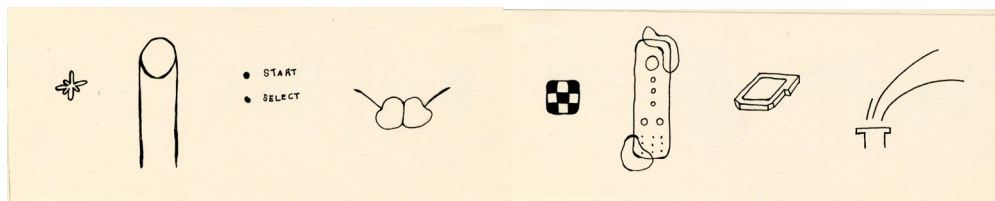
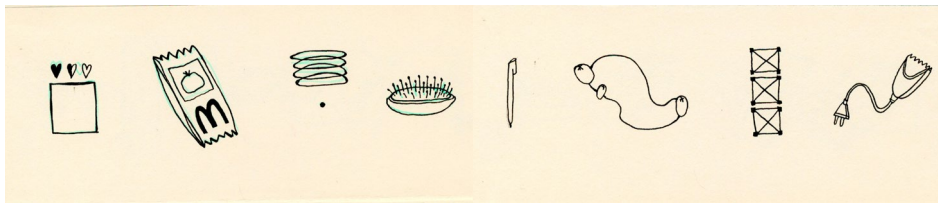
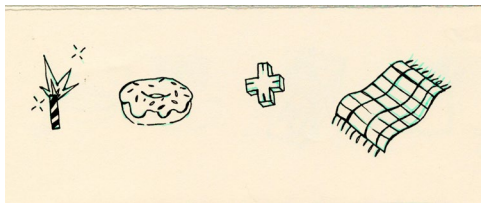


Diarios de un día, 2022
 (grafito, tinta, acuarela y acrílico sobre
 papel) 5 hojas de 21 x 29'7 cm, 11 x 55 cm



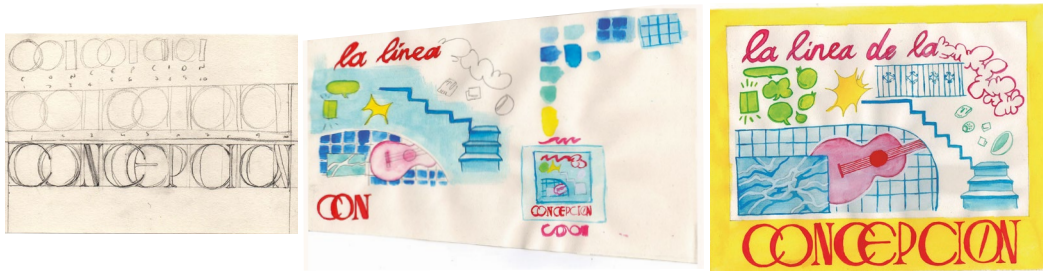
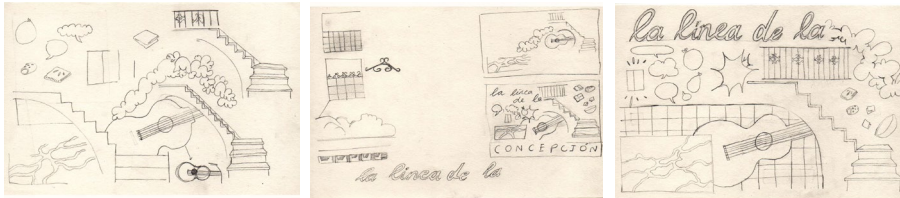
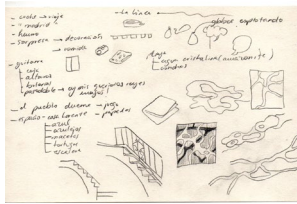


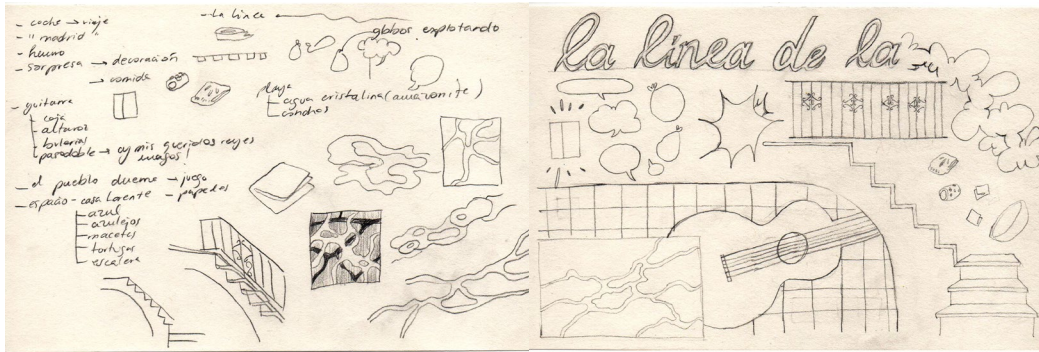
Diarios de un día: Simplificación, 2022
(tinta sobre papel)
8'5 x 110 cm





Diario: la línea de la Concepción, 2022
 (grafito, tinta y acuarela sobre papel)
 29'7 x 230 cm



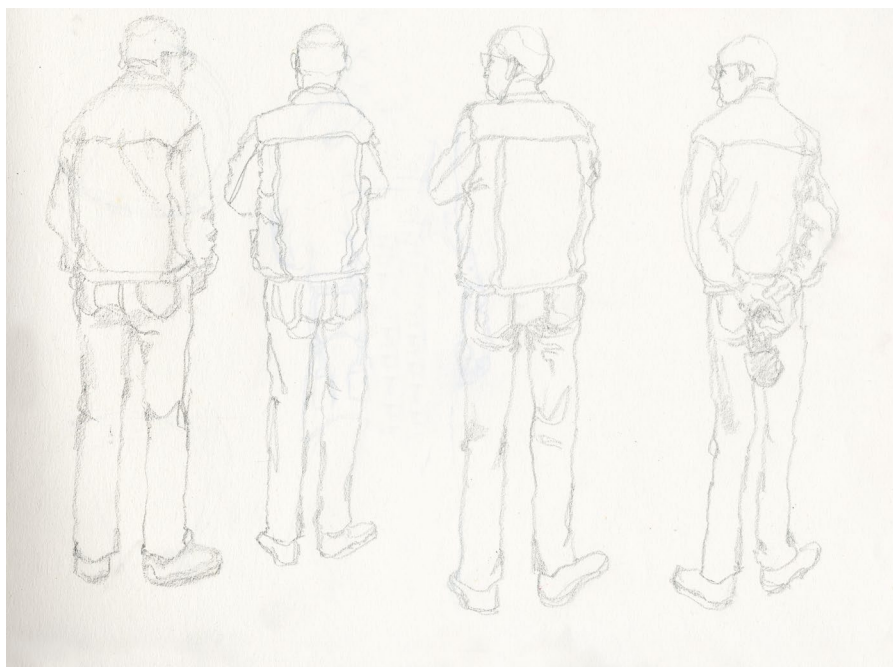




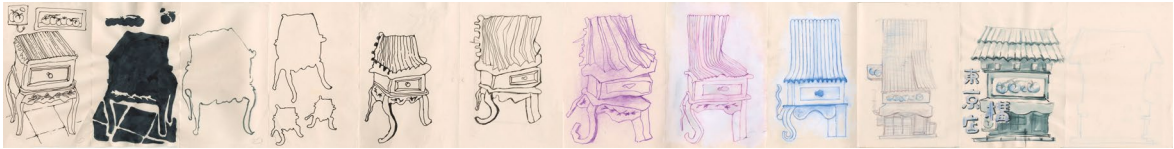
colección madrid, 2023
(grafito y montaje digital)
21 x 29'7 cm



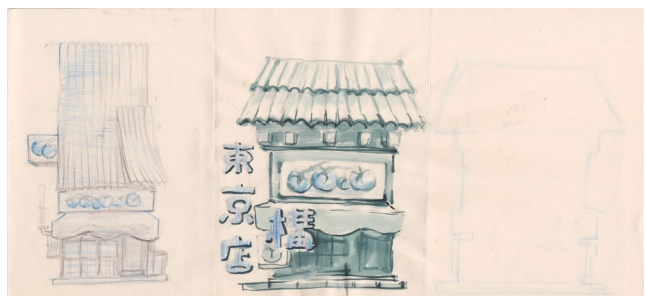
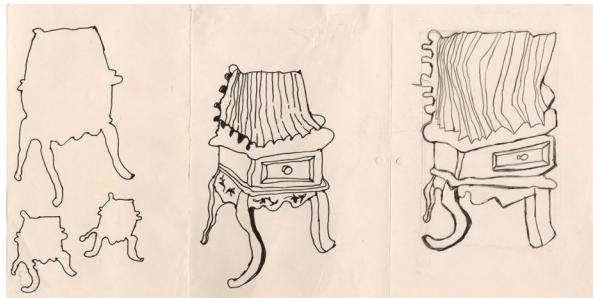
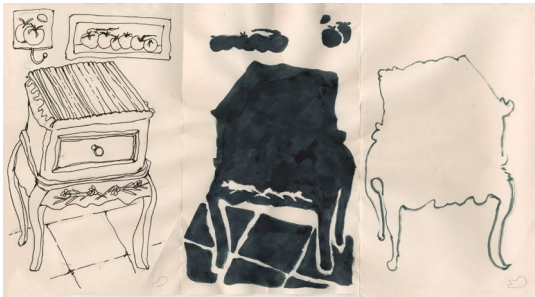
camino, 2023
 Grafito sobre papel
 (29'7 x 42 cm)

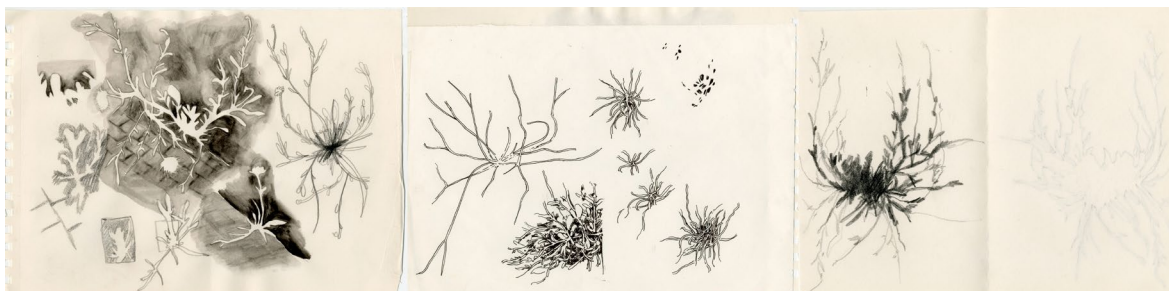


bus, 2023
 Grafito sobre papel
 (21 x 29'7 cm)

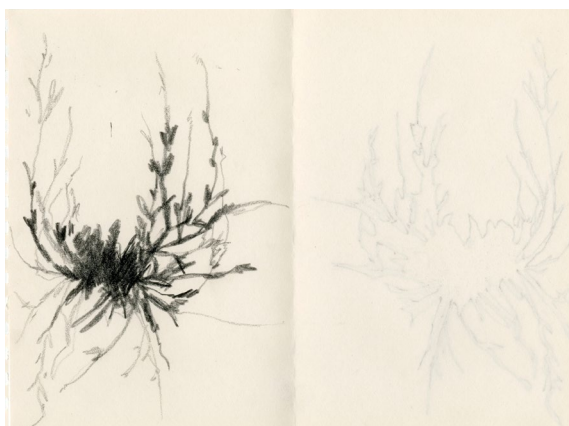


Mesita de noche, 2024
(tinta, acuarela, pastel y acrílico sobre papel)
21 x 170 cm





planta metro, 2024
(lápiz de color sobre papel)
89'1 x 21 cm

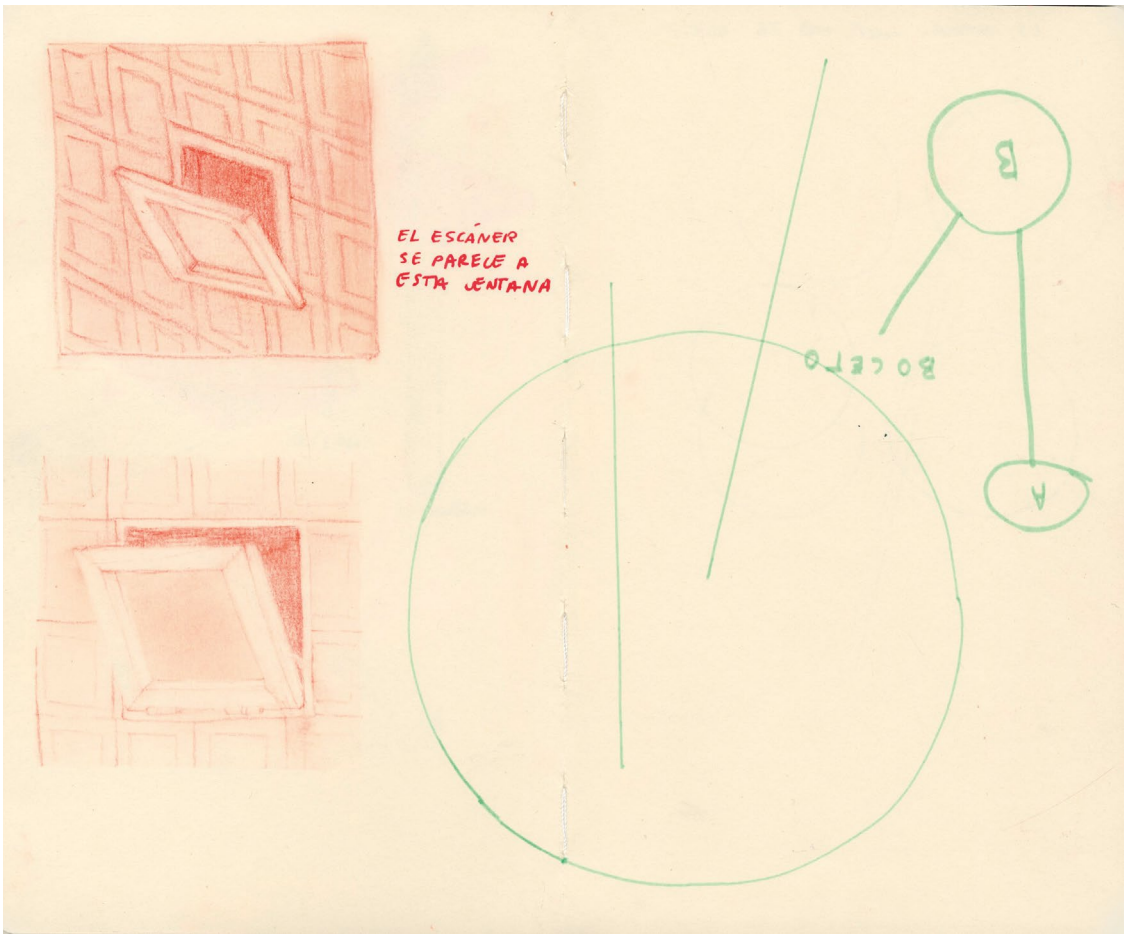
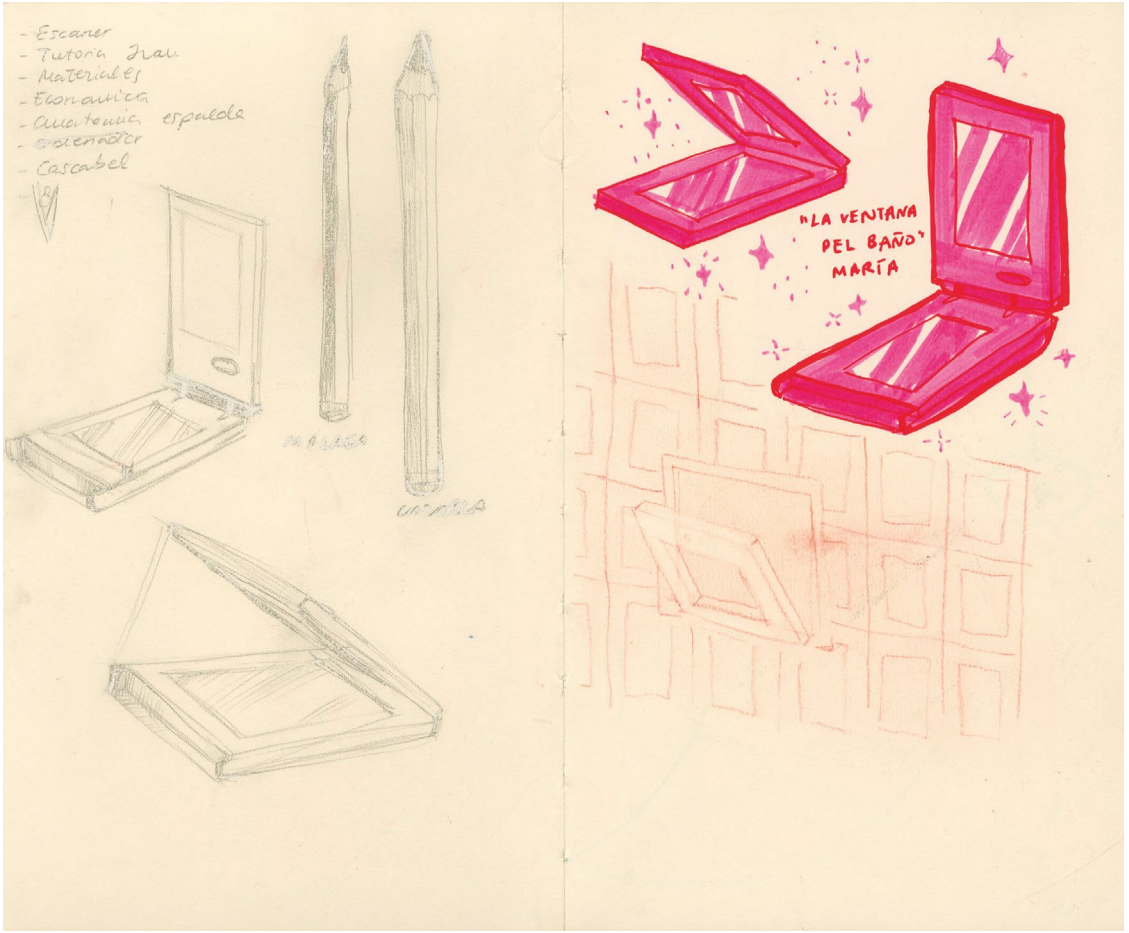


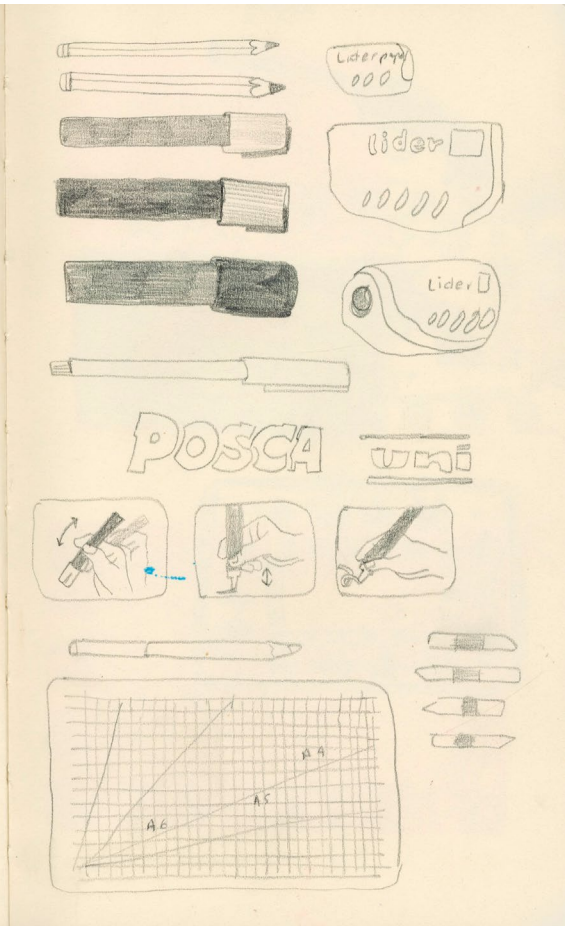
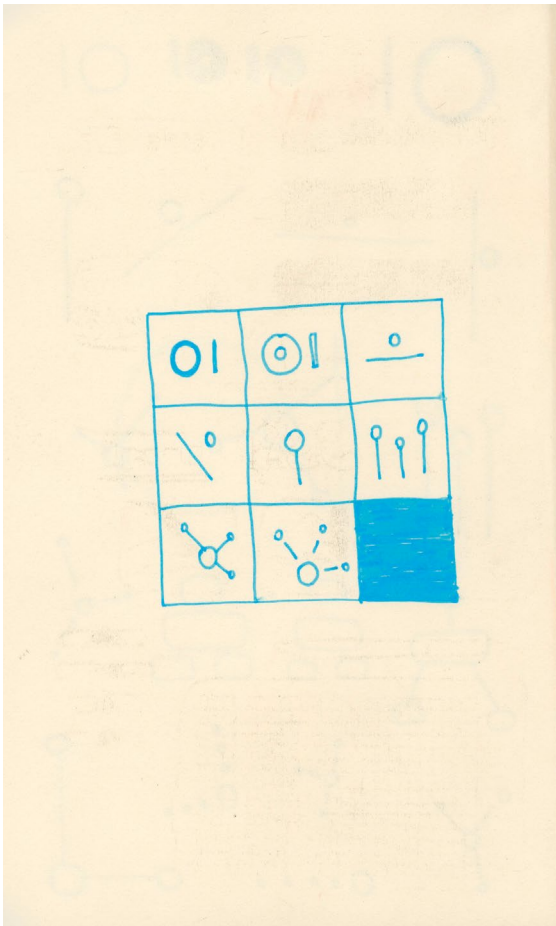
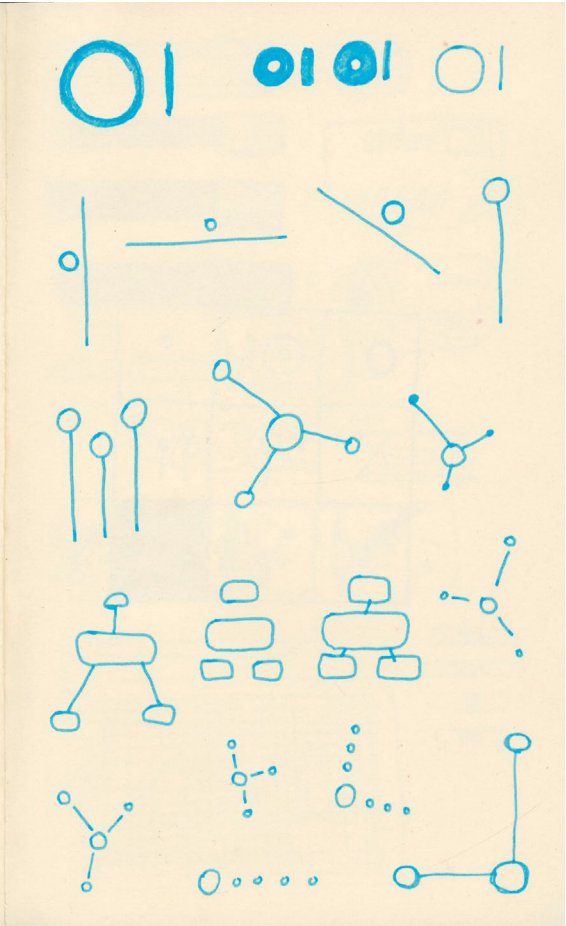
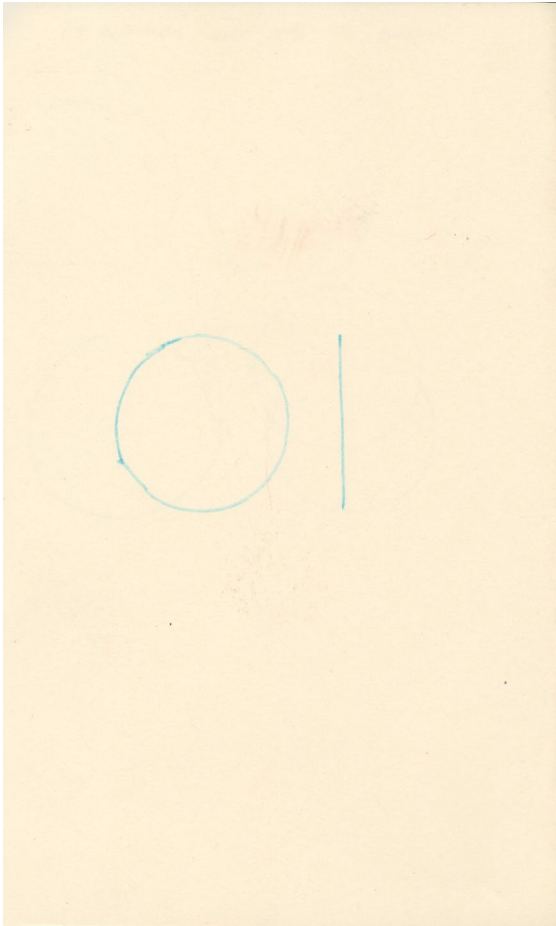
A continuación mostramos el *diario visual #1*, un cuaderno en el que se dialoga plásticamente con la representación de imágenes por medio del dibujo. Su objetivo es recoger, almacenar y desarrollar en procesos el entorno cotidiano mientras creamos un archivo.

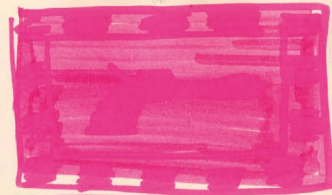
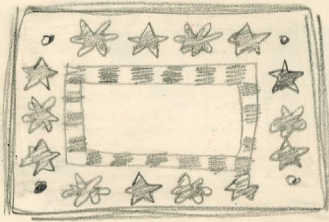
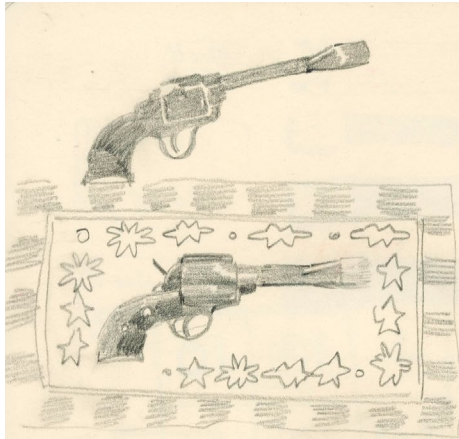


diario visual #1, 2023-2024
(grafito, pastel, lápices de colores,
tinta, acrílico, acuarela y collage sobre papel)
139 páginas: 12'6 x 20'5 cm

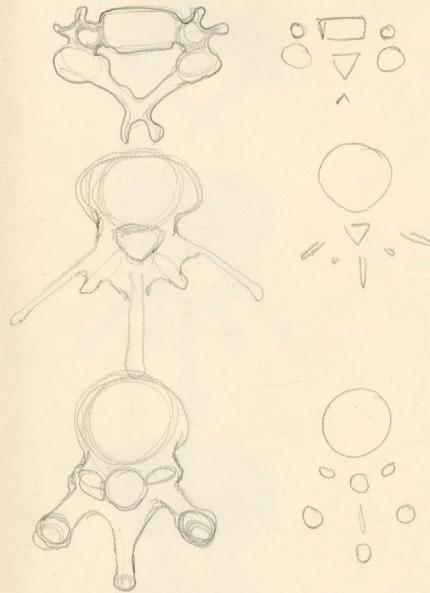
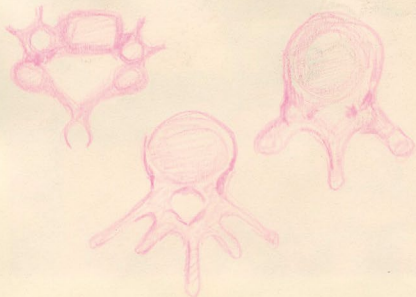
🔊) Pieza audiovisual, 11' 10''
[enlace a vídeo con sonido](#)

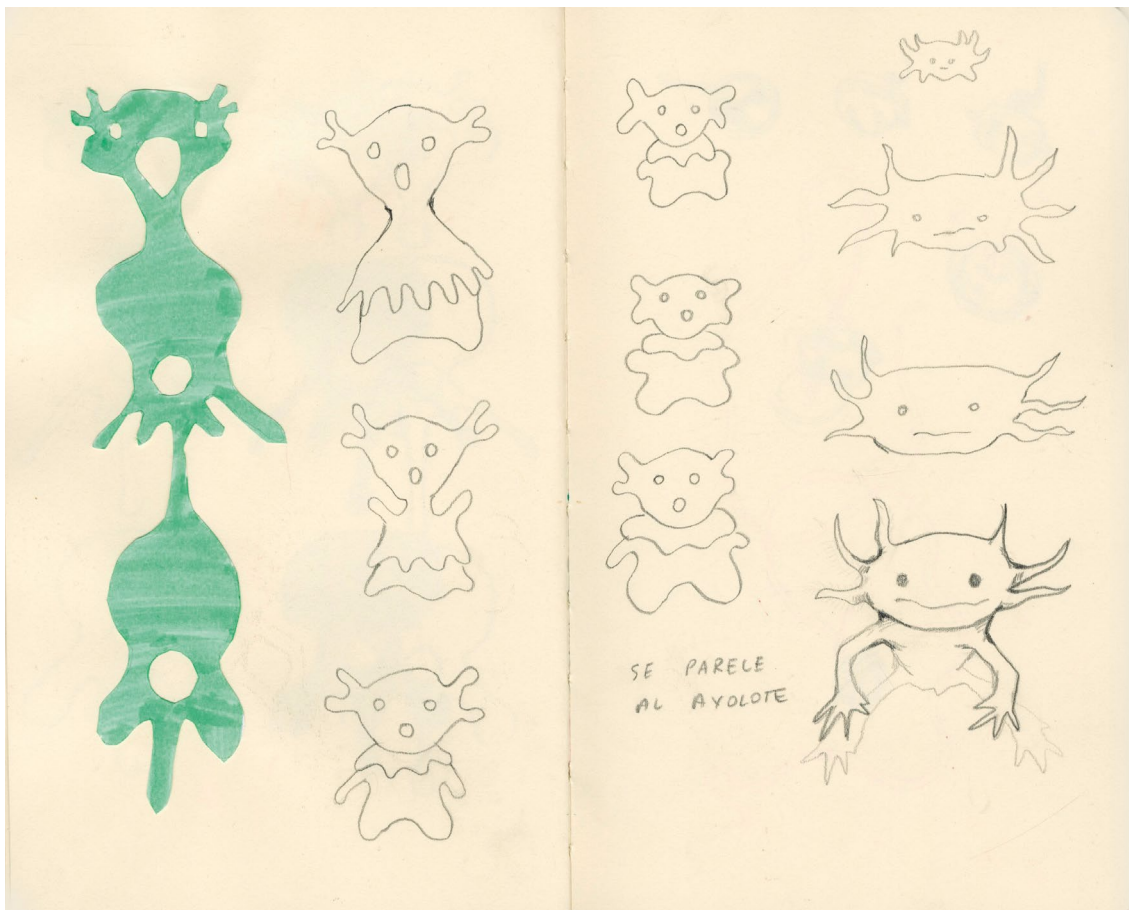
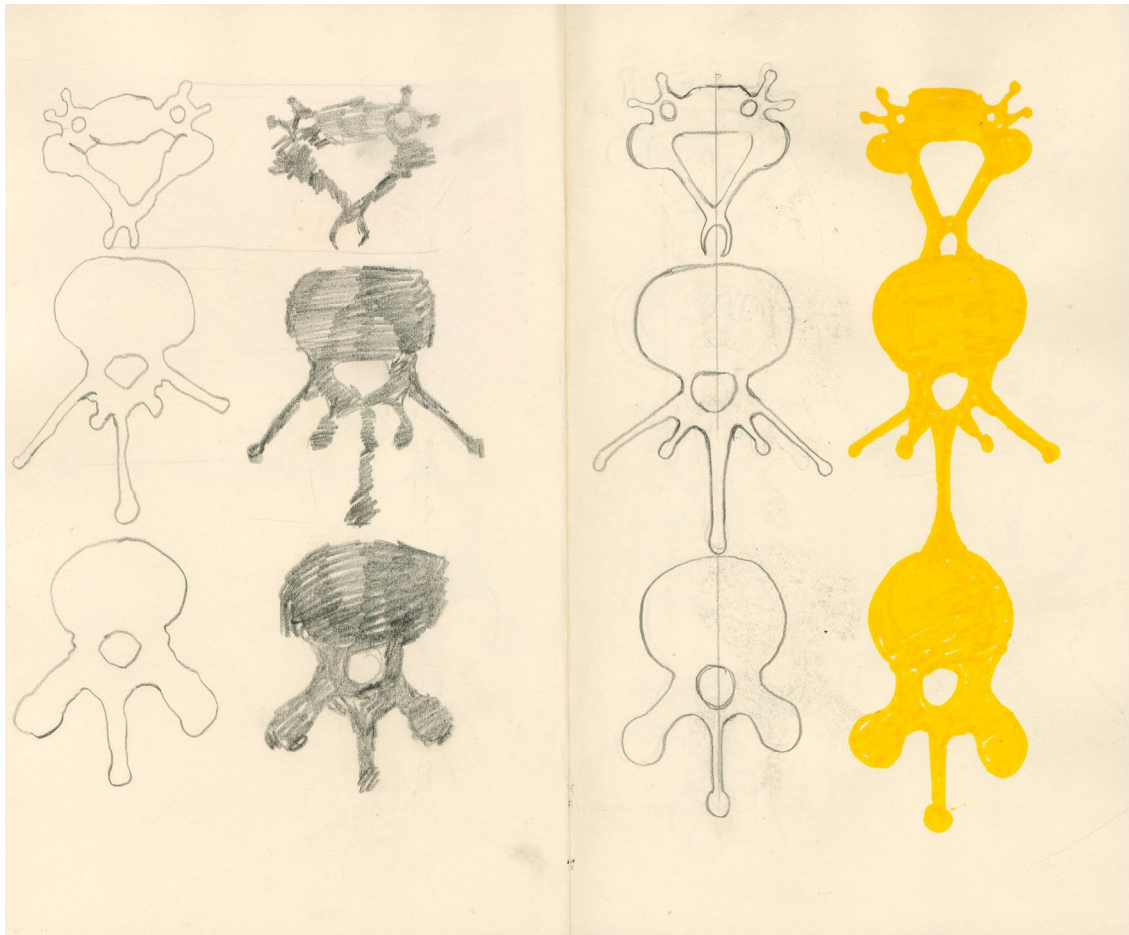


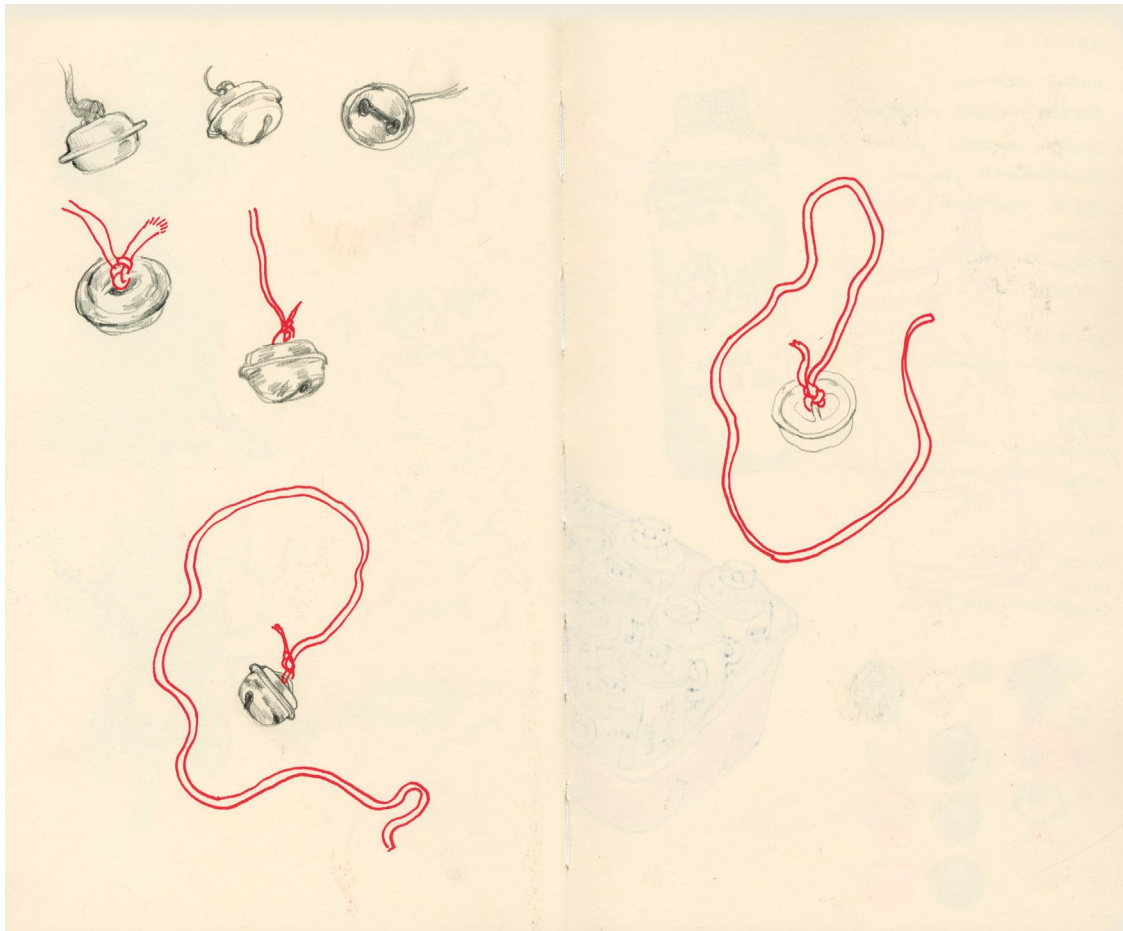


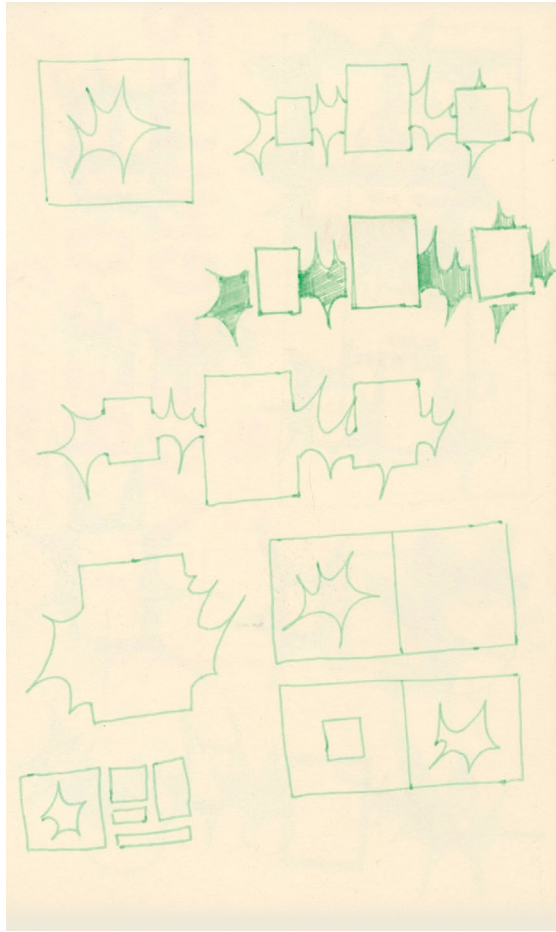
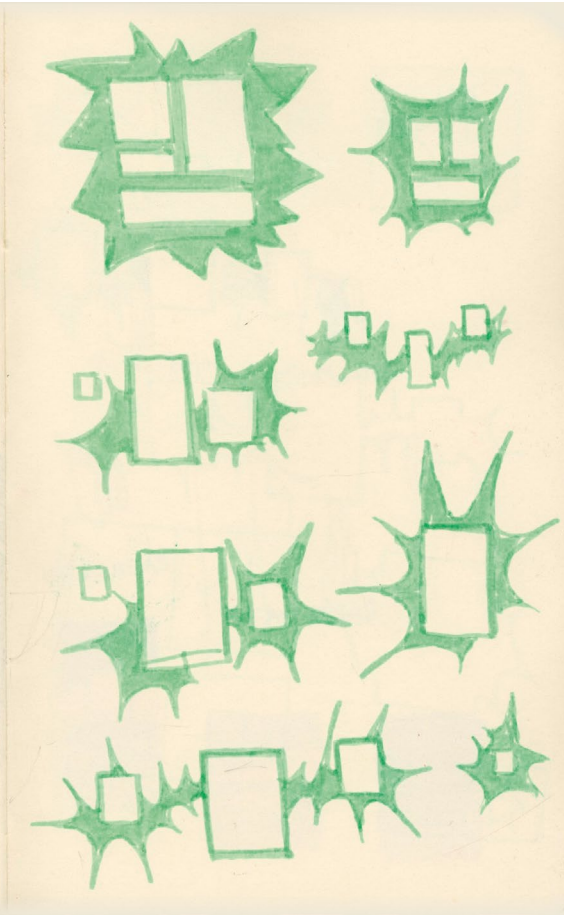


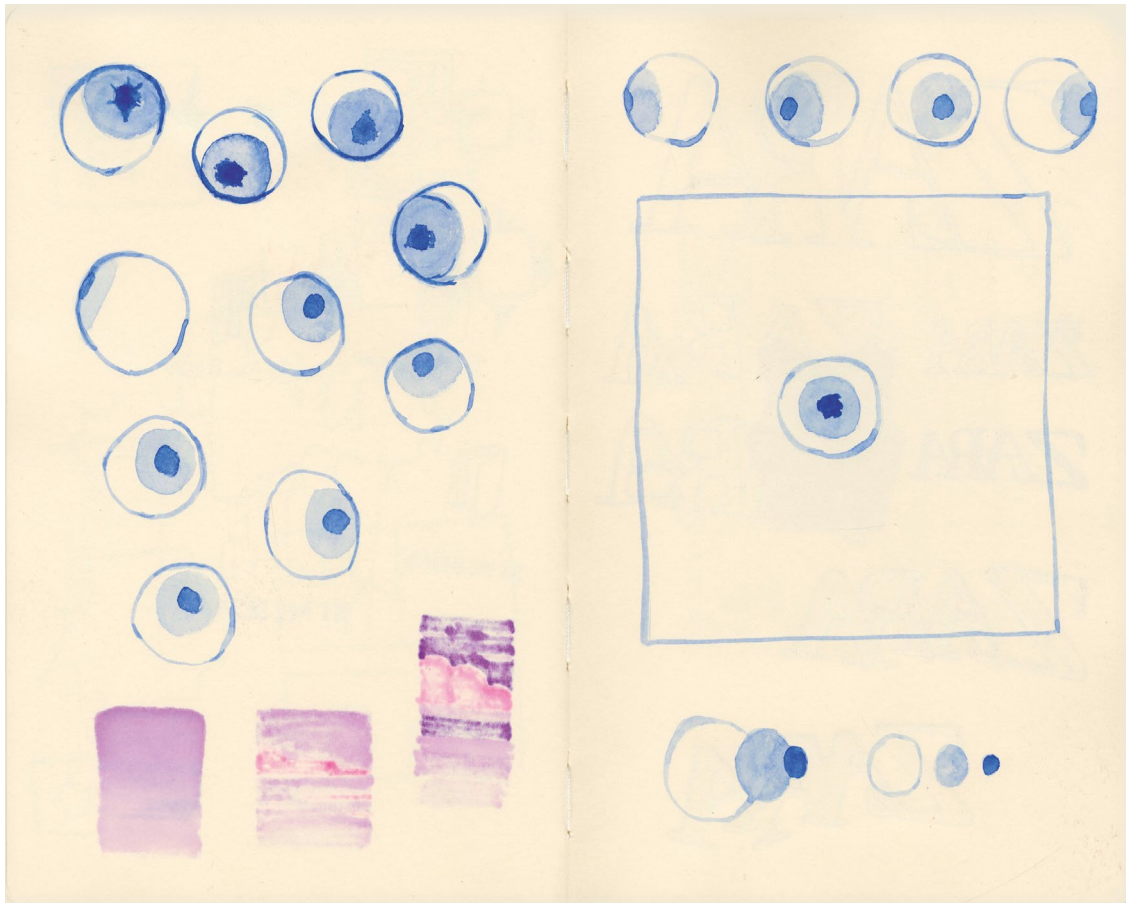
LAECOM
LAECOMIONICA
ONICA

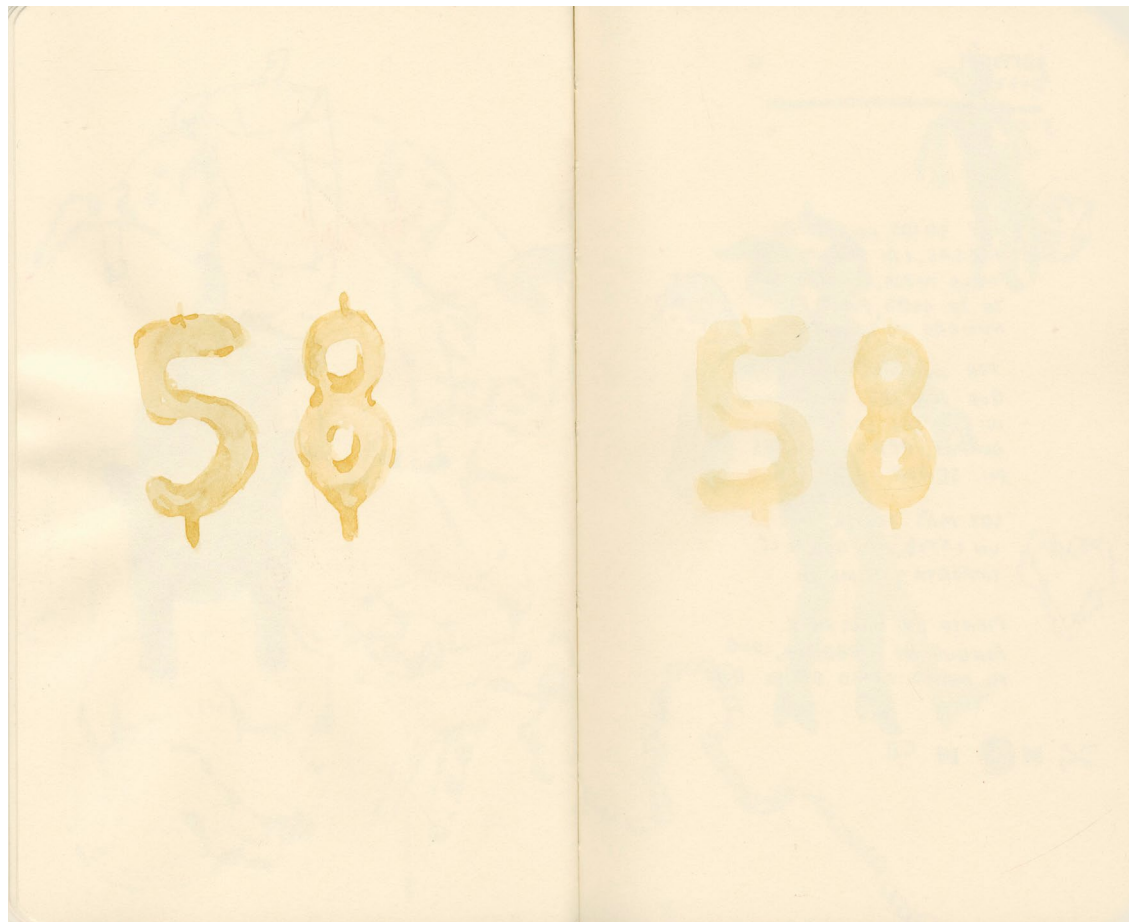












jamón
Rebe

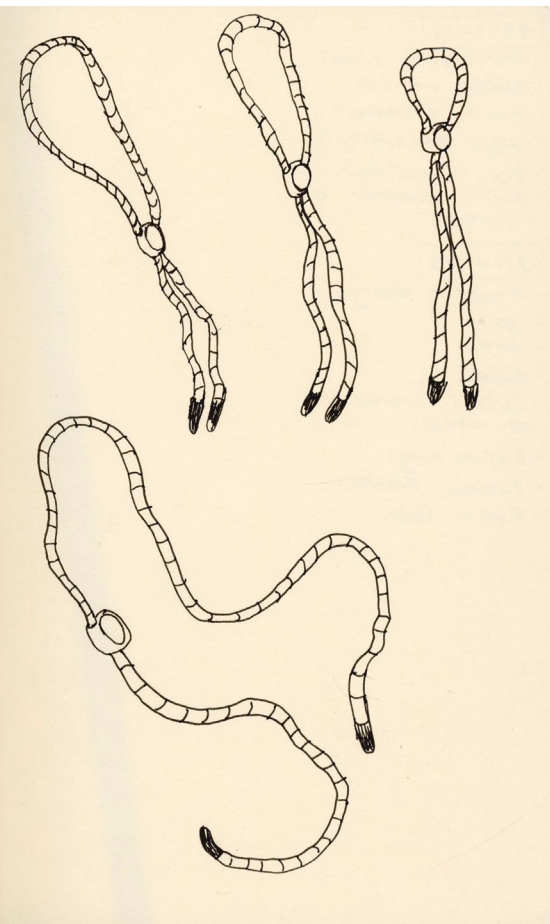
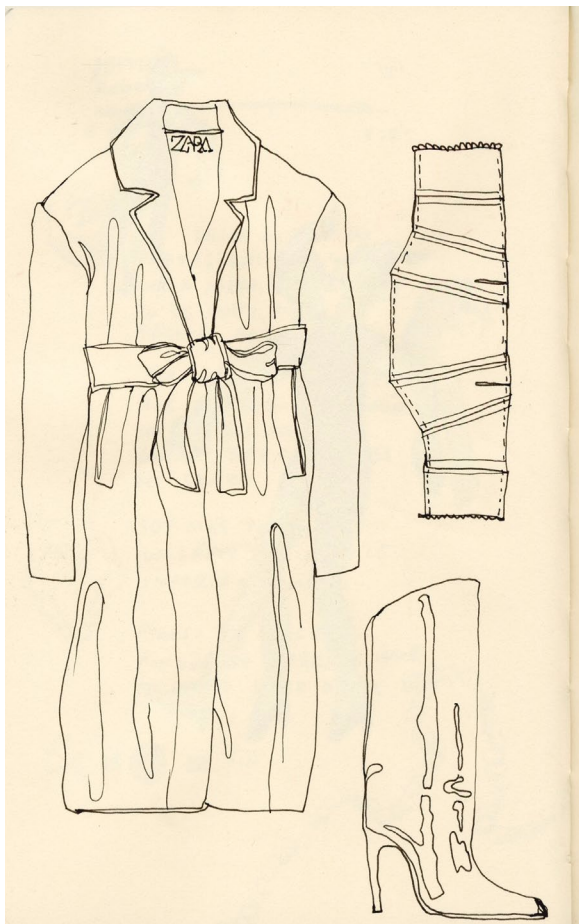
3:44 3:55

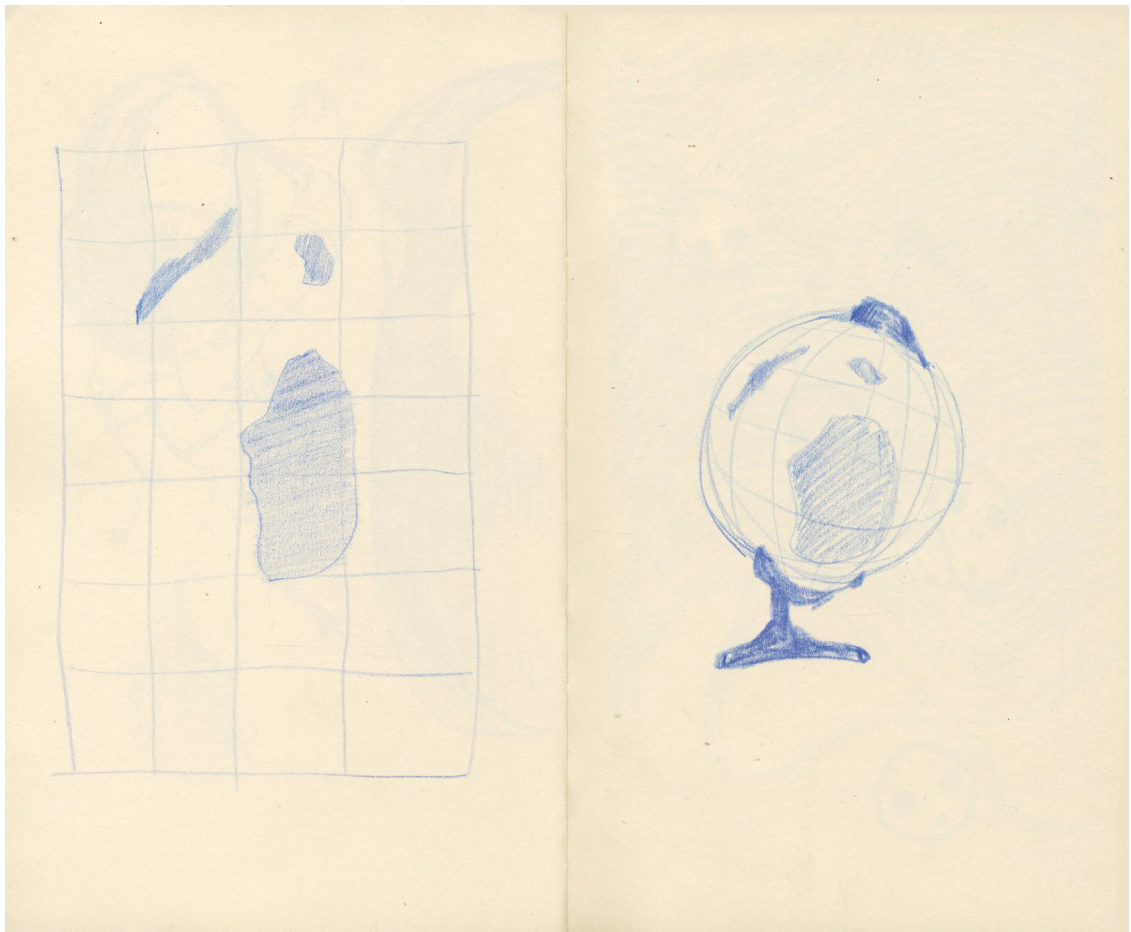
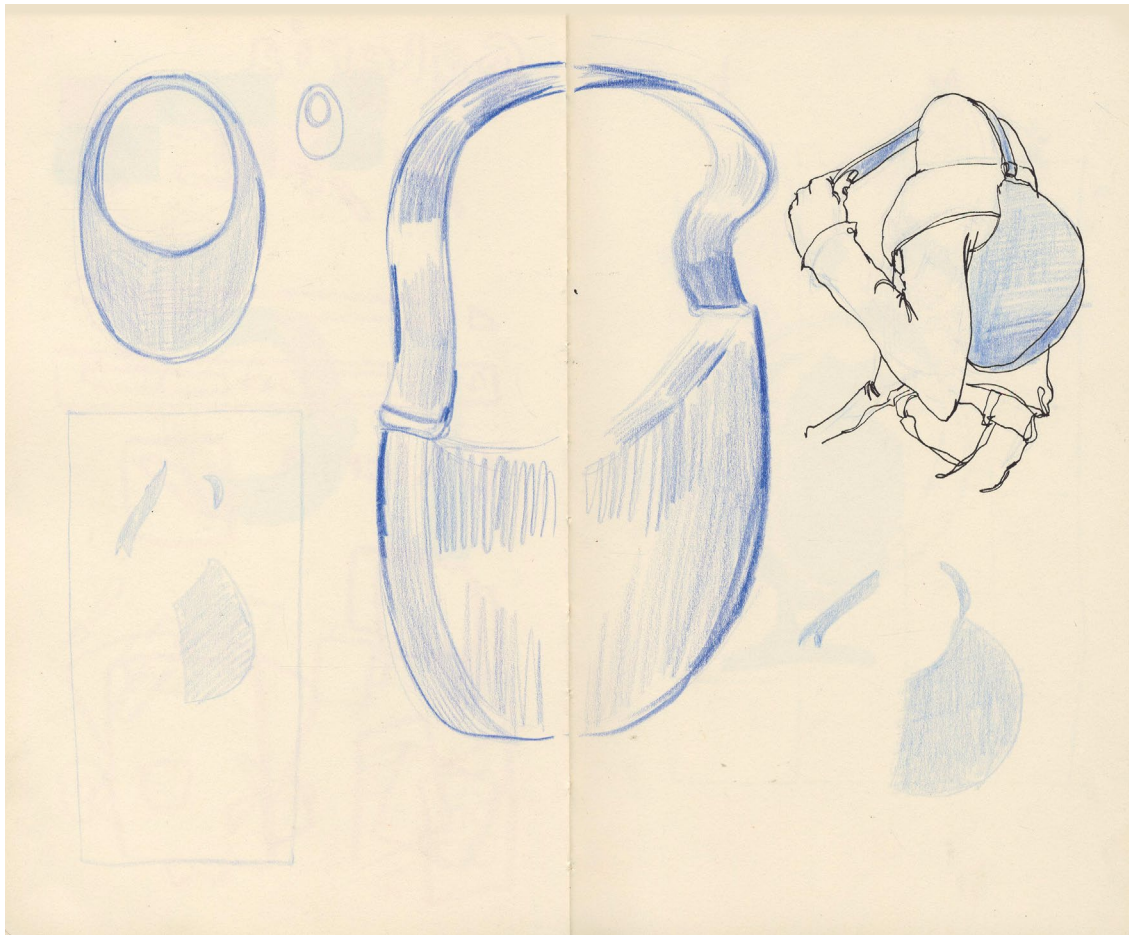
HE SALIDO, HE LOGIDO
FRESAS, LAS HE PUESTO
EN LA MESA, SI CREES QUE
YO TE GUSTO, PULSA EL
NÚMERO DOS

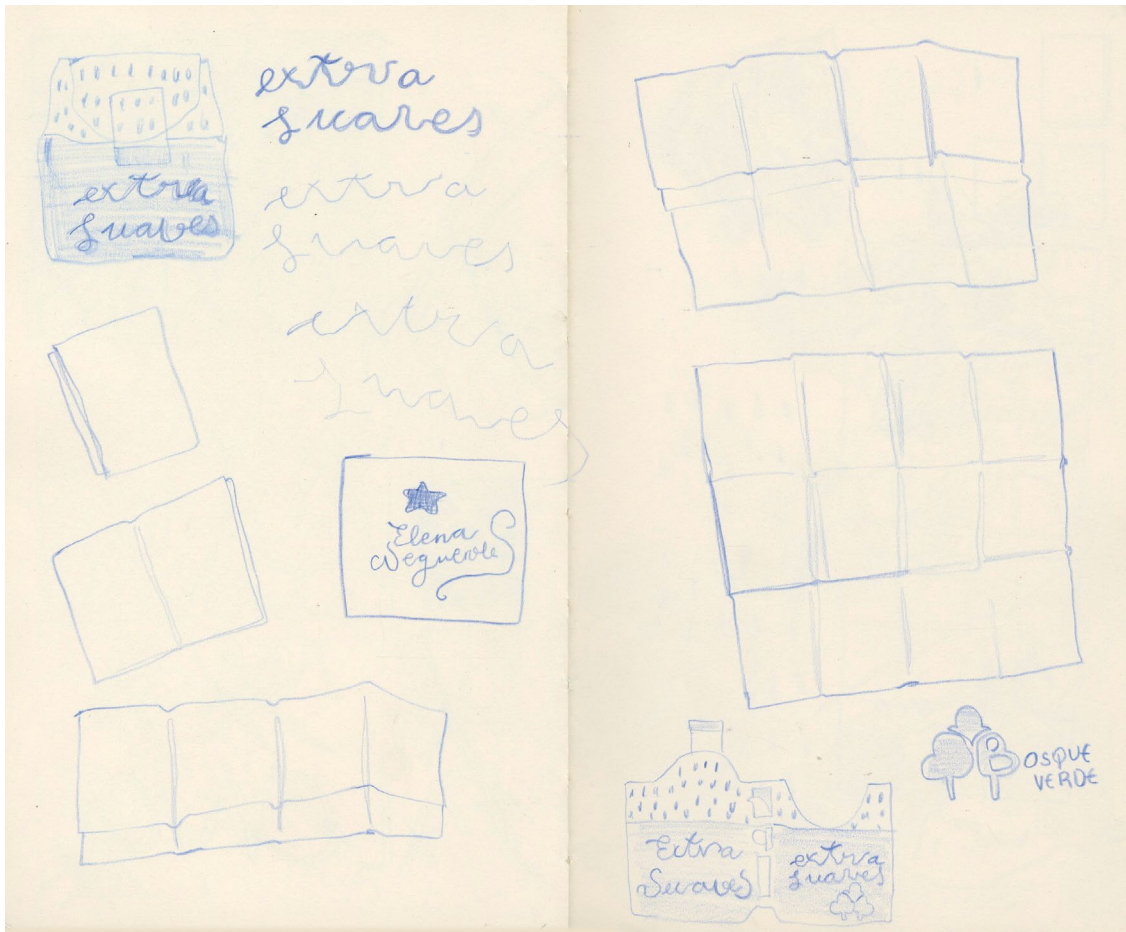
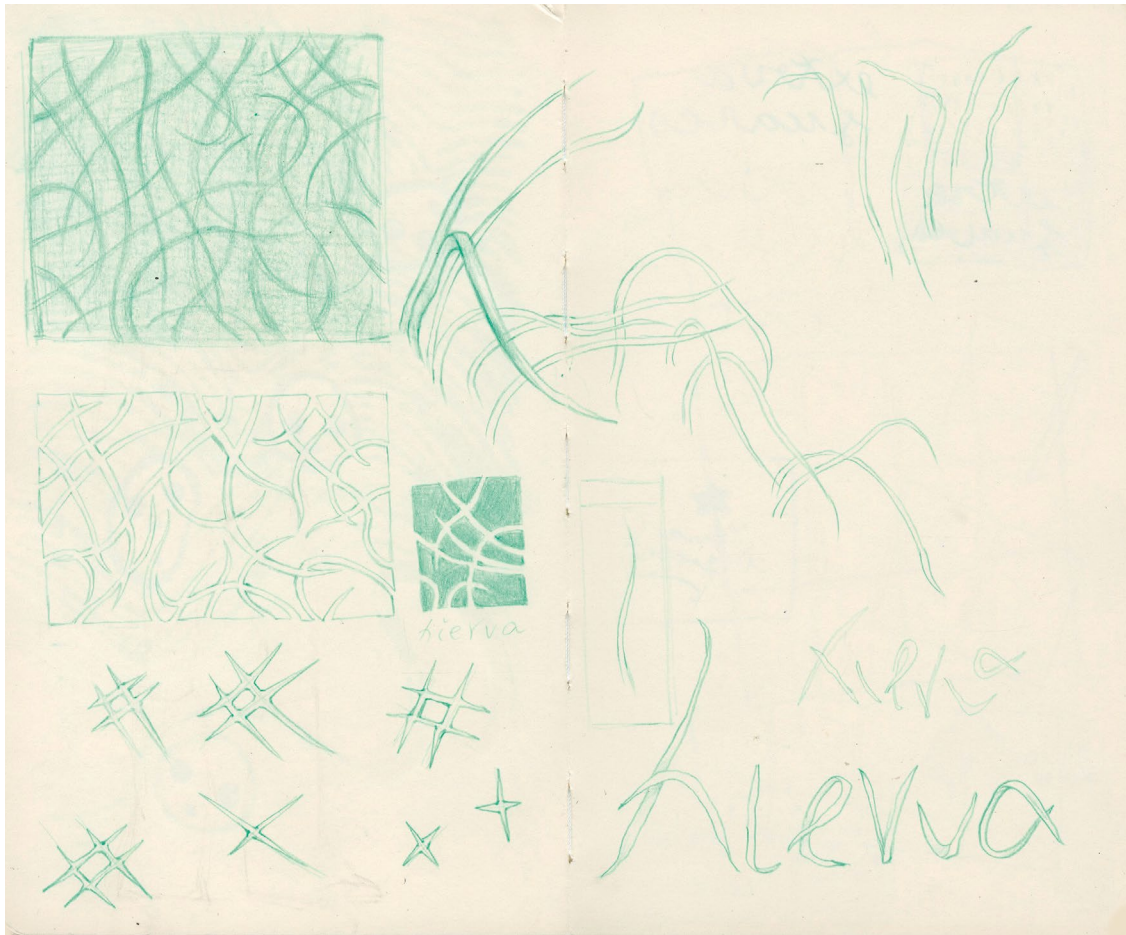
POR NAVIDAD YO QUIERO
QUE ME DES UN JAMÓN
LOS CHICOS SON MUY
GUAPOS, PERO TÚ ERES
MI SEÑOR

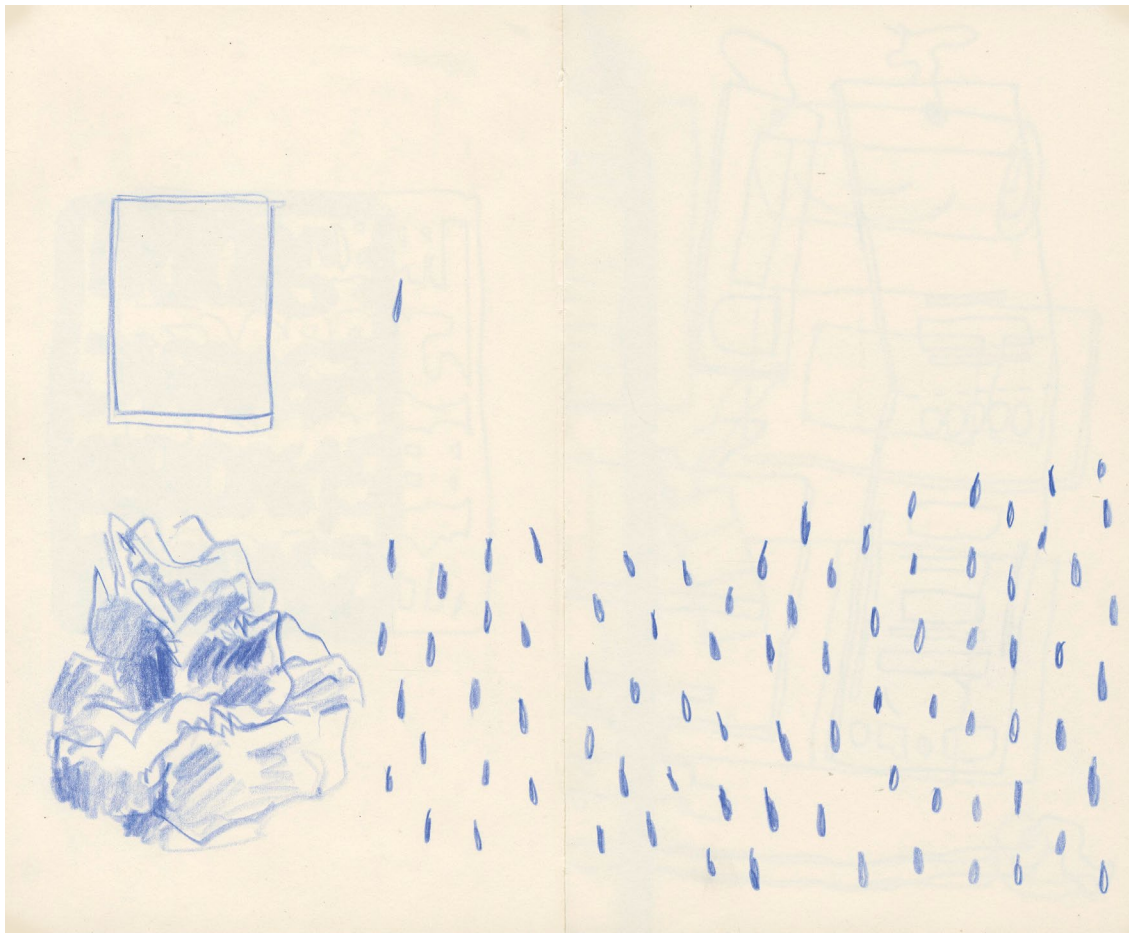
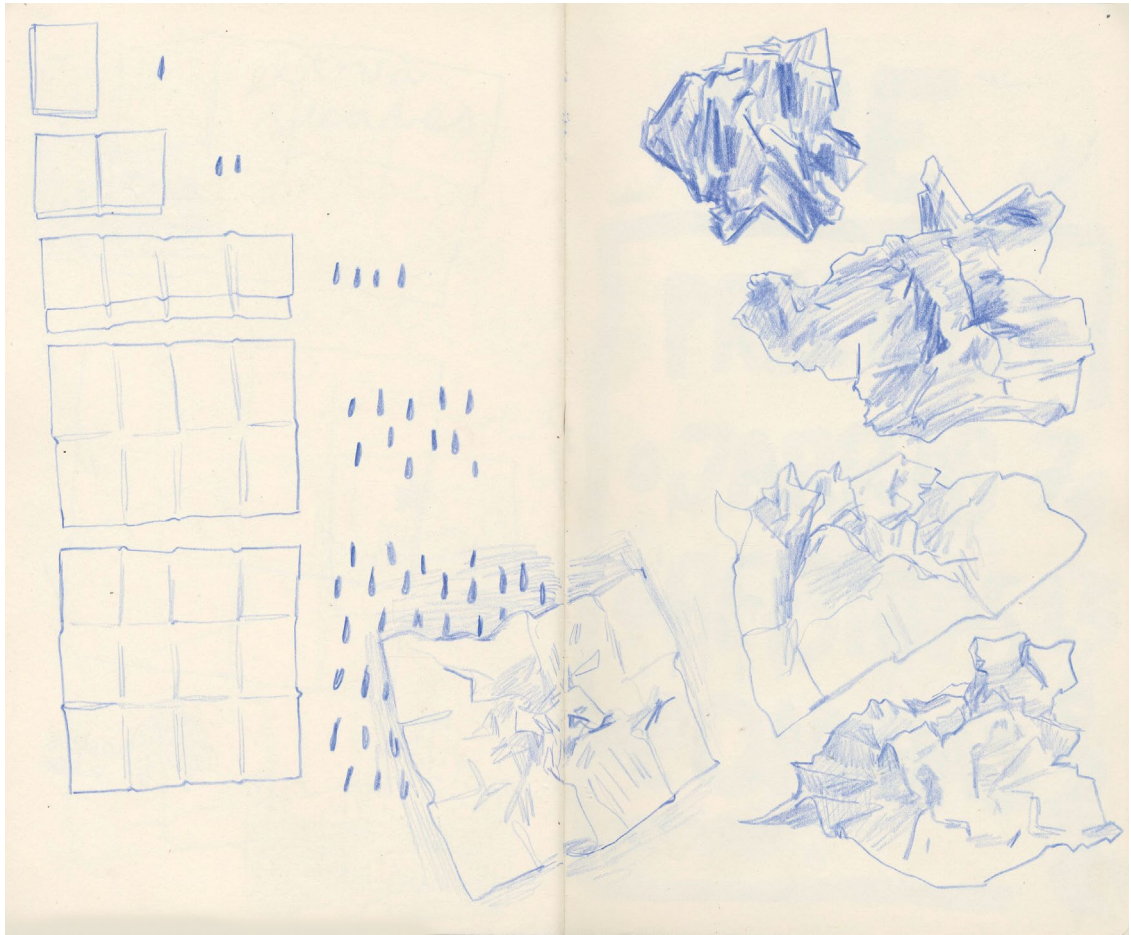
SOY MÁS TONTA QUE
UN LÁPIZ, ¿A QUIEN LE
IMPORTA?, A MI NO

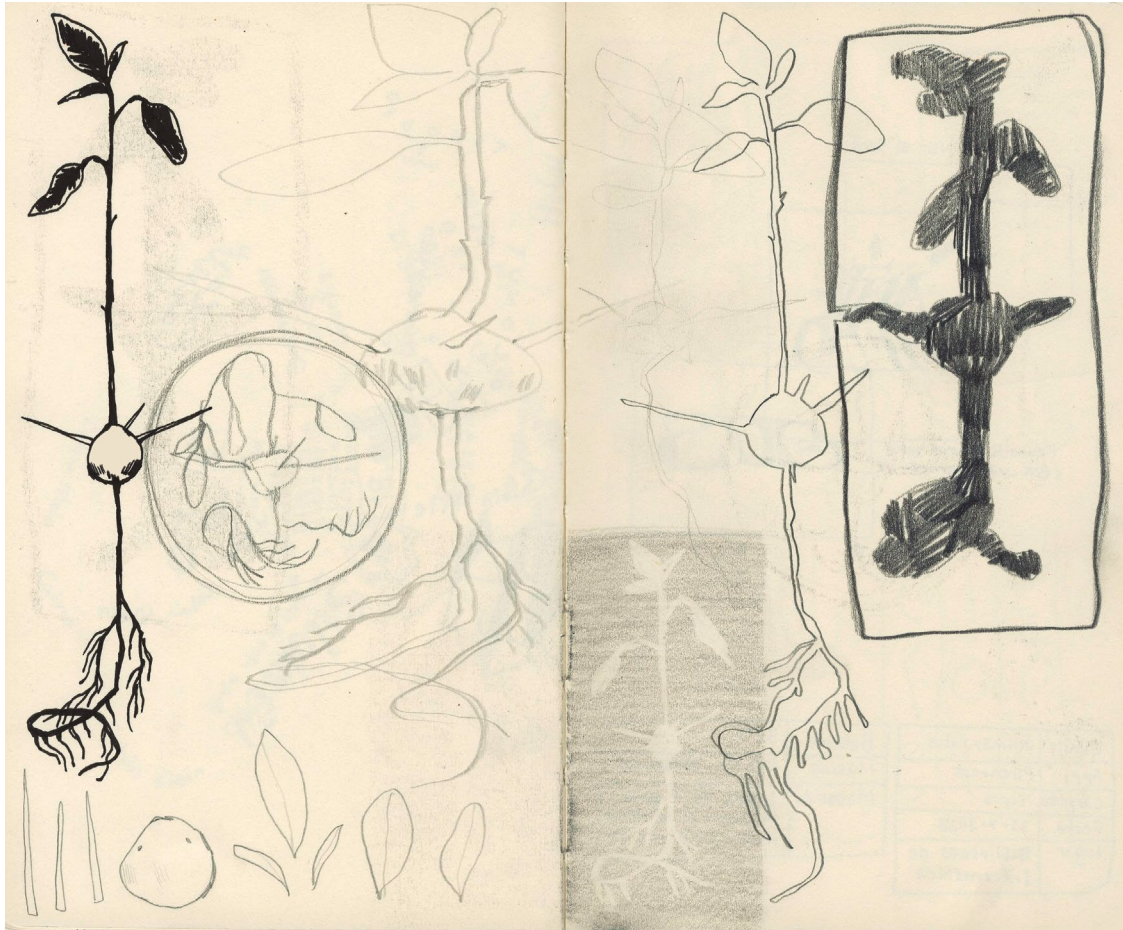
PIENSO EN HABLARTE
AUNQUE NO DEBERÍA, COGE
MI MAND COMO AQUEL DÍA











Nair al Sarif

Keneth Vanoverbeke
(@k_vanoverbeke) X

★

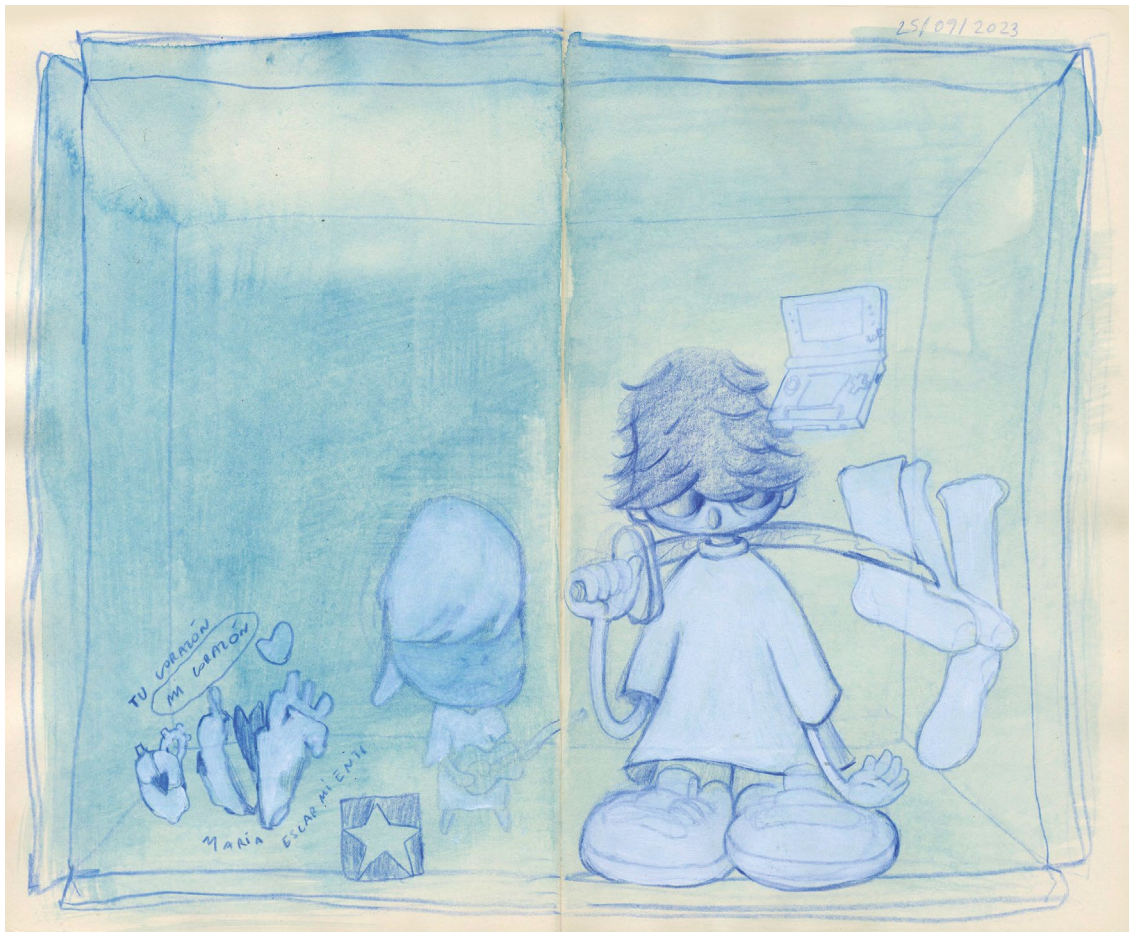
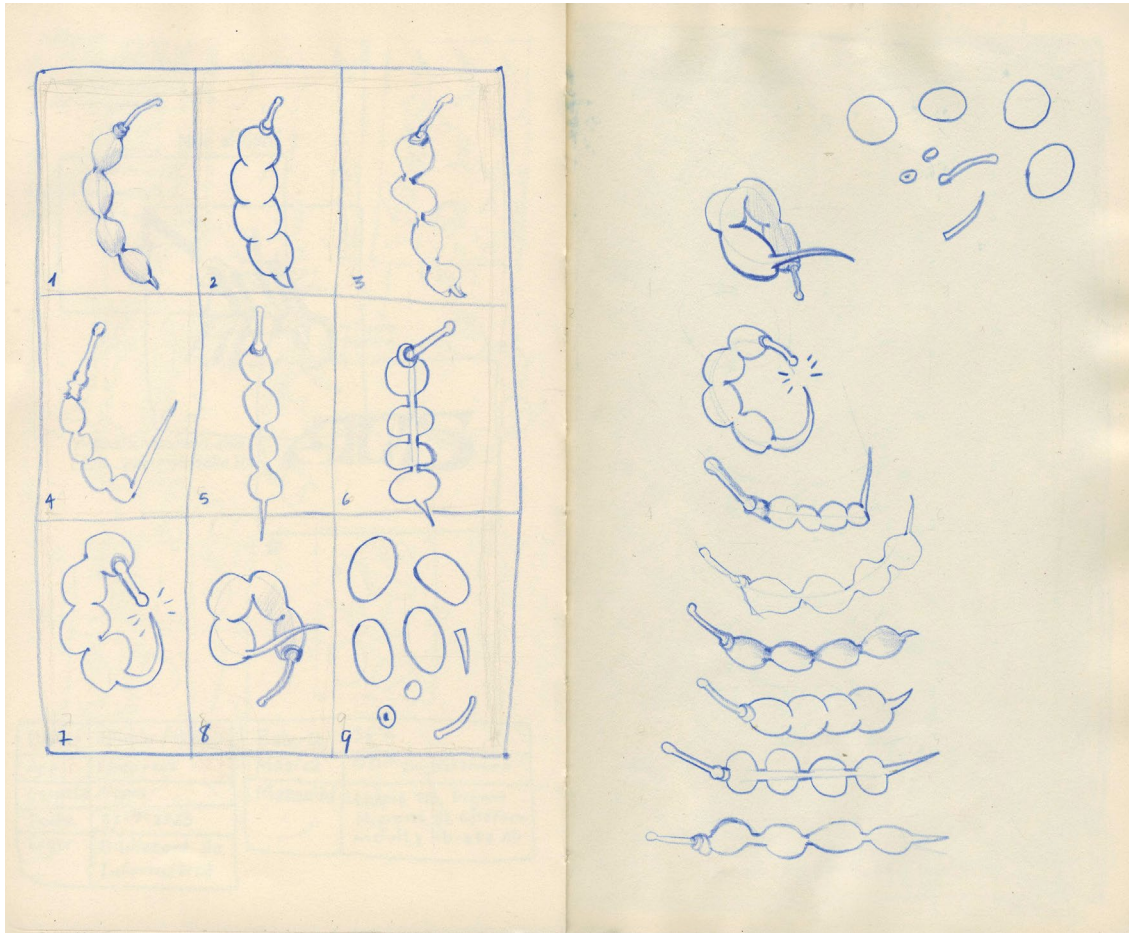
1. normal/realidad
2. Redondo
3. Línea continua
4. Desproporción
5. Frente
6. Recto
7. Contacto
8. Resaca/círculo
9. Espacio

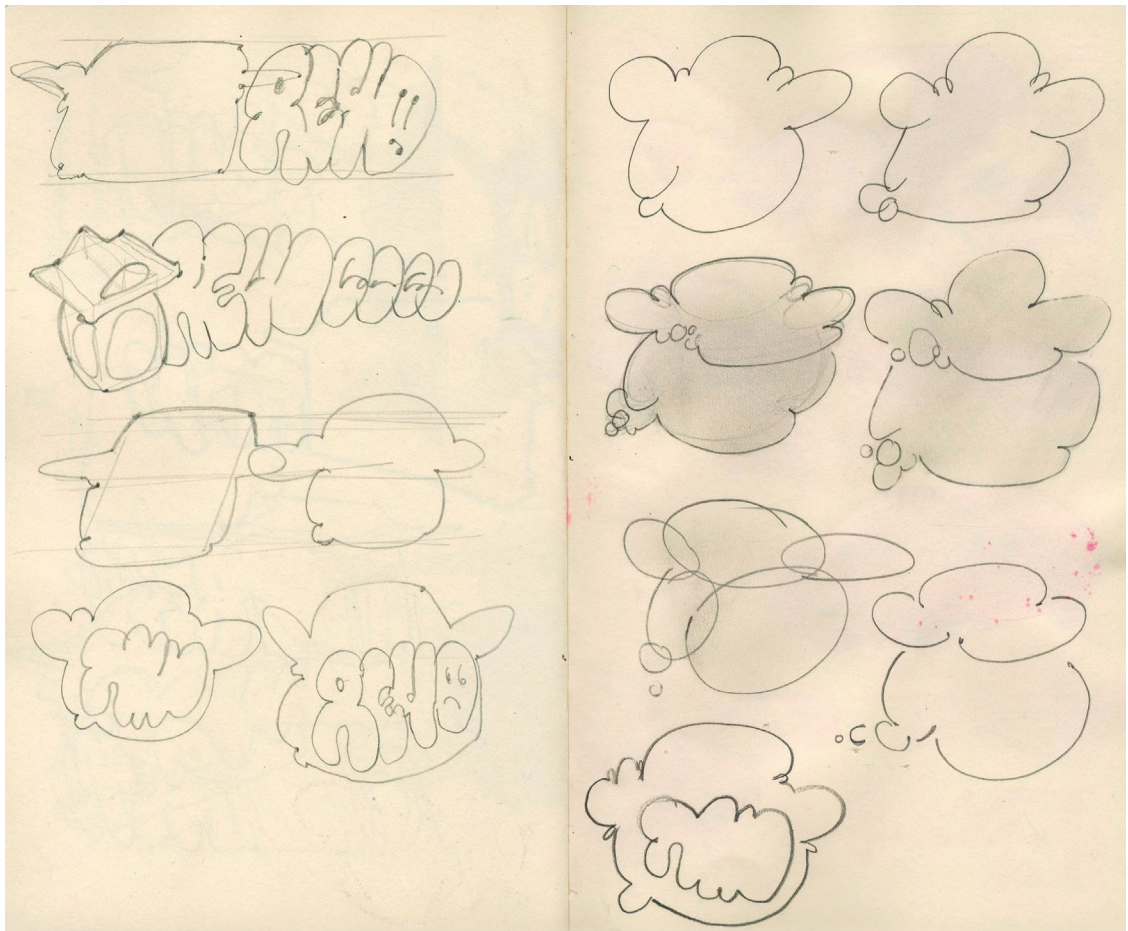
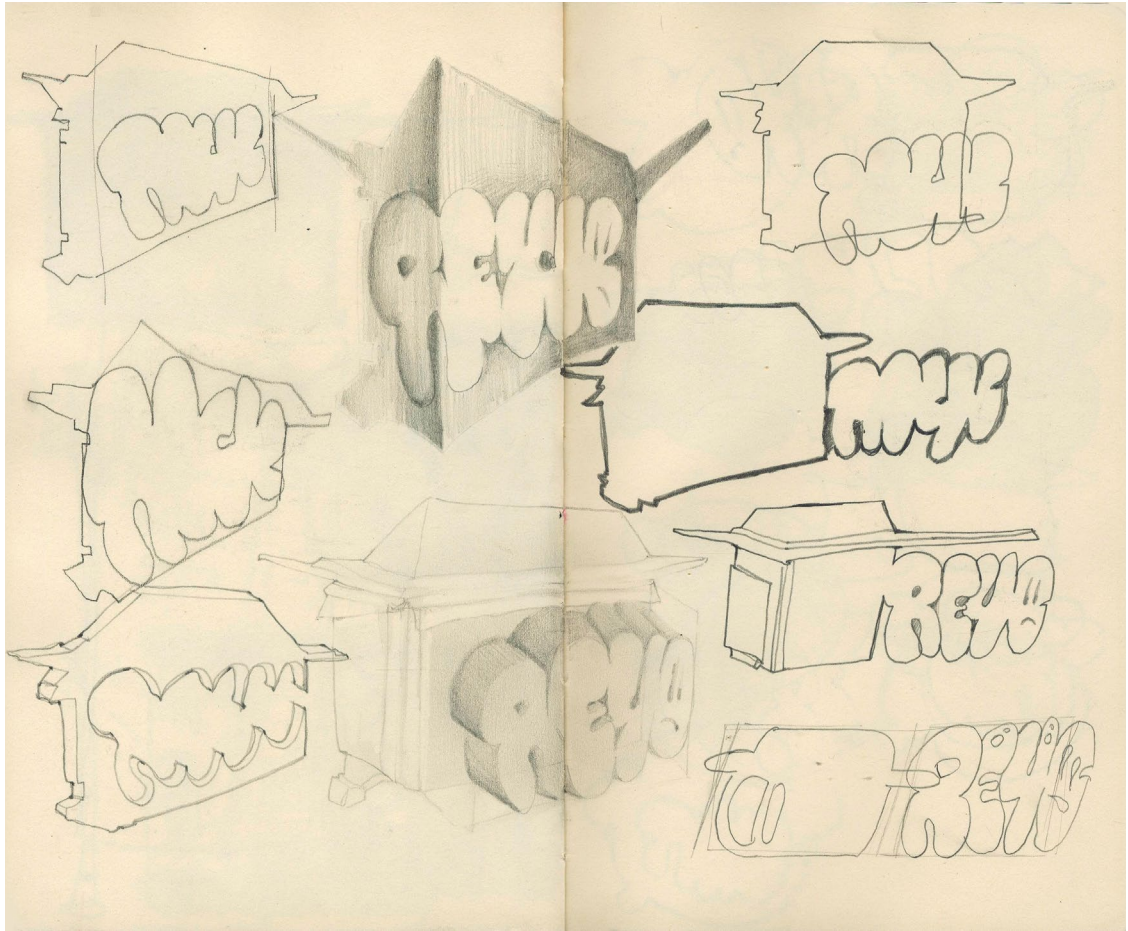
LÍNEA FORMA (SERÁ CONTORNO)

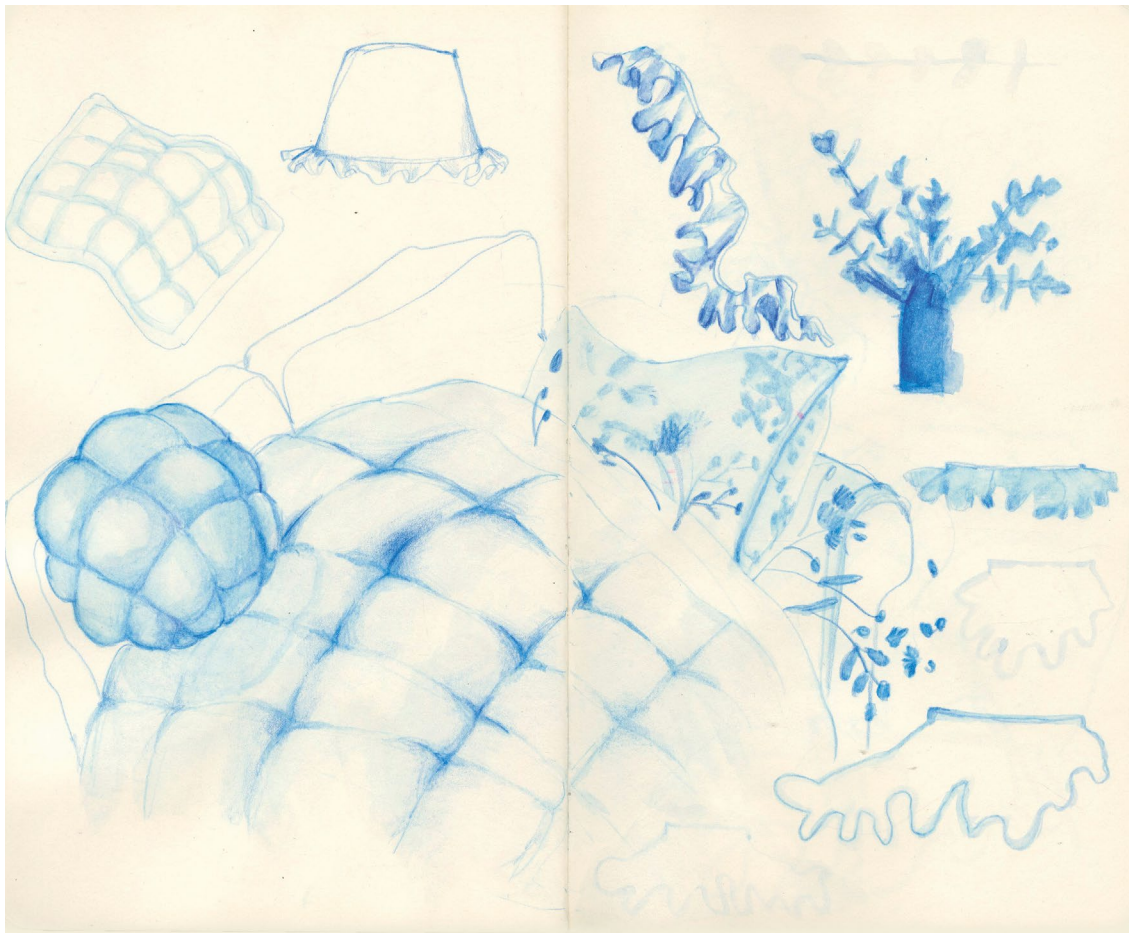
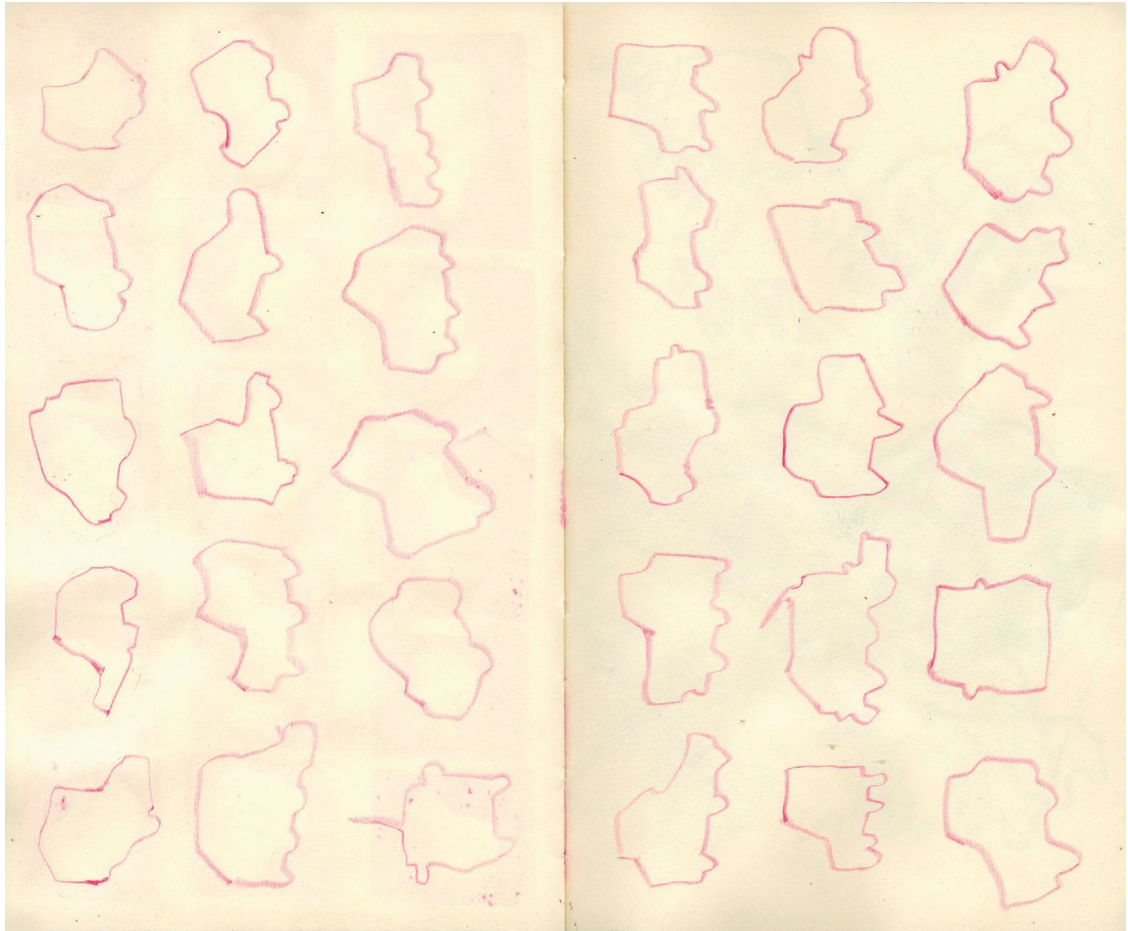
ORDEN NATURAL DEL PROCESO

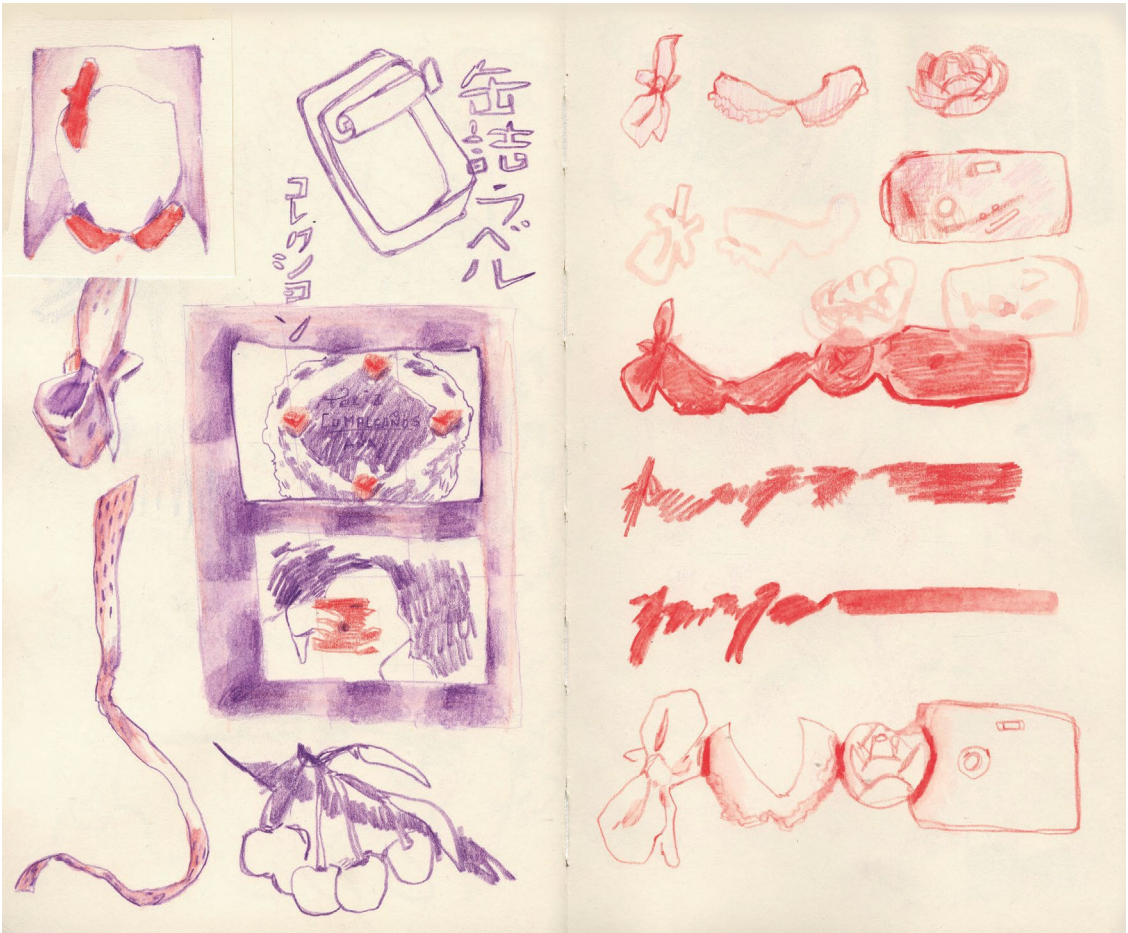
ORDEN VISUAL?

Dibujo	Últimas fotos	Batería	36%
App	Pinterest	Música	ゴロ+キ... Kitamura
Carpeta	Tipos	Material	Lápiz HB, Pigma Microm 01, teléfono móvil y libreta A5
Fecha	31-7-2023		
Lugar	Biblioteca de Informática		

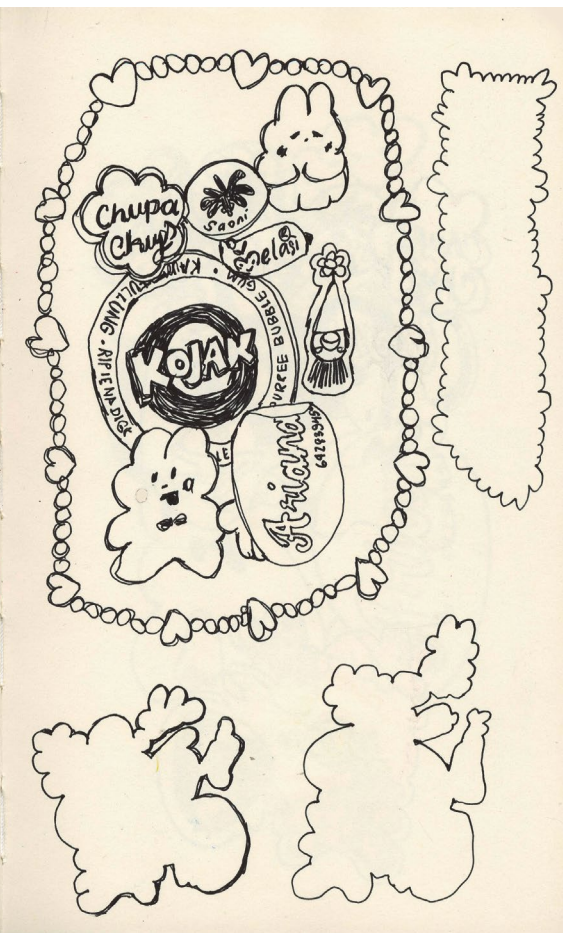
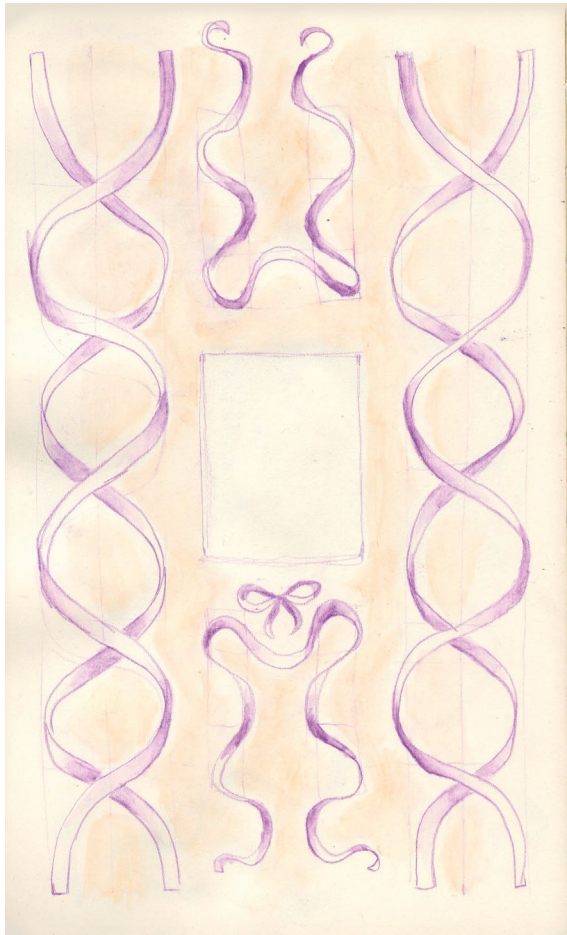


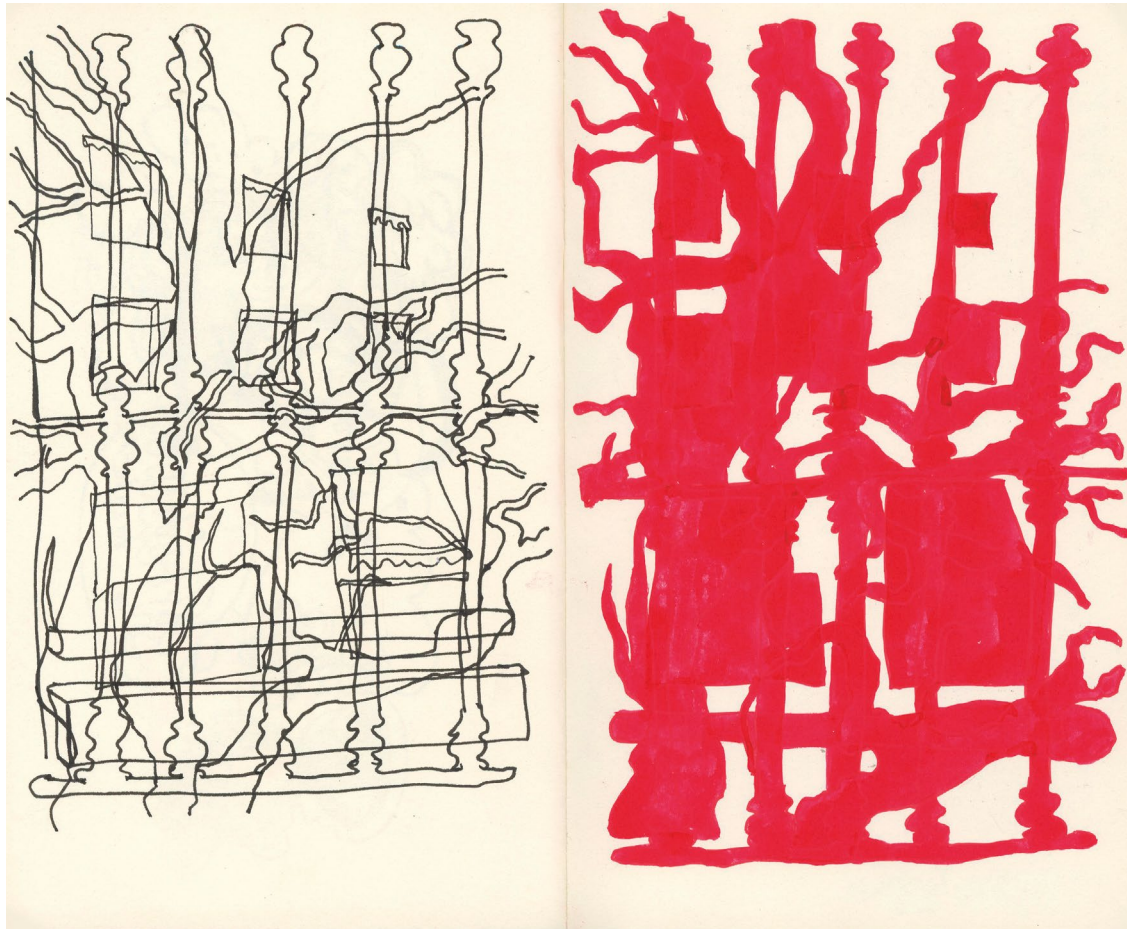
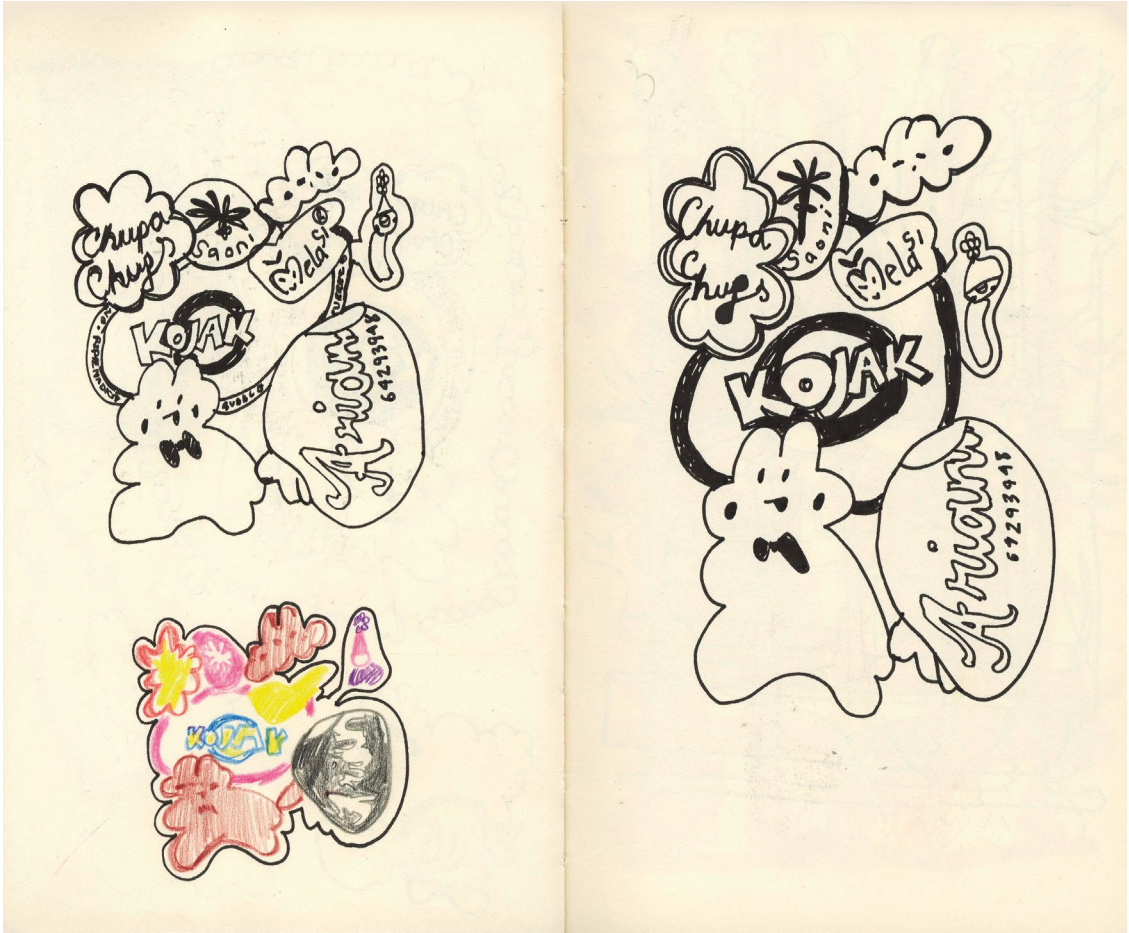


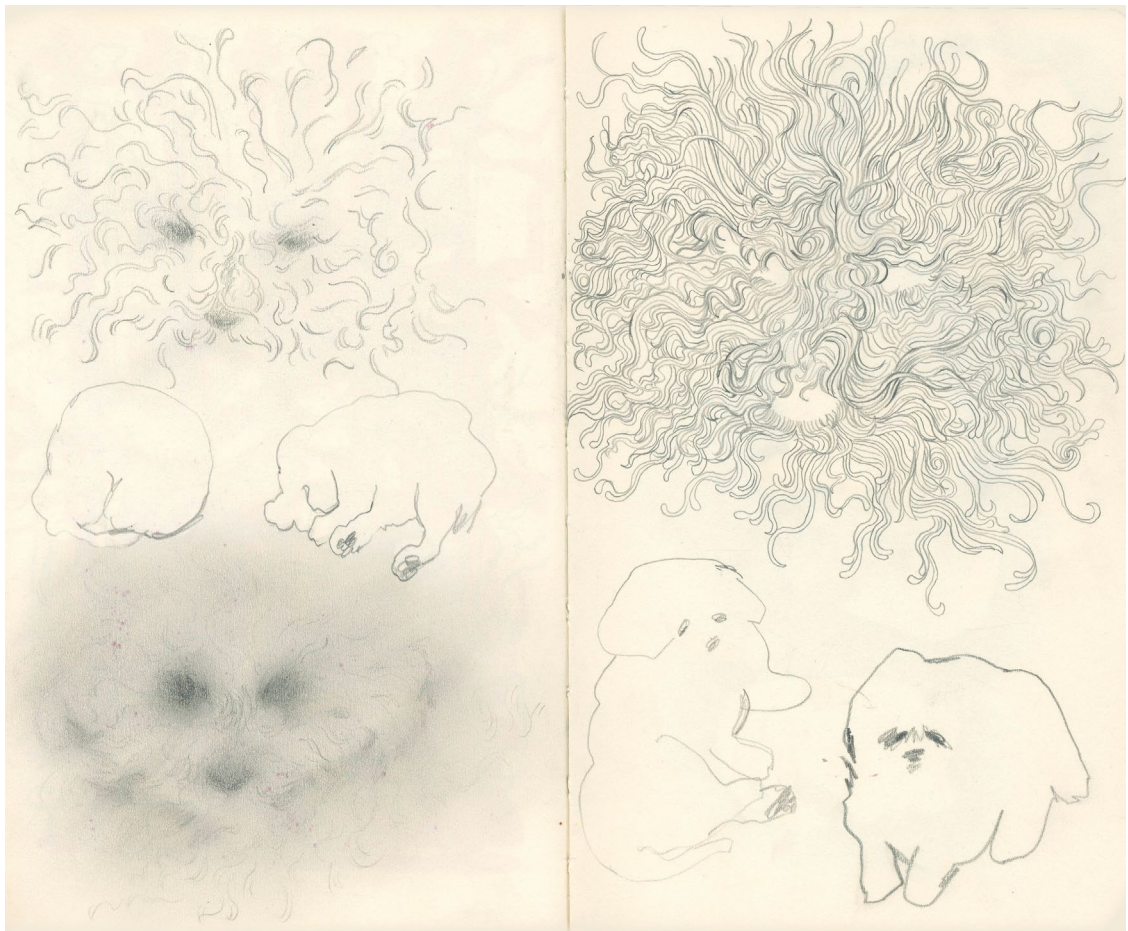
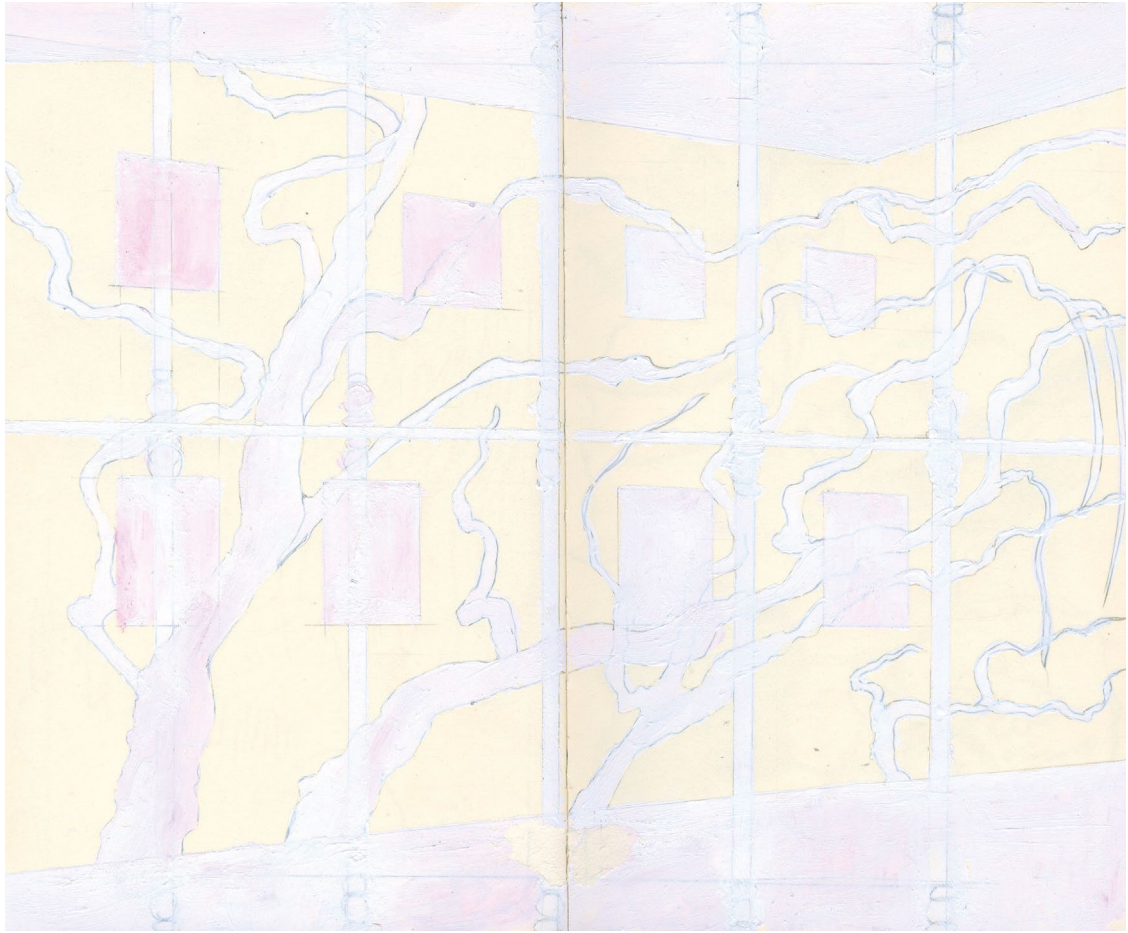


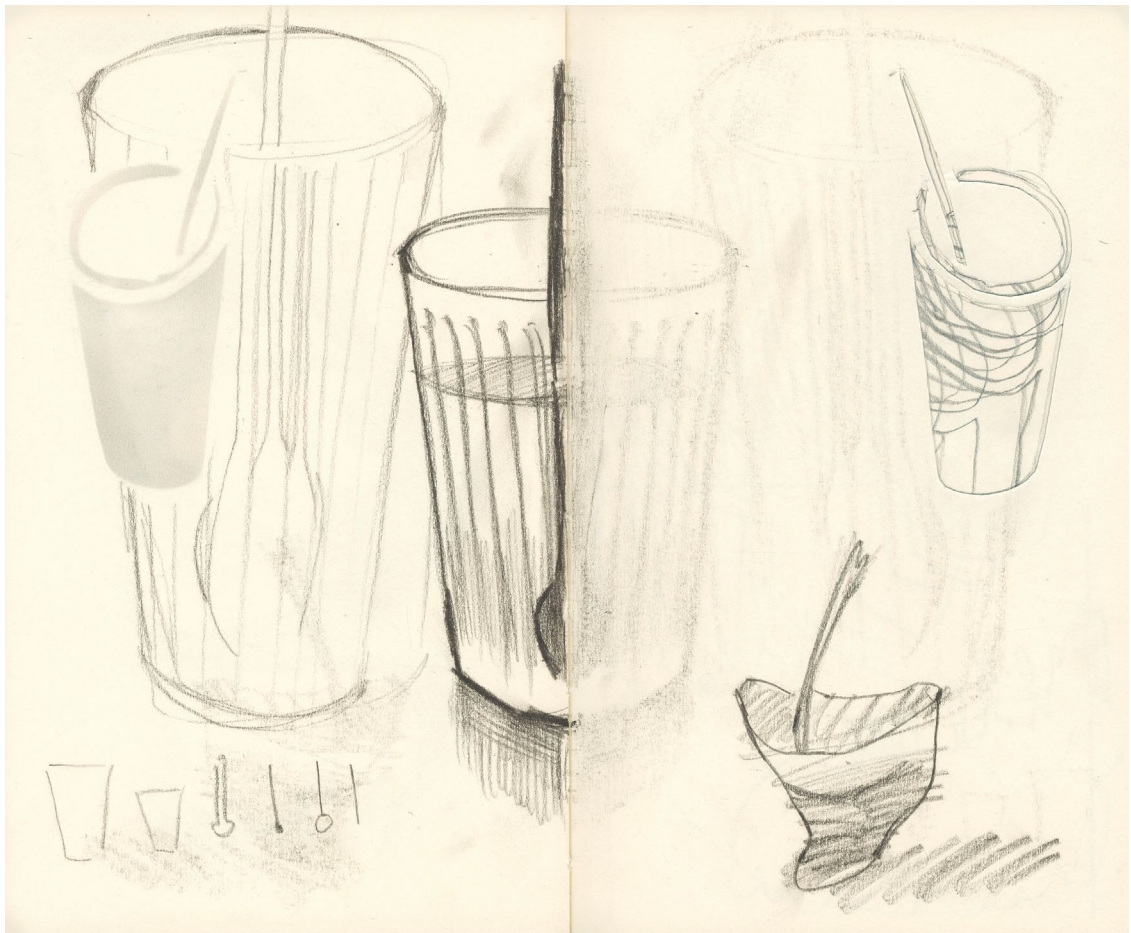
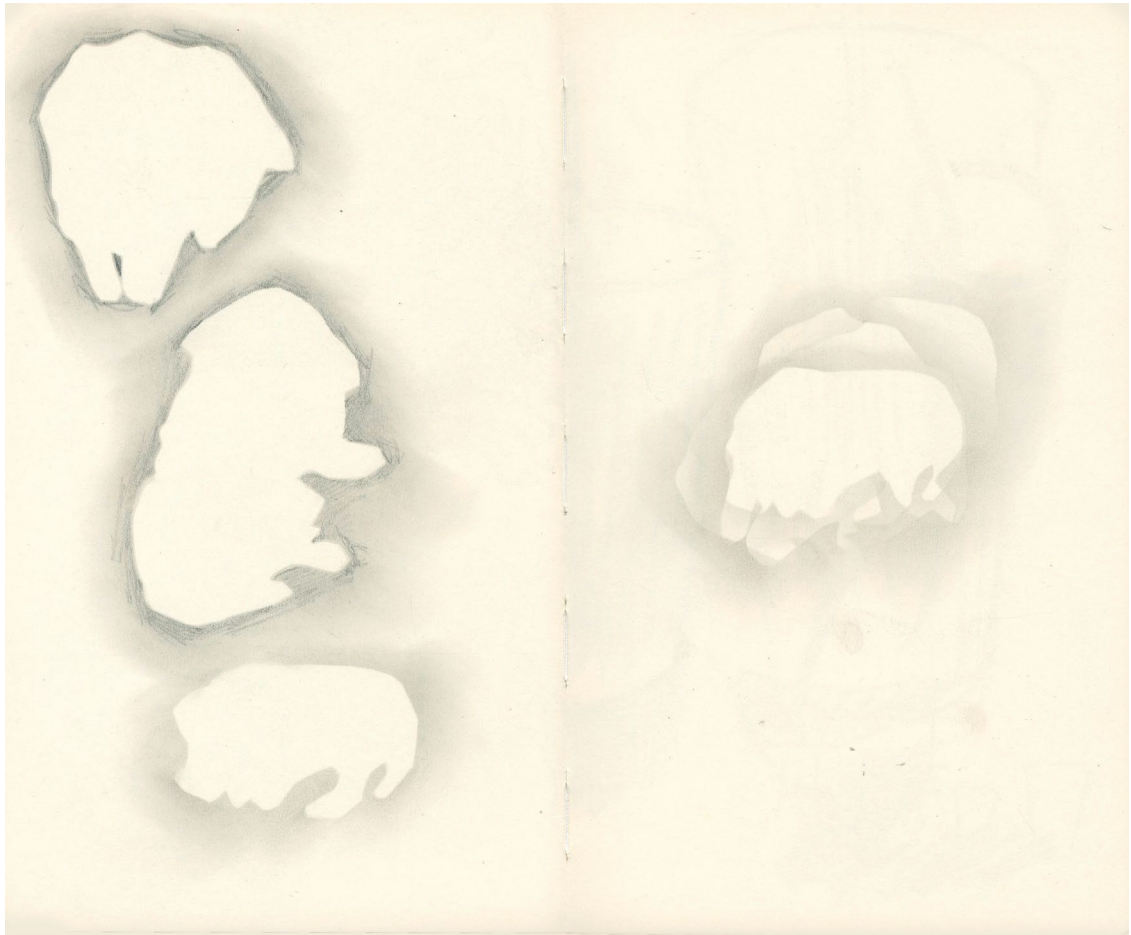


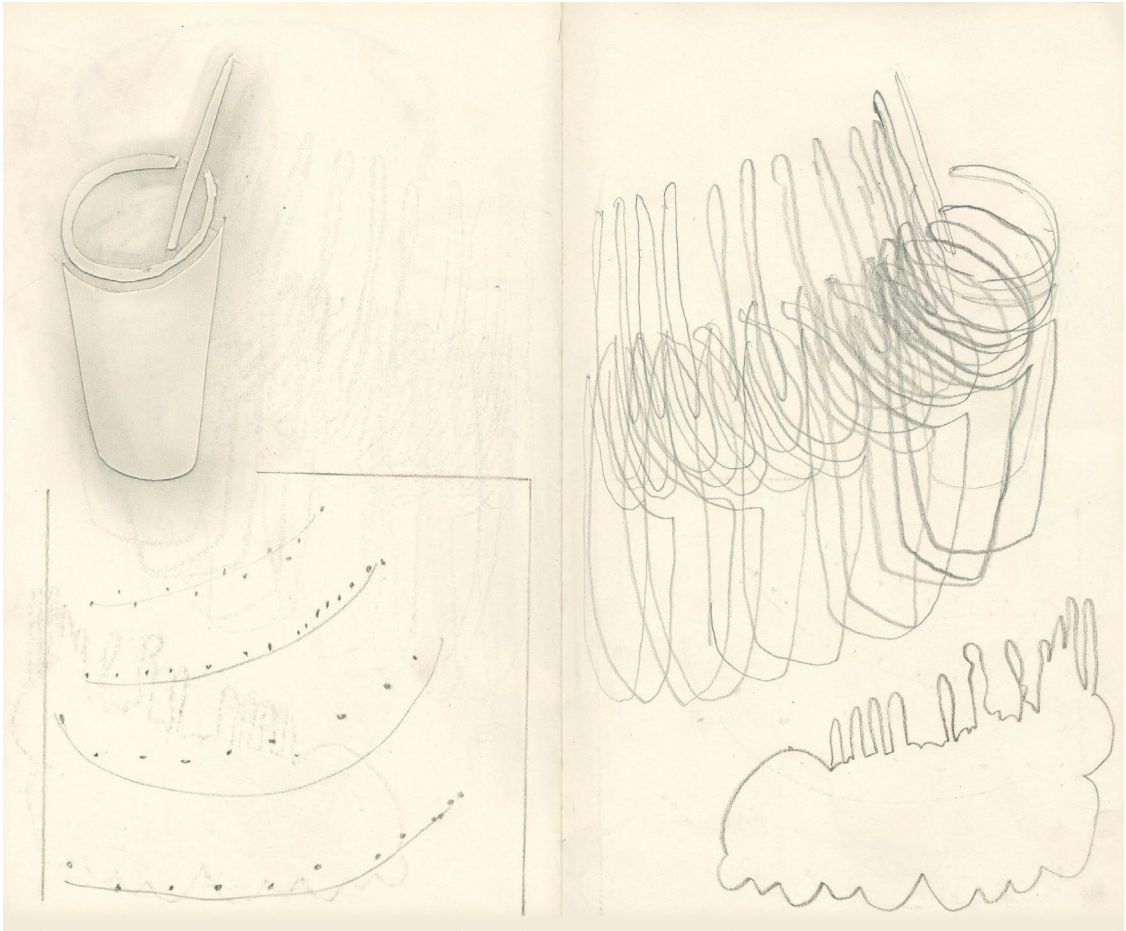


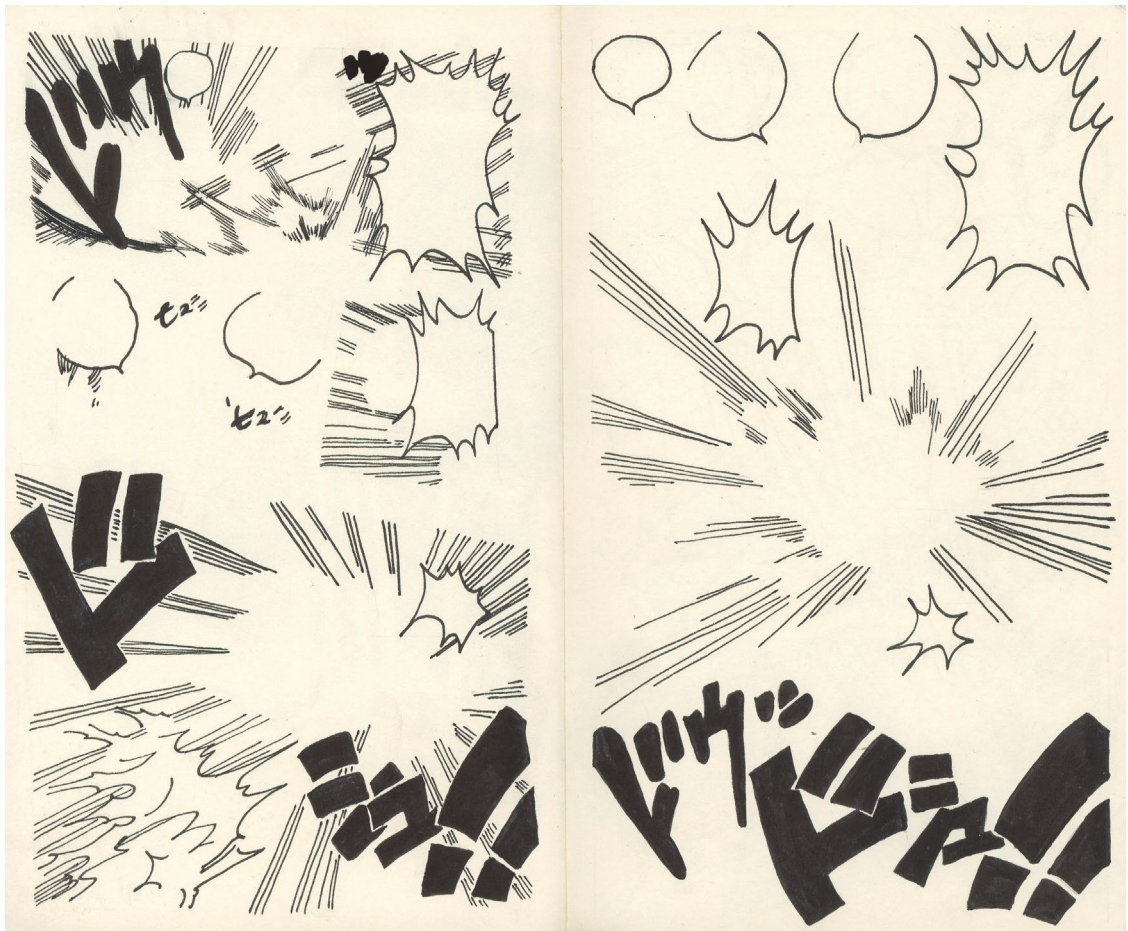
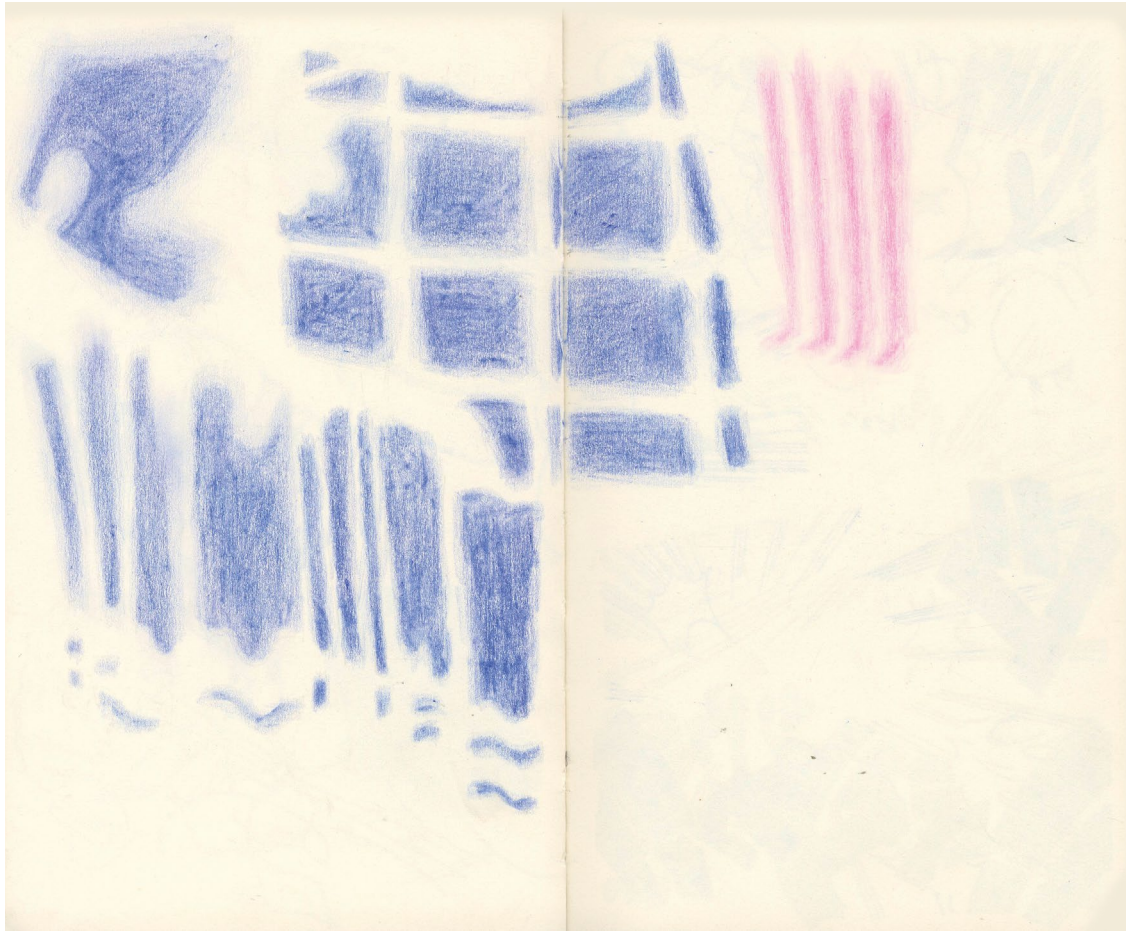


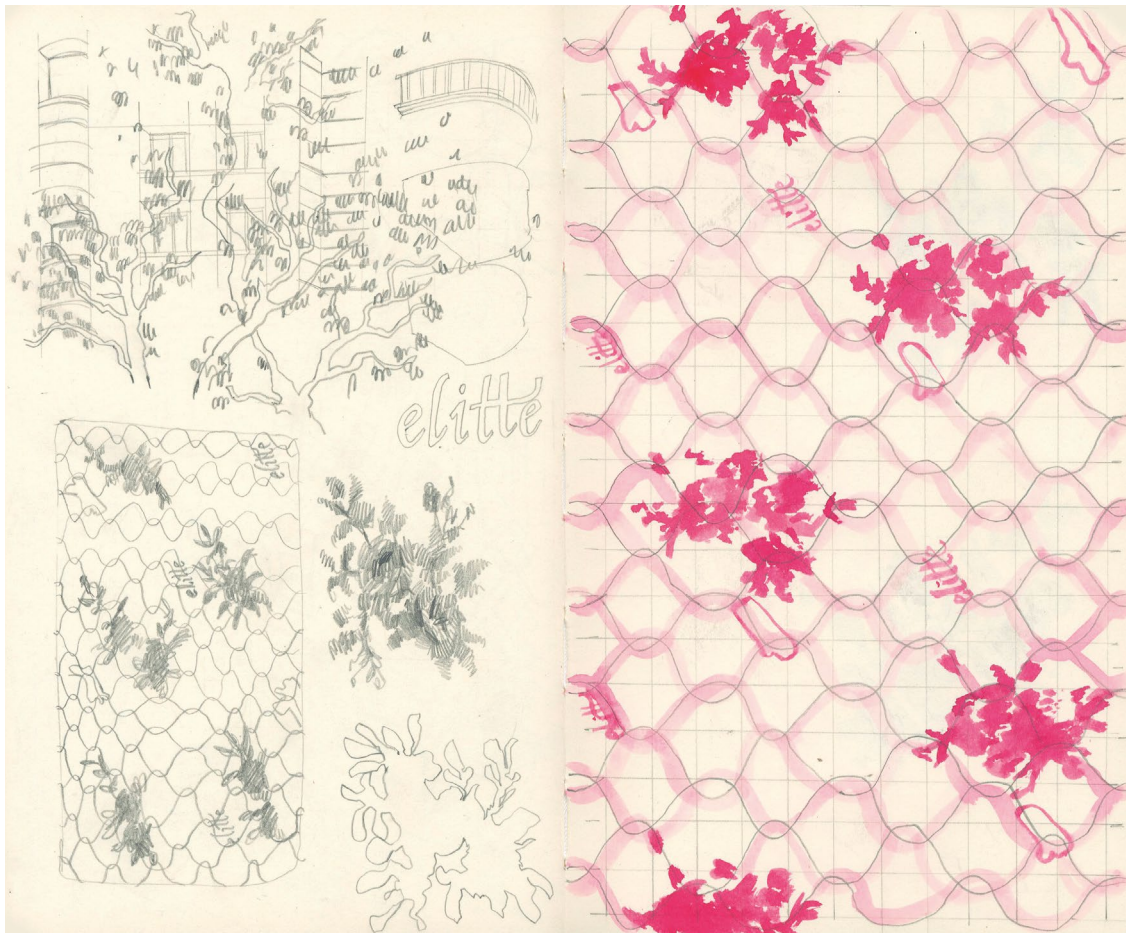
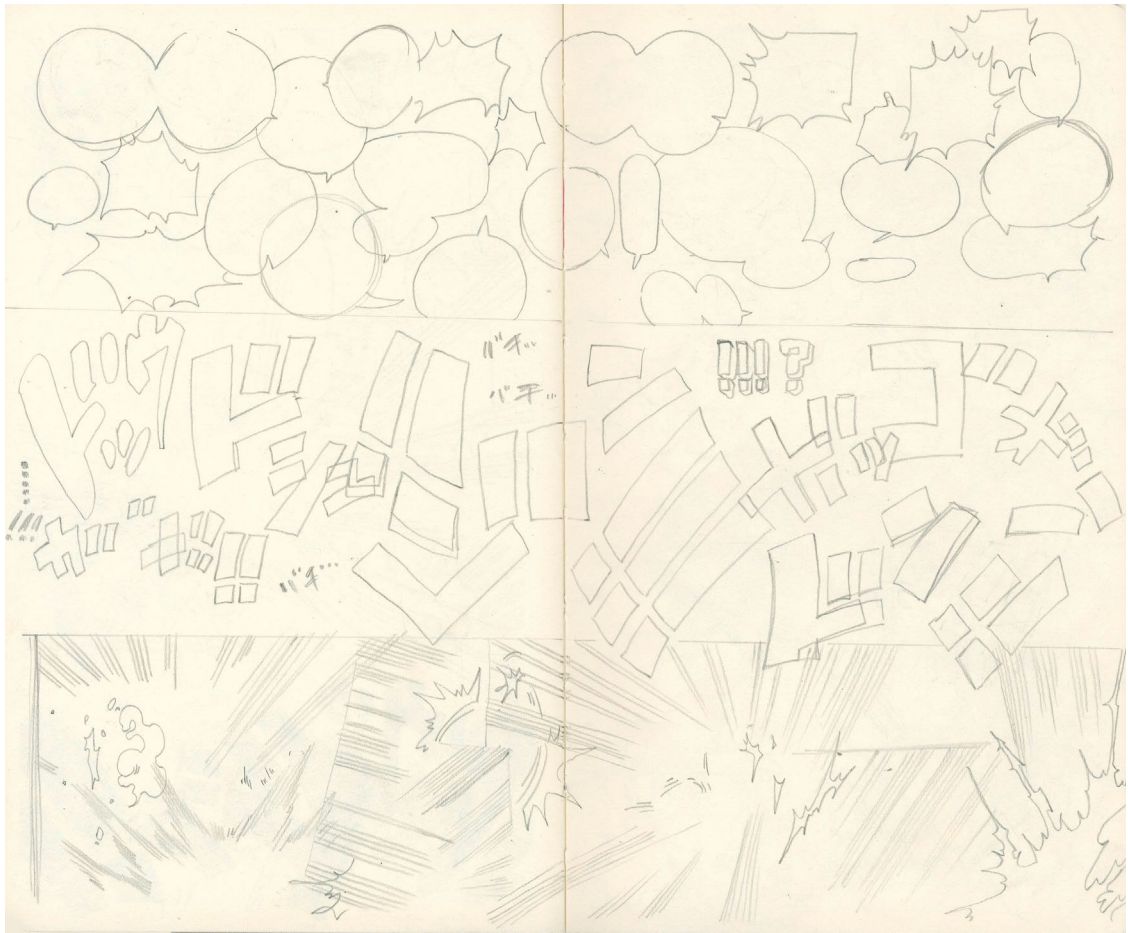


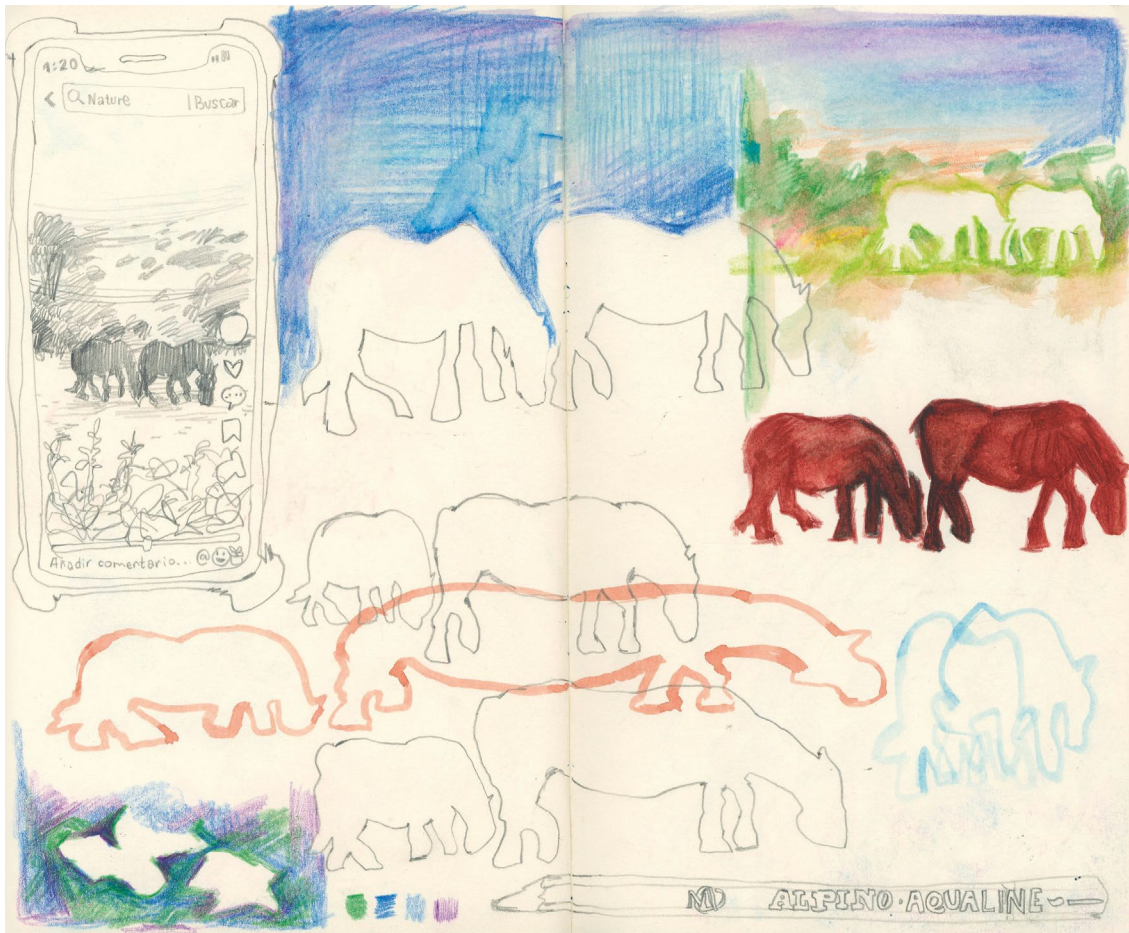


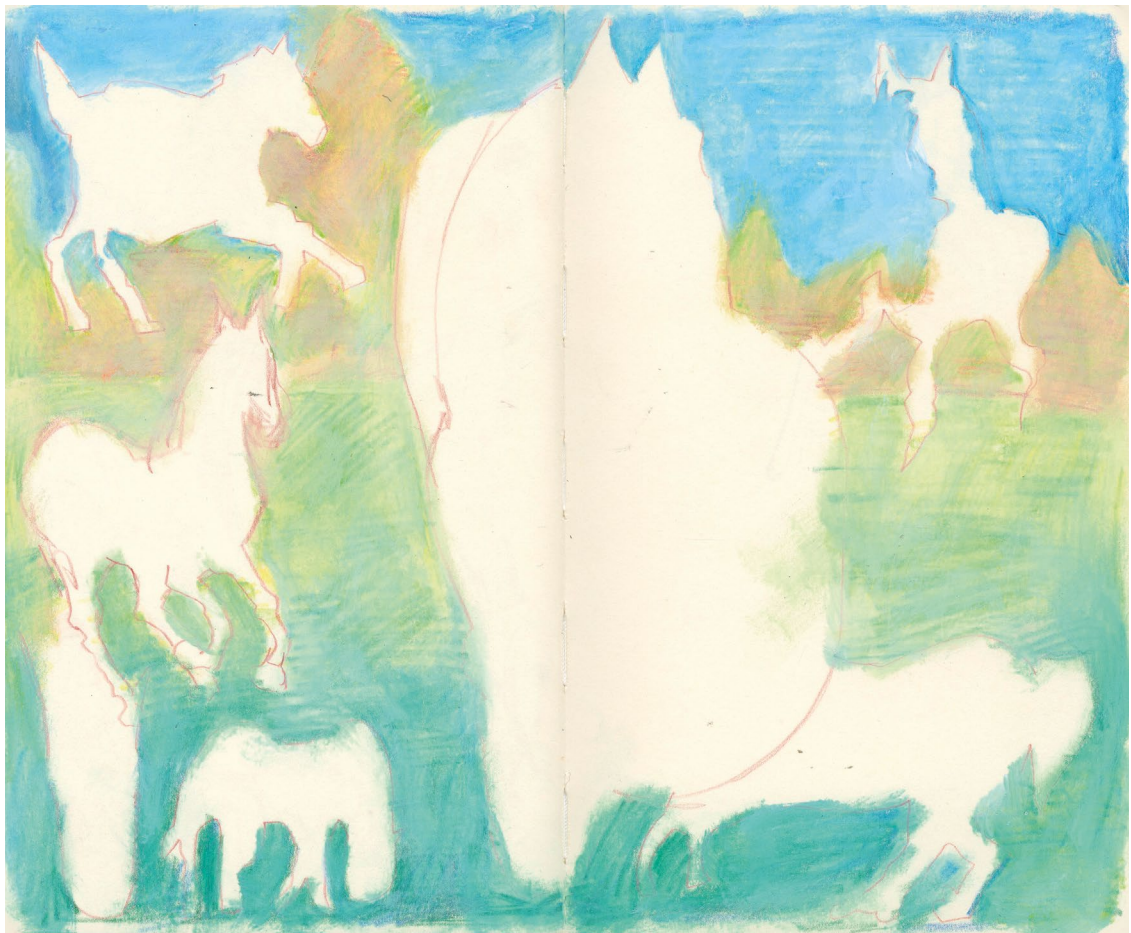


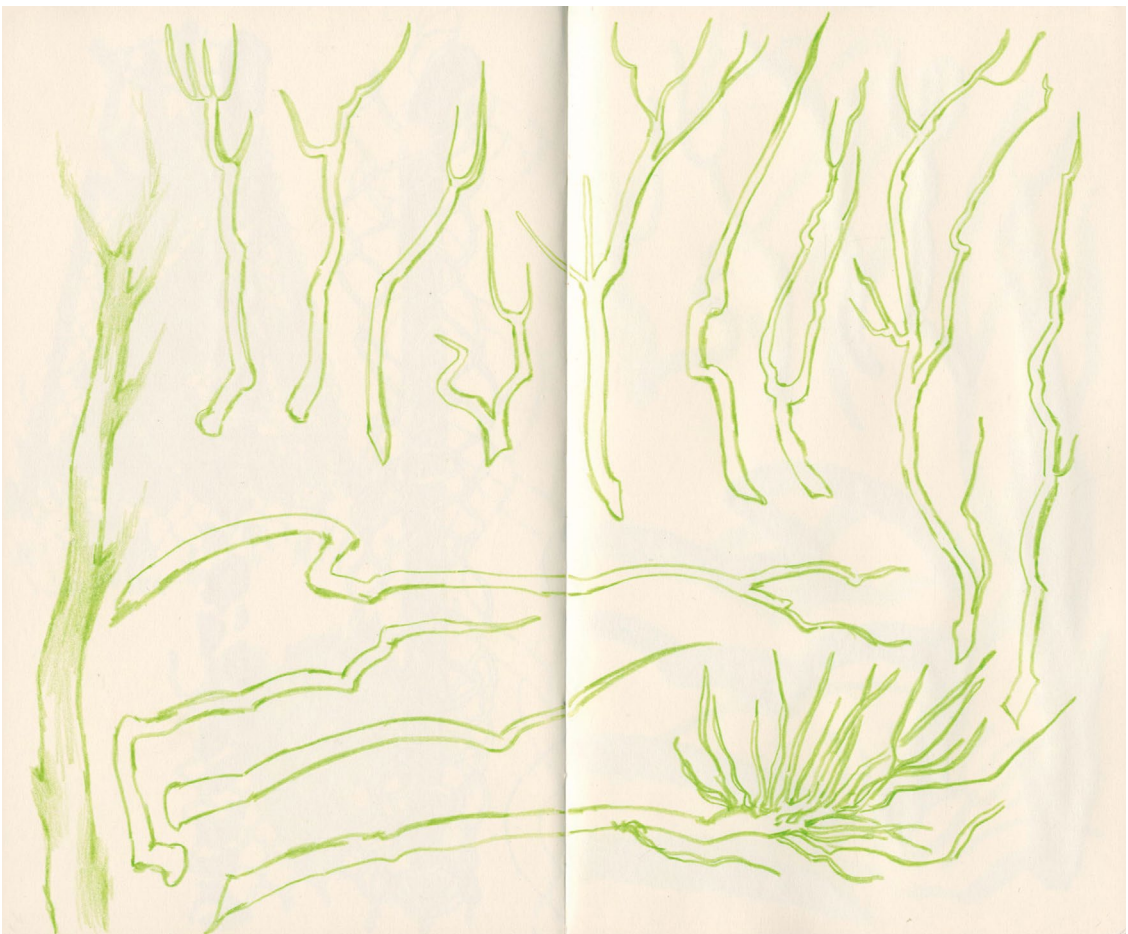
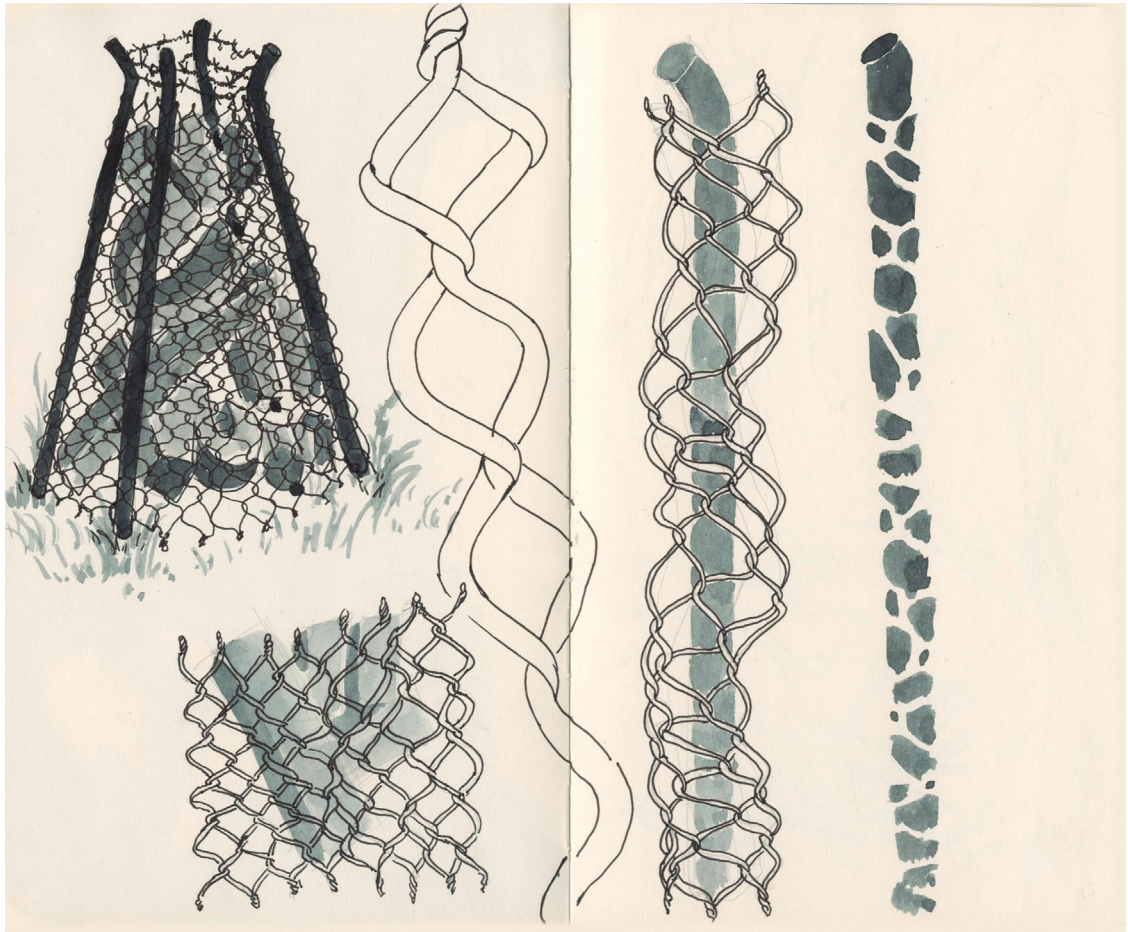


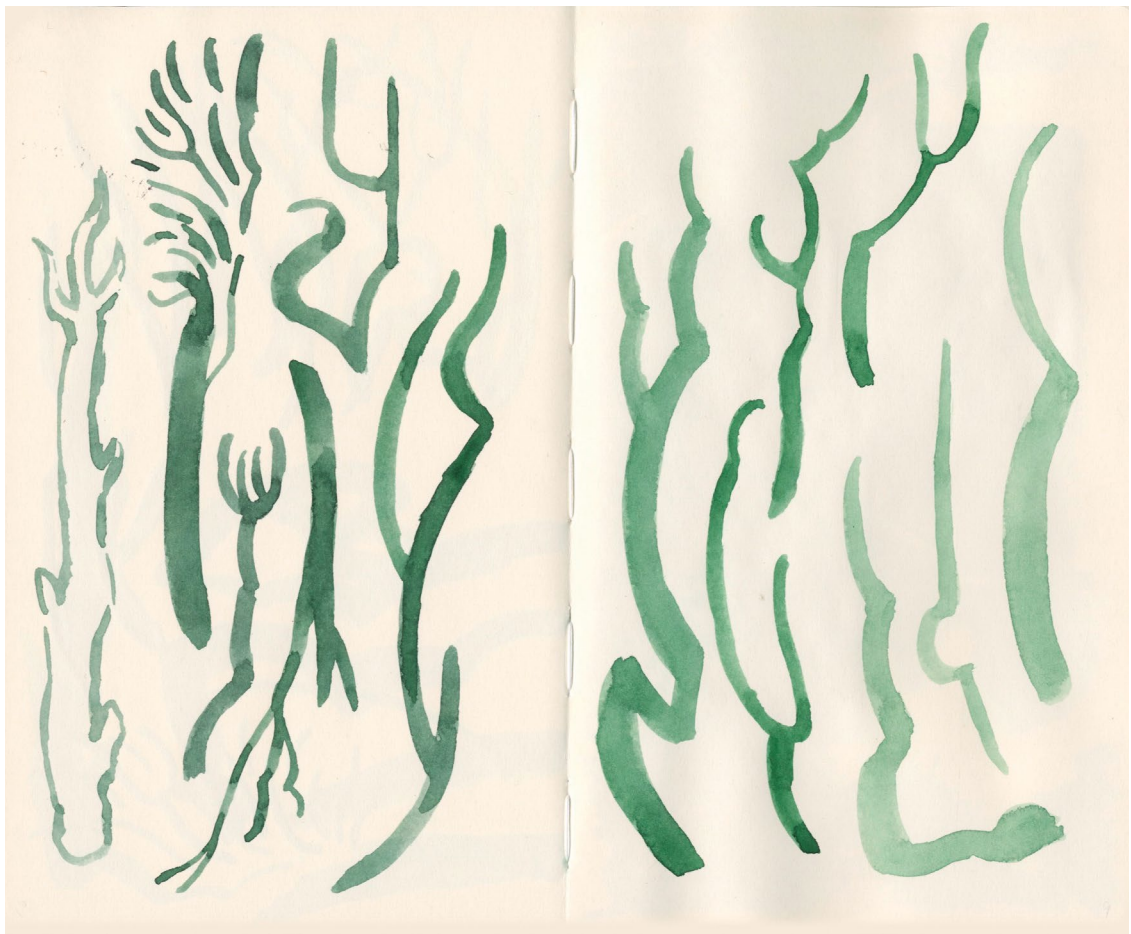
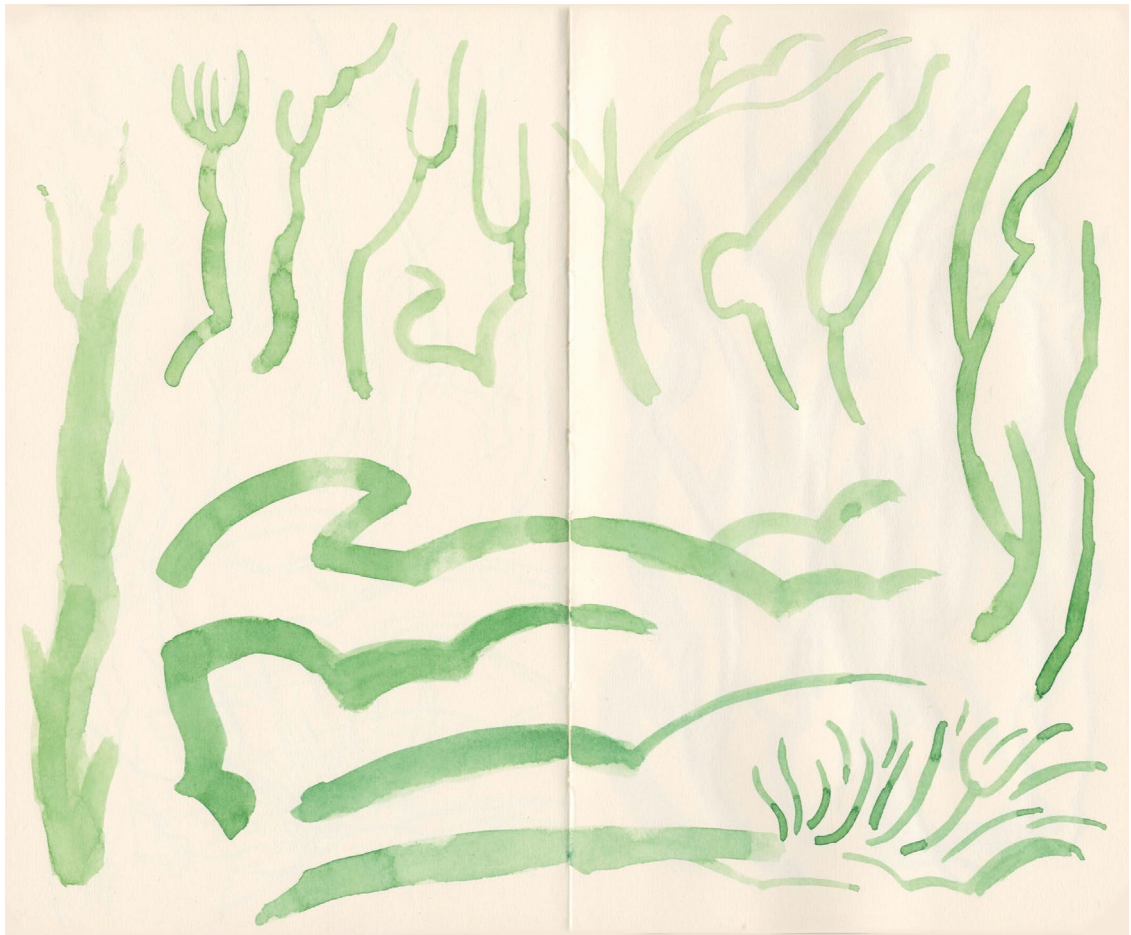


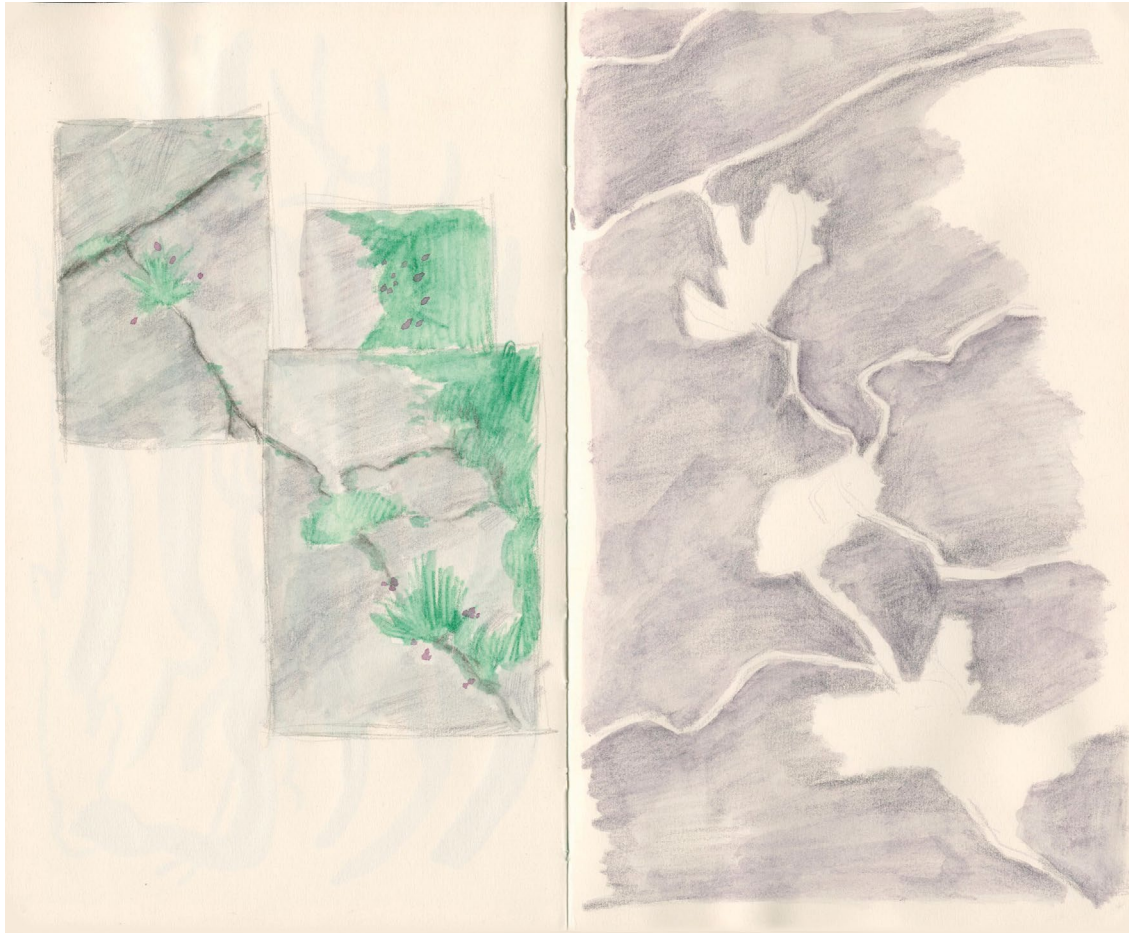




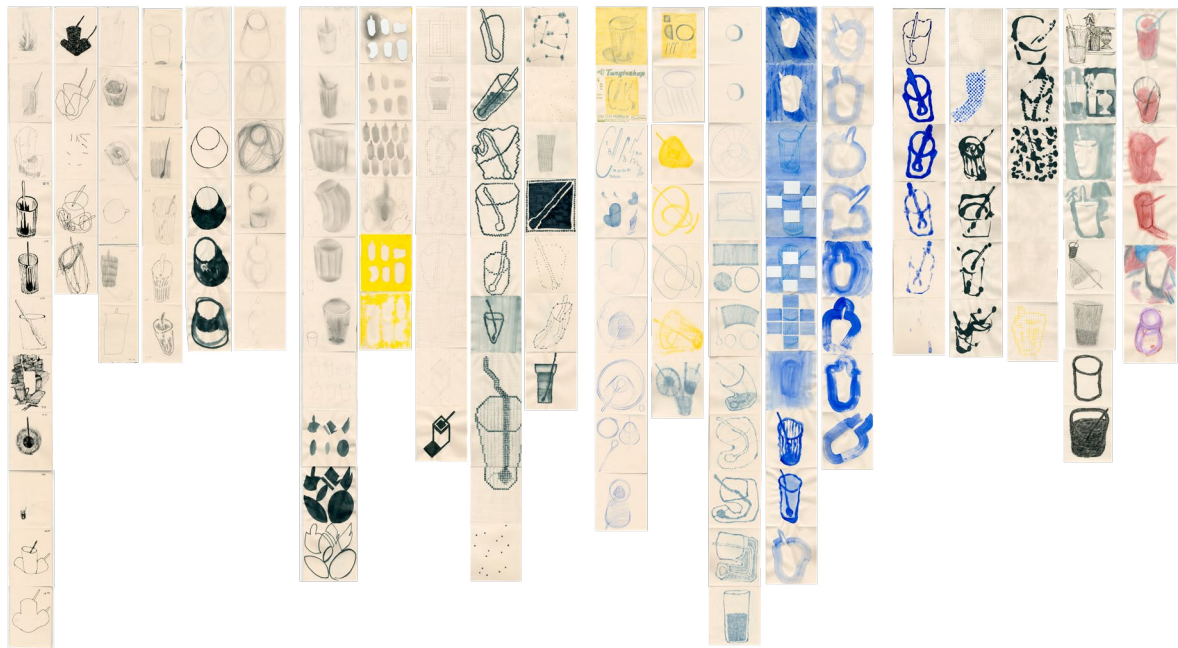








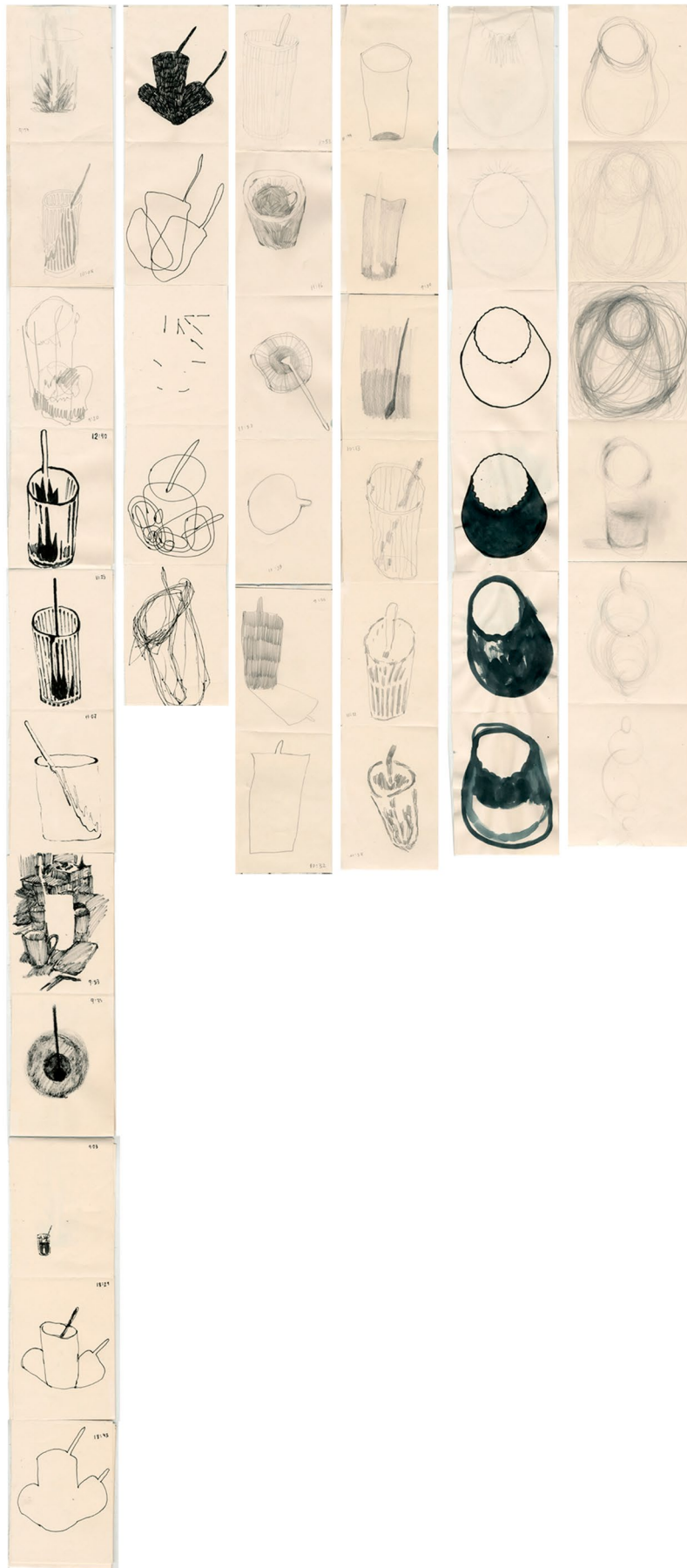
La obra *Cafés* surge gracias al diario. Comprende un ejercicio en el que repetimos la representación de una experiencia cotidiana variando su imagen a través de experimentaciones plásticas.

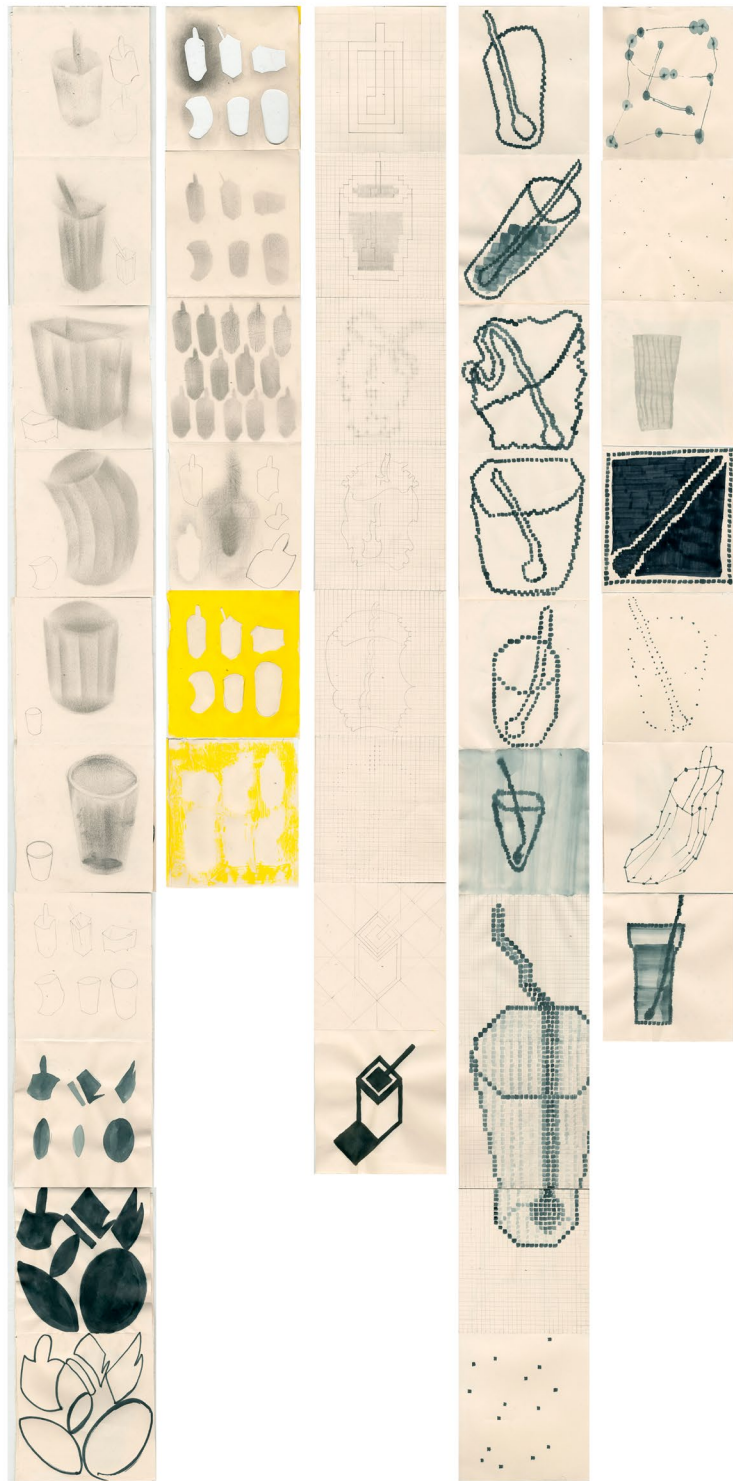


Cafés, 2024

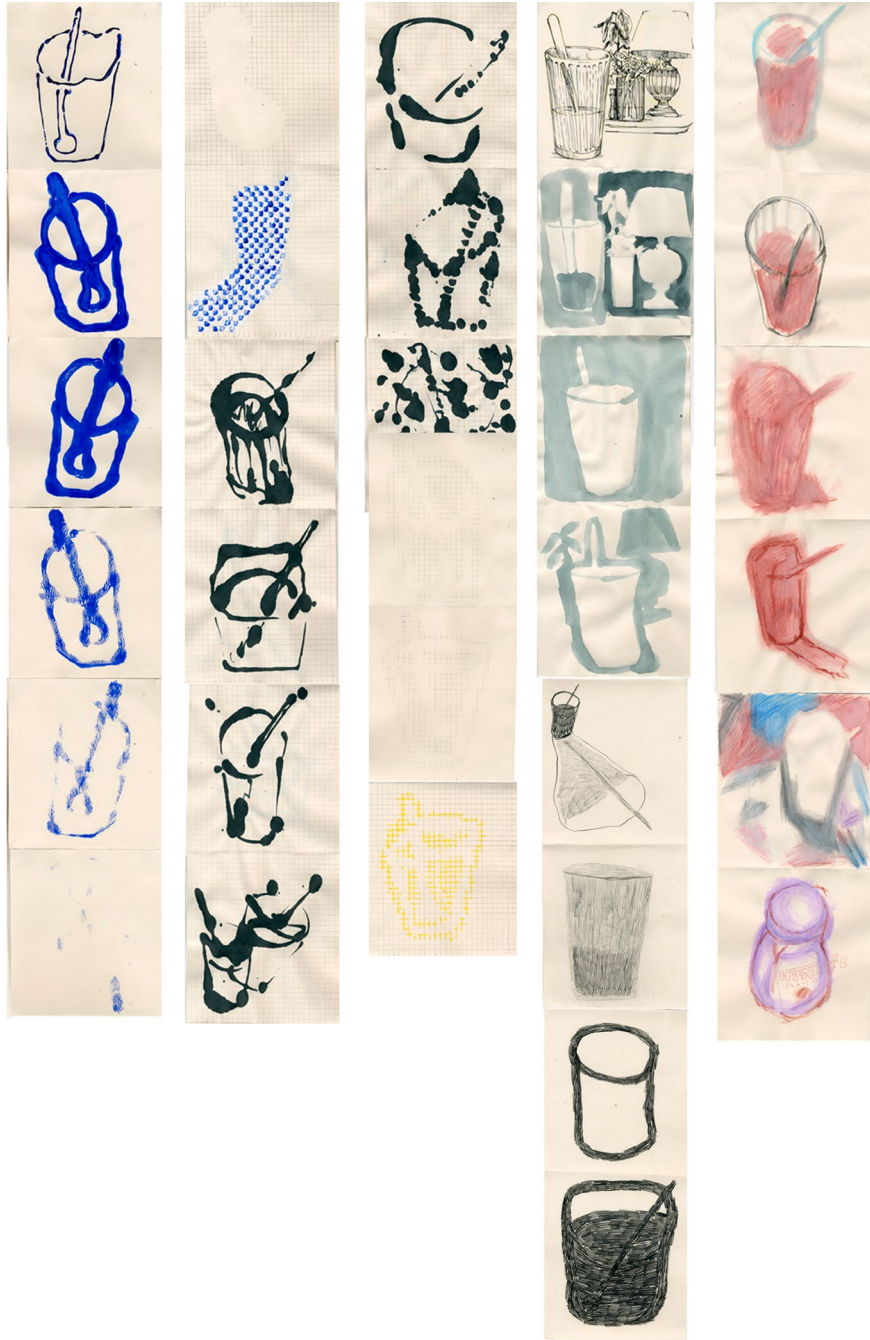
(grafito, pastel, lápices de colores, tinta,
acrílico, acuarela, collage sobre papel)

180 x 250 cm: 206 secciones de 12 x 16'5 cm









Describimos *lámpara, frutero, tijera y perchero*, como unas obras que inciden en la observación y percepción de objetos domésticos, en un proceso continuo de experimentación gráfica. Convierte el acto creativo en una experiencia donde cada variación visual supone una reinterpretación nueva de la cotidianidad.



lámpara, 2024

(grafito, tinta y acuarela sobre papel)

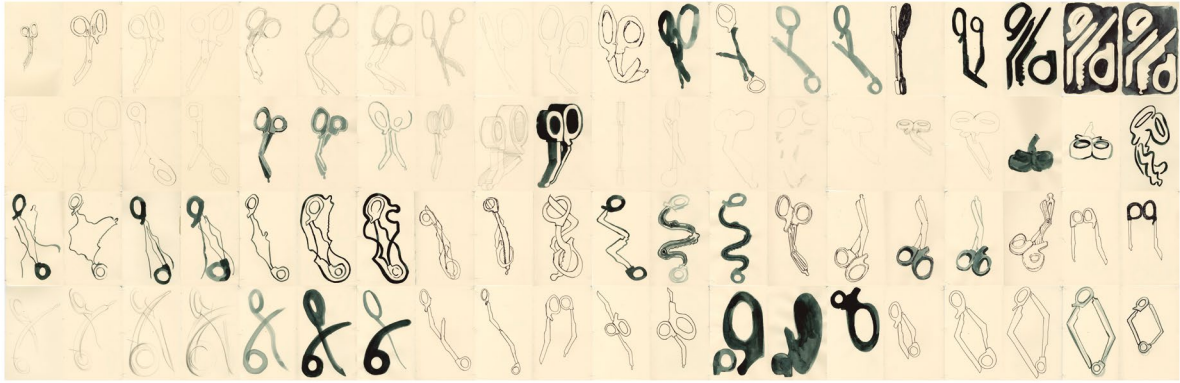
80 x 250 cm: 80 hojas de 12'6 x 20'5 cm



frutero, 2024

(grafito, tinta y acuarela sobre papel)

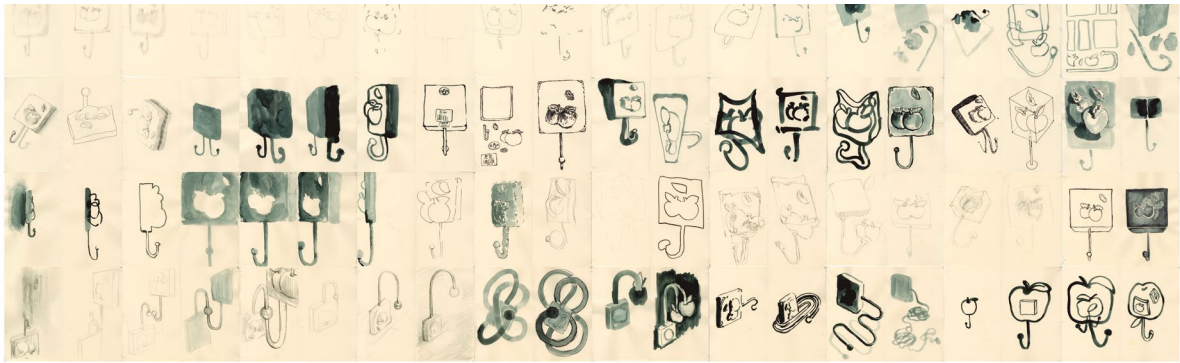
80 x 250 cm: 80 hojas de 12'6 x 20'5 cm



tijera, 2024

(grafito, tinta y acuarela sobre papel)

80 x 250 cm: 80 hojas de 12'6 x 20'5 cm



perchero, 2024

(grafito, tinta y acuarela sobre papel)

80 x 250 cm: 80 hojas de 12'6 x 20'5 cm

