

TRÁNSITO INVERTIDO

Pinturas sumergidas en devenir



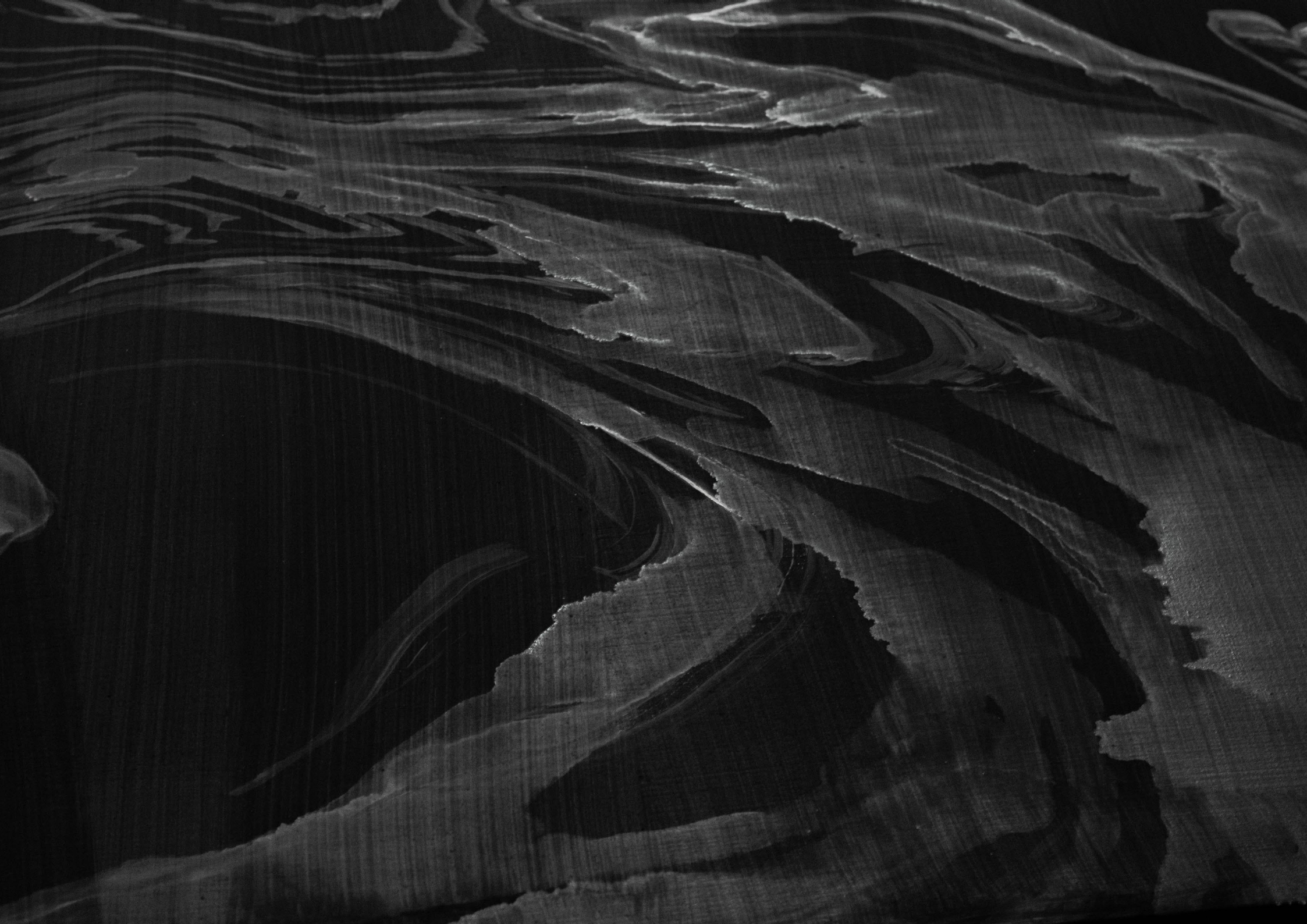
TRÁNSITO INVERTIDO
Pinturas sumergidas en devenir

Natalia Urbaneja Ternero
Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Málaga
Curso académico 2024 - 2025
Tutor: Joaquín Ivars Pineda

Puedes quedarte fuera y seguirás viendo el interior. Si decides entrar, podrás ver el exterior. Entra y sal cuantas veces necesites, la puerta está abierta.

Natalia Urbaneja Ternero



ÍNDICE

Resumen y palabras clave. Abstract and keywords.....11-12
Introducción.....13-14
Trabajos previos.....15-17

Investigación teórico-conceptual
El punto de partida: la imagen como signo 18-19
El espacio interior: La poética del refugio 20-22
La caverna de Platón y la construcción del ver 22-29
Ritmo y vibración como forma de presencia 30-33

Desarrollo plástico
Génesis de la imagen: intuición, azar y origen digital.....34-37
Exploración material y resignificación del soporte.....37-40
Arquitectura del fragmento:construir un refugio pictórico.....40-42
El proceso como forma visible: los reversos como terriotrio narrativo.....42-45
Lectura en movimiento.....46-47
Tratamiento pictórico asentado en el vacío: El vacío como eje en la pintura china.....48-51
Planteamiento instalativo.....52-54

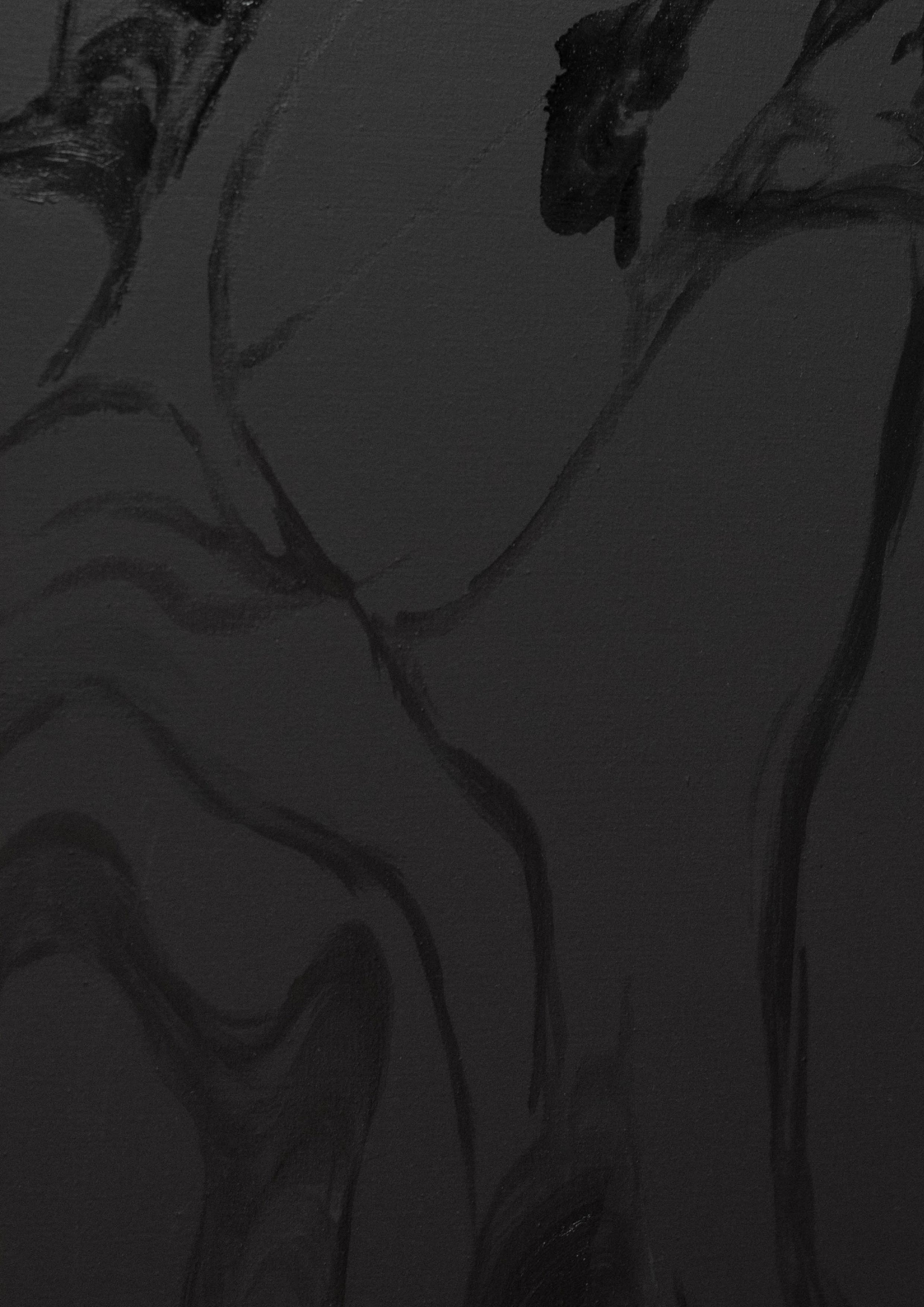
Datos técnicos y conclusiomnes
Cronograma 55
Presupuesto.....56
Propuesta de instalación 57-60
Conclusiones 61
Notas al margen 62

Referencias
Bibliografía específica 63
Bibliografía genérica.....63-64
Webgrafia.....65-67

Anexo







1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Tránsito Invertido: Pinturas sumergidas en devenir es un proyecto instalativo que nace con la intención de construir una metáfora visual y sensorial del proceso de creación artística, utilizando pintura y sonido como lenguajes principales. Lejos de concebir la creación como producto acabado, la instalación plantea la creación como un devenir constante, al contrario de ser un producto final; el hacer, el error, residuo y placer están en constante relación. Por tanto, no se busca una imagen final, sino en el rastro un proceso en curso. El contenido pictórico evoca el acto de construir, residuos del hacer, en contraposición con las zonas no intervenidas, adquiriendo un valor simbólico como terreno de lo potencial, que sugiere todo lo que aún podría emerger.

El componente sonoro genera un ritmo constante que remite a la acción de construir, el movimiento y la repetición, otorgando a la instalación de una experiencia inmersiva con vida propia. En su conjunto, este proyecto invita a replantear el proceso creativo como un constante devenir.

Palabras clave: Proceso - Residuo - Devenir

1. ABSTRACT AND KEYWORDS

Inverted transit: Paintings submerged in becoming is an installation project born from the intention of building a visual and sensory metaphor for the artistic creation process, using sound and painting as its main languages. Far from conceiving creation as a finished product, the installation presents creation as a constant becoming, rather than a final result. Making, error, residue and pleasure are in continuous relationship. The goal is not a final image, but rather the trace of an ongoing process. The pictorial content evokes the act of building_remnants of making- in contrast with untouched areas, which acquire symbolic value as a space of potential, suggesting all that could still emerge.

The sound component generates a constant rhythm that refers to the act of constructing, movement, and repetition, giving the installation an immersive experience with a life of its own. As a whole, this project invites us to reconsider the creative process as a continuous becoming.

Key words: Process - Residue - Becoming

INTRODUCCIÓN

Crear no siempre implica alcanzar un punto final, sino más bien abrirse a la idea de la evolución. Este acto se da dentro de un espacio íntimo y en constante cambio, donde cada acción es parte de un tránsito más que de una conclusión. Este proyecto parte de esa concepción: un espacio que, además de habitarse físicamente, también se habita emocional y sensorialmente, llevando a la extensión del propio proceso interior.

Se trata de un espacio que guarda huellas, silencios y repeticiones, cargados de significado personal. En este contexto,la creación no se presenta como algo estable o definido, sino como un estado de transformación contínua, un movimiento sin una única estructura o metodología de la que aferrarse.

Lejos de considerarse una obra cerrada, la instalación propone un estado en curso, donde el error y la pausa son tan importantes como el rastro del residuo. Es un espacio en el que lo potencial convive con lo visible, y más allá de contener formas, contiene experiencias.

Esta propuesta instalativa toma como base la pintura y el sonido para construir un espacio envolvente. Ambos lenguajes se entrelazan para dejar en evidencia que la creación está lejos de ser lineal y predecible, sino que se va revelando a medida que ocurre. Lejos de buscar una imagen acabada,la obra muestra los rastros del proceso: manchas, restos, interrupciones y repeticiones, junto a la inclusión de textos que van acompañándola durante su creación. Todo lo que normalmente queda oculto en el camino aquí se vuelve protagonista. En lugar de ocultar errores, se los incorpora y se celebra el carácter inestable. La instalación no aporta respuestas, sino que permite indagar un campo de exploración activa, donde cada elemento sugiere que aún hay algo por suceder.

Visualmente la obra se construye mediante lienzos de diversos tamaños dispuestos a modo de instalación, que invita al espectador no solo a observar, sino a adentrarse físicamente en la imagen. La escala, de considerables proporciones, lo obliga a enfrentar la obra con el cuerpo entero, promoviendo una experiencia inmersiva en la que se diluyen los límites entre el espectador y lo representado.

Estas pinturas se construyen desde la abstracción de formas orgánicas que evocan lo arquitectónico y lo abismal al mismo tiempo. Las figuras, deliberadamente ambiguas, se repiten y se transforman a lo largo de la superficie generando una sensación de continuidad fluida, como si se tratara de un organismo en expansión o una estructura en mutación constante. La simetría axial impone una sensación de orden que contrasta con la agresividad gestual del trazo y la oscuridad envolvente del fondo, creando una tensión visual que sugiere tanto equilibrio como caos latente.

Al poder rodear la estructura desde cualquier ángulo, la parte trasera de los lienzos se hacen visibles al espectador. Estos contienen las bases del proyecto, incluyendo escritos, bocetos previos, pensamientos y propuestas diversas que se fueron construyendo en paralelo a la obra actual.

El sonido acompaña esta lógica. Se crea a partir de ritmos constantes, patrones que se repiten y se transforman paulatinamente, generando una presencia que sugiere movimiento, trabajo, esfuerzo e insistencia. No se trata de una música narrativa, sino de una textura auditiva que impulsa el espacio activándolo. El visitante no solo ve una obra, sino que la recorre, la escucha, se sumerge en ella.

TRABAJOS PREVIOS

En Taller de Pintura Contemporánea nos fue propuesta la realización de un proyecto personal, mediante una investigación previa y experimentación material como punto de partida. Este acercamiento a la creación de una metodología propia mediante el ensayo y el error fue esencial para dejarme guiar por el comportamiento de los materiales, los hallazgos inesperados y la intuición del gesto, permitiendo que la pintura respire por sí misma. En este taller comencé a trabajar con la imprimación vinílica de óxido de hierro, que ofrecía un acabado mate, eliminando cualquier tipo de brillo, convirtiéndose en un fondo perfecto para lo que sería uno de mis campos de exploración, la luz.



Fig.1.”Ethernal mayhem”, Natalia Urbaneja, 2025.



Fig.2.”Ethernal Mayhem”, Detalle, Natalia Urbaneja, 2025.

Sobre esta base introduje barnicetas con diferentes técnicas de aplicación, generando un juego de brillos y contrastes que se revelan u ocultan dependiendo de la posición del espectador y del ángulo de la luz. Esta dimensión genera formas que se transforman con el movimiento generando una imagen inestable y viva que alude al tiempo y percepción.

Otro punto de partida fue la descomposición de la simetría. Algunas zonas parten de la simetría axial, que rápidamente se deconstruye en estructura y acumulación de material, abriendo paso a una pintura orgánica donde el ritmo interno prima por encima de su estructura formal. El gran formato invita al espectador no solo a observar, sino a adentrarse físicamente en la imagen. Esta escala lo obliga a enfrentar la obra con el cuerpo entero, promoviendo una experiencia inmersiva en la que se diluyen los límites entre el espectador y lo representado. El cuadro se convierte en una zona de tránsito perceptual donde la mirada se pierde.

En paralelo, la asignatura de Grabado y Estampación ofrecía un espacio complementario donde profundizar en una exploración técnica. Realicé una serie de grabados en diferentes matrices, aplicando técnicas como el linóleo, la punta seca, el aguafuerte y la aguatinta. Retomé los motivos de carácter simétrico y orgánico, descubriendo cómo una misma forma puede adaptarse a diferentes procesos técnicos, y cómo el gesto y la luz en el grabado pueden crearse a través de diferentes dinámicas, tales como la precisión, el corte o la mordida del ácido sobre el metal. Estos hallazgos y herramientas se han integrado como pilares esenciales en el desarrollo del proyecto final, donde se retoman estas ideas y se expanden con la intención de seguir profundizando en un lenguaje pictórico que parte del residuo del hacer y la mutabilidad.



Fig.3 y 4. Natalia Urbaneja, S/T, 2025.



Fig.5 y 6.Grabado de linóleo y grabado de electrografía, Natalia Urbaneja, S/T, 2025.

DESARROLLO TEÓRICO-CONCEPTUAL

El punto de partida: la imagen como signo.

Es necesario localizar el inicio de esta línea de investigación en la creación inesperada de una imagen digital, que no es representacional ni reconocible, la cual fue generada intuitivamente, sin intención definida. Mediante herramientas digitales (simetrías, duplicaciones, licuaciones, etc) surgió una forma no reconocible, estructurada pero caótica, cuya presencia generó una inquietud. ¿Por qué aparece esto? ¿Qué está transmitiendo? ¿Qué debo hacer con ella?.

En este caso, la imagen es anterior al pensamiento, incluso a la formulación del proyecto, convirtiéndose en el detonante que provocó la necesidad de pensar e investigar. A partir de ella comienza una investigación plástica, visual y conceptual, que no busca responder a estas preguntas, sino tensionar ese "por qué". Para aproximarse a ese primer impacto visual, recurrí a la lectura de *De lo Sublime y de lo Bello* de Edmund Burke, donde se analiza la capacidad de ciertas formas y fenómenos plásticos de producir emociones intensas. En esta línea, la imagen presentaba rasgos vinculados a lo sublime: la dinámica del contraste lumínico, la variación gradual de las formas, ambición y dificultad, además de complejidad estructural.

Mediante el tratamiento pictórico, se convierte en una metáfora visual del proceso creativo y el placer que lo acompaña. Una manifestación de lo sublime como lo entendía Longino, no como copia fiel de la realidad, sino como expresión del impacto emocional del gesto creativo. La base, lisa y sobria, representa el terreno de lo potencial, lo que aún no ha sido tocado por la intención, representando el silencio y la calma antes del gesto. Este espacio evoca una espera. Los brillos irregulares son huellas de la intervención, del acto de construir, dejar una marca o un residuo del hacer. No son uniformes, pues nacen del error, el azar, impulso y trabajo. La creación no busca una simetría perfecta, sino resonancia emocional, y, como afirmaba Longino, "la pintura logra afectarnos más por la simpatía que por la imitación". Este tipo de creación, más cercano a lo que Kant entendería como sublime dinámico, no se dirige a la razón, sino a aquello que nos desborda, a la experiencia de lo inacabado, de lo abierto, que vibra entre el impulso y la forma.

Si bien esta aproximación a lo sublime sirvió de punto de partida en la investigación teórico-plástica, los vínculos con esta idea no fueron sostenidos como eje central durante todo el proceso, desplazando estos elementos de lo sublime hacia un terreno más sensorial y material, centrados en el desarrollo plástico, a través de la atención al juego lumínico, al impacto del sonido como elemento inmersivo y rítmico, y a la estructura formal que compondrá la instalación. La decisión de fragmentar la imagen y trasladarla al soporte pictórico, distribuyéndola en múltiples lienzos, da inicio a una materialización que se adentrará en una reflexión más amplia sobre el espacio, el refugio, junto a la fragmentación y la experiencia de habitar.

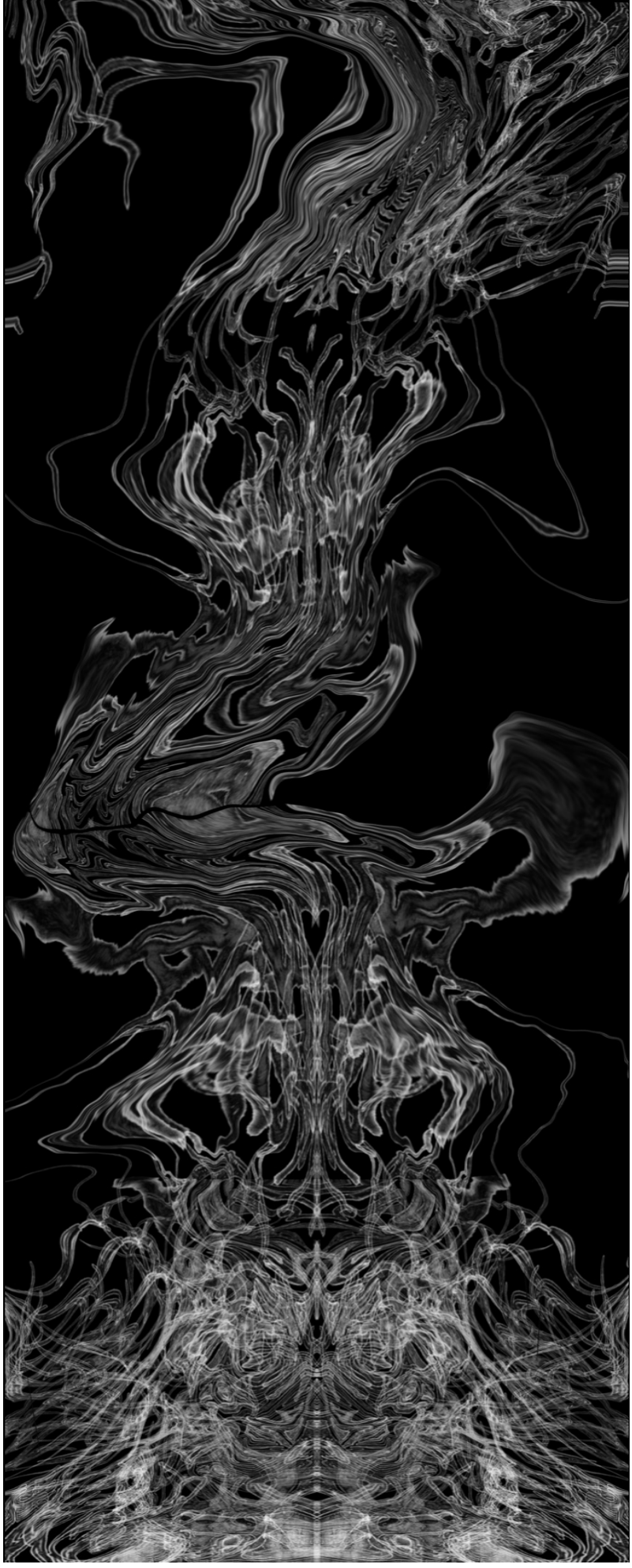


Fig.7. Ilustración que dio comienzo al proyecto *Tránsito Invertido*.

El espacio interior: La poética del refugio.

La instalación planteada para este proyecto busca generar un espacio que puede ser habitado, a modo de refugio íntimo, construido a partir de fragmentos de esta imagen primera, la cual fue dividida y extendida en diferentes lienzos. Estos, sujetos por estructuras de hierro, sin necesidad de muros, forman una obra autoportante, una estructura envolvente donde el espectador es libre de entrar, salir y generar su propio recorrido. Con una única entrada, la obra sugiere un lugar simbólico, el hogar como cosmos personal. Fue en la lectura de La poética del espacio de Gaston Bachelard donde descubrí esa idea tan característica de refugio. El autor define la casa como un "cosmos íntimo" (Bachelard, La poética del espacio, 2013, p.26) que alberga el ensueño, y donde memoria e imaginación se entrelazan.

Según Bachelard "nos conocemos como una serie de fijaciones en espacios" , esta es una reflexión que surge dentro del Topoanálisis[1] , la cual repercutió en mi elección de tomar recursos de obras anteriores, como la imprimación negra, la forma de pintar o los propios escritos a mano. Además de ser un espacio que se construye, es un espacio que también me construye a mí. En este proyecto, las pinturas y sus relaciones espaciales junto a todo el proceso creativo actúan como prolongaciones de mi identidad. Esta noción derivó en incluir en el reverso de cada lienzo una serie de bocetos y anotaciones: el pensamiento que no se muestra frontalmente, el proceso oculto. De este modo la instalación consta de múltiples caras, las cuales se pueden rodear, observar por detrás, leer los trazos previos y el pensamiento en curso.

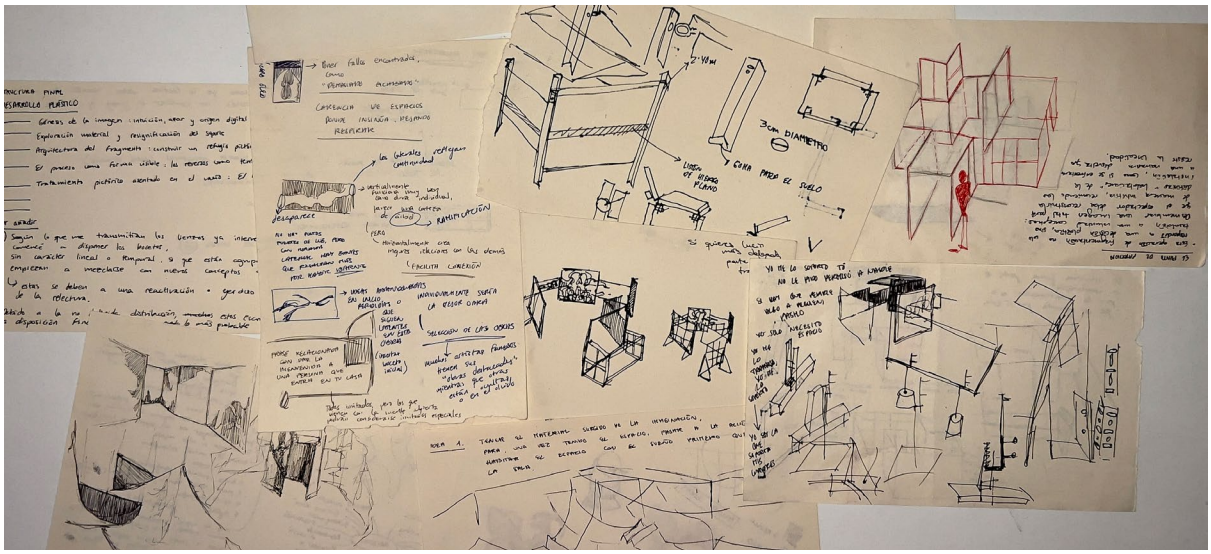


Fig.8. Recopilación de bocetos del proceso creativo para *Tránsito Invertido*.

1 El Topoanálisis, estudiado por Gaston Bachelard, es un análisis de la relación entre los espacios y los elementos psicológicos, cómo los espacios íntimos moldean nuestra psique.

Exponer toda la serie de bocetos y anotaciones en el "reverso" del trabajo es también exponer sus cajones íntimos, los cuales, según Bachelard, son muebles que contienen recuerdos y significados que se renuevan eternamente. Cada reverso se convierte en una manifestación de tiempo comprimido, en espacio de evocación.

La instalación es una casa abierta: en su fachada exterior, se convierte en un espacio de pensamiento, donde se muestra un proceso, extendido en diversas propuestas, incógnitas, planteamientos, y que, además, revela los problemas por donde ha transcurrido este proyecto. Como señala Bachelard, el espacio conserva tiempo comprimido, y estos reversos se convierten en un recorrido por el tiempo. Esto genera una inversión simbólica de lo que estamos acostumbrados con el formato expositivo tradicional, donde lo primero que encontramos son obras acabadas, la cara exterior del proyecto, quedando todo el recorrido de esta oculta en su interior. Al contrario, en este proyecto esa cara oculta se exterioriza, y el resultado se vuelve interior, reivindicando el valor intrínseco del "detrás".

Con su estructura autoportante de hierro, madera y muros de tela, genera ángulos irregulares que se alejan de la establecida percepción de casa, rompiendo con la idea tradicional de hogar simétrico y estable. Sin embargo, a pesar de esta apariencia fragmentada y abierta, se mantiene como espacio interior fuerte y protector, que "se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo, negando siempre las derrotas pasajeras" (Bachelard, 2013, p.78), evocando una morada resiliente abierta al cambio y a la extensión. Esta idea de apertura también la encontramos en *La poética del espacio* donde dice "A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado" (Bachelard, 2013, p.83).

Esta instalación es hogar y cuerpo, refugio, archivo, memoria e imaginación. En ella, al igual que en el ensueño, la intimidad vuelve a encontrar su forma. El espectador al recorrerla se hace partícipe de ese ensueño, y mediante su contemplación y experiencia, la rehabita.La decisión de dar visibilidad al proceso creativo encuentra similitudes en varios referentes del arte contemporáneo, un gran ejemplo es *La Caja Verde* de Marcel Duchamp. Vinculada a la obra *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme* (*El Gran Vidrio*), trata de una caja que contiene más de noventa notas manuscritas, junto a bocetos, reflexiones y diagramas sobre esta obra, la cual consideraba concluida aunque inacabada. En escritos de Duchamp, "No hay solución porque no hay problema" (Duchamp, nota incluida en *La Caja Verde*, 1934). Esta nota refleja ese carácter abierto y no lineal de su pensamiento, el cual conecta con mi propuesta de presentar el proceso como parte activa de la obra.

En su interior estos registros no están ordenados, sino que presentan una disposición ambi-

gua, además incluye elementos que no hacen referencia directa a *El Gran Vidrio*[2] , remarcando la idea de arte como proceso de pensamiento, estrechamente relacionado con el conceptualismo.





Fig.9 y 10. Marcel Duchamp, *La Caja Verde*, 1934.

La caverna de Platón y la construcción del ver.

Este planteamiento se relaciona con la alegoría de la caverna de Platón, la cual ayudaba a entender cómo concebía la relación entre el mundo físico y el mundo de las ideas, y cómo nos relacionamos en ambos mundos, y el estado en el que se halla la mayoría de los seres humanos en relación al conocimiento de la verdad o la ignorancia. Empieza hablando de un hombre que ha permanecido en esa caverna desde su nacimiento, sin haber presenciado el exterior, y sin entender los orígenes de las cadenas.

Mientras en el mito clásico los prisioneros sólo veían sombras proyectadas creyendo que se trataba de la realidad, hasta descubrir el exterior, en esta instalación se ofrece un recorrido inverso. En la primera toma de contacto, se muestra lo que normalmente queda oculto o en sombra, esto se refiere al proceso descartado o inacabado, junto al proceso creativo que da lugar a la obra, sus orígenes. Sólo después podrán adentrarse a la imagen iluminada, al resultado final, en este caso la "cueva" revertida, donde los focos de luces darán lugar a la aparición de las "sombras", en este caso las intervenciones pictóricas, donde se revelan estructuras latentes llenas de caos. Esta inversión invita a reflexionar sobre qué consideramos relevante y de verdadero valor en el arte, si la imagen final y pulida, o el recorrido incierto que ha dado lugar a esta

2 *El Gran Vidrio*, es una de las obras más distintivas de Marcel Duchamp. Se trata de una pieza compuesta por dos placas de vidrio, a la que dedicó ocho años de su carrera, resultado de cálculos, estudios y experimentos meticulosos. Consideraba como no-pintura y no-escultiura, puede verse por ambos lados. Incluye polvo del estudio, y fue considerada como "concluida" por Duchamp cuando sufrió una rotura accidental en su transporte.

“I had no intention to do this picture; I never thought of it that way. It was like one continuous accident mounting on top of another” (Bacon, año, hablando sobre Painting con el crítico david Sylvester, 1946).

Del mismo modo, el pintor Francis Bacon percibió los errores y accidentes como momentos clave e inevitables en la construcción del cuadro, más reveladores y decisivos que cualquier planificación inicial.

Entrar a esta instalación es volver a la caverna, pero desde otra posición, esta vez no como esclavos frente a sombras impuestas, sino como cuerpos libres que deciden habitar el pliegue. Estas pinturas no son una mera imitación o copia del mundo, sino creación y construcción deseada. No hay una verdad oculta que espera a ser desvelada, sino una experiencia que se construye mediante el tránsito.

> “No crees que si pudiera volver a ver los objetos que antes veía, y oyera las voces, se sentiría confundido y pensaría que la realidad de entonces era más verdadera que lo que ahora se le muestra?”
>
> (Platón, La República, Libro VII, 515d)

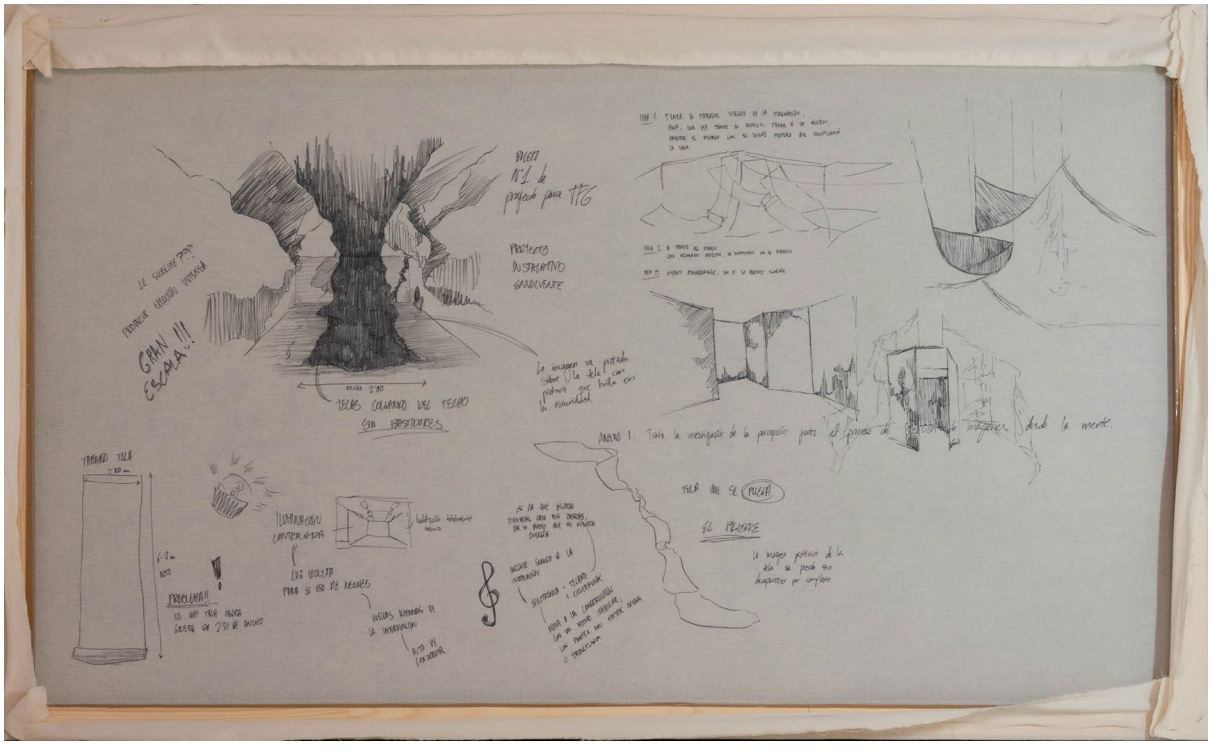


Fig.11. Pieza número 4 del proyecto *Tránsito Invertido*, reverso.

.

Atravesar estos fragmentos antes de acceder a la parte pictórica final refleja una travesía simbólica. Al igual que en la caverna, el recorrido ha transformado la mirada del espectador. Lo que se presenta como “finalizado” se pone en cuestión, y lo que parece inestable (el proceso) se revela esencial. Al contrario de presentar una imagen cerrada , se presenta un sistema abierto, en expansión, donde cada parte de la obra dialoga con las anteriores y con sus posibilidades. El resultado es una experiencia perceptiva modulada por el recorrido del cuerpo junto a la conciencia del proceso.

En el dibujo que da origen a estos lienzos encontré cierta relación con el cálculo infinitesimal el cual analiza cómo se acumulan las cantidades, mediante el estudio de áreas, volúmenes y la acumulación. Aquí las pequeñas variaciones en la forma crean una totalidad continua, dando lugar a una forma que se construye entre la precisión y lo invisible, entre la línea y la bruma.

La instalación se compone por múltiples lienzos, todos de dimensiones distintas, donde cada uno de ellos es tratado de forma independiente. Es en el recorrido, en la conexión entre uno y otro, donde la forma se reorganiza y se transforma. Como en el cálculo infinitesimal, no se trata de observar la totalidad desde el inicio, sino de construirla mediante la suma de lo parcial, aparentemente incompleto.

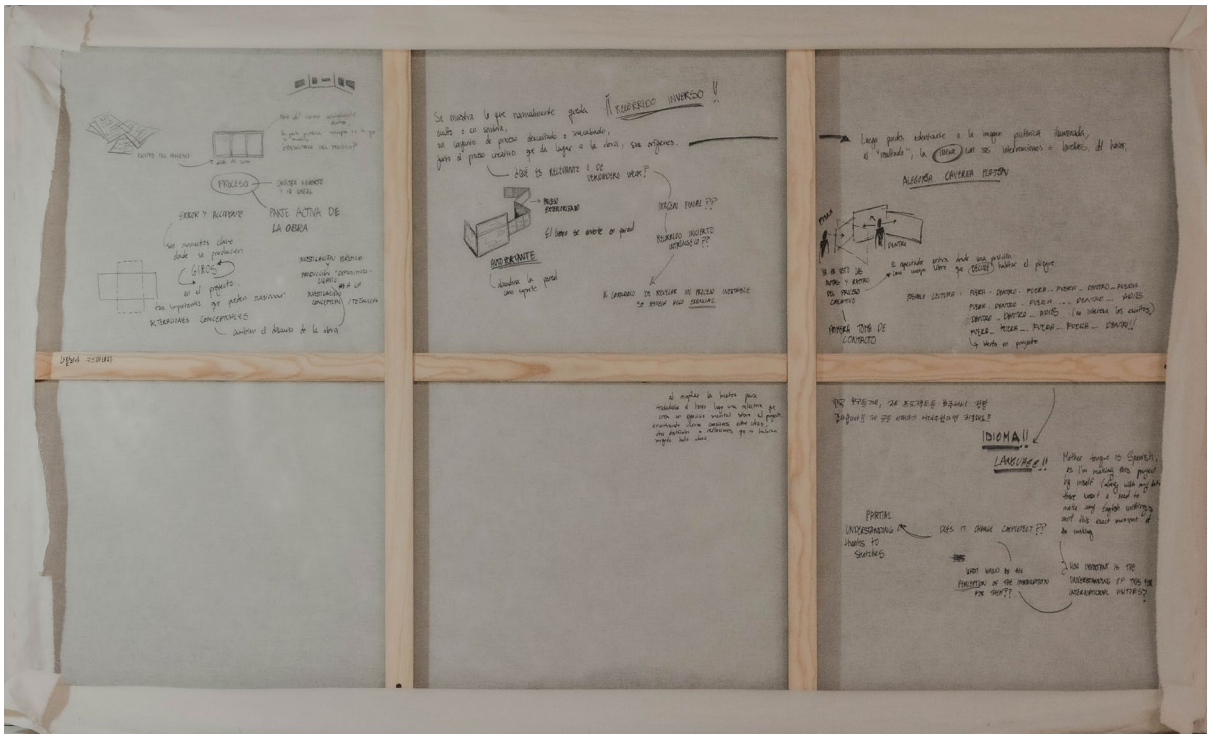


Fig.12. Pieza número 6, Reverso.

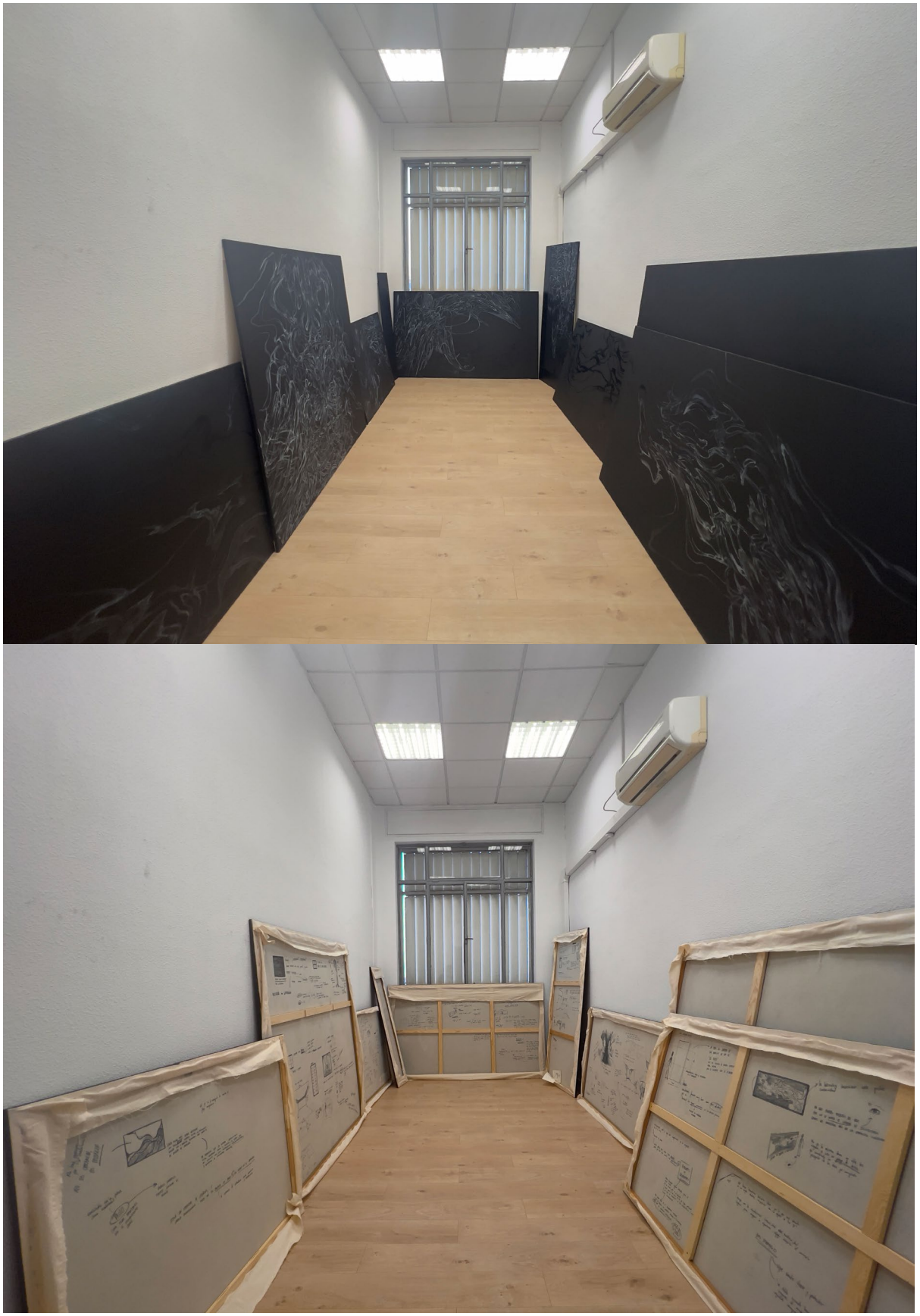


Fig.13 y 14. Fotografías de las piezas dentro del estudio de trabajo.

El conjunto de lienzos configura una imagen mayor, no estática, pues es variable en función del recorrido del espectador, quien activa esta integral espacial conectando lo fragmentado. Cada pieza, sostenida mediante una estructura desligada de pared y techo, habita el espacio de forma autónoma. La obra pasa de ser una superficie contemplativa bidimensional a un cuerpo tridimensional abierto, el cual requiere ser transitado, habitado durante el recorrido y observado mediante múltiples ángulos.

Este planteamiento comparte un vínculo estrecho con la obra de Robert Rauschenberg *Minutiae (*1954). Se trata de su primer "combine" autoportante. Esta obra surge de la colaboración con el coreógrafo Merce Cunningham y el compositor John Cage.

> "Cunningham también le pidió a Rauschenberg que creara algo de forma independiente. Pero no quería que la obra que Rauschenberg realizara simplemente estuviera allí en el escenario como un fondo decorativo. Quería algo que los bailarines pudieran usar, una obra a través de la cual sus bailarines pudieran moverse"
> – Leah Dickerman [3]

Tal como explica la historiadora Leah Dickerman, Rauschenberg fue invitado a realizar una estructura en la que los bailarines pudieran moverse y relacionarse físicamente. Esta pieza, además de abandonar la pared como soporte, se activa con el cuerpo, espacio y música, diluyendo las fronteras con el espectador. Mi instalación, al igual que *Minutae* aspira a una representación abierta, donde las conexiones entre los lienzos pueden percibirse como encuentros azarosos, modulados por la posición y desplazamiento del espectador, el cual "entra en la imagen" a la vez que recorre la historia de su construcción, expuesta en los reversos de los cuadros, activando un espacio mental y narrativo.





Fig.15 y 16. Robert Rauschenberg, *Minutae*, 1954.

3 Dickerman, Leah, *Robert Rauschenberg with Jasper Johns. Minutiae.1954*.

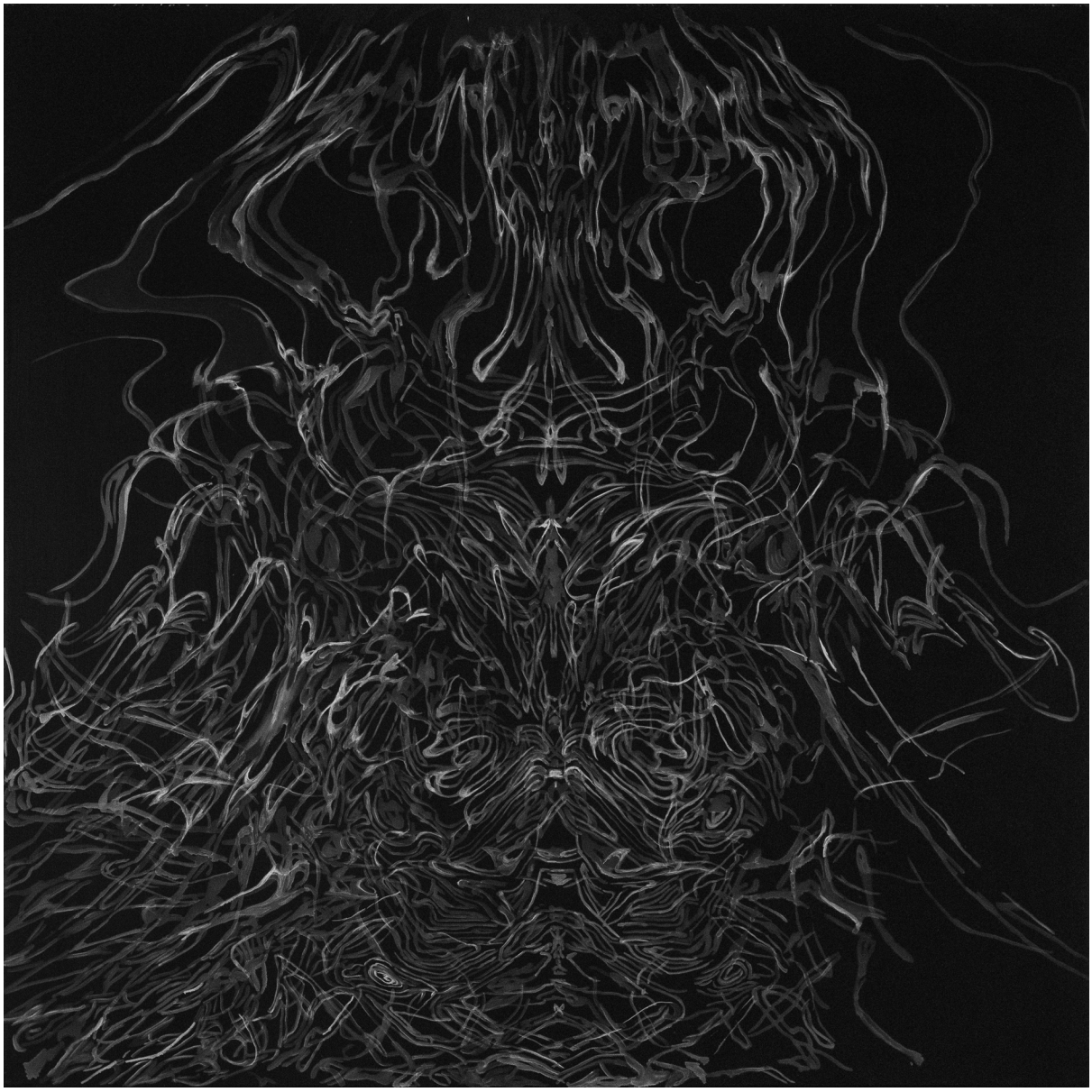


Fig.17. Pieza número 1 del proyecto *Tránsito Invertido*.

En la creación de Tránsito invertido, los lienzos, una vez individualizados, pasaron a formar parte de un procedimiento abierto, cuya estructura final fue determinada no por un montaje previo cerrado, sino por la búsqueda plástica de conexiones posibles entre ellos, dando lugar a una instalación mutable, donde la forma emergería mediante el encuentro entre las partes. Este enfoque repercute con la metodología incrementada por Merce Cunningham y John Cage, "Cunningham y Cage habían sido pioneros en el uso de azar y la indeterminación en la creación de obras de arte" (Bruno Ramri, artículo *Amor entre dos creadores: Cage/ Cunningham*), ellos apostaron en esta obra por el concepto de azar e indeterminación como herramientas creativas. Esta obra fue posteriormente ensamblada junto a las otras disciplinas, y mediante las asociaciones fortuitas adquiría sentido. Lo que al principio eran partes no conectadas se convirtieron en un sistema relacional dinámico.

De igual modo, en mi instalación los fragmentos pictóricos fueron concebidos como entidades autónomas, capaces de formar combinaciones múltiples. La unión se determinó en un segundo momento, en el espacio físico del montaje, donde las decisiones se tomarían mediante la intuición y sensibilidad compositiva, generando significados imprevistos. En esta obra el todo no preexiste a las partes, sino que surge de su conexión, convirtiéndo el proceso en una lógica abierta fundamental para el funcionamiento estructural y conceptual de la obra.



Fig.18. Pieza número 6 del proyecto *Tránsito Invertido*.

Ritmo y vibración como forma de presencia.

Desde el comienzo de esta obra, la construcción física estuvo estrechamente ligada a la música, especialmente a bases techno y electrónicas que funcionaban como motor rítmico, impulsando el cuerpo y acompañando al gesto. En este proyecto, el sonido no se considera como mera música de fondo, sino como fuerza que marca el compás de los movimientos, afectando de forma directa a las decisiones materiales y seccionando el tiempo de trabajo.

Por ello, el sonido debía permanecer en la instalación final, no como mero acompañamiento estético, sino como estructura, generando texturas auditivas rítmicas, basadas en patrones constantes que se repiten y se transforman, manteniendo una energía que remite a la construcción, la persistencia y el esfuerzo. Al igual que las canciones, contiene variaciones rítmicas, aceleraciones y pausas, repeticiones que aluden a la maquinaria y cambios abruptos que evocan el devenir de la construcción de esta obra.

Esta dimensión sonora está vinculada a las prácticas contemporáneas como las de Ryoji Ikeda, músico electrónico y artista visual japonés. En piezas como Test Pattern y data-verse el trabajo comprende una banda sonora electrónica minimalista junto a proyecciones de video de alta definición. Estas visualizaciones son creadas partiendo de información extraída de las físicas cuánticas y fórmulas matemáticas. Sus fuentes son CERN, Human Genom Project y la NASA, de donde obtiene datos científicos de código abierto. Su tema principal es refrescar y renovar nuestra percepción del mundo actual, de forma experiencial y no analítica. En ese sentido, el sonido es considerado en mi instalación un motor conceptual, que habita el espacio y lo pone en movimiento, afectando a su vez a la reacción del espectador y cambiando de forma parcial o total su experiencia ante el proyecto en su totalidad

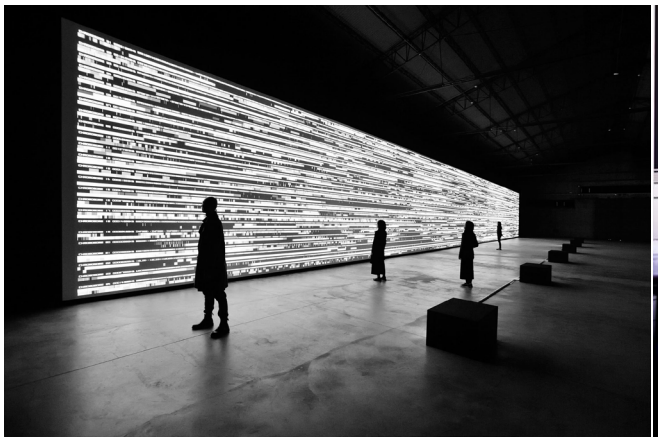




Fig.19 y 20. *Data-verse 1*, 2019, por Ryoji Ikeda. Cortesía de La Biennale di Venezia

En una dirección más simbólica y emocional se encuentra el DJ y productor italo-estadounidense Matteo Milleri con *Anyma*[4] , un proyecto audiovisual que combina música electrónica junto a imágenes visuales, tecnología generativa y colaboraciones con cantantes, tales como Grimes, Sevdaliza o la cantante electropop Ellie Goulding. Con estas herramientas construye una experiencia totalmente inmersiva donde el sonido, con alta carga emocional, junto a los visuales, se retroalimentan generando una narrativa sensorial unificada. matteo Milleri afirma que "El factor más importante aquí es, obviamente, la sinergía entre la música y los visuales" (Milleri, entrevista àra BBC Radio 1, s.f.). Estos visuales, alejados del carácter abstracto y minimalista de Ryoji Ikeda, presentan una estética cargada de símbolos, cuerpos en transformación, formas orgánicas y estructuras que nacen del propio ritmo. Las imágenes son generadas digitalmente y remiten a la espiritualidad, al futuro y al cuerpo humano/robótico.

Ha realizado actuaciones en escenarios internacionales de gran escala como Tomorrowland, Coachella o la mítica esfera de Las Vegas, cuya cúpula ha sido determinante para crear el mayor impacto de su carrera. Es de gran interés cómo a través del ritmo se genera una atmósfera donde lo físico y digital se entrelazan, funcionando como guía estructural de la experiencia donde se crea una sensación de construcción constante, cercano al ritual. Esta relación entre ritmo, cuerpo y proyección me incentivó a crear un proyecto pensado como espacio en transformación, tanto visual como sonoro.

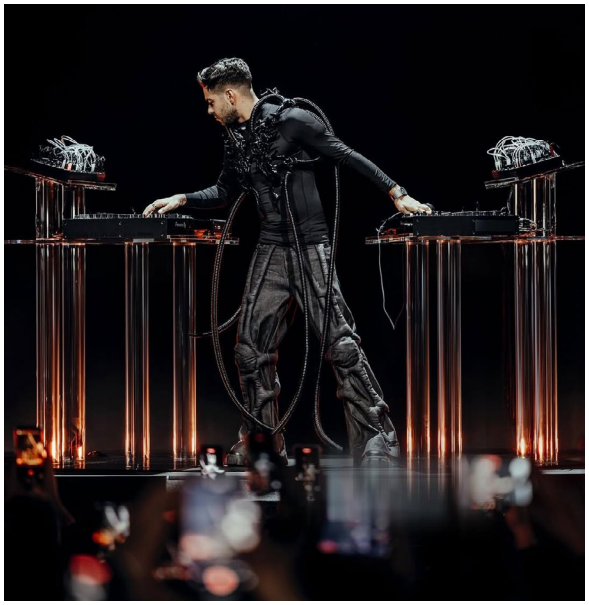




Fig.21 y 22. Anyma, *Genesys II*, Esfera de Las Vegas, 2025.

4 En 2021 Matteo Milleri, miembro de Tale of Us, hizo su debut en solitario Anyma. El primer álbum de larga duración lo sacó eb 2023 y fue en 2024 cuando publicó su famoso álbum Genesys II.

El audio desarrollado para este proyecto se basa en una estética electrónica, con inspiración en el techno profundo contemporáneo. Se estructura en torno a ritmos lentos y envolventes, centrados en frecuencias graves, texturas metálicas y reverberaciones profundas, con el objetivo de evocar sensación de construcción en un espacio cerrado, sin hacer uso de letra ni voz. El proceso de creación combina herramientas de composición generativa con edición digital, priorizando la exploración espacial del sonido para construir profundidad y movimiento interno junto a la pieza.

Este audio se encuentra actualmente en desarrollo, por lo que está sujeto a leves modificaciones. Se prevé que esté finalizado en el momento de la presentación definitiva de la obra. los ajustes que se realicen a partir de esta memoria serán sutiles y no alterarán sustancialmente la estructura general de la pieza.

INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Génesis de la imagen: intuición, azar y origen digital.

El punto de partida de esta investigación plástica se sitúa en la creación de una imagen digital que nació desde lo intuitivo y lo azaroso, sin una intención previa. Parte de la construcción de un símbolo sobre el cual comencé a intervenir mediante herramientas digitales, tales como duplicaciones, reversiones, licuaciones y deformaciones espontáneas. Estas dieron lugar a una imagen que se fue generando por sí misma, más allá de cualquier voluntad representacional. El resultado final fue inesperadamente satisfactorio e inquietante. No remite a una figura reconocible, pero su ambigüedad provoca una sensación de energía y lo visceral. Esta imagen surge antes del pensamiento y de la interpretación. Tal momento fue clave , pues desencadenó posteriormente una extensa reflexión conceptual y material.

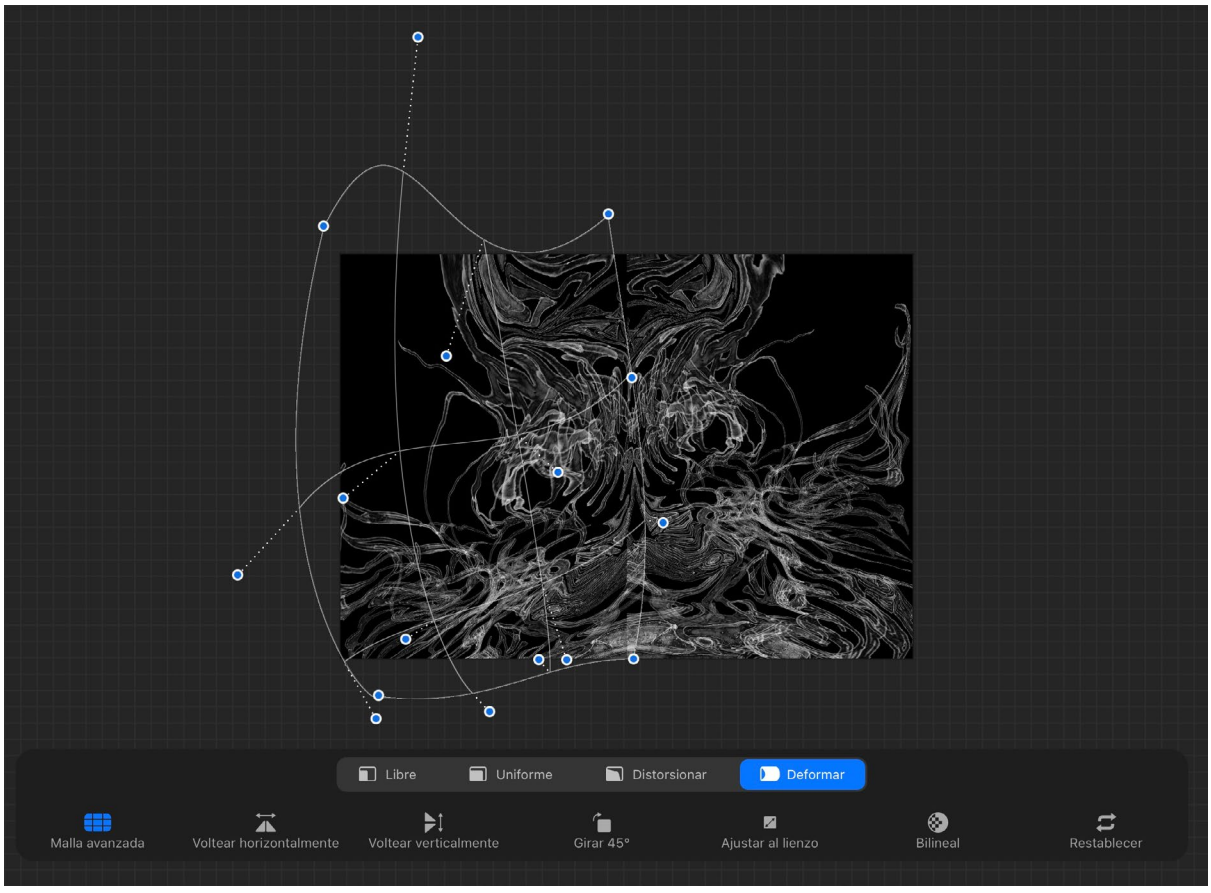


Fig.23. Proceso de creación de imagen con herramientas digitales para el proyecto *Tránsito Invertido*

Previamente era conocedora de ciertos referentes visuales que se acercaban a esta estética fluida y estructuralmente compleja, los cuales, de forma inconsciente, repercutieron en mi inventario visual. Entre ellos están Ryunosuke Okazaki con sus morfologías escultóricas, los

grabados densos y detallados de Koichi Yamamoto, y los diseños de Iris van Herpen, cuyos volúmenes biomórficos generan mapas sobre el cuerpo. Todos ellos comparten un interés en la forma como detonante discursivo y sensorial.



Fig.24. Iris Van Herpen, Exposición retrospectiva, Museo de Artes Decorativas, 2024.

Las obras de la diseñadora holandesa Iris van Herpen diluyen los límites entre arte, moda y tecnología[5] , creando formas en constante movimiento que evocan espiritualidad, capaces de latir y expandirse en el cuerpo. El vínculo que existe con mis pinturas, además de darse en cuanto a estética, sobre todo se encuentra en la fusión entre lo matérico y lo invisible.“ Lo invisible es tan importante como lo visible. Las estructuras que no se ven, el movimiento, el vacío: ahí está el alma del diseño”(Van Herpen, entrevista para The Met: The Art of Invisibility, 2020).

Al igual que en mis pinturas el vacío se considera lugar de resonancia, y las pinceladas son respiración del cuerpo, en los tejidos de Van Herpen el aire y el espacio tienen tanto protagonismo como el material. Las composiciones fluidas y orgánicas de mis cuadros conversan con los volúmenes ondulados y biométricos de los vestidos. Ambos lenguajes trabajan la expansión, la respiración y el pliegue. Las formas se imponen por su energía, y ambas obras son afines por su abstención ante la rigidez, desplegando su potencial vital.

En cuanto a la creación como ritual, el artista japonés Ryunosuke Okazaki toma una postura contraria al método de Van Herpen, realizando sus piezas a mano. Su trabajo, destacado por su potencial escultórico, también destaca por su vínculo al gesto ritual, íntimo y consciente. Nacido en Hiroshima, una ciudad marcada por la tragedia de la bomba atómica en 1945, don-

5 La artista Van Herpen utiliza en su metodología de fabricación tecnologías de fabricación aditiva, que combina con métodos tradicionales, colaborando junto a Materialise, con quien crea vestidos mediante impresiones en 3D. Un ejemplo es la pieza Futurama, la cual realizó con impresión 3D, específicamente impreso con polvo Bluesint PA 12.

de surgió un movimiento que impulsó la creación por la paz, cargado de intención y espiritualidad. Formando parte de este impulso, Okazaki busca “crear desde el rezo”.

> “ I believe that by praying, we can save our own hearts, which in turn can indirectly improve things. For me, prayer is an essential part of creation and each of my works contains my prayer”
>
> – Ryunosuke Okazaki (2023)

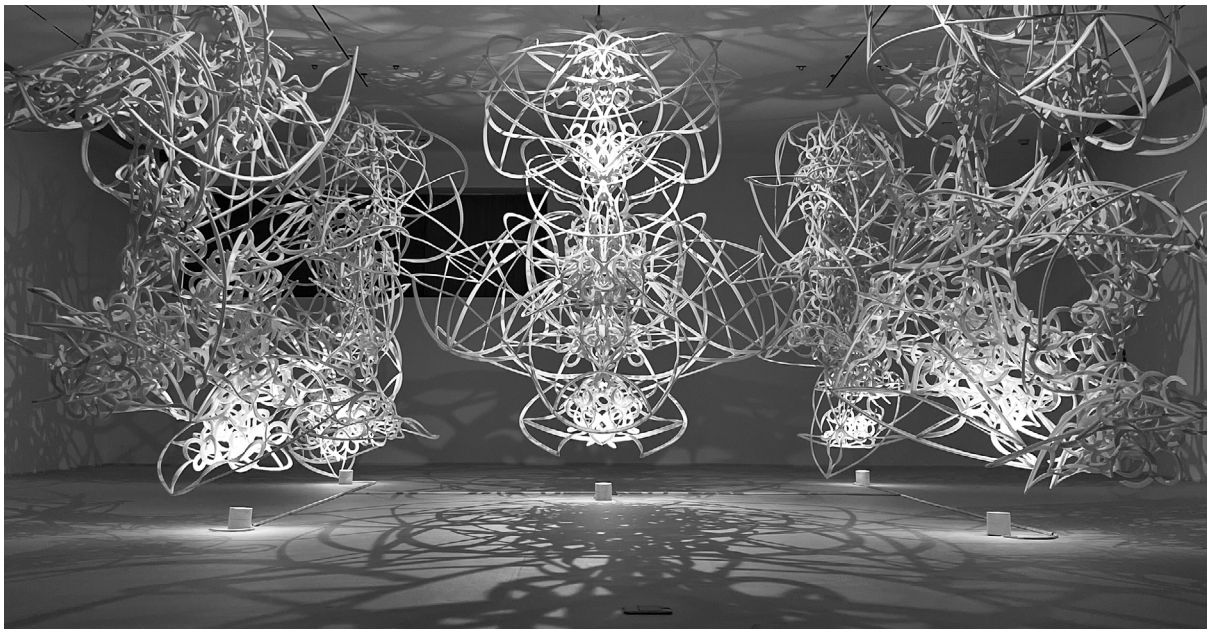


Fig.25. Ryunozune Okazaki, *The beat of radiance*, D+ Museum en Shenzhen, 2024.

Su perspectiva en cuanto al acto de crear como forma de conexión consigo mismo, su trabajo y con los demás, ha influido en mi forma de entender el acto de pintar. Independientemente de trabajar en otro medio y contexto, comparto la intención de hacer de cada obra una construcción cuidadosa, manual y alejada de la producción en masa.

En su pieza *Wearing Prayer* utiliza grullas de papel[6] plegado a mano (símbolo de paz) para aludir a la memoria de las víctimas de la bomba atómica, no representando directamente el dolor, sino expresando mediante la esperanza colectiva de sanación y futuro.

En sus proyectos también se encuentra la mirada al pasado como forma de construcción simbólica. En su colección de graduación, *JomonJomon*, toma como fuente de inspiración la antigua cerámica japonesa , recogiendo sus formas, las cuales no copia, sino que analiza desde sus estructuras esenciales, para reconstruirlas y resignificarlas en el presente. Esa mirada consciente hacia el pasado es de gran inspiración, acogiéndose en mi proyecto de manera signifi-

6 En Japón existe una leyenda en la que, si una persona se encuentra enferma, tiene la posibilidad de doblar 1000 grullas de origami, para serle entonces concedido un deseo y recuperarse.

cativa, encontrando en las formas pictóricas arquetipos de la antigüedad. En ambos proyectos la obra es resultado de una relación comprometida con el hacer manual y una respuesta a la actualidad.

Exploración material y resignificación del soporte.

Frente a las inquietudes que surgieron sobre el impacto de esta imagen, carente de representación directa, recurrí a la lectura de *De lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke, en cuyo análisis encontré semejanzas con mi imagen creada, donde las características de lo sublime residían, entre otras, en la presencia de la gran escala y el contraste lumínico desigual.

La propuesta original de instalación para este proyecto se centraba en el uso de telas de gran formato, suspendidas desde el techo y que descendieran en distintas direcciones recorriendo el espacio expositivo. La intención era generar una experiencia envolvente para el espectador. Para ello era imprescindible contar con telas de anchura considerable, entre 2,80 y 3 metros , de color negro, evitando cualquier tipo de imprimación que pudiera modificar su flexibilidad, de forma que se pudieran generar juegos de pliegues.

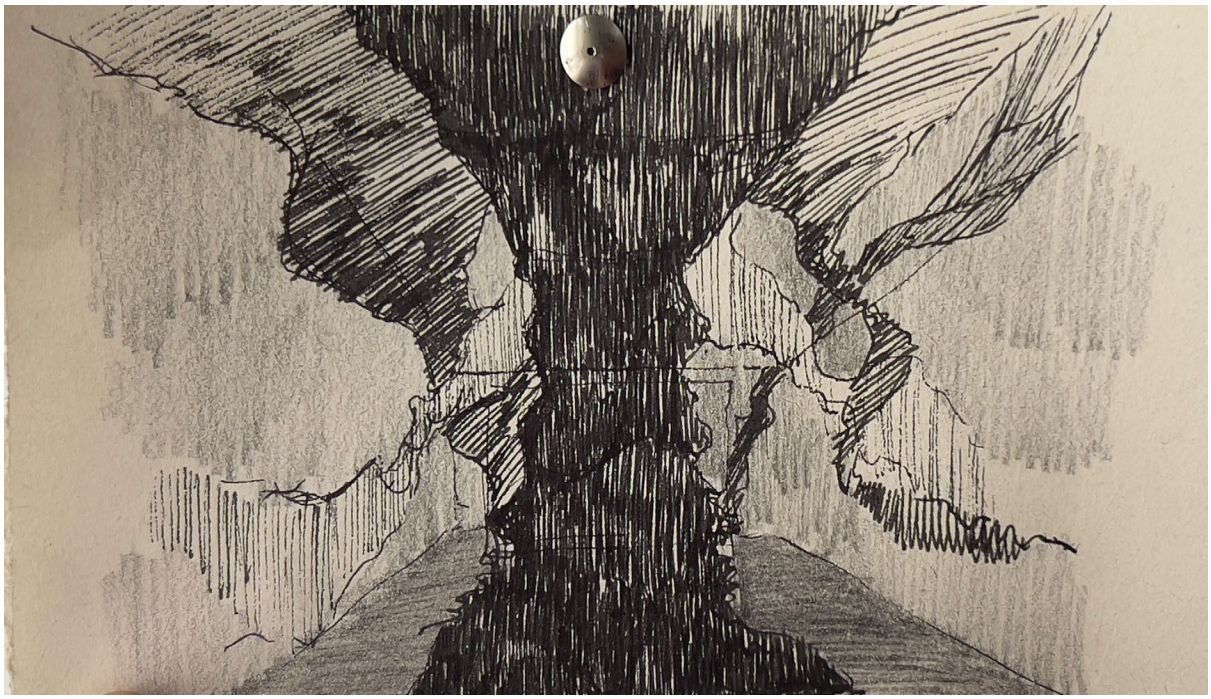


Fig.26. Primer boceto para el proyecto *Tránsito Invertido.*

Sin embargo, al iniciar el proceso de producción, surgieron una serie de obstáculos materiales. Las tiendas de tela solo ofrecían rollos de tela con esta anchura en tonos beige, mientras que las opciones en negro contenían un 30% de poliéster junto al 70% de algodón. Esta composición mixta no era adecuada para el tratamiento pictórico del proyecto, era necesario un 100% de algodón por su respuesta a la manipulación plástica y su comportamiento lumínico. Posteriormente se experimentó con pinturas textiles monocromáticas y fluorescentes, las cuales podían aplicarse directamente sobre el tejido. Los resultados obtenidos carecían de interés pictórico, pues no aportaban profundidad ni el juego matérico necesario, lo que llevó a su descarte.





Fig.27 y 28.. Pruebas materiales con pintura extil y imprimación con cola de conejo sin batidor

Para retomar el uso del óleo, se hicieron varios ensayos con la imprimación de cola de conejo, cuya propiedad transparente permitiría continuar con las telas negras. No obstante, los resultados no fueron satisfactorios debido al endurecimiento de la superficie y su aspecto rugoso y acartonado, incumpliendo la calidad táctil y visual que se buscaba.

Tras numerosos intentos fallidos, fue necesario replantear la propuesta instalativa, abandonando la idea inicial en la cual las telas eran libres de soporte, dando lugar a una reestructuración basada en el uso del lienzo como soporte estructural y pictórico. Esta decisión no sólo implicó cambios técnicos junto a una resolución técnica, sino que provocó un giro conceptual significativo. Se retomó el uso de la imprimación de óxido de hierro y la barniceta brillante como principales recursos técnicos, presentes en los trabajos previos, donde su respuesta pictórica ya había sido estudiada con exhaustividad.



Fig.29. Imprimación vinílica con óxido de hierro.

Mi interés por utilizar en las pinturas de fondos en negro mate surge, entre otros motivos, tras la contemplación directa de las obras de Anish Kapoor en la Kukje Gallery[7] en Corea del Sur. En esa exposición, el contraste entre los gestos de pintura intensos y orgánicos, frente a la profundidad sin reflejos del fondo difuminado, provocaba una tensión visual y corporal muy potente. Tras experimentar con la imprimación de óxido de hierro, con el objetivo de encontrar una superficie absorbente y opaca, encontré en esta una participación activa en la respiración visual de la obra.

En piezas como *God´s Advice to Adam*, *Blackness from Her Womb* y otras pinturas negras de Kapoor, el negro no es un elemento simbólico de ausencia, "el negro tiene la capacidad de ser no solo oscuro, sino también contener todo lo que no se puede ver" (Kapoor, citado en Celant, 1998, p.47) se convierte en una ventana con un campo de fuerza que absorve el gesto y lo expande, que tiene la capacidad de contener ambos presencia y ausencia, un leitmotiv de la práctica de Anish Kapoor. En mis obras el negro funciona con el mismo principio, no es solo fondo, es campo de acción.

Este campo genera un contraste fundamental con las formas que se despliegan en la superficie, trazos rítmicos que emergen, activando un gesto visceral e inmediato, un gesto de acontecimiento pictórico. Al igual que en mis pinturas, el trazo abre ritmos, mientras tensa el campo visual dejando huella, pues según Anish kapoor " lo que me interesa es el acto de hacer: el trazo como rastro, como memoria, como presencia viva" (Kapoor, 2002).

7 Kukje Gallery, exhibición solitaria de Anish Kapoor desde el 30 de Agosto hasta el 22 de octubre de 2023. En esta exposición yuxtapone sus nuevas pinturas d Venecia junto a sus icónicas obras negras, resaltando su capacidad para empujar los límites materiales y conceptuales del arte visual.




Fig. 30 y 31. Anish Kapoor, Kukje Gallery, 2023.

Arquitectura del fragmento: construir un refugio pictórico.

En un primer planteamiento instalativo, esta ilustración digital sería reproducida con pintura en grandes dimensiones, en telas sin bastidor, llegando a una altura de al menos siete metros, generando un espacio inmersivo con rasgos teatrales. Sin embargo, la evolución del proyecto llevó a la fragmentación de esta imagen para distribuirla entre los diferentes lienzos que componen la instalación final, aplicando un criterio de relación entre el formato y la forma, estudiando cómo cada segmento de la ilustración podría generar distintas resonancias en función al soporte que recibía, formando una identidad propia dentro del conjunto, constituyéndose como piezas autónomas pero interconectadas.

Cada uno posee dimensiones propias, ningún formato se repite, aunque comparten una restricción común: ninguno supera los 1,70 metros de altura. Esta medida no es arbitraria, sino que busca una relación de escala cercana al cuerpo humano, de forma que el espectador recorra el espacio sintiéndolo como habitable, sin dominancia de escala, fomentando una experiencia de cercanía e inmersión.

Mientras existen diversas posibilidades de combinación, la única certeza es que estarán vinculados entre sí por los laterales, construyendo un recorrido que invita a ser atravesado, convirtiéndose en arquitectura pictórica transitable. Tras múltiples pruebas, se tomó esta distribución como posible opción, que propone un recorrido dinámico, con sutiles rupturas en la linealidad del hogar, rompiendo con lo tradicional para transformarse en un refugio abierto.

Cada lienzo ha sido intervenido pictóricamente de forma individual, sin embargo, una vez abordados de forma autónoma, volverán a ser nuevamente trabajados en su conjunto, con la intención de generar nuevas conexiones entre ellos. Esta segunda intervención reconecta lo que en su momento fue fragmentado, como si la memoria de la imagen primera permaneciera latente.

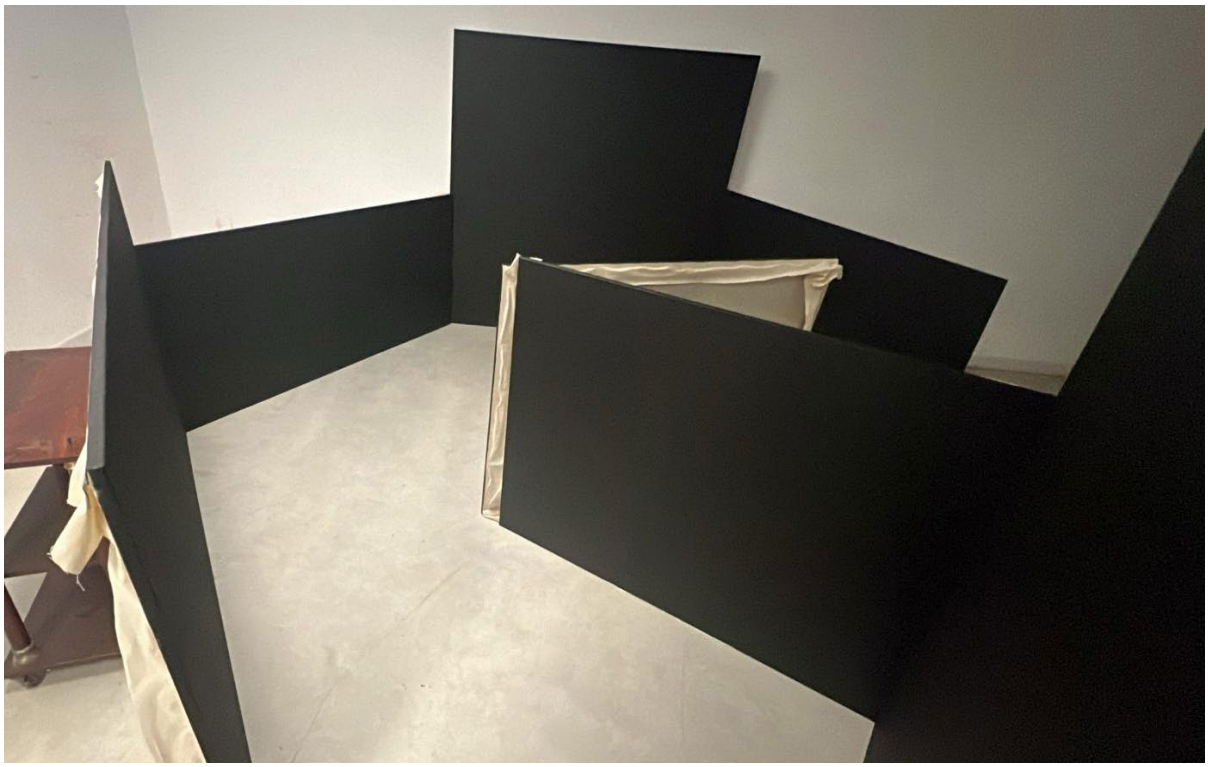


Fig.32.Primer planteamiento físico para el proyecto *Tránsito Invertido.*



Fig.33.Primer planteamiento físico para el proyecto *Tránsito Invertido.*

El proceso como forma visible: los reversos como territorio narrativo

Durante mi estancia en Corea del Sur, visité el MMCA (National Museum of Modern and Contemporary Art, donde contemplé *The sound of Landscape + Eye for Field = Rendezvous*, una obra del artista Keun Byung Yook realizada en 1988, la cual marcó mi forma de entender la relación entre obra final y proceso creativo.



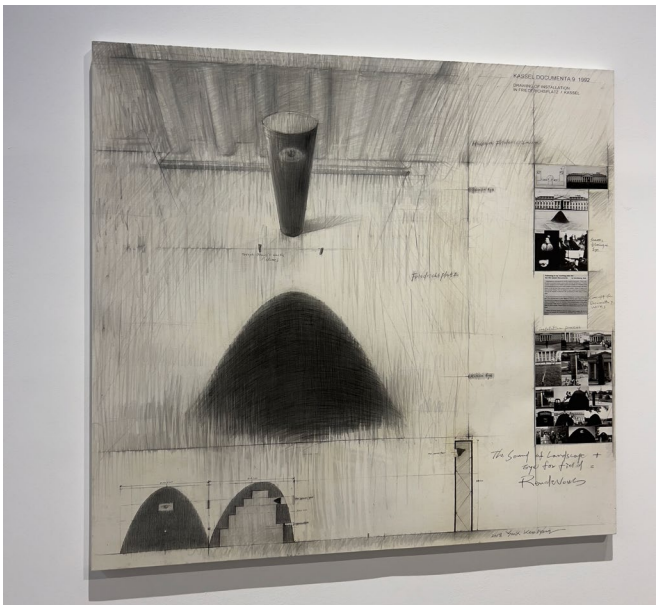


Fig.34 y 35. Keun Byung Yook, *The sound of Landscape + Eye for Field = Rendezvous*, MMCA, 2023.

Keun Byung Yook , además de ser profesor de la Universidad Chung-Ang, es considerado uno de los artistas de medios más relevantes tras Nam June Paik. Su obra se centra en las relaciones entre naturaleza, historia y humanidad. Estos conceptos los entrelaza, a lo largo de su carrera, mediante la combinación de imágenes digitales, fotografía, dibujos, pinturas, performances y esculturas con sonido en instalaciones cuidadosamente organizadas. Esto demuestra su versatilidad y libertad en el uso de distintos géneros y medios. Un aspecto clave en su pensamiento es la percepción de la historia como algo no cerrado, que existe en función del presente. Entre sus obras gráficas me gustaría señalar las de *Survival is history* y *Drawing the Statues of the Twelve Earthly Branches*, donde los dibujos sobre la memoria colectiva se combinan con bocetos más técnicos que revelan intenciones de montaje instalativo, revelando la intención de expansión de un posible proyecto.

La obra escultórica audiovisual *The sound of Landscape + Eye for Field = Rendezvous* iba acompañada de un lienzo que contenía bocetos, anotaciones y estudios previos que dieron lugar a la pieza. La disposición de ambos elementos generaba un diálogo enriquecedor, que abre un nuevo espacio de pensamiento para el espectador, permitiendo adentrarse en la obra de forma más profunda. No se trata de un “antes” y un “después”, la obra regresaba hacia su propio

origen, mostrando que todo lo que le precedía era esencial. Desde entonces, esa imagen me ha acompañado de forma persistente, en este caso para hacer visible en mi obra el proceso convirtiéndolo en parte activa de la experiencia general, donde queda expuesto y se mantiene vivo.

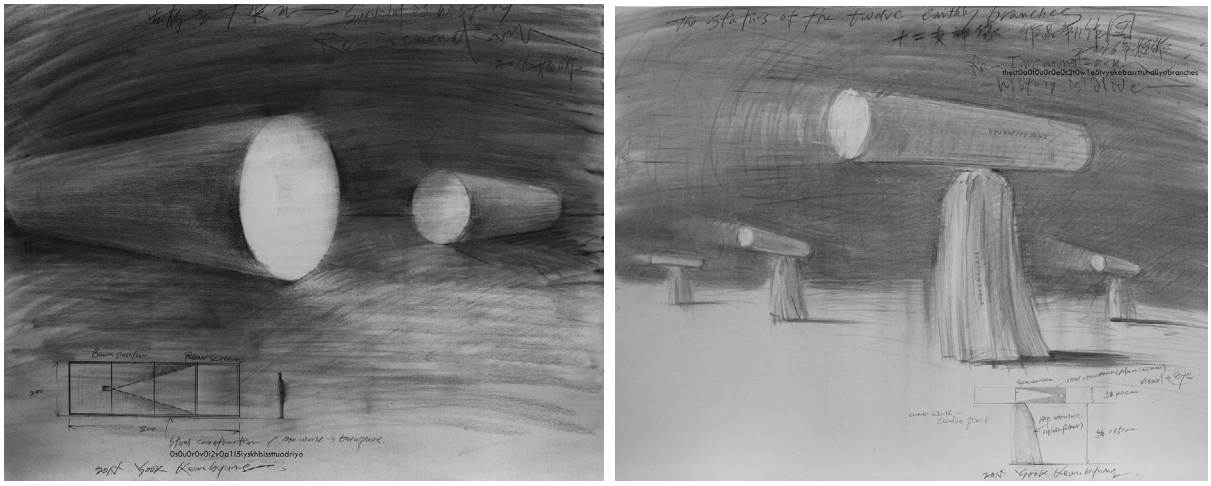


Fig.36 y 37. Keun Byung Yook, Survival is history, 2015.

Los lienzos pasaron a formar parte de la instalación con un carácter cercano a lo arquitectónico: dispuestos como paredes, delimitando espacios y generando un recorrido delimitado, adoptando una dimensión habitacional que remite a la vivienda o al cobijo. Este giro inesperado en el planteamiento creó un vínculo, inseparable desde mi punto de vista, entre el desarrollo teórico-conceptual y el desarrollo plástico, otorgando a la construcción del proyecto la cualidad de devenir y adaptación, junto a la mutabilidad de las ideas durante el proceso creativo.

Estas “habitaciones” creadas por los lienzos, además de formar un espacio físico, proponen una experiencia narrativa y conceptual. La parte pictórica de todos ellos se sitúa en el interior de esta gran estructura, de modo que el espectador antes de adentrarse, se enfrenta primero al reverso de los lienzos. Esta cara posterior, habitualmente oculta en el contexto expositivo tradicional, se convierte en una dimensión del proceso de creación abierta ante el espectador.

En estos reversos se encuentran bocetos, anotaciones, ideas descartadas, problemas encontrados y posibles versiones del proyecto, además de futuras modificaciones. Son aspectos que normalmente permanecen invisibles, pero que en esta instalación, tanto como la parte pictórica, adquieren protagonismo. Hacerlos visibles muestra una percepción de la obra como algo no cerrado y con infinitas versiones válidas, un continuo devenir de ideas, formas, dudas y errores que construyen la estructura del proyecto, remarcando esta dimensión como inconclusa, en estado latente permanente y siempre susceptible de transformación. Comencé la disposición de

los bocetos en los reversos según lo que me transmitía cada cuadro ya intervenido pictóricamente, sin seguir ningún orden lineal ni temporal. Las ideas antiguas se reactivaron al ser releídas, generando nuevas asociaciones mentales que desembocaron en anotaciones espontáneas. Los bocetos iniciales se entrelazaron con los emergentes, creando conexiones entre el pasado y presente. Esta superposición parte de una dinámica del pensamiento, donde la escritura y la memoria visual se influyen en tiempo real.

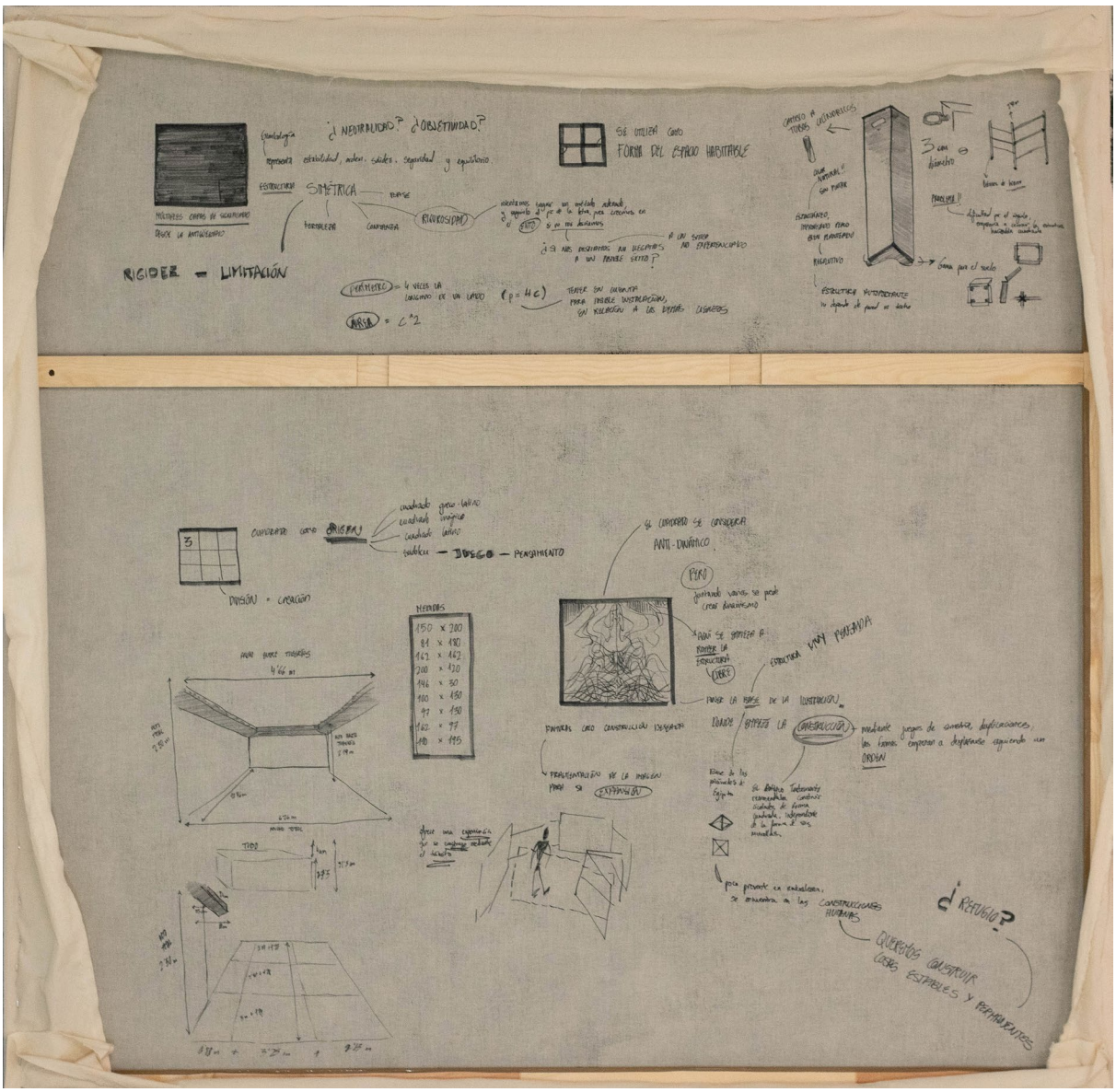


Fig.38. Pieza número 1 del proyecto Tránsito Invertido (reverso).

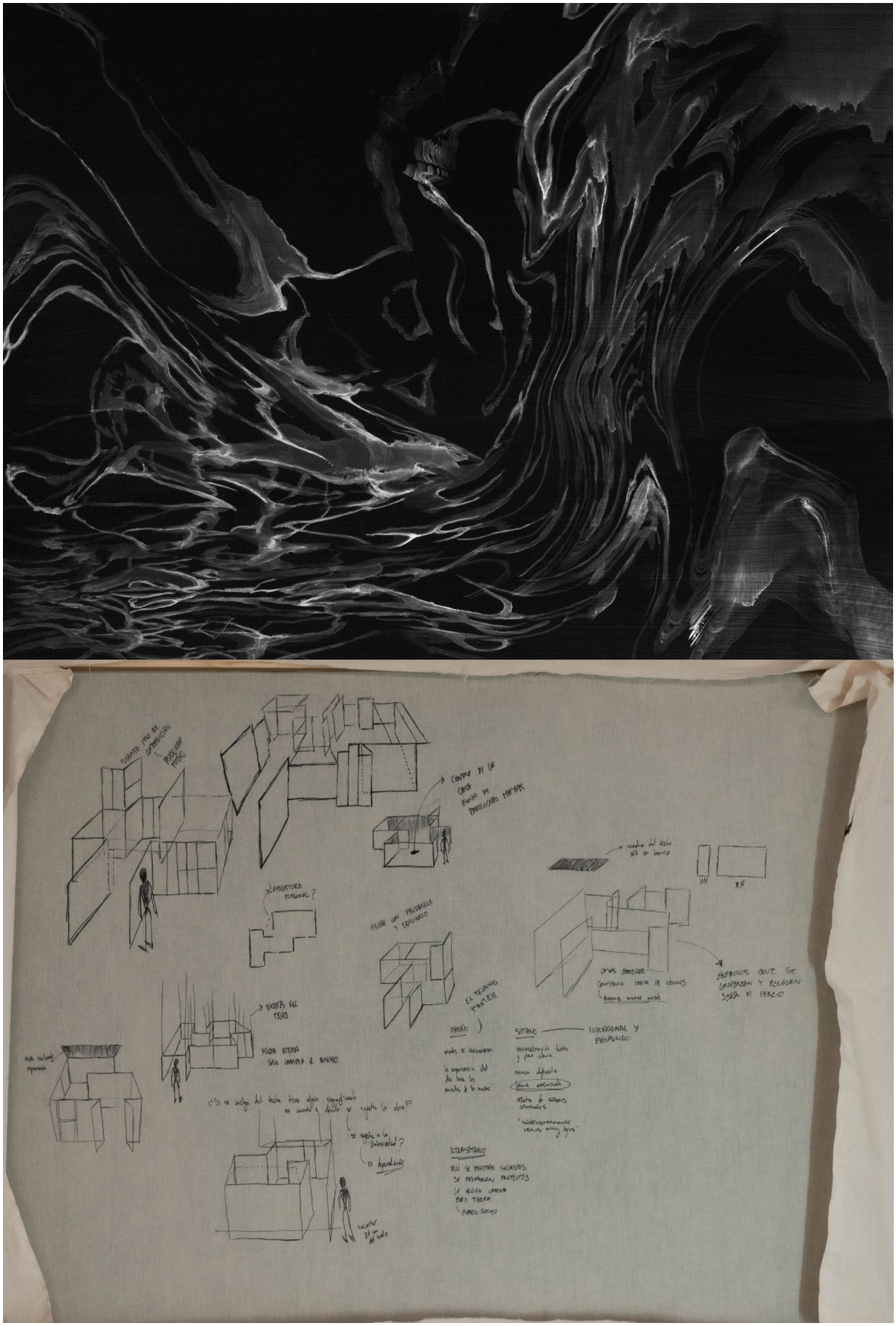


Fig.39 y 40.Pieza número 2 del proyecto *Tránsito Invertido*.

Lectura en movimiento.

La instalación, debido a su carácter abierto, fue planeada dentro de unos márgenes, mediante múltiples bocetos que exploran distintas distribuciones espaciales de los lienzos, atendiendo tanto a la lógica formal como al recorrido del espectador. Sin embargo, es a la hora de la instalación definitiva, donde surgirán ciertas necesidades de modificar ciertas piezas, ya sea en base a la resonancia interna de la obra o a otros aspectos en su montaje.

En relación con la estimada disposición no convencional de los escritos, encuentro un acercamiento a la práctica de artistas como Kurt Schwitters, del movimiento Dadaísta, Cy Twombly o Mira Schendel, entre otros.

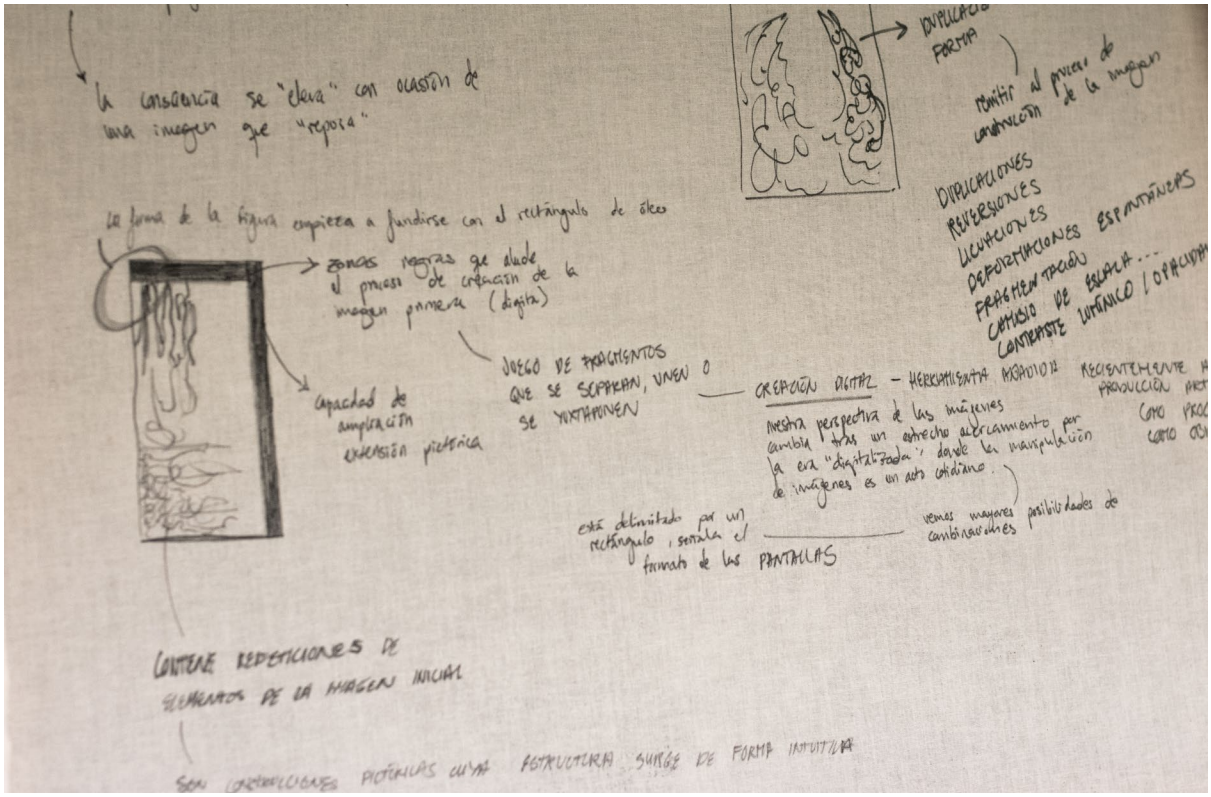


Fig.41. Detalles del reverso de la pieza número 7 del proyecto *Tránsito Invertido*.

El pintor abstacto estadounidense Cy Twombly, contemporáneo de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, da un salto importante en su trayectoria en la década de los sesenta, integrando en sus pinturas nombres propios, números, palabras, fragmentos de textos clásicos y frases poéticas, a veces casi ilegibles, pues no alteraba su caligrafía característica propia para que el espectador pudiese leerla. Dentro del expresionismo abstracto, se caracterizó por sus pinturas de gran formato a base de garabatos, ifluido por lo gestual y lo tribial. Su pieza *School of Athens* es un gran ejemplo para apreciar cómo el juego de escritos aporta un valor simbólico y un movimiento

visual al conjunto de la obra.

En la instalación de *Tránsito invertido*, conociendo de antemano la mutabilidad de la disposición de las piezas, la lectura se vuelve intencionalmente compleja. Los textos, aparte de encontrar disposiciones normales, aparecen volcados, en ángulos de noventa grados y con lecturas desde el inferior hasta la parte superior, y a la inversa. Este recurso añade una dimensión activa y dinámica a la lectura. Esta dificultad no se considera obstáculo, sino una herramienta de juego para el espectador, obligándolo a moverse, inclinar la cabeza y adoptar posturas menos convencionales para el espacio expositivo, provocando una experiencia más implicada y reflexiva.

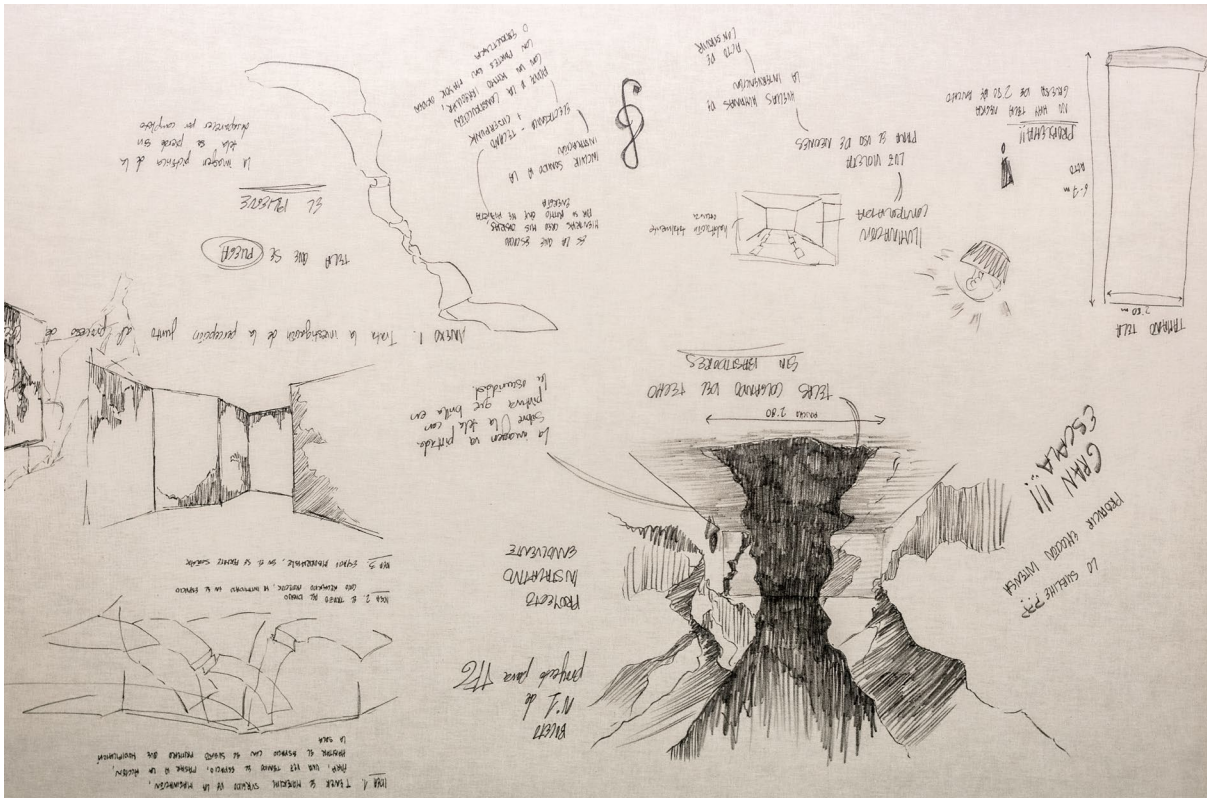


Fig.42. Detalles del reverso de la pieza número 4 del proyecto *Tránsito Invertido*.

Tratamiento pictórico asentado en el vacío: El vacío como eje en la pintura china.

El tratamiento pictórico de estos lienzos, lejos de considerarse como altamente influenciado por la pintura occidental, encuentra similitudes con la pintura china tradicional, la cual, además de concebirse como forma de representación estética, es vía de pensamiento y arte de espíritu. Mientras que occidente ha tendido a estructurar la pintura en torno a la mímesis y la composición lineal, el arte chino buscaba recrear un microcosmos donde se unifican Aliento vital, el qi[8] y el Espíritu. Para ello toman el vacío como un pilar importante en el pensamiento chino, cuyo contenido filosófico se aplica tanto en pintura como en poesía, música y teatro. Sin embargo, es en la pintura donde se aprecia de forma más completa.

Este vacío, entendido comúnmente como ausencia o inexistencia, aquí es considerado como espacio dinámico que permite circular al aliento, donde las formas son libres para devenir y coexistir sin rigidez, enlazado al principio de alternancia yin-yang. Es, en conclusión, el lugar donde se ejecutan las transformaciones y donde lo lleno es capaz de alcanzar su plenitud. Bajo esta concepción estética paso a analizar el tratamiento pictórico de este trabajo, trazando conexiones entre la teoría filosófica del vacío y los elementos formales de las imágenes.

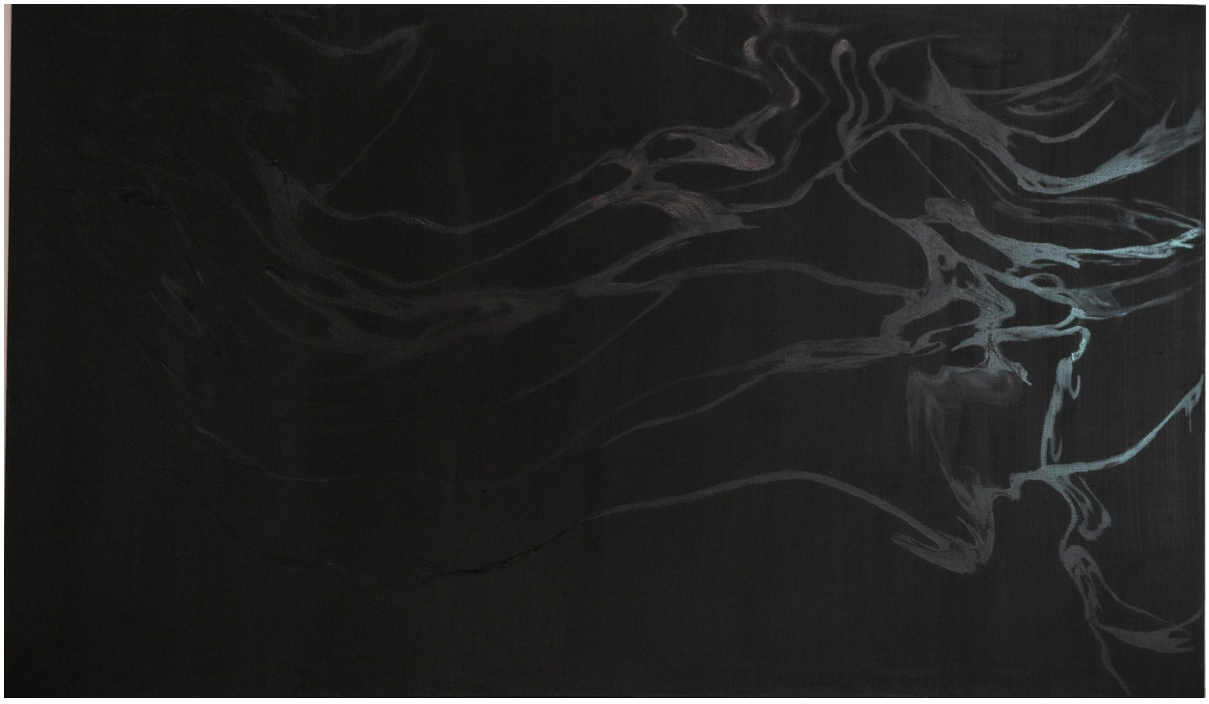


Fig.43.Pieza número 4 del proyecto *Tránsito Invertido*.

8 El qi, también conocido como chi, está presente tanto en la filosofía china como en su medicina tradicional (MCT). En esta última, el qi se encarga tanto de mantener en armonía los órganos internos, como de mover el flujo sanguíneo.

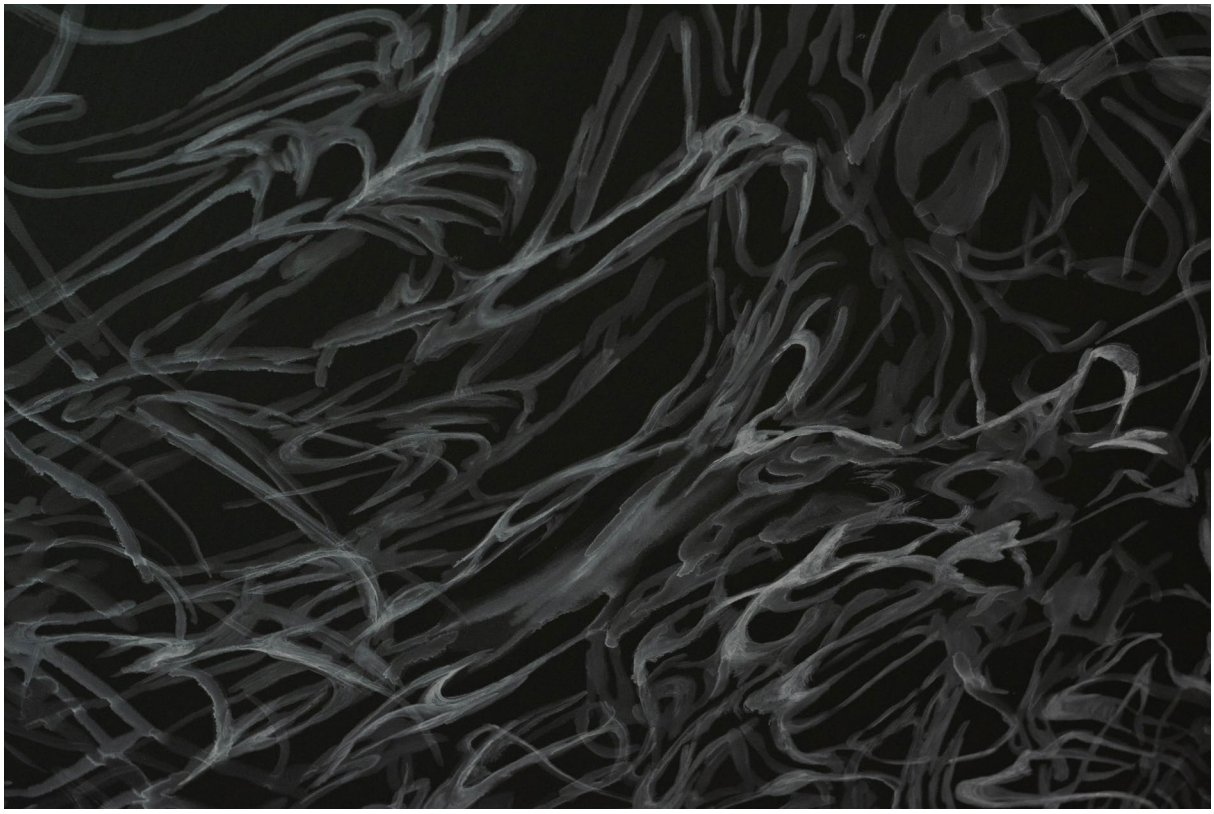


Fig.44. Detalle de la pieza número 1 del proyecto *Tránsito Invertido*.

Puede destacarse el tratamiento del volumen mediante el cun[9] , técnica formada por ángulos o líneas curvas, que se caracterizan por una pincelada rizada y rítmica que busca sugerir textura y estructura interna en las formas. Estas estructuras no son macizas ni pesadas, y aparecen atravesadas por la luz, que se refleja en el barniz, y la vibración de la tinta, cuyos degradados lumínicos suavizan el tránsito. El contraste entre zonas más densas y otras apenas esbozadas genera un juego de tensión que mantiene viva la imagen. Al contrario que la masa, es un cuerpo poroso en el que los espacios vacíos sugieren forma y movimiento.

Uno de los objetivos más significativos es la coexistencia entre lo preciso y lo sugerido, entre las formas elaboradas y los espacios que muestran algo "inacabado". Esta elección se apoya en la tradición pictórica china junto a sus vínculos con el pensamiento taoísta. Las formas son trabajadas con atención y gesto claro, sin embargo, se abren hacia un espacio sin definir, considerando lo inacabado no como carencia, sino como potencia.

9 Pincelada que se puede dar de muchas variedades, capaz de representar múltiples tipos de formas que se encuentran en la naturaleza, tales como rocas, nubes, montañas, árboles, etc.



Fig.45. Pieza número 3 del proyecto *Tránsito Invertido.*

Este pensamiento se elabora en profundidad en el texto que escribió el teórico Zhang Yanyuan en el siglo IX:

> *“ En pintura, se debe evitar la preocupación por llevar a cabo un trabajo demasiado aplicado y demasiado acabado en el dibujo de las formas y la notación de los colores, como exponer demasiado su técnica, privándola así de secreto y halo. Por eso no hay que temer a lo inacabado, sino más bien lamentar lo demasiado acabado.”*
> *– Zhang Yanyuan*[10]

Esta reflexión se muestra en mi obra de forma sutil pero constante. Manifiesta no una voluntad de desdibujar la forma, sino la comprensión de que la imagen no debe encerrarse en lo puramente técnico, debiendo ser capaz de expresar más allá de lo visible, preservando una apertura cercana a lo espiritual. Esta cualidad convive con la exigencia formal, sin llegar ni al descuido ni al exceso, creando un equilibrio sutil entre la precisión y la insinuación.



Fig. .46. Ma Yuan, *En un camino de montaña en primavera* (detalle), Dinastía Song (ca. 1160 - 1225).

10 Zhang Yanyuan, cuyo nombre de corte era Aibin, fue un histórico de arte, calígrafo y pintor de la tardía dinastía Tang (618-907). Coincidía con Xie He en que el arte tenía funciones morales y políticas, y recalca la importancia de la originalidad y creatividad en la pintura, posicionándose en contra de los estilos estereotipados en la pintura.

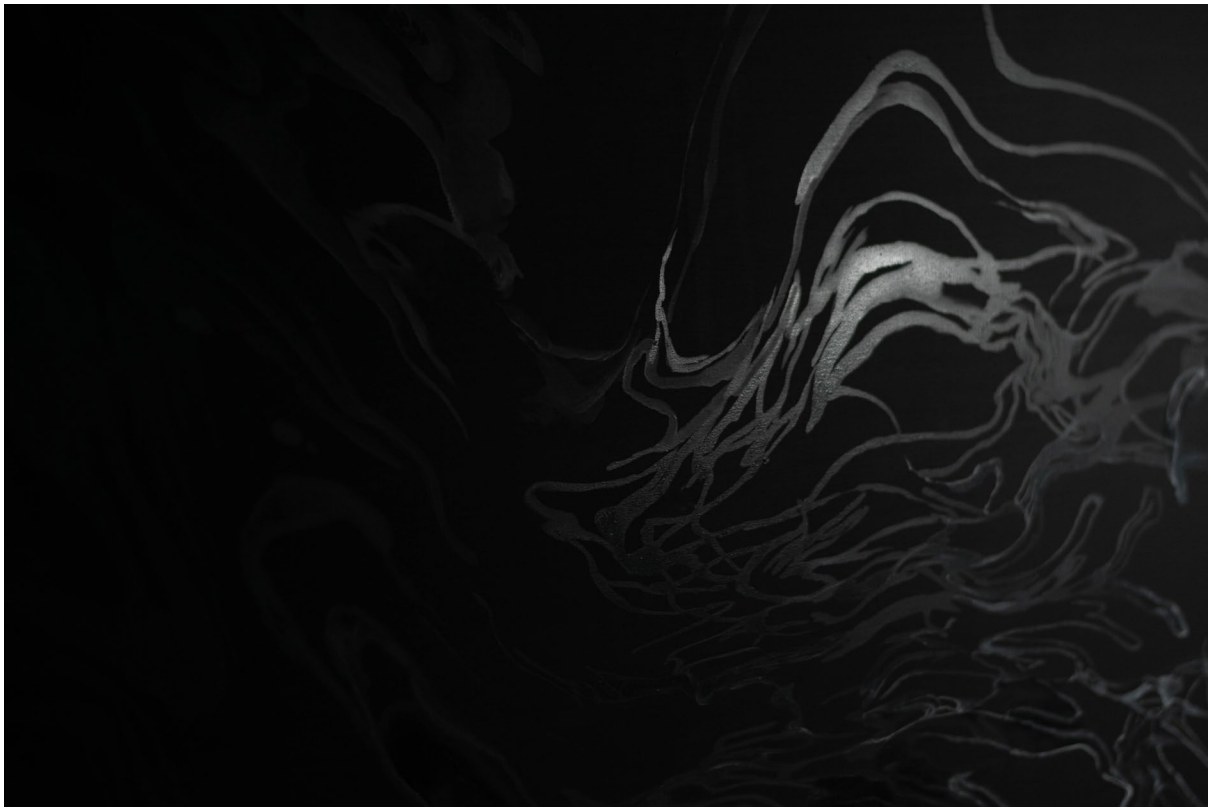


Fig.47. Detalle de la pieza númetro 3 para el proyecto *Tránsito Invertido.*

Vinculado con la noción del Yinxian, lo "visible-invisible", fundamental en la pintura paisajista china, lo esencial no es mostrarlo todo, logrando que lo no representado forme parte de la experiencia estética. En conclusión, estas pinturas reflejan la búsqueda de equilibrio entre forma y vacío, materia y aliento, gesto consciente de construcción y apertura al misterio. A través del uso deliberado de la pincelada, del ritmo interno del trazo y del respeto espacio de silencio,es un intento de acercamiento a la concepción china de la pintura como "sabiduría en acto".

Planteamiento expositivo

La instalación de la obra se basa tanto en criterios estéticos como funcionales, buscando un equilibrio entre estructura y simbología. El montaje, además de sostener físicamente las piezas, también contribuye en la construcción del discurso visual.

Para garantizar que la obra sea autoportante, cada cuadro se sostiene mediante dos barras cilíndricas de hierro verticales, cuyas alturas varían entre 1,80 y 2,40 metros. Estas barras no se fijan a la pared y hacen que el lienzo mantenga una distancia mínima de 30 centímetros respecto al suelo. Cada uno también incluye una platina horizontal que refuerza la estabilidad del conjunto. Estos hierros están sin pintar de manera deliberada, detal forma que conserven un carácter industrial gracias a la crudeza de los materiales empleados, obteniendo un acabado que aporta una estética espontánea y directa. Aunque exista cierta planificación previa, la irregularidad controlada de las medidas junto con el uso de abrazaderas y alambre, refuerzan una lógica de montaje resolutiva, que alude a la improvisación.

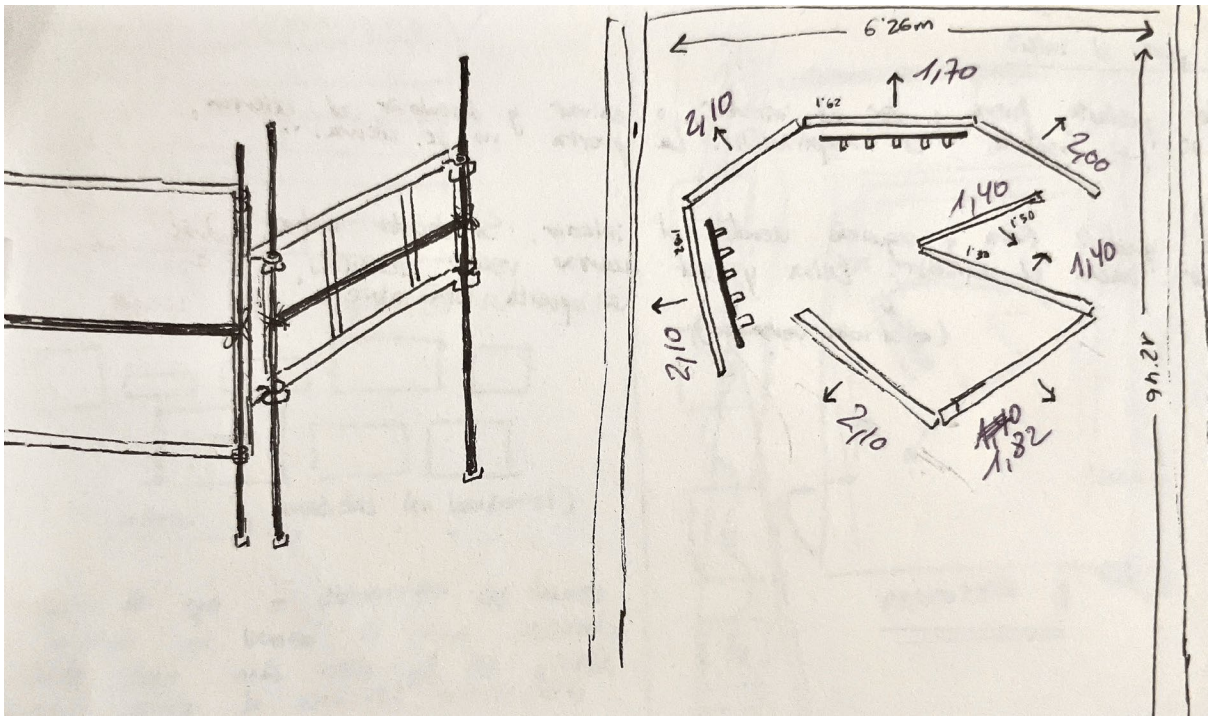


Fig.48. Boceto de montaje para el proyecto *Tránsito Invertido.*

El diseño tiene una entrada principal hacia el interior pictórico, a modo de acceso al interior simbólico de la obra. Sin embargo, no es su única abertura, pues las piezas cinco y siete no están conectadas entre sí. Aun así, este espacio resulta insuficiente para permitir el tránsito del espectador, manteniendo una única entrada efectiva. Este hueco plantea la expectativa de expansión y mutación de la obra.

El lienzo negro, cuya presencia no pasa desapercibida, cumple una función simbólica dentro del montaje, actuando como una proyección de futuro, un espacio sin tocar que se presta al cambio, tanto en su cara pictórica como en su reverso, abierto también a un giro del proceso creativo. Con el objetivo de generar una atmósfera contenida y concentrada, la iluminación se vuelve totalmente controlada, focalizando la atención a una única zona.

El diseño tiene una entrada principal hacia el interior pictórico, a modo de acceso al interior simbólico de la obra. Sin embargo, no es su única abertura, pues las piezas cinco y siete no están conectadas entre sí. Aun así, este espacio resulta insuficiente para permitir el tránsito del espectador, manteniendo una única entrada efectiva. Este hueco plantea la expectativa de expansión y mutación de la obra.

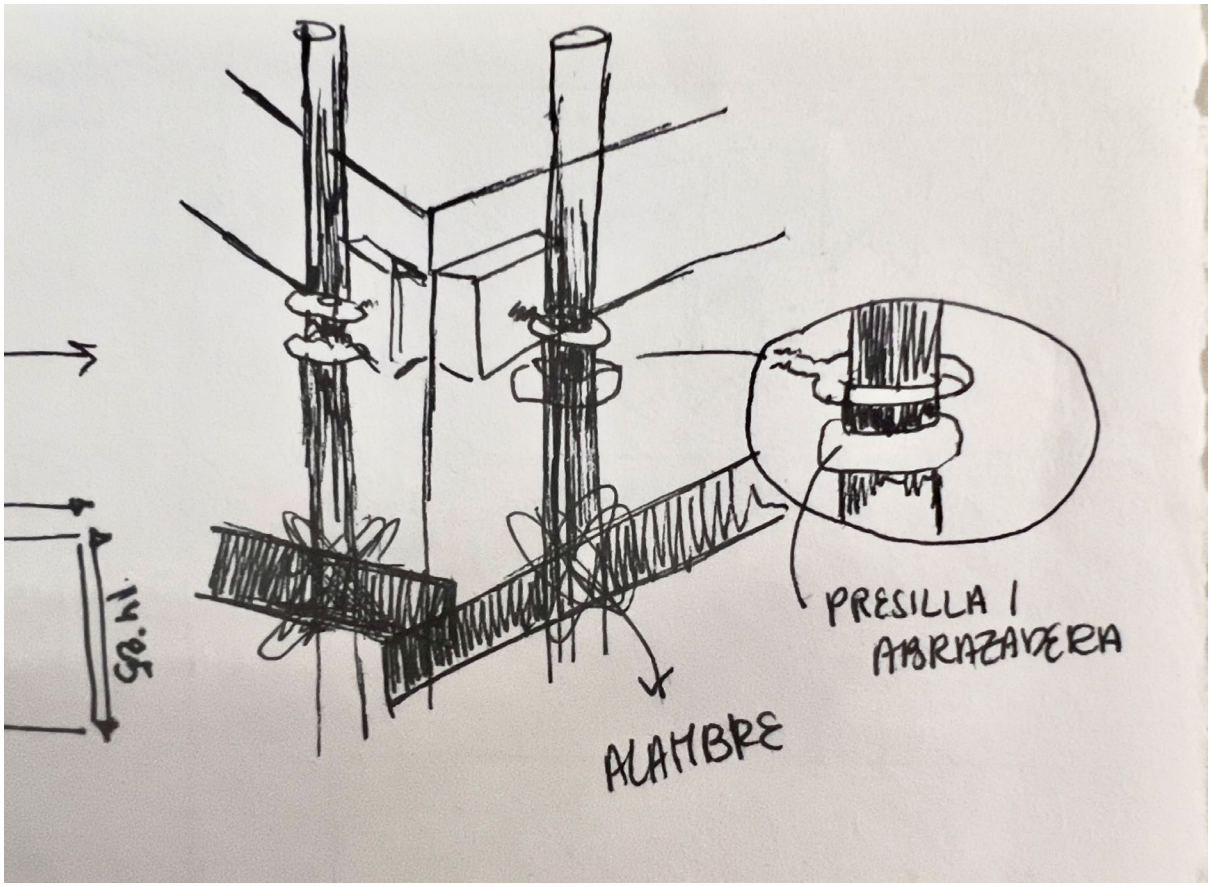


Fig.49. Boceto de montaje de barras para el proyecto *Tránsito Invertido.*

Cronograma

El cronograma presentado detalla la evolución del desarrollo del proyecto. Es importante señalar que la investigación teórico-plástica inició de forma previa al Anexo I del TFG, pues el desarrollo plástico tuvo sus comienzos en el Taller de Pintura Contemporánea, al mismo tiempo que surgió la primera propuesta instalativa para el trabajo Final de Grado, la cual presenté a Joaquín en varias tutorías para llegar al acuerdo de tutor. Sin embargo, es a principios de noviembre cuando el proyecto coge un ritmo adecuado a la investigación académica.

Actividades	**Nov**	**Dic**	**En**	**Feb**	**Mar**	**Abr**	**May**	**Jun**	**Jul**
Investigación conceptual									
Investigación plástica									
Producción final									
Memoria									
Montaje									

Presupuesto

A continuación presento el presupuesto estimado para la realización del proyecto artístico *Tránsito Invertido: Pinturas sumergidas en devenir*. Este desglose incluye los materiales utilizados para la producción de las obras y los recursos técnicos durante el proceso.

Descripción	**Precio total (euros)**
Bastidores	210,00
Tela	60,00
Óleos	30,00
Abrazaderas con tornillo (32 und)	36,00
Brochas y pinceles	8,00
Acetato de polivinilo	46,50
Óxido de hierro	23,30
Barra de hierro 3mm(18 und)	90,00
Bolígrafos	12,75
Focos de luz	
Hembrilla cerrada de acero (32 und)	10,00
Total	526,55

Planteamiento instalativo

La instalación se forma con un total de ocho lienzos de múltiples dimensiones sujetos a una estructura de hierro irregular. Para ello, cada lienzo posee dos barras cilíndricas junto a una platina. A continuación se presenta en detalle un esquema enumerado de cada lienzo donde vienen sus dimensiones junto a las medidas de las barras de hierro y su platina correspondiente.

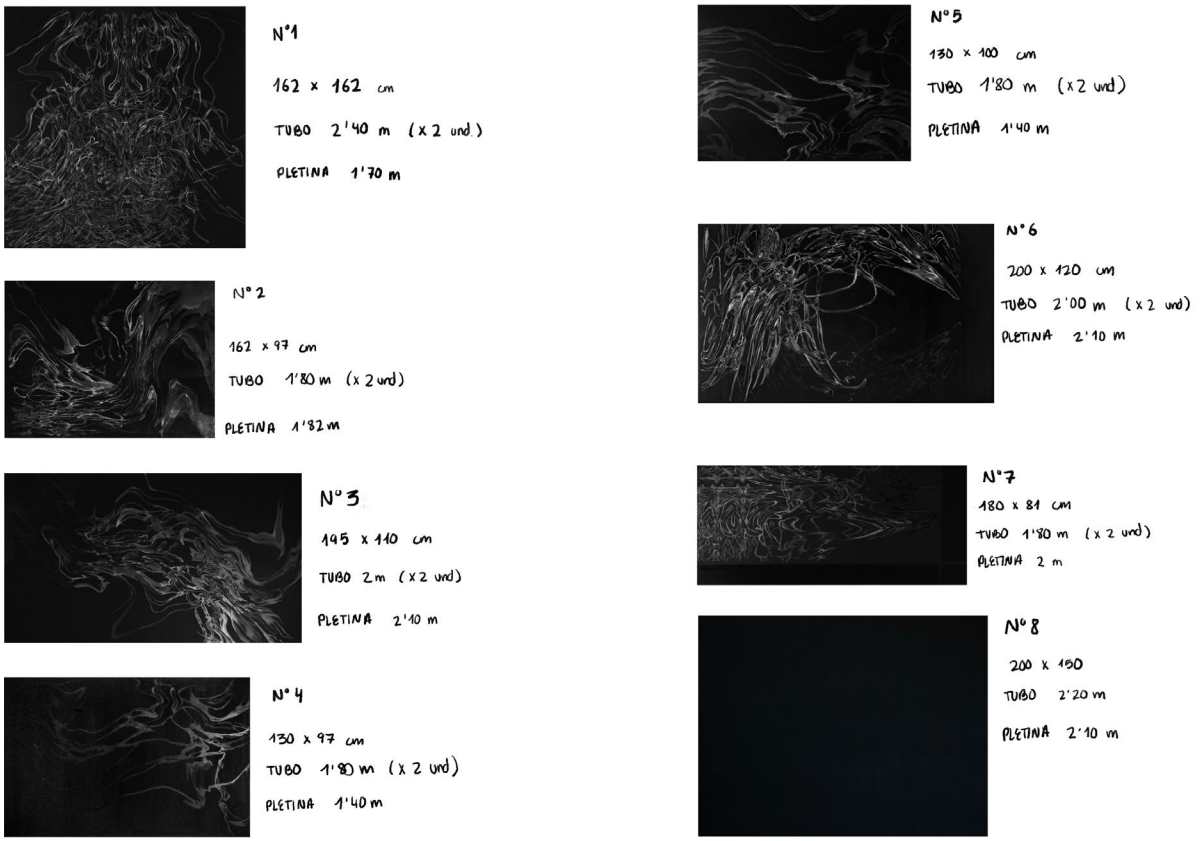


Fig. 50. Ficha técnica con las dimensiones de los lienzos.

Esta enumeración sirve de guía para ubicar cada pieza en el plano a escala realizado par ala instalación en sala específica. También incluye la disposición de dos altavoces junto a focos de luz, sus respectivas tomas de corriente y conducto del aire.

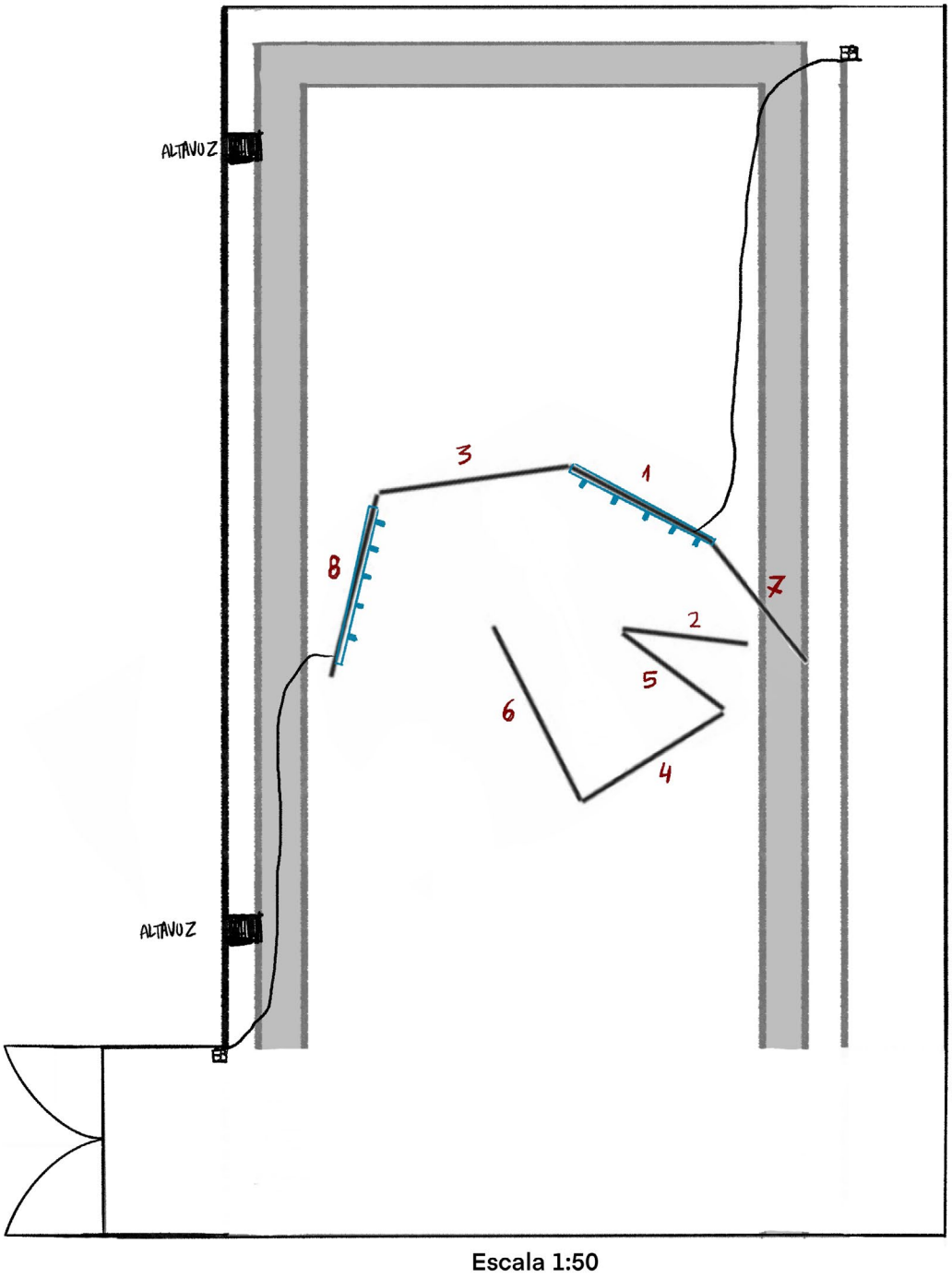


Fig. 51. Plano a escala de la instalación dentro del Laboratorio de Vídeo, escala 1:50.

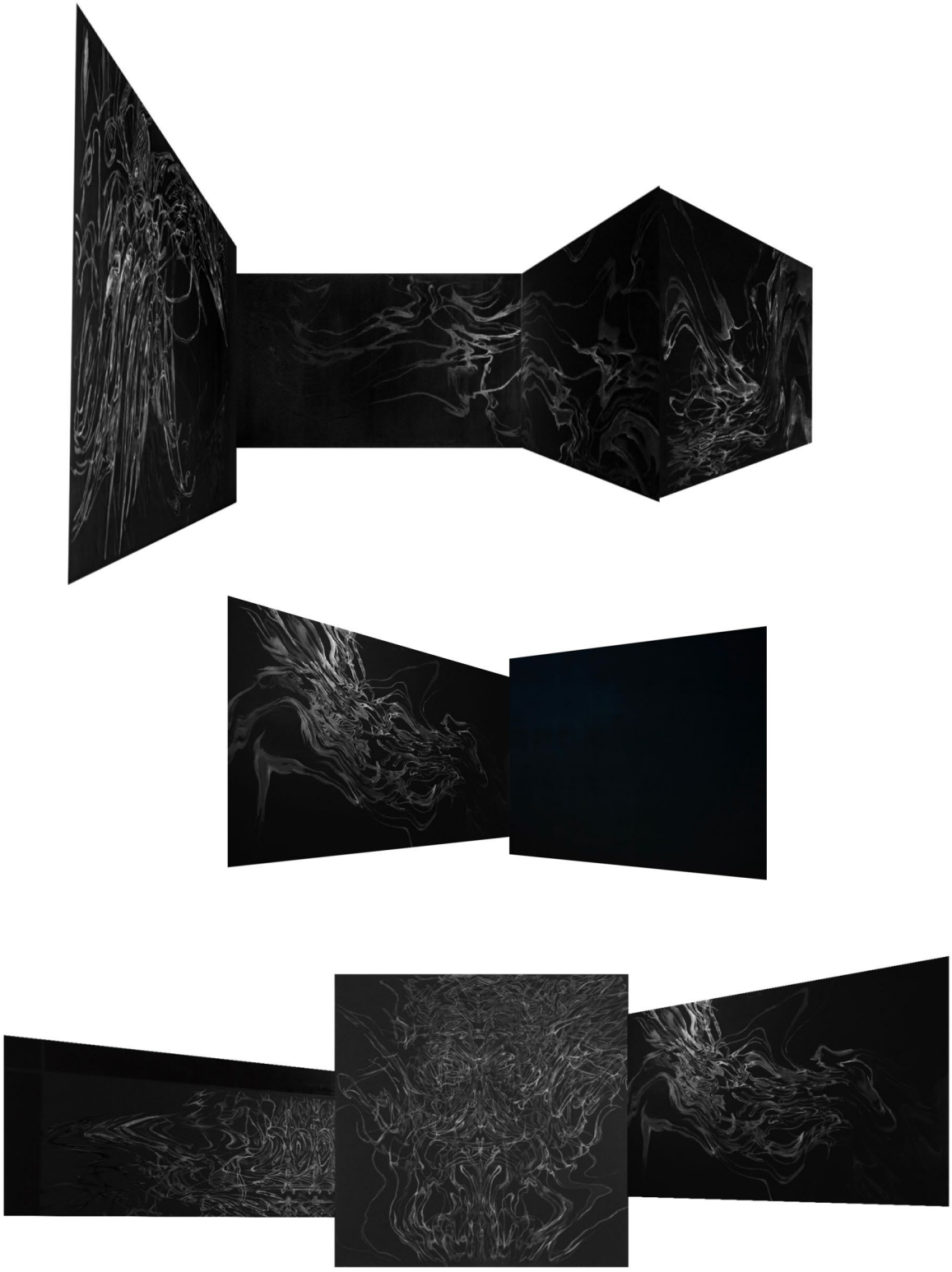


Fig. 52. Distribución de piezas desde perspectiva interior.



Fig. 53. Fotomontaje de la instalación en la sala de exposición.

CONCLUSIONES

Este proyecto es muy importante para mí, supone el cierre de una etapa universitaria. Esto me generaba desde el principio muchas inquietudes, tanto en su planteamiento conceptual como en su desarrollo formal. Afrontarlo ha supuesto un cambio en mi forma de abordar el proceso creativo. Comenzó siendo una idea arriesgada, ya que está alejada de mi zona de confort. acostumbrada al dibujo contemporáneo figurativo como principal lenguaje durante los últimos años, adentrarme en profundidad en el terreno de la instalación y la pintura expandida ha sido un reto que me ha obligado a asumir riesgos.

Uno de los aspectos más enriquecedores ha sido enfrentarme al proceso de construcción y planificación de una instalación desde un enfoque más serio y técnico. Todos los problemas que han ido surgiendo a lo largo del proyecto me han hecho consciente de las múltiples capas que aborda y el cuidado que requiere cada decisión, por mínima que parezca.

Este proyecto surgió también como una necesidad personal de experimentación. El taller de pintura, junto a otras experiencias y circunstancias académicas ,despertó en mi el deseo de dar un paso adelante, y comenzar a pensar en la pintura no como imagen final. He recibido feedbacks de otras personas que me han ayudado a aprender a sostener mi intención sin cerrarme, y enriquecer mi propuesta mediante el diálogo. En su conjunto, todas las aportaciones han ayudado a darle mayor solidez.

Esta experiencia ha sido clave no solo para la materialización de mi TFG, sino también para el aprendizaje, pues me ha permitido afrontar el proceso creativo desde una posición más consciente, confiada y comprometida con mi lenguaje artístico. Estoy convencida de que ha sido determinante para que los resultados reflejen cierta madurez en mi práctica dentro del ámbito artístico.

Estoy muy satisfecha de haber sacado adelante la obra, y me motiva de cara al futuro en mi decisión de cursar un máster en producción artística, donde espero seguir desarrollando una práctica cada vez más sólida, libre y conectada a mi búsqueda personal y conceptual.

NOTA AL MARGEN

Colaboración y diálogo: reflexión sobre el acompañamiento docente.

Este proyecto es muy importante para mí, supone el cierre de una etapa universitaria. Esto me generaba desde el principio muchas inquietudes, tanto en su planteamiento conceptual como en su desarrollo formal. Sabía que necesitaba un guía al que hablar con total confianza para acompañarme en un proceso tan personal y complejo.

Tras asistir a clases teóricas impartidas por mi actual tutor, Joaquín Ivars, tuve claro que su visión crítica, sus conocimientos teóricos y su recorrido artístico eran muy afines a la dirección que intuía para mi proyecto. Supo ponerse en mi lugar para captar la esencia del planteamiento, generando un diálogo sincero.Durante todo el curso mantuvimos un seguimiento constante y cercano, compartiendo cada semana avances, dudas y decisiones, en un ambiente de respeto, sin presiones ni rigidez, respetando los tiempos irregulares que el proyecto necesitaba, manteniéndose abierto y flexible. Esta forma de trabajo no solo facilitó la ejecución de la obra, sino que la hizo más libre y significativa para mí. Le estoy muy agradecida por haber decidido acompañarme en este proceso.

Agradecimientos

A mis padres, abuelos y familia, por haberme apoyado desde que estaba en el colegio, cuando ya se me veía encaminada a Bellas Artes, hasta ahora, finalizando la carrera universitaria, vuestra confianza, ayuda, paciencia y cariño han sido los que me han llevado hasta aquí.

También quiero agradecer a mis amigos, sois lo mejor que me llevo de esta universidad. Gracias por todas las risas en los momentos más agotadores, por haber sufrido conmigo cada entrega, por los ánimos cuando la autoestima y energía estaban por los suelos, y por hacer este duro camino mucho más divertido y llevadero.

Por último me gustaría reconocer la labor del profesorado a lo largo de estos años. Aunque no todos los caminos fueron iguales, valoro especialmente a quienes me han acompañado en este proceso de aprendizaje con compromiso, exigencia y generosidad.

REFERENCIAS

Bibliografía Genérica

Balzac, H. de, (2004). La obra maestra desconocida. Ediciones Cátedra. (Edición comentada y traducida por Mauro Armiño. Madrid: Cátedra, Letras Universales)

Barthes, R. (1980). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Paidós. (Traducción de Joaquín Jordá. Ed. original: La chambre claire, 1980)

Baudelaire, C. (2001). El pintor de la vida moderna. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1863)

Borges, J. L. (2005). Obras completas. Emecé Editores.

Fried, M. (2002). El punctum de Barthes. En R. Barthes & M. Fried, Photography and the Art of Chance. University of California Press.

Tanizaki, J. (2008). El elogio de la sombra. Siruela. Traducción de Javier Vives. Edición original: Inéi Raisan, 1933)

Bibliografía específica

Bachelard, Gaston. (1958). La poética del espacio (A. Echevarría, Trad.). Editorial Losada. (Trabajo original publicado en 1958)

Celant, G. (1998). Anish Kapoor. Milano: Edizioni Charta

Cheng, F. (1991). Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china. Siruela

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1980). Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2. Éditions de Minuit.

Duchamp, M. (2004). Escritos. (J. Jiménez, Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Kapoor, A. (2002). Interview with Homi K. Bhabha. En Anish Kapoor. Hayward Gallery

Leibniz, G. W. (2011). Monadología (T. Calvo, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1714)

Zhang, Y. (2021). Record of the Famous Painters of All Dynasties (Lidai minghua ji) (M. Murck, Ed. & Trans.). Princeton University Press.

Webgrafía

Afterlife. (2022). Anyma live at Afterlife Ibiza.
https://www.after.life

Anyma. (2023, 8 agosto). Anyma breaks silence in BBC Radio 1 interview. Ravelink.https://ravelink.tv/articles/dmn/anyma-breaks-silence-in-bbc-radio-1-interview-r9680

Campus de Matemáticas. (s.f.). Cálculo infinitesimal. https://campusdematematicas.com/calculo-infinitesimal/

CaixaForum Plus. (s.f.). Jenny Holzer: Lo indescriptible.
https://caixaforumplus.org/v/jenny-holzer-lo-indescriptible

Dickerman, L. (2017). Minutiae, 1954 – rauschenberg´ first freestanding Combine. MoMA
Gallery JJ. (s.f.). Keun Byung Yook: Project 17. https://www.galleryjj.org/project-17-press-release?lightbox=dataItem-lyaetbnm3

Gallery JJ. (s.f.). Keun Byung Yook: Project 17. https://www.galleryjj.org/project-17-press-release?lightbox=dataItem-lyaetbnm3

Learning. The Museum of Modern Art.
https://www.moma.org/audio/playlist/40/645

Dickerman, Leah, *Robert Rauschenberg with Jasper Johns. Minutiae.1954*. https://www.moma.org/audio/playlist/40/645

High Museum of Art. (2025). Ryoji Ikeda: data-verse. Recuperado el 12 de junio de 2025, de https://high.org/exhibition/ryoji-ikeda/

Kennicott, P. (2021, 11 de noviembre). *Cy Twombly´s ´synopsis of a Baattle´is as contemporary as war itself*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/

interactive/2021/cy-twombly-synopsis-of-a-battle/

Leibniz, G. W. (s.f.). Monadología [PDF]. Philosophia. https://www.philosophia.cl/biblioteca/leibniz/monadologia.pdf

Metal Magazine. (s.f.). Ryunosuke Okazaki – Spiritual matter. Metal Magazine. https://metalmagazine.eu/en/post/ryunosuke-okazaki

Muy interesante. (s.f.). ¿Qué son las mónadas de Leibniz?. https://www.muyinteresante.com/historia/34553.html#:~:text=Leibniz%20concibió%20las%20mónadas%20como,en%20su%20propia%20percepción%20interna.

Metalocus. (s.f.). Data-verse: el universo de lo microscópico y lo macroscópico [Artículo en línea] Recuperado el 12 de junio de 2025, de https://www.metalocus.es/es/noticias/data-verse-el-universo-de-lo-micro-y-lo-macroscopico-por-ryoji-ikeda

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). Boite verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, meme) [caja verde / La novia desnudada por sus solteros, incluso]. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus

Metal Magazine. (s.f.). Ryunosuke Okazaki - Prayer in the form of clothing. https://metalmagazine.eu/en/post/ryunosuke-okazaki

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2008). *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel y esculturas*, 1951-2008

National Museum of Modern and Contemporary Art. (2019). The Sound of Landscape + Eye for Field = Rendezvous [Instalación, parte de MMCA Gwancheon 30th Anniversary Exhibition: The Essential [Catálogo de exposición]. National Museum of Modern and Contemporary Art. https://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhId=201911200001208

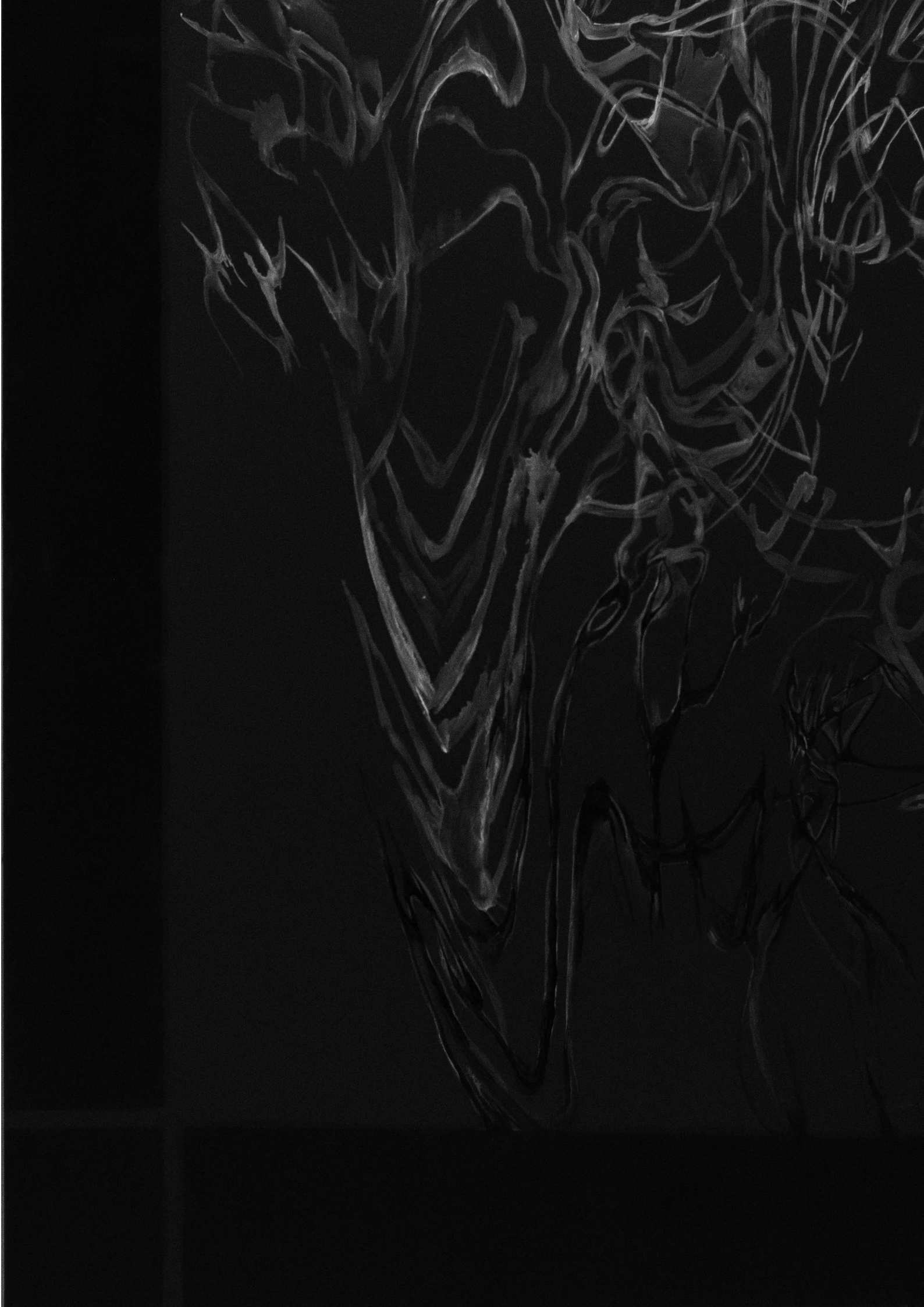
Psicología y Mente. (s.f.). El mito de la caverna de Platón: en qué consiste y qué explica. https://psicologiaymente.com/psicologia/mito-caverna-platon

Raurell, M. (2023, 20 Julio). Anyma: Entre la emoción, la IA y el futuro de la música electrónica. Xceed Magazine. https://xceed.me/es/blog/anyma-musica-electronica-visuales/

Solomon R. Guggenheim Museum. (s.f.). Jenny Holzer: Light Line https://www.guggenheim.org/audio/playlist/jenny-holzer-light-line-spa

Van Herpen, I. (2020). The Art of Invisibility. Entrevista. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org

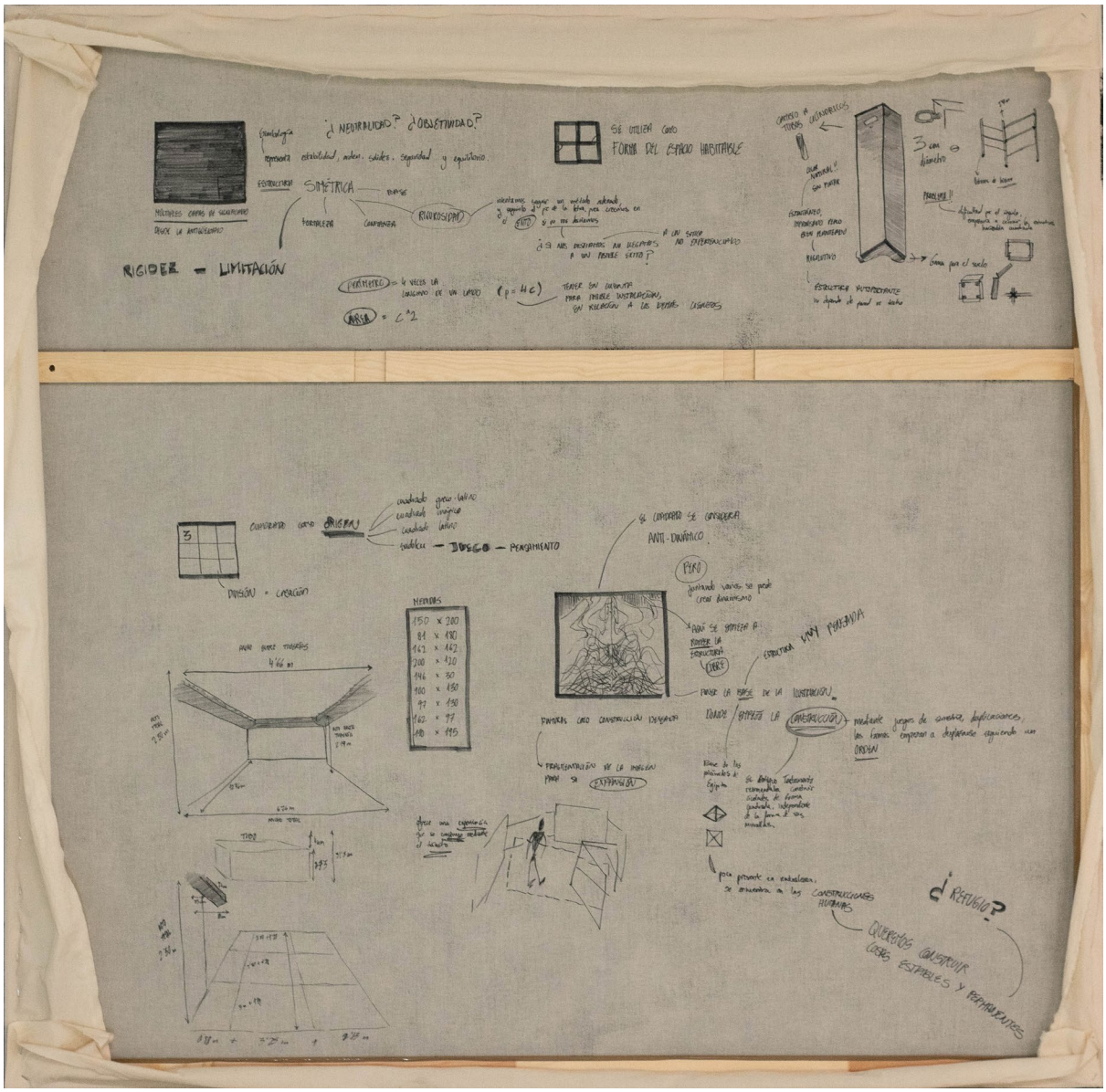
3Dnatives. (2023, diciembre 15). Iris Van Herpen: la fusión de moda, arte y tecnología. https://www.3dnatives.com/es/iris-van-herpen-151220232/#



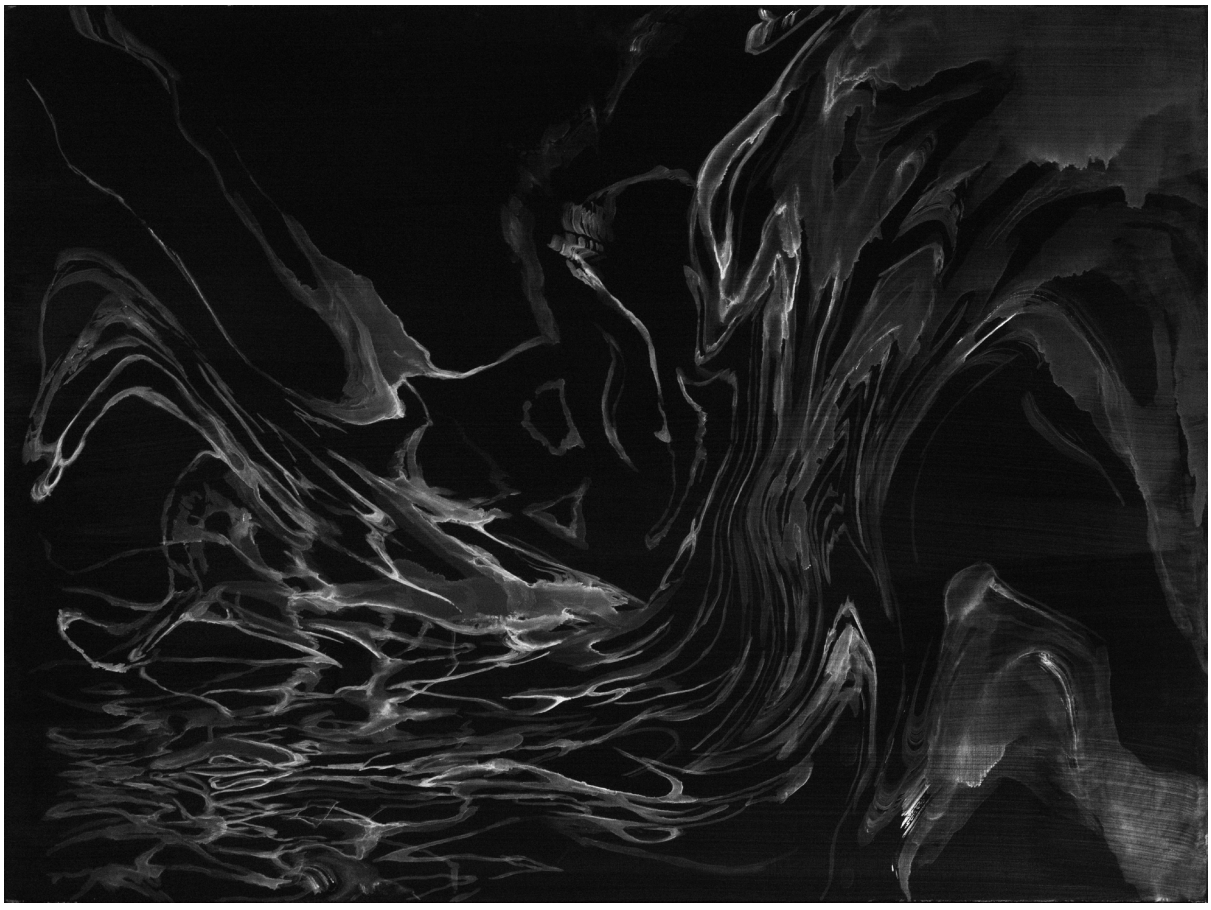
ANEXO



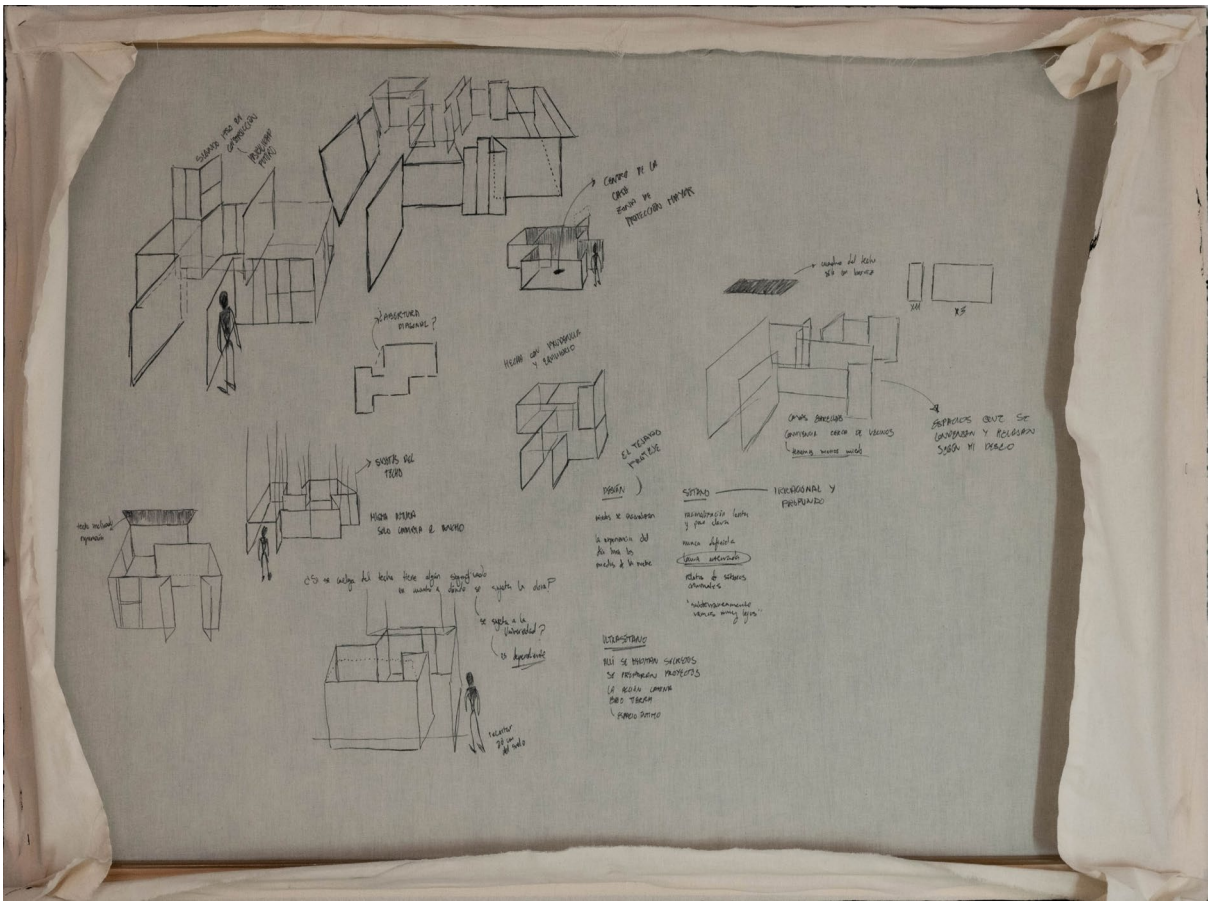
Título: Pieza número 1
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 162x162 cm



Título: Pieza número 1 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 162x162 cm



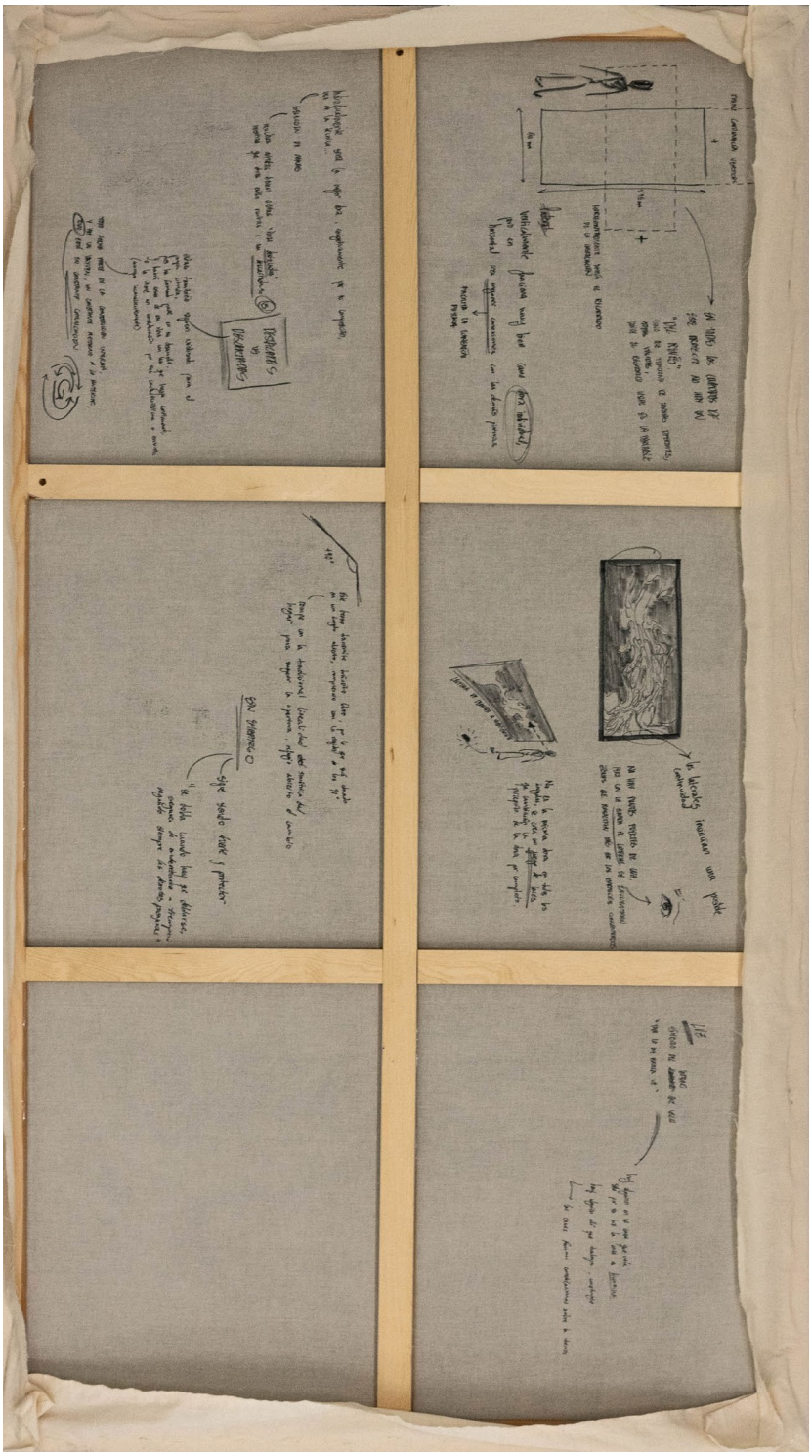
Título: Pieza número 2
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 97x162 cm



Título: Pieza número 2 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 97x162 cm



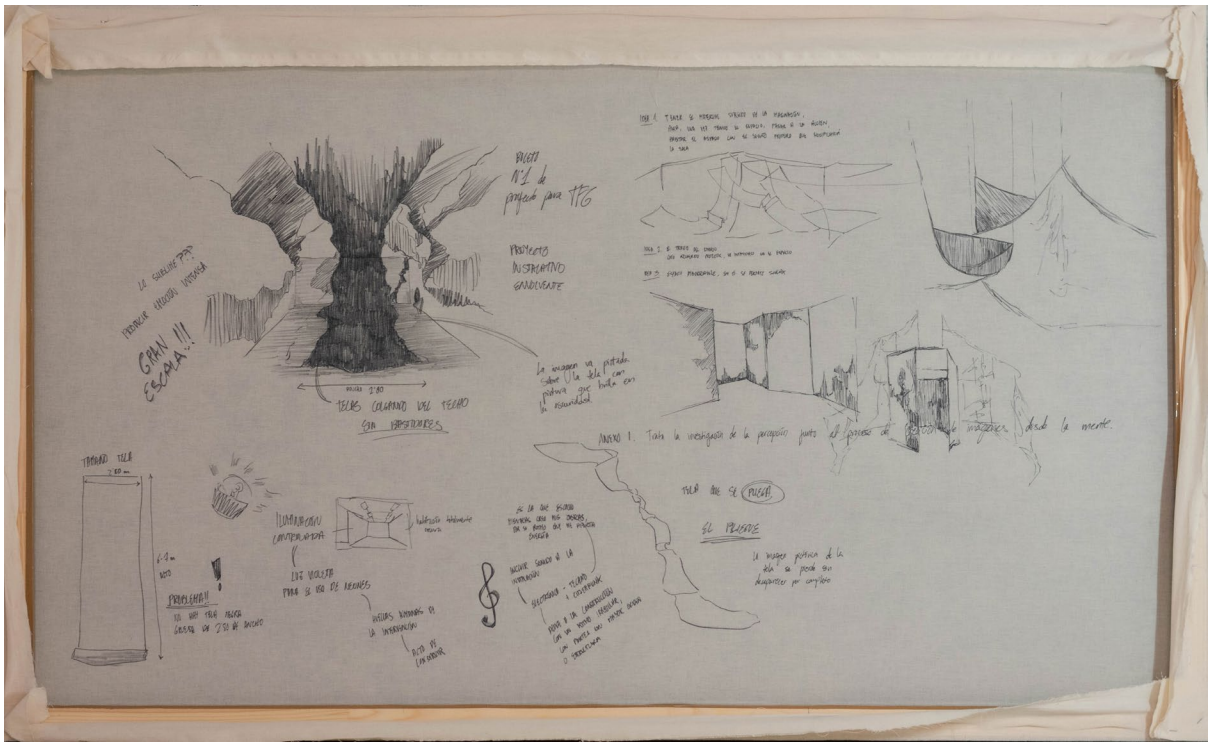
Título: Pieza número 3
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 195x110 cm



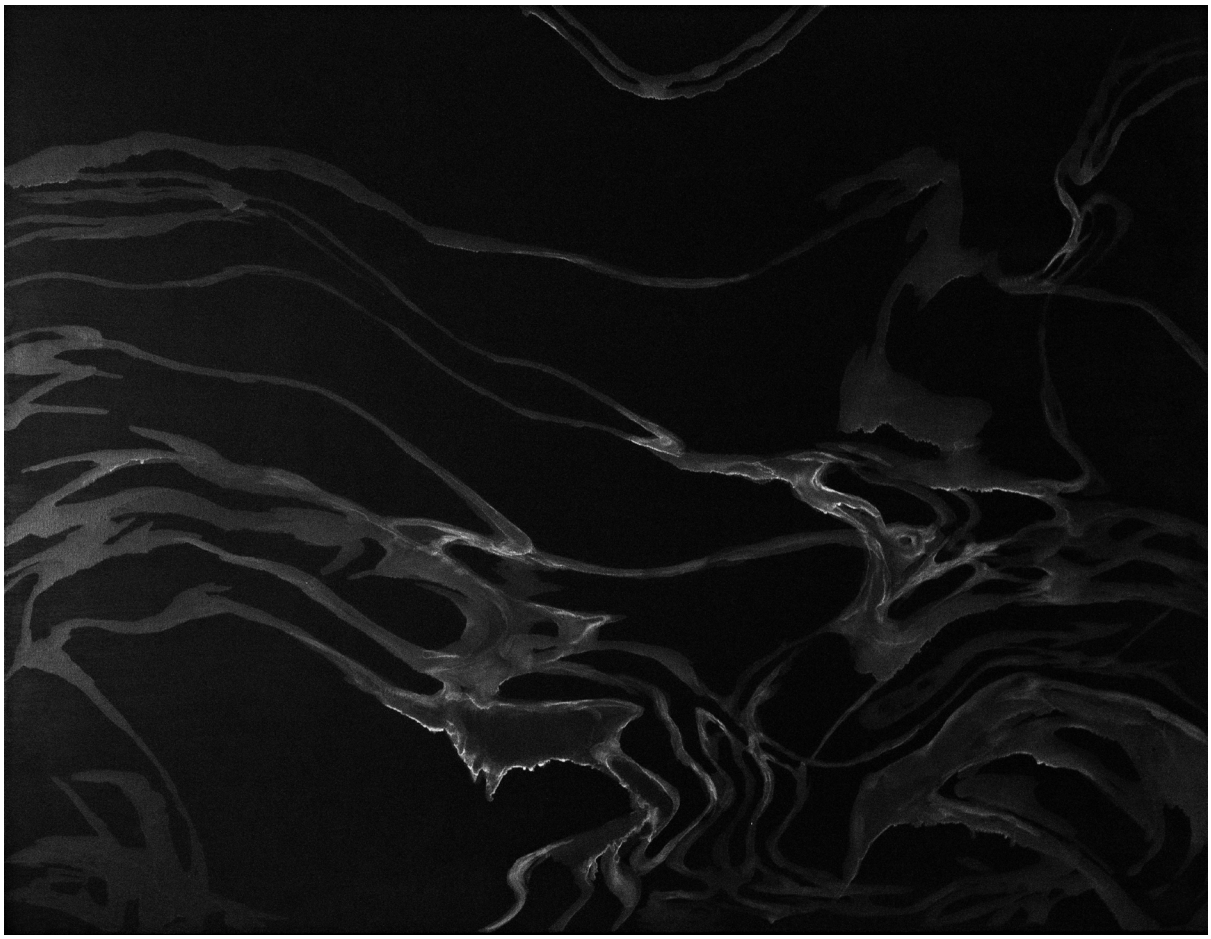
Título: Pieza número 3 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 195x110 cm



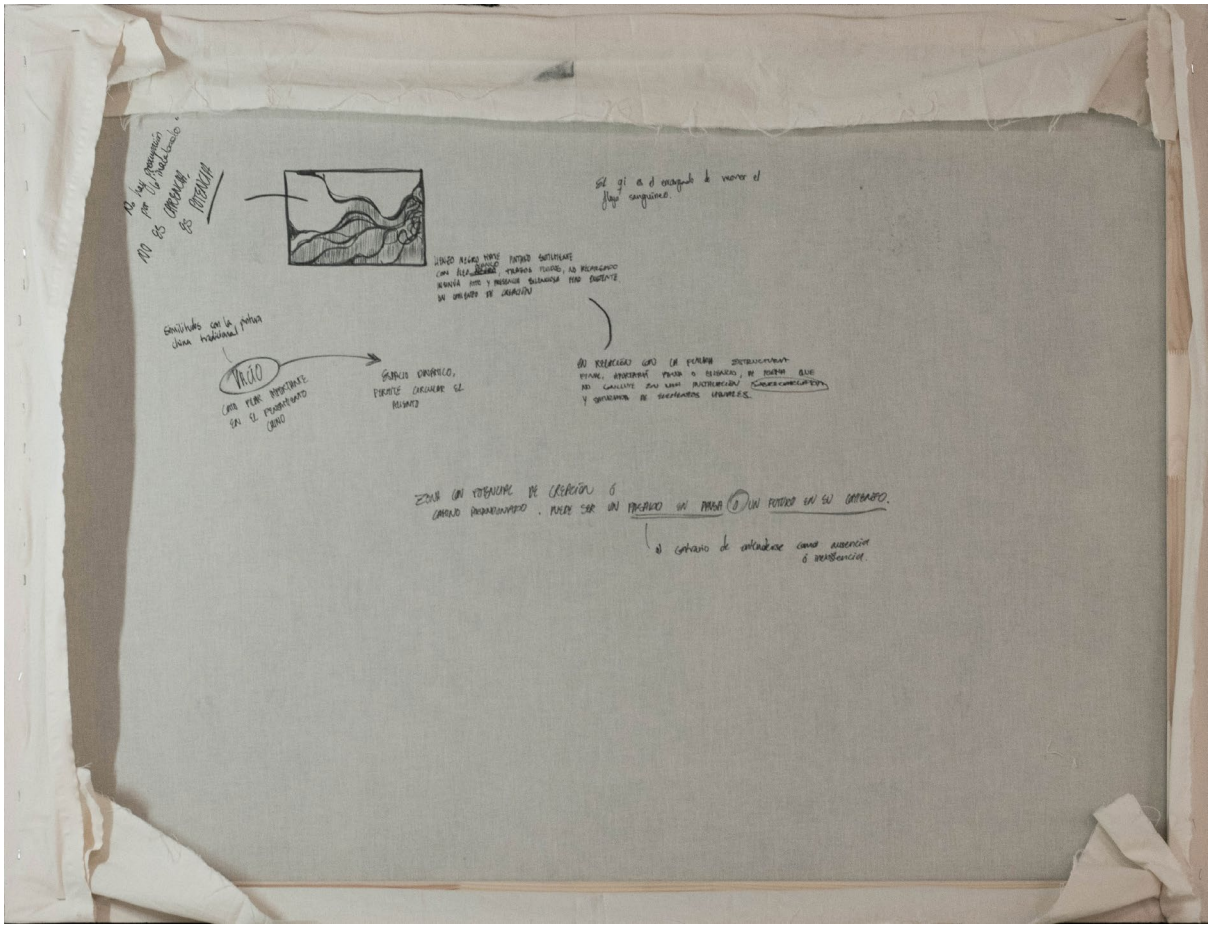
Título: Pieza número 4
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 97x130 cm



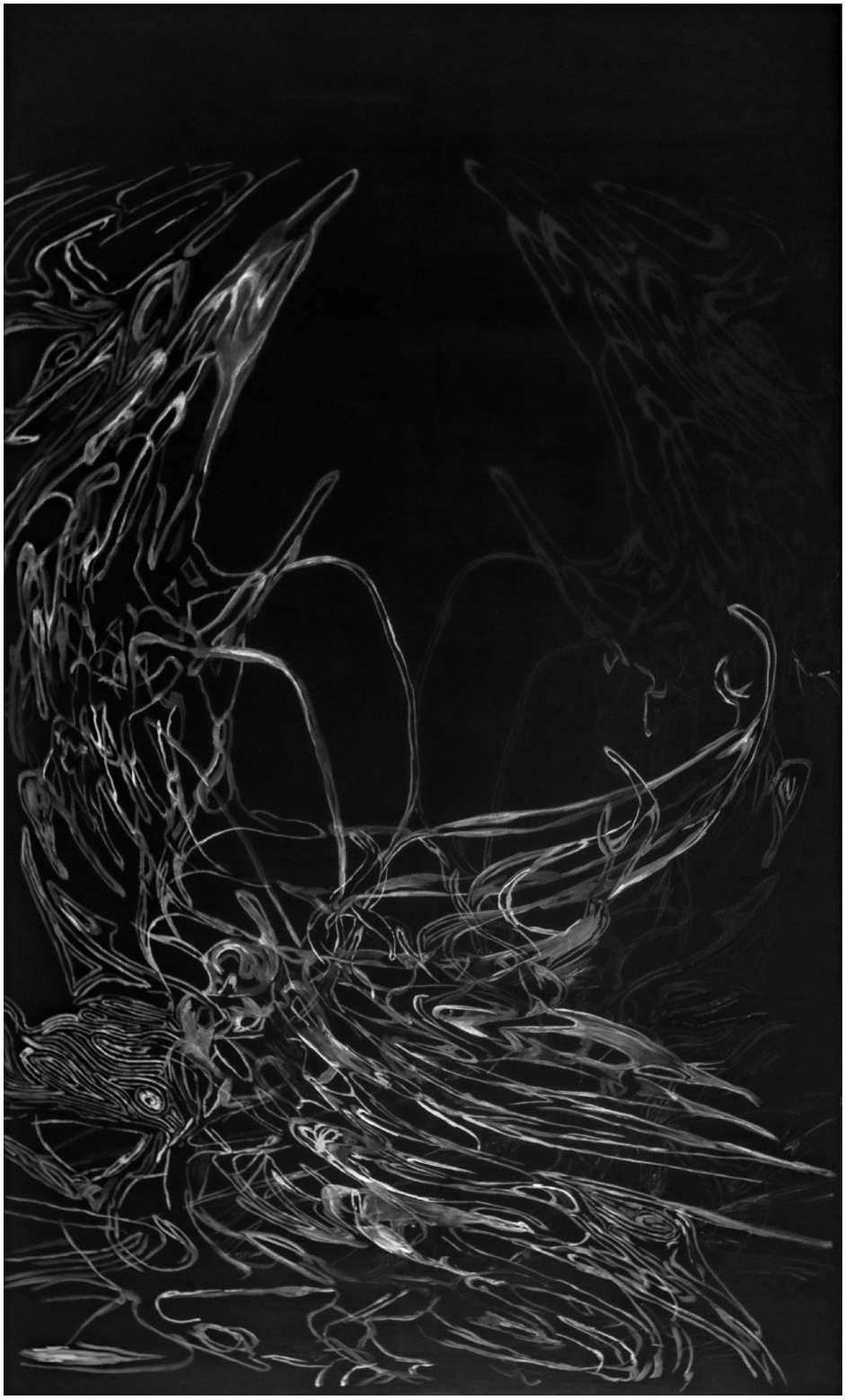
Título: Pieza número 4 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 97x130 cm



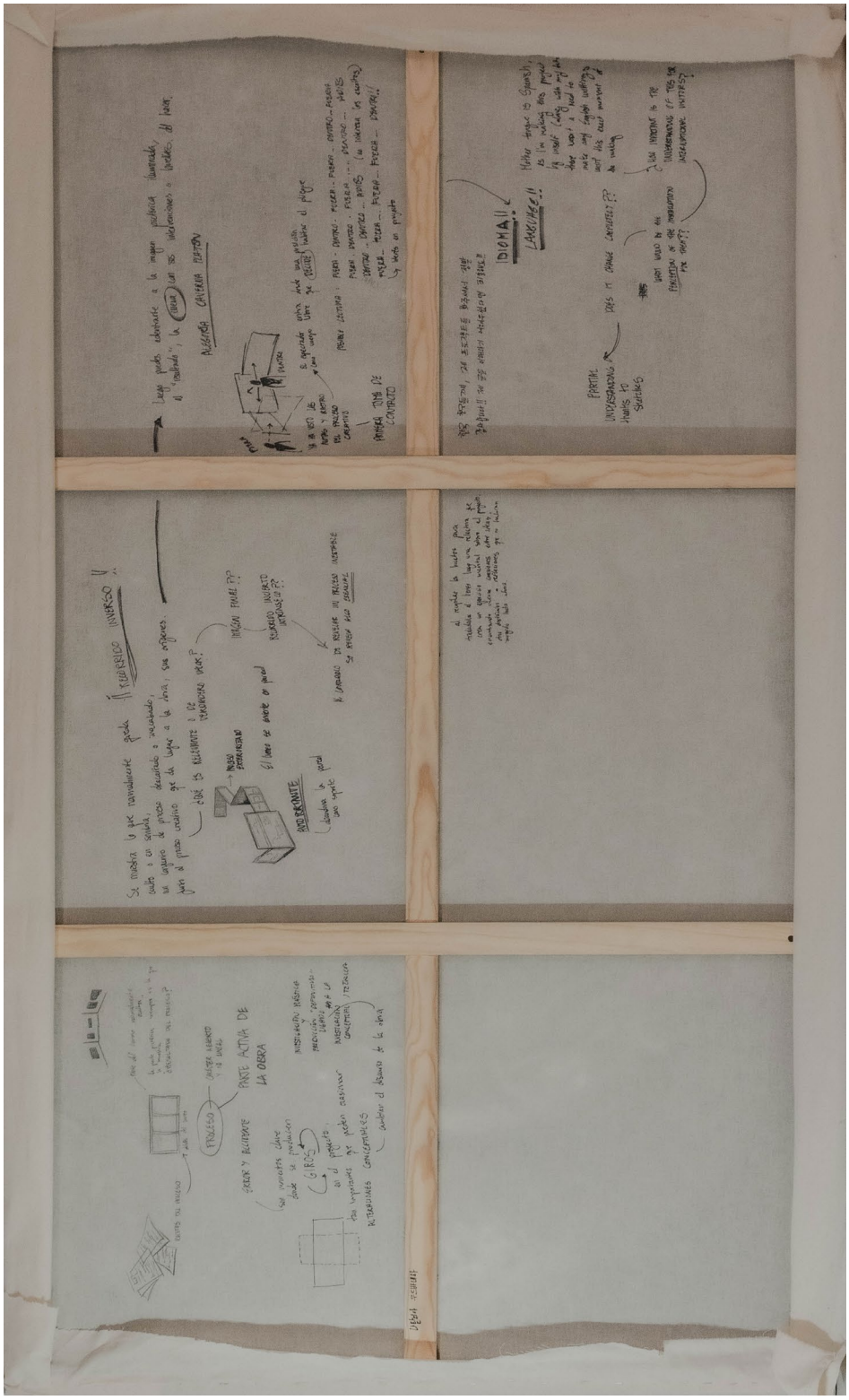
Título: Pieza número 5
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 100x130 cm



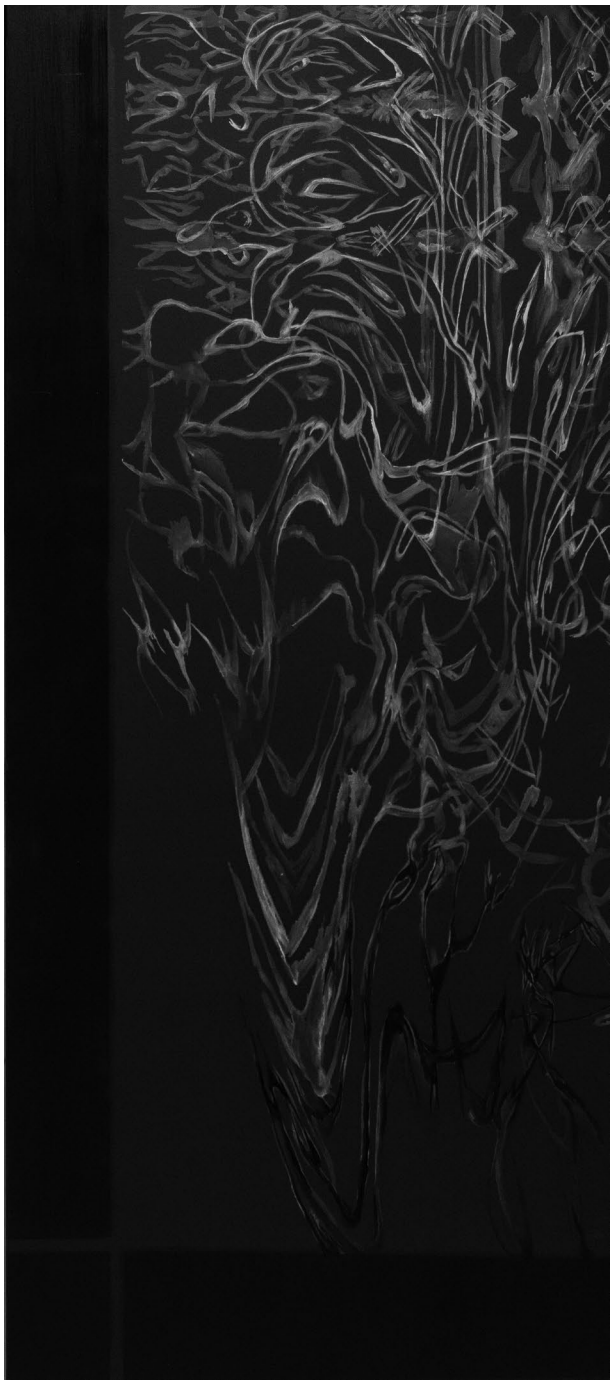
Título: Pieza número 5 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 100x130 cm



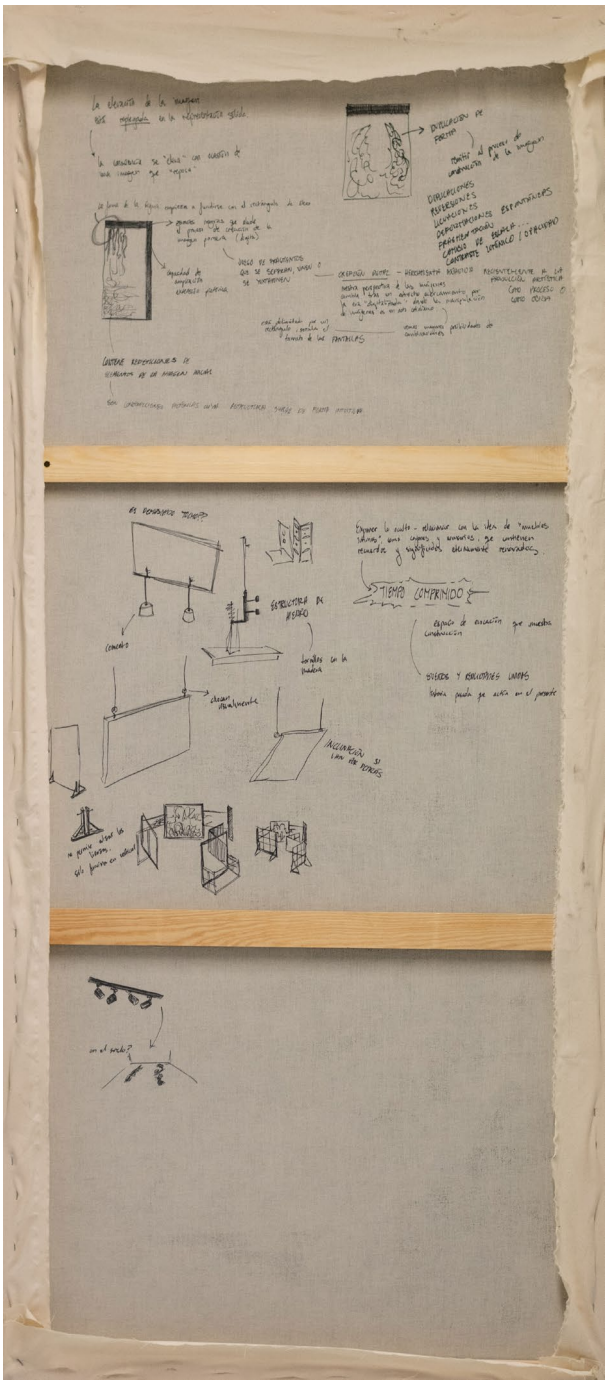
Título: Pieza número 6
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 200x150 cm



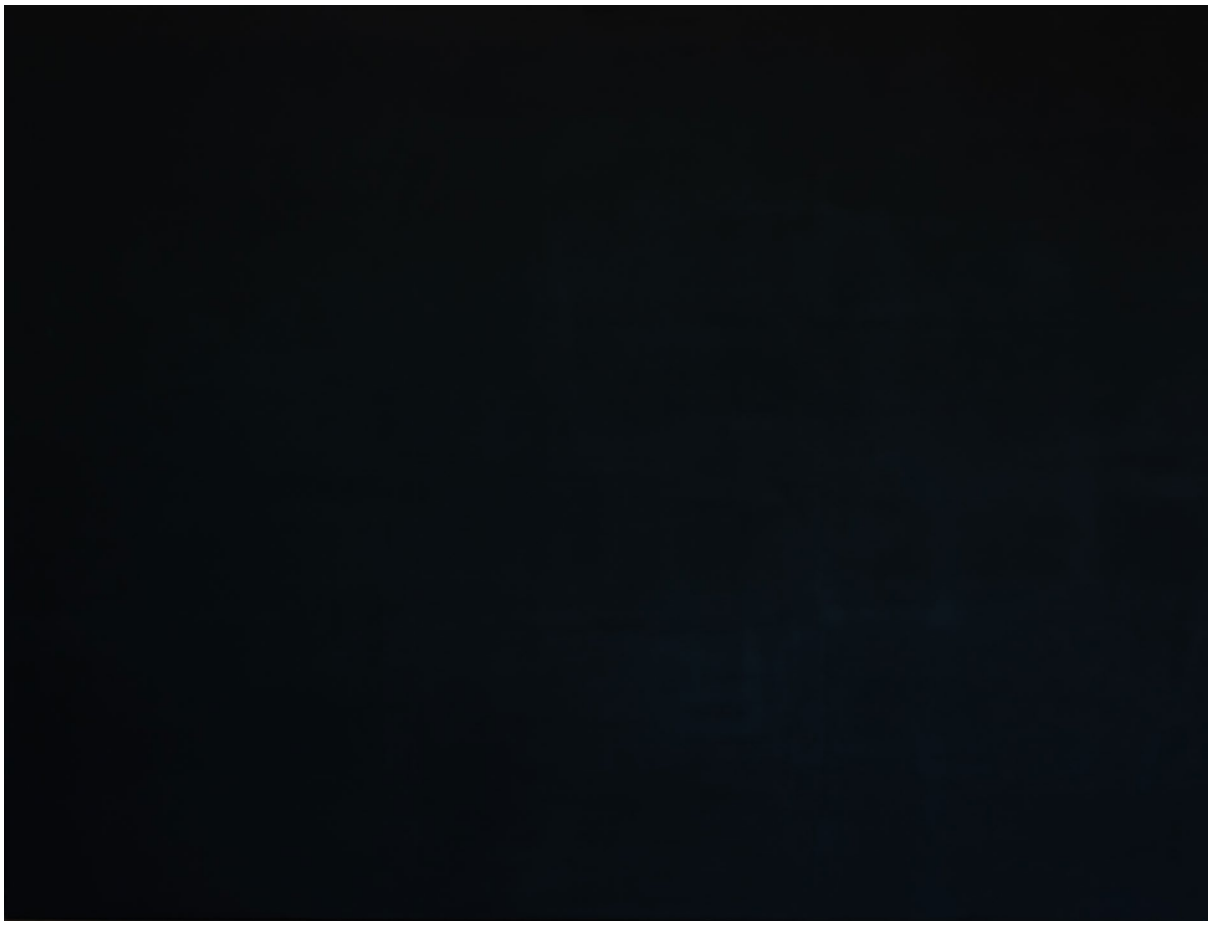
Título: Pieza número 6 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 200x150 cm



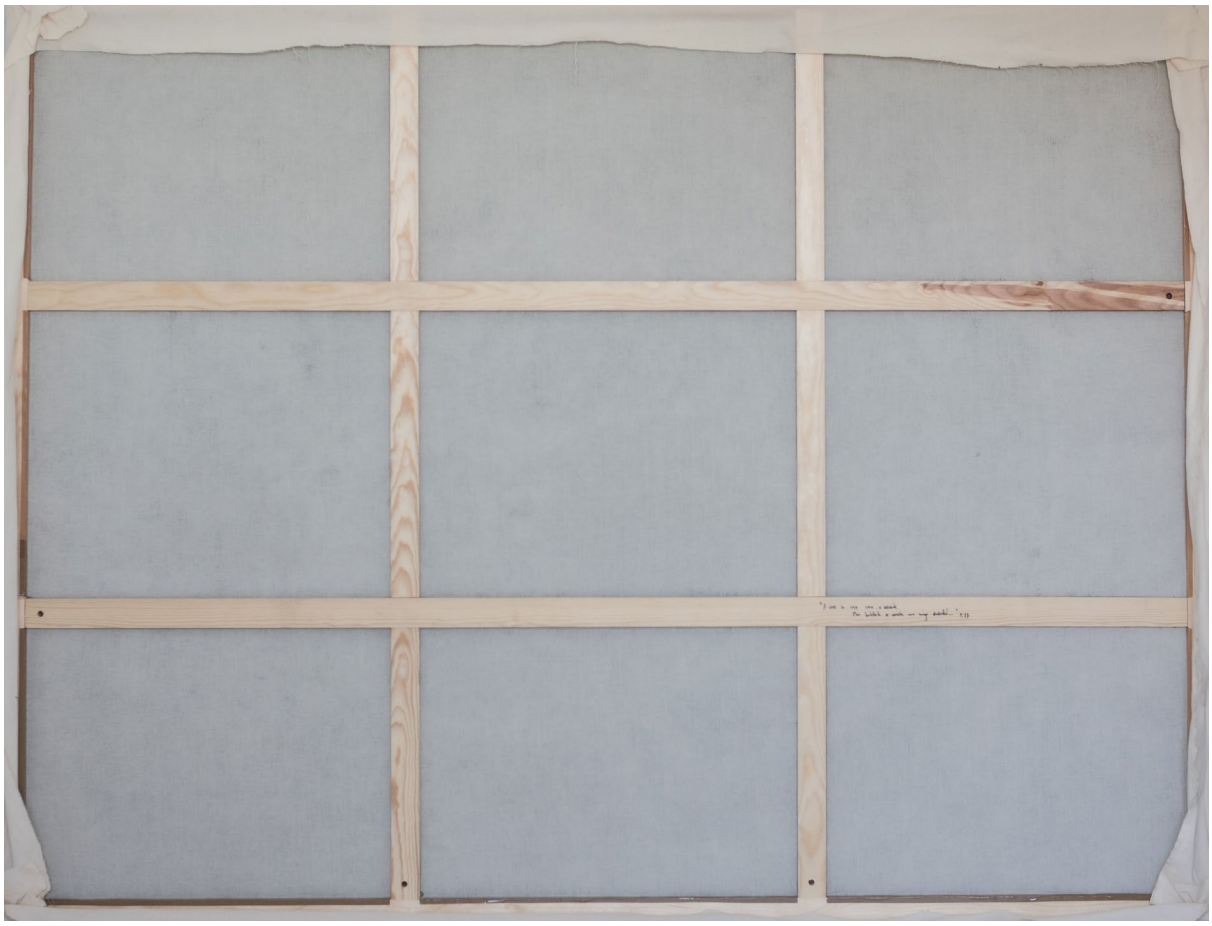
Título: Pieza número 7
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 180x81cm



Título: Pieza número 7 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 180x81cm



Título: Pieza número 8
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 200x150cm



Título: Pieza número 8 (reverso)
Autor: Natalia Urbaneja Ternero
Fecha: 2025
Técnica: técnica mixta sobre lienzo
Medidas: 200x150cm

Enlace al sonido creado para la instalación:

https://youtu.be/OBOl3KEAZL8



Plan Detail in Wall Section – 1:5