

Entre las manos

El pensamiento poético y los procesos manuales

Elena García Zafra
Tutoriza Mar Cabezas
Máster en Producción Artística Interdisciplinar
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga

2024/2025

Resumen

Este proyecto artístico multidisciplinar se construye desde un posicionamiento poético, entendiendo el arte como una forma de conocimiento sensible, no discursivo, donde el pensamiento se despliega en la relación entre materia, gesto y forma. Lejos de buscar una representación específica o una traducción conceptual, las obras emergen desde el hacer intuitivo y procesual, para el que el lenguaje y la interpretación resultan insuficientes.

La práctica se sitúa en un espacio intermedio entre pintura, escultura e instalación, incorporando materiales como cerámica, hilos o telas, sin establecer jerarquías entre lo considerado noble o residual. Lo pequeño, sutil y táctil se convierten en vías de acercamiento a lo real, prestando atención a lo mínimo, a lo insinuado, a lo que no se impone.

Se plantea una disposición abierta, donde las formas actúan como umbrales hacia modos de conocimiento más lentos, sensibles y encarnados en lo manual. Se trata de una práctica que no busca explicar, sino sostener una pregunta, un estado de atención y presencia.

Palabras clave

Pensamiento poético procesos manuales espacios intermedios pequeño formato intuición

Abstract

This interdisciplinary art project is developed from a poetic point of view. Art is conceived as a form of sensitive knowledge, in which thought unfolds through the relationship between matter, gesture, and form, rather than as a form of discursive knowledge. Artworks emerge from an intuitive, processual, and embodied practice. There is no pursuit of specific representation or conceptual translation. Thus, language and interpretation are insufficient.

This practice lies in an intermediate space between painting, sculpture and installation, incorporating materials such as ceramics, threads and fabrics. No hierarchies are established between what is considered noble or residual. The small, subtle and tactile become ways of approaching reality, focusing on the minimum, on what is insinuated, on what is not imposed.

An open disposition is proposed, where forms work as thresholds to slower, more sensitive, and embodied modes of knowledge rooted in the manual. It is a practice that does not seek to explain, but rather to sustain a question, a state of attention and presence.

Keywords

poetic thinking manual procedures intermediate spaces small format intuition

Índice

1. Descripción de la idea.....	6
2. Desarrollo teórico-práctico.....	8
2.1. <i>Como un claro, un temblor. Acerca del pensamiento poético.....</i>	8
2.2. <i>Pensar desde la mano. Intuición y proceso.....</i>	12
2.3. <i>En torno a lo pequeño.....</i>	16
2.4. <i>Rincones.....</i>	21
2.5. <i>Una breve reflexión acerca del proyecto.....</i>	25
3. Aportaciones docentes.....	25
4. Exposición.....	27
5. Costos de producción.....	29
6. Bibliografía/Webgrafía.....	30
7. Referencias de imágenes.....	31
8. Dossier de producción.....	32

1. Descripción de la idea

Entre las manos nace a partir del pensamiento poético como medio de conocimiento y aprendizaje en la práctica artística. No pretende ilustrar ideas concretas, sino habitar una forma de pensamiento que se mueve entre lo intuitivo y lo material. Comprendiendo el lenguaje como un contenedor limitado para nombrar y acercarnos a la realidad, junto con un rechazo a la intelectualización del conocimiento sensible, se propone una práctica que se aleja de narrativas cerradas y estructuras racionales. Frente a las lógicas de conocimiento normativas, el proyecto se sitúa en lo incierto, en lo que se insinúa sin imponerse, atravesado por una mirada personal, propone que el aprendizaje surge desde el hacer, desde la relación directa con la materia: desde la mano y su percepción.

Así, se construye una metodología en la que desaparece cualquier objetivo formal concreto y se abre paso a la experimentación e indagación intuitiva. Las decisiones no responden a una planificación cerrada, sino a la escucha constante y observación de lo que surge entre los materiales, los gestos y el espacio. En esa línea, se retoma un planteamiento artesanal y el valor del hacer manual, entendiendo la práctica artística como una extensión de lo cotidiano, como una forma de estar en el mundo. La mano y el material no se conciben como elementos separados, sino como una unidad que piensa y produce formas que encarnan ese pensamiento en sí mismas.

Surgen en este proceso una serie de piezas que se sitúan entre lo escultórico y lo pictórico, trabajando desde un formato que se reduce y requiere una mirada próxima. Lo pequeño se convierte en una forma de resistencia frente al exceso, una manera de crear desde lo íntimo, desde el gesto. Los materiales: cerámica, hilos, telas, pinturas, se disponen sin jerarquías, explorando combinaciones que desdibujan las categorías entre lo noble y lo pobre, entre arte y artesanía, entre la palabra y la cosa. En lugar de imponer una imagen cerrada o una lectura única, las formas sugieren, dejan espacio a lo que no se dice, a lo que se mueve en lo intermedio.

El espacio expositivo se plantea como un cuerpo más dentro del proceso. La disposición de las piezas, los vacíos, las tensiones que se generan entre ellas. Así, la instalación se convierte en una forma de existencia abierta, donde la obra se presenta como un conjunto de posibilidades. La sala se transforma en un rincón atento, silencioso, que acoge lo frágil, lo pequeño.

Este proyecto no busca representar ni explicar, sino acompañar una forma de mirar y de estar. Una forma que duda, que observa con atención. La práctica artística se comprende aquí como un espacio de posibilidad, donde la intuición, el gesto y la materia afloran libremente.

Figura 1
Sin título, Elena García (2025)



2. Desarrollo teórico-práctico

2.1. Como un claro, un temblor. Acerca del pensamiento poético

A veces en soledad entre pajas secas por el sol, charcos y juncos, arrastrándome bajo el muro y sintiendo el asfalto abrasar piel tersa y suave de los pies, en silencio, a la hora de la siesta, sentía que volvía a percibir el mundo como era. Era tan real que parecía un sueño. Era tan íntimo que ni parecía real, por un segundo, me entendía y me veía como lo que era, como si tuviera poder de elegir lo que era.

Este proyecto propone una exploración de la realidad, la existencia, su propia existencia, y así mismo apelar a la nuestra. Simplemente recoge lo sincero y sencillo: la experiencia sensible desde la observación de lo cotidiano, de las cosas, ninguna en concreto. No explora una realidad imitada o figurada sino una realidad verdadera, aquella que, desbordadas las palabras, solo puede acogerse con un gesto, sincero, mínimo, con la sugerencia. Con la pieza en sí y su propio proceso.

Tras el abandono del gran formato, de símbolos y de la disposición habitual en la sala, de lo “monumental” del arte; se da un acercamiento al hacer reflexivo, poético, más lento, manual, replegado, íntimo. Desde esa experiencia es desde donde se articula este proyecto y este texto. No pretende desgranar ni transformar en palabras, sino una aproximación oblicua a lo real desde la práctica artística. Lo que me ha movido a este lugar, a estos haceres.

Esa forma de hacer plantea una necesidad: encontrar otro lugar desde donde mirar y comprender la práctica artística. Las piezas se presentan como souvenirs, fragmentos que habitan un espacio intermedio. La idea de lo intermedio ronda en general el espíritu del proyecto. En este caso, hablamos de un lugar entre la realidad y el lenguaje, pero que se aleja de la idea crítica o intelectualizada de este. Un acercamiento al pensamiento de María Zambrano, Chantal Maillard o Susan Sontag como punto de partida.

Nos aproximamos a la propuesta de espacio intermedio tomando la idea de claros del bosque de Zambrano, con el que abre el libro que recibe ese mismo nombre por título: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira (...) no hay que ir a buscarlos ni tampoco a buscar nada de ellos” (Zambrano, 2019, p.33). Se presenta el claro como un lugar de conocimiento sensible, un lugar y un momento en el que vemos con claridad, en el que las cosas se nos muestran como son. Así como ese instante en *La náusea* (Sartre, 2017) que Roquentín se topa con un instante de realidad. Siente su existencia, la vaciedad y plenitud de la vida que se revela desde lo cotidiano, desde la raíz de un castaño. En el texto con que abría este capítulo recojo la primera vez que de niña me tope con mi existencia. Un claro, sobre el asfalto abrasador de agosto, cuando jugaba sola en silencio escondiéndome de los ojos adultos.

Estos claros son realidad pura pero no responden a la realidad completa, no abordan todo. Es un momento de realización, un fragmento, un espacio intermedio que viene y se marcha, como un haz de luz. En mi práctica, con una sensación de agotamiento ante

mis propios procesos abandono los extremos y me instalo en esa linde desde la cual mirar el mundo.

Este espacio intermedio puede entenderse como un umbral, una membrana fina que separa y conecta a la vez la realidad y el lenguaje, lo decible y lo indecible, la presencia y la sugerencia. Como un claro en el bosque, el umbral no es un lugar al que se accede a voluntad, sino un espacio que se habita con delicadeza y apertura, un “estar entre” que permite intuir sin apresurar, sugerir sin afirmar. Es necesaria la actitud receptiva, de observación, saber mirar. Greta Alfaro propone su visión de un realismo crudo, de lo cotidiano a través de la fotografía, explorando la tensión entre lo popular y lo ancestral, con imágenes como *In Praise Of The Beast* (2009; véase Figura 2). Tan solo muestra una imagen aparentemente espontánea pero que resulta de gran sugerencia, con una apariencia onírica, de lo que tan solo es un fragmento de realidad.

Comprendemos así la poesía como acontecimiento, como lugar. Es el lugar de lo intermedio, de lo informe, de las sombras y los destellos, las sugerencias. Y es el único método desde donde podemos acercarnos a lo inexpresable, alejándonos de la lengua. Como escribe Maillard en el fragmento *Morderse la lengua*: “Ludovico — maestro copista — levanta la cabeza. Ha leído la palabra aeternus y no la reconoce. Vuelve al libro. Trata de entender. No entiende” (2012, p. 48). Cuando abandonamos el intento de contener aquello que no se puede, como la palabra eterno, y preferimos “tan solo merodear la membrana” (p. 55), la imagen deja de ser clara y nítida para convertirse en “un eco que atraviesa el paisaje” (Maillard, 2018, p. 58), un temblor sutil. La belleza, la realidad o la verdad profunda buscan encarnarse en un cuerpo, pero, incapaces de contenerse por completo, quedan reducidas a un rastro, a una sugerencia. Esta cualidad es la que asumo en mis piezas, donde lo grande se empequeñece y se vuelve humilde, sencillo y discreto: adopta la forma de lo intermedio. Así, la práctica artística comprendida en este contexto se convierte en el lugar donde la realidad se despliega sin mediaciones, donde el pensamiento y la intuición convergen, y donde el lenguaje no constriñe, sino que abre paso a lo que no puede ser dicho con precisión, sino solo sugerido o intuido.

Es precisamente por ese carácter instintivo y vivencial por lo que Maillard comprenderá como problemático el lenguaje racional. El lenguaje no nos acerca a la realidad, la limita, la designa y cataloga, sirviendo al intelecto más que a la propia experiencia. Como propone Zambrano (2019) sobre los claros, solo pueden mirarse desde un lado, solo pueden recogerse mediante la sugerencia, y es ahí donde falla el lenguaje.

Propone ante la dominancia del intelecto “subvertir el territorio del logos. Un nuevo



aprendizaje del mundo - ¿Mundo?” (Maillard, 2018, p. 42). Núria Fuster con *Caminar montañas mientras respiro esculturas* (2024) investiga a través de la reorganización de fragmentos del escombros, la recomposición de un nuevo lenguaje o conocimiento que nace de la propia pieza, del proceso. Se da ese mismo cuestionamiento de la razón lógica como método dominante de acercamiento a la vida y de aprendizaje, en una búsqueda de encontrar en la propia realidad lo real, lo auténtico.

Entendiendo, por un lado: el fallo del lenguaje o el intelecto como forma de acercamiento al mundo; y por otro, el fallo del lenguaje crítico e interpretativo del arte como acercamiento al mismo. “Para tomar contacto con una obra de arte, nada en efecto, resulta menos acertado que el lenguaje crítico” (Rilke, 2020, p. 35). Esta incapacidad del lenguaje racional para abarcar lo real se agrava cuando se traslada al lenguaje crítico y a la interpretación artística. Si el lenguaje conceptual ya “disimula en el concepto lo que de ello se desborda” (Maillard, 2018, p.87), ¿Cómo puede entonces la interpretación, que opera desde ese mismo marco intelectual, acercarnos genuinamente a la obra? “La interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte” (Sontag, 2005, p. 30), propone Sontag evidenciando precisamente que el acto interpretativo, en su afán de controlar y entender, termina distanciando y reduciendo la experiencia artística (y vital) a un ejercicio de dominio intelectual. Esa posición interpretativa comprende el arte como fragmentos a traducir, entender limpiamente y aclarar, “la interpretación hace manejable y maleable el arte” (p. 31), nos produce sensación de tranquilidad y comodidad ante lo que vemos.

Es en esa búsqueda desinteresada donde aparecen las piezas presentadas en este proyecto. Cuando abandono cualquier expectativa, juicios (externos y propios) y mi idea errónea de deber: de lo que yo debo, suelo o tendría que hacer “lo que del mi hace al yo: el peso de su historia. La inercia que conduce siempre al mismo punto” (2018, p. 39), que escribe Maillard. Tratando de huir de ese lugar me refugio en el intermedio, un umbral, centro mi práctica entonces solo en el acto de hacer, el pensar desde el hacer, desde la práctica, desde el propio material. Conocer el mundo desde la mano.



Figura 3
Caminar montañas mientras respiro esculturas, Núria Fuster (2024)



Figuras 4 y 5
Sin título, Elena García (2025)

2.2. Pensar desde la mano. Intuición y proceso.

El proyecto constituye siempre una búsqueda de algo que se desconoce de antemano, o una exploración en un territorio extraño (...) las acciones de las manos inquisitivas deben expresar la esencia de ese viaje mental.

(Pallasmaa, 2012, p. 125)

En el pretexto sobre el que se despliega el proyecto: la poesía como lugar de conocimiento y acontecimiento, como espacio intermedio, surge la necesidad de pensar una metodología adecuada a esa forma de acercamiento al mundo. Tras el rechazo del lenguaje intelectualizado como juicio en la práctica artística se plantea la reapropiación de un hacer manual en el que la práctica se anteponga al pensamiento, a la palabra. El propio proceso es un lugar de indagación, es ese espacio de la poesía y el fin mismo.

Estas piezas adoptan de nuevo un carácter intermedio: antes entre la experiencia y la palabra, ahora entre lo artístico y lo artesanal. A veces toman la forma de objetos que recuerdan a lo doméstico o lo devocional: un marco, un exvoto. Con esa deriva por el mundo artesanal, casi primitivo y un gran interés por los pueblos antiguos, recupero la obra de Evgeny Antufiev, que me resulta relevante especialmente por cómo transita entre formas ornamentales (ya sean corporales o decorativas) y cercanas a lo utilitario (como vasijas, cuencos, etc.). Aunque no plantean un enfoque intrínsecamente artesano, remiten a él a través de sus procesos y materiales, donde la forma se emancipa de la utilidad, conservando sin embargo la resonancia del hacer manual.

Me apropio de ese carácter mediador como herramienta para desbloquear nuevas posibilidades, para despojarme de las ideas preconcebidas del arte con el gran peso que acompaña a esta palabra. En esa segunda liberación sobre cómo debe ser mi práctica artística (siendo la primera la de la palabra), que arrastra múltiples juicios tanto propios como de la tradición del arte, el pensamiento a través de la mano se muestra como un lugar ideal desde el que proponer mi proceso. Asimilando que, el trabajo manual siempre va intrínsecamente unido a aquello que la activa o acciona: lo externo, el material, en una colaboración y escucha de este.



Figuras 6 y 7
Untitled (I, II), Evgeny Antufiev (2021)

Juhani Pallasmaa en *La mano que piensa*, donde precisamente muestra la importancia de esta extremidad como elemento esencial en el pensamiento y desarrollo humano, escribe que, “Las relaciones ante el mundo y el procesado de información tienen lugar directamente como una actividad corporal y sensorial, sin que por ello se conviertan en conceptos” (2012, p. 134). Es ese gesto el que recogen estas piezas: cuando la materia y la mano se encuentran sin tener que explicarse, sin necesidad de concepto.

Sandra Mar indaga en el propio proceso, plasmando la experiencia física y emocional característica del trabajo que dialoga y funciona como puente entre el cuerpo y la materia. Establece además la artista una relación entre poesía (en forma de escritura) y volumen (en forma de pieza cerámica). Comparto ese carácter del barro tan manual y táctil, siendo precisamente una de las cuestiones por la que lo recupero en mis procesos, como impulso activador de la mano. También Nora Aurreko, explora lo íntimo y el deseo a través de la materialidad, autonomía y posibilidades de esta. En ese sentido, Andrea Soto Calderón sostiene que “los materiales no son una serie de partículas que esperan de forma pasiva a que un sujeto les dé forma. Tienen sus propios recorridos, sus agencias, engranajes y relaciones” (2022, p. 78). Desde esta perspectiva, el material se concibe como un agente en sí mismo, cuyo “potencial dinámico es permanente” (p. 76). Este potencial actúa junto a la mano, que, como sugiere Bachelard (2003), nos permite acceder a la naturaleza más profunda de la materia.

Es necesario recuperar la obra de Cecilia Vicuña (2025), con la que encuentro una resonancia en esa forma de habitar los procesos. Comprende la presencia del material, y es en el acto de tejer, como forma de pensamiento y escucha, donde se abre un espacio de comunicación y sentido. A través del textil habla del intercambio y cómo se significa su práctica con los vínculos que esta genera. Su apuesta por lo precario, efímero y sensible evidencia que una obra puede existir por sí misma, sin necesidad de documentación o permanencia para tener valor. En mi práctica, este vínculo entre mano como primer acercamiento y materia como potencial permanente resulta indispensable, y se manifiesta a través de un hacer intuitivo.

En esa misma línea, me interesa la obra de Nina Canell, quien entiende el proceso como el verdadero material de su práctica. Para ella, el encuentro fortuito (que ocurre durante la exploración plástica activa) es parte esencial del trabajo, un gesto abierto que permite que surjan nuevas relaciones. Este acontecer se conecta con la intuición como metodología, no entendida en términos de azar, sino en tanto que una escucha activa y atenta al material y al entorno que abre posibilidades sin imponer control, permitiendo que la obra tome forma en diálogo constante con su propio proceso (Mendes Wood DM, 2024).

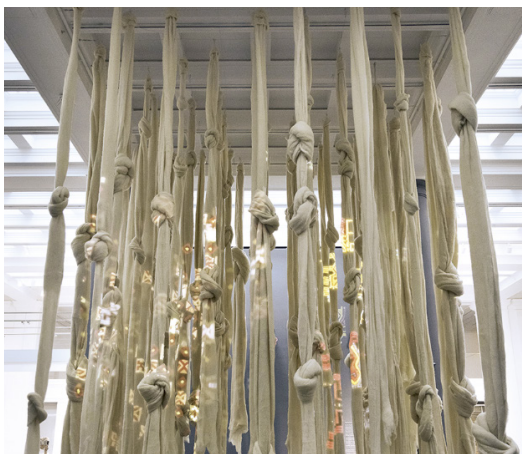


Figura 8
Disappeared Quipu, Cecilia Vicuña (2018)



Figura 9
Milena, Nora Aurreko (2019)



Figura 10
Nudos escurridizos, Sandra Mar (2024)

Esa intuición que nace del hacer constante, lo oblicuo, sin una búsqueda cerrada y directa, encuentra hallazgos, como la araña de Maillard, “en su afán por seguir tejiendo acierta justo allí donde el desgarró” (2014, p. 56). Así mismo señala Richard Sennett que “La intuición comienza con la sensación de que algo que aún no es podría llegar a ser” (2009, p. 257). En el texto Sennet propone que es precisamente, refiriendo al artesano, el dominio de ciertas herramientas y el conocimiento encarnado en la mano el que se transforma en intuición. En ese entorno de la pulsión, el presentir, es donde se desarrolla la obra de Esther Sierra, quien comprende el proceso material y teórico como dos vías paralelas que ni se confrontan ni condicionan. Conviven, se enriquecen. Es justo ese el funcionamiento que adopto, las lecturas o reflexiones deben acompañar y respetar al propio proceso, sin que sean nunca una antesala intelectualizada del mismo.

Este hacer desde la intuición, mediado por la mano y la escucha material, configura una práctica abierta y procesual. No se trata de alcanzar una forma definitiva, sino de habitar el propio trayecto, de sostener una atención permeable que permita que la obra se revele en su devenir, su propia forma. Desde ahí, el gesto se vuelve conocimiento, la materia interlocutora, y el proceso, más que el resultado, se propone como espacio legítimo de pensamiento.



Figuras 11 y 12
Sin título (I, II), Esther Sierra (2023)



Figura 13
Sin título, Elena García (2025)

2.3. *En torno a lo pequeño.*

“Después del grito, el balbuceo”

(Maillard, 2018, p. 94)

Quedando atrás lo grandioso tanto en su significado como en su forma, lo grande que te aborda y llama de forma directa, se abre la puerta al primer gesto, al balbuceo.

Establecido este preámbulo, que recoge las bases desde las que se despliega mi práctica artística, tanto en su qué como en su cómo, resulta necesario detenerse ahora en la forma, esa que aparece de manera intuitiva. Comprender cómo y por qué se configura tal como lo hace. En este punto, se vuelve imprescindible revisar, aunque sea brevemente, el proceso en que me he visto inmersa para este trabajo.

Cuando comprendí las rupturas propuestas en los dos primeros capítulos, el trabajo material sufrió también un paso progresivo pero decisivo cuyo resultado se materializa en las piezas aquí recogidas. A pesar de que mi investigación se inició desde la pintura, comencé a regresar a materiales táctiles como el barro, en esa necesidad de un acercamiento aún más estrecho de la mano y la materia, como planteaba en el capítulo anterior. Resurge el interés en el volumen, en la cerámica. Esa decisión se acompaña de otra esencial que puede verse de forma evidente: la reducción radical de los formatos.

Se recoge el tamaño, reaparece el volumen y la pintura se diluye, olvidando el carácter más “puro” de la disciplina y adoptando un papel material, casi escultórico. Las piezas se presentan como miniaturas, en su forma, pero también por la actitud que adoptan: una exigencia de atención íntima, de mirada próxima. Porque desde el acercamiento poético no se impone ni se explica, solo puede nombrarse con un gesto, con una mirada sensible. Los materiales conviven sin jerarquías, se combinan en una lógica casi artesanal: lo blando y lo duro; lo residual, trozos de tela, de hilo y lo noble de la cerámica. No se imponen unos sobre otros, de hecho, pierden sus valores impuestos y se resignifican en un diálogo en el que todos importan lo mismo, se trata de “otorgarle a cada gesto su importancia” (Maillard, 2018, p. 54). Tampoco hay intención de cerrar sentido: estas piezas no ilustran un discurso previo, sino que encarnan la forma poética de estar en el mundo que se despliega en los capítulos anteriores. Una forma que no representa, sino deja ser.

“Así lo minúsculo, puerta estrecha si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que, como todos los mundos, contiene atributos de grandeza” (Bachelard, 2000, p. 141). Lo que queda fuera de estas piezas ya no importa, adquieren la capacidad de abrir a quien lo desee un lugar mucho más amplio que el tamaño que la forma acoge.

Sobre el gesto mínimo aparece el caracol, “la traza brillante, sendas luminosas dejadas por un ser pequeño, insignificante” escribe Maillard “no surcos, no hendiduras, ni púas ni heridas, sino trazas, vías, acceso para el acontecer”. (2014, p. 30), El rastro del caracol, como el del hacer desinteresado, aparece casi por casualidad en su propia búsqueda. Deja algo por el camino, deja hilos, cuentas, pequeños fragmentos de pintura. Desde la insinuación, lo marginal, sin explicar nada, solo dejando rastros en su propio hacer, en el avanzar del proceso.

La obra de Sara Reyes interioriza a la perfección esta propuesta, la considero de gran valor para mi pensamiento sobre la práctica artística, por su capacidad de mirar con la sensibilidad

suficiente para resignificar lo más mínimo desde el gesto más sencillo. En su última exposición *Intenta imaginar una esquina si nunca viste una* (2025), propone en una revisión de la idea de repetición, de ciclos que se dan en bucle en la cotidianidad, con una serie de piezas resueltas en pequeño formato. En estas se combinan elementos de naturalezas muy diversas en un hacer manual “pobre” pero exquisito. Adopta esa sencillez. Es esa forma de hacer desde la sensibilidad, saber mirar y saber colocar, la que me conecta con sus procesos. No importa que la forma sea pequeña, como manifiesta Bachelard “la atención por sí misma es un vidrio de aumento” (2000, p. 143), otorga la capacidad de ver mundo en el fragmento más insignificante. Por ejemplo en mi pieza *Sin título* (véase Figura 16), se presenta esta idea de objeto sencillo, con apariencia casi amulética que se envuelve a sí mismo. La pintura que desaparece en su forma literal, se muestra cómo un paño que envuelve, atada por hilos, con aprecio a la pieza cerámica. Se observa también en una pequeña gota de pintura que se derrama por la pared. Ese gesto sutil presente también en otras piezas (véase Figura 17) me lleva a la obra de Marina G. Guerreiro. El desgarrar de las telas, los materiales que acumula o las pequeñas fuentes cerámicas pertenecientes a la exposición *Una promesa* (2020), que se muestran casi como altares, lugares mínimos para la reflexión, me interesan. Admiro su capacidad para dar un valor sacro al cúmulo de elementos plásticos, desechos, aparentemente insignificantes, en una composición instalativa tan potente. En esta pieza (Figura 17) que mencionaba aparecen diversos elementos sin demasiado valor, hilos, pequeñas cuentas cerámicas, dispuestos en una pequeña tablilla sostenida entre dos puntas. A pesar de la sencillez de estos materiales adquiere una apariencia que recuerdan a algo de valor, un altar, un espacio de contemplación.

Propongo la miniatura como el regreso a las sílabas, al balbuceo de un niño que aún no sabe denominar las cosas, o a la voz baja ante la incapacidad de describir el mundo. Un gesto sutil, contenido. Mis piezas acontecen, existen en sí mismas y son sencillamente lo que hay. Las formas que se curvan, las que aspiran, las que se esconden. En ese intento de despojar de cualquier sentido de trascendencia la práctica quedan tan solo pequeñas trazas de ese sentirse en la propia existencia, en el propio proceso. “A veces cuanto más simple es la imagen, más grandes son los sueños” (Bachelard, 2000, p. 128).

Sobre el cómo se trabaja el material cerámico destaco la propuesta de Aaron Angell, con



Figuras 16 y 17
Sin título (I, II), Elena García (2025)

Figuras 14 y 15

(izqda) *Waterfall, rainbow*, Sara Reyes (2025)
(dcha) *Una promesa*, Marina G. Guerreiro (2021)

pequeñas figuras de formas orgánicas e intrincadas, que adquieren un gesto natural aparentemente tosco en un primer vistazo, pero que se torna minucioso en un acercamiento más detenido (Véase Figura 16). Se sitúa en el rechazo a la tradición cultural y simbólica, que normalmente enmarca en la cerámica, reenfocando el uso de la materia en un hacer intuitivo, procesual y práctico. Eliminando ese carácter noble del material.

En definitiva, renunciar a la grandiosidad abre la puerta al gesto mínimo, al balbuceo de la forma que sugiere más que afirma. La miniatura, lejos de ser solo pequeña, se convierte en un espacio de apertura: un fragmento que invita a la mirada atenta y delicada a descubrir universos en lo mínimo.

Estas piezas, con su materialidad humilde y escala íntima, despojan el hacer de pretensiones y discursos cerrados y presuntuosos. No buscan imponer sentido, sino desplegarlo en la experiencia sensorial y poética de quien se acerca. En ese diálogo silencioso entre lo frágil y lo resistente, entre lo artesanal y lo orgánico, se revela una forma distinta de habitar el arte y el mundo: un espacio donde lo diminuto encierra toda la profundidad del proceso creativo.

Esa poética del fragmento y la sugerencia resignifica el rol del objeto, del artista y el espectador, invitándonos a un devenir abierto, donde el sentido nunca es un destino cerrado, sino un camino que se despliega. Sin embargo, considero que, estas formas no cobran sentido completo si no consideramos el entorno en el que habitan y cómo se relacionan entre ellas. El vínculo entre las formas y su disposición en el espacio son un elemento esencial para terminar de activarlas.

Así, el gesto mínimo que habita en cada forma abre la invitación a adentrarnos en un diálogo más amplio, donde el espacio será un material más, capaz de cambiar sus tensiones y ritmos en composiciones prácticamente inagotables.



Figura 18
Flower basket I, Aaron Angell (2023)

Figura 19
Sin título, Elena García (2025)





Figura 20
Sin título, Elena García (2025)

2.4. Rincones

Para hablar de espacio es de nuevo necesario remitirnos al proceso. Estas formas se han ido modelando y formando a la par que jugaba con su posible colocación. No se pretendía una disposición concreta, sino indagar en su funcionamiento de una forma u otra. La mayoría de las piezas, de carácter instalativo, adquieren una nueva dimensión al situarse en el espacio. Particularmente, en el caso de este proyecto, tienen especial valor al situarlas en el que ha sido mi lugar de trabajo durante estos meses, aún, se advierten algunas manchas en la pared, que permanecen como recuerdo. Se intuye la existencia de los procesos que allí han tenido lugar. La pintura que se descartó, algunas gotas que resbalaban por la pared, los agujeros de clavos y puntas en las miles de combinaciones que se probaron: las telas, cuerdas y objetos que se colgaron. Lejos de considerarse fallos o molestias se comprenden estas apariciones como elemento más en la composición, como en la pieza representada en la [Figura X](#). No tendría sentido disponerlas en un espacio totalmente pulcro, el proceso se deja ver en la propia sala.

Funcionan las formas como piezas intercambiables y movibles, cuya forma incluso podría modificarse y mutar combinando elementos entre ellas, combinándolas como pequeños módulos, pequeñas sílabas que se engarzan entre sí y se adhieren al propio contexto para generar una pieza mayor: la propia sala.

Encuentro este planteamiento muy cercano a la concepción de Núria Fuster sobre su proceso compositivo, donde describe precisamente que,

En la reorganización y a través de una práctica relacional o de reubicación, se produce un proceso involuntario de rima. (...) estos objetos, como sílabas, se articulan a través de un proceso relacional formando nuevas palabras, un nuevo lenguaje, el suyo, que aprendo e intuyo y balbuceo” (2024, Párr. 3).

Las diferentes tensiones, ritmos o relaciones que puedan establecerse entre las piezas son elementos esenciales dentro de su proceso, y una nueva mirada sobre el propio objeto.

Por otro lado, la presencia del blanco, del vacío entre las piezas, las sitúa en un punto de atención mayor. Son los silencios parte de la composición. Más que una cuestión de espacio, se transforma el hueco en tiempo. El espacio de reposo, como en la lectura entre un fragmento y otro. La propia sala contiene posibilidades muy diversas, se usa así como Perec toma la hoja de papel, entendiendo que esta misma se construye, aparece, al situar sobre ella elementos. "Antes no había nada o casi nada; después no demasiado, unas líneas, pero suficientes para que haya un arriba y un abajo, un principio y un fin, una derecha y una izquierda, un anverso y un reverso". También en esta sala pareciera no haber demasiado, pero está todo contenido, "así empieza el espacio (...) con signos trazados sobre la página blanca" (Perec, 2004, p. 30).

Sin el espacio no terminarían de activarse estas formas, pero sin esas formas tampoco existiría esta sala. Su relación es directa.

Al hablar de la miniatura refiriéndonos a la dimensión y actitud que adquieren las formas, sería interesante acercarnos, respecto al espacio, a la idea de rincón, recuperando las tres primeras acepciones de esta palabra "1. m. Ángulo entrante que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies. 2. m. Escondrijo o lugar retirado. 3. m. Espacio pequeño". (Real Academia Española [RAE], 2025)

La sala como rincón, escondite, pequeño; los rincones como espacios intermedios entre los ángulos de las paredes. “Todos los rincones están encantados sino habitados” (Bachelard, 2000, p. 130). El rincón como espacio de pensar, de reflexionar, donde el tiempo ha dejado de transcurrir. La propia sala como rincón también, donde más o menos cerca de cada pliegue se deja ver algún detalle que observar. Los elementos dispuestos empequeñecen la sala que se ocupa de techo a suelo, con la sensación de poder tocar cada plano del cubo con la yema de los dedos sin demasiado esfuerzo. Nos volvemos miniatura y nos envolvemos en una esquina.

Así, lo que comenzó como un conjunto de formas y materiales, como fragmentos de una imagen aún por nacer, se encarna finalmente en un lugar que no solo las acoge, sino que las prolonga. La sala, como rincón, se vuelve cuerpo del proceso: revela, acoge, contiene. No es solo continente, sino forma viva en relación. En este espacio, donde las piezas no se imponen, sino susurran, desaparece el límite entre hacer y pensar, entre lo escultórico y lo instalativo, entre el gesto y el silencio. Nada queda fijado del todo. Cada módulo puede desplazarse, cada fragmento puede volver a pronunciarse de otra forma.

Como en un balbuceo que no necesita ser comprendido del todo se disecciona un instante del proceso siempre continuo, para poder mirar con lupa qué hay ahora. No un final, sino un pliegue desde el que se pueda seguir hablando.



Figuras 21 y 22
Sin título, Elena García (2025)

2.5 Una breve reflexión acerca del proyecto.

Desde el inicio, comprendí este proyecto como un proceso abierto, cada muestra posible es solo un corte de ese tránsito más largo y complejo, y las reflexiones que genero en torno a ello.

Con este planteamiento me sitúo en un lugar de disfrute de la práctica, desde el cual continuar explorando los materiales, formas e ideas aquí propuestas. Volver a introducir materiales escultóricos en mi práctica y retomar la visión instalativa que me ha interesado en otras ocasiones ha dado pie a un lugar rico desde el que poder continuar indagando profundamente. Los tejidos que se desgarran, los volúmenes de la cerámica envueltas entre tela e hilos, los elementos decorativos como cuentas o colgantes, las formas reducidas, etc. son algunos de los hallazgos que más me han interesado. Siendo crítica también pienso que hay ideas que pueden impulsarse aún más, como la relación con el espacio, que encuentro presente, pero veo interesante continuar investigando.

No es muy extensa mi revisión, pero en el punto en que me sitúo priorizo continuar la práctica antes de encorsetarla en algo que no es. Esta misma sacará sus propias conclusiones.

Para terminar, me gustaría agradecer a aquellos docentes que han sabido comprender y acompañar mi proceso. A las visitas, que han aportado otra mirada desde la cual revisar mi trabajo y, sobre todo, a mis compañeras, con las que he compartido procesos, tiempo, reflexiones, vivencias y espacio.

Me llevo lo mejor de cada una: de Irene Rujas un apoyo y escucha esenciales para desentrañar lo que había dentro de mí, qué deseaba hacer. De Vera su rebeldía. Una vez un buen amigo nos dijo, conociendo nuestros procesos, que nuestro trabajo compartía la rabia ante la incompreensión como impulso. De Irene Verdejo con su sol y sus sombras, su mirada para repensar las cosas. De Ana su lápiz, su carboncillo y su sed insaciable de generar un mundo con sus manos desde el silencio. A Mar, Fran, Jesús y a todas las compañeras que han aportado su ayuda y cariño, gracias.

3. Aportaciones docentes.

De la clase de F. Javier destacar el despliegue de herramientas prácticas para la investigación: páginas, repositorios y webs de la UMA, así como claves para la búsqueda de referencias, artículos, páginas especializadas y las recomendaciones sobre citación, normativas APA, etc.

La visión de Puelles destacar su visión del artista como alguien que explorador de los límites de lo desconocido, adentrándose en territorios enigmáticos, de gran interés para mi desarrollo. Un acercamiento a lo siniestro, el extrañamiento, con la idea del Punctum y la concepción de la obra de arte como la evocación de algo que aún no hemos logrado comprender.

Con la clase de Jesus Palomino pudimos hacer una revisión, un adentramiento al camino del artista plástico, en una revisión de su obra, y un pequeño relato de su proceso, de valor para comprender cómo funciona ese camino. Además de otras teóricas la cantidad de referentes contemporáneos frescos como Ana Boghighian quien me sirvió para plantear el espacio expositivo como un decorado.

Destacar de Juan Carlos Pérez su gran implicación en la memoria de Málaga y el valor de dar voz desde la institución pública a hechos marginados por la historia. Por otro lado, agradecimiento a su clase sobre mística y esoterismo, preparada específicamente conociendo los intereses de varias alumnas en estas cuestiones.

Recordar de Juan Aguilar la motivación a jugar con los “vacíos” a nuestro favor, usando el ingenio para generar posibilidades expositivas y enriquecedoras, para buscar soluciones. También de nuestra tutoría el recordatorio de que la crisis es casi la condición del artista, que el interés se encuentra en el riesgo, en andar por el filo, entendiendo que es eso mismo lo que da emoción a nuestro trabajo.

A Blanca Montalvo por hacerme cuestionar todas las decisiones que tomo en mi trabajo, que a pesar de generar una fase de duda, me sirvieron para replantear como explicar mis intereses. En las tutorías por fomentar la conversación con compañeros, quienes aportaron también sus opiniones y referentes, sirviendo como un primer planteamiento de qué queríamos hacer en este máster.

Manuel P. Rosado con su conocimiento en técnicas y procesos escultóricos me animó a rescatar esa práctica en mi trabajo.

De Mar por aproximarnos desde el dibujo a la práctica de la mediumnidad y el espiritismo, por su visión de género refrescante en el que el papel de artistas visionarias es parte de la historia de forma real, valorando sus aportaciones en la innovación. Además como tutora destacar su apoyo, comprensión y capacidad de empatía. Sin duda ha podido impulsarme a continuar en un proceso que ha sido difícil.

Carlos Miranda por las visitas y tutorías recibidas que me sirvieron para cuestionar mi proyecto y planteamiento y dar un salto hacia donde realmente quería ir, sabiendo qué dejar atrás y por qué apostar.

Destacar del taller de María Alcaide la importancia de vincularnos con otros artistas jóvenes, que comprenden y empatizan con las dificultades de nuestra situación, aportándonos con su experiencia herramientas para seguir por el camino de la producción. Además su taller resultó una dinámica novedosa y lúdica.

De la clase de Arcadio Reyes y Francisco Javier Velasco destaco la implicación y cercanía con nosotros, escuchando las necesidades e intereses concretos de aquellos compañeros que deseaban introducir tecnologías concretas en su obra, así como la paciencia que requiere explicar programas que pueden resultar complejos para aquellos que no sabemos usarlos, generando un buen primer acercamiento a esos medios que quizá no contemplamos por no conocer demasiado.

Valoro de Jesús Marín nuestra tutoría, el aporte de referentes y el recordatorio del interés que puede tener la miniatura, y el pequeño formato. Como ventanas a mundos diversos y complejos. Entendiendo la pintura como una secuencia de pequeños descubrimientos.

La visita de Ángel Calvo fue enriquecedora, por su papel en el panorama artístico contemporáneo, con una mirada muy certera y una gran capacidad de comprensión de nuestros trabajos a pesar del poco tiempo disponible. Me planteó una serie de referentes sobre la pintura y la relación con la mística, la aportación de textos y artículos de interés para mi discurso y recomendaciones de museos o centros de arte que pudieran conectar con mi obra.

Valoro profundamente de la clase Francisco Javier Garcerá su mirada revitalizante sobre la práctica artística, con la que conecto profundamente. El hacer como artesano, el hacer lento, la práctica meditativa, el art brut, outsider y la concepción del arte fuera de las exigencias de la academia y del circuito artístico, valorar aquello que toma tiempo y no la producción como si fuera una fábrica de objetos. Así como redescubriendo o enseñando referentes con los que sintonizo.

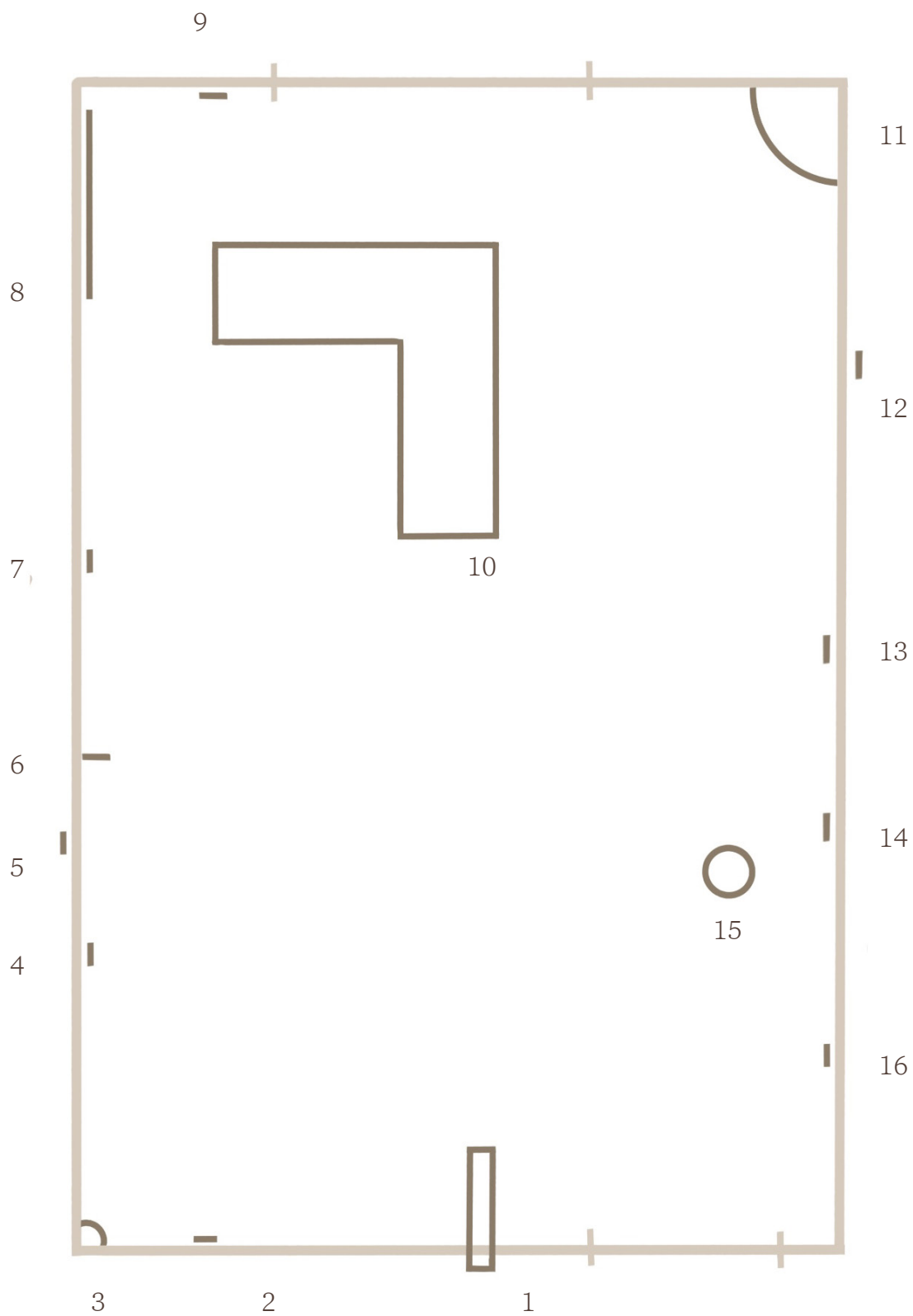
De M. Ángeles Díaz destaco su revisión del sublime, lo trascendental, que también aportó a mis intereses. De nuestra tutoría, la aportación de referentes y propuestas que fueron de valor para mi planteamiento inicial del máster.

De Juan Carlos Robles rescato su acercamiento mediante el arte a cuestiones sociales y la narración de su experiencia y trayectoria en el mundo artístico, galerístico y ferias de arte.

Fuentesal Arenillas por su capacidad de conectar con nuestros proyectos e implicación a la hora de aportar referentes y un feedback personalizado para cada una de nosotras.

4. Exposición

Tal y como planteo en el desarrollo teórico-práctico, en la reflexión sobre el espacio, tiene sentido que estas piezas se sitúen en el propio estudio. Tras la prueba y experimentación con sus posibles composiciones la distribución que se propone es la siguiente:



Imágenes de referencia:

1



2



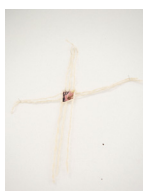
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



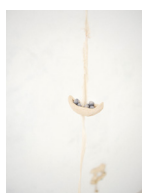
13



14



15



16



5. Costos de producción

MATERIAL	PRECIO UNIDAD/TIPO	UNIDADES	TOTAL
<i>Barro refractario blanco</i>	<i>13,5€/unidad</i>	<i>1 unidad</i>	<i>13,5€</i>
<i>Loneta algodón crudo</i>	<i>7,5€/m doble</i>	<i>1 m (doble)</i>	<i>7,5€</i>
<i>Hilo blanco algodón</i>	<i>1,25€/unidad</i>	<i>1 unidad</i>	<i>1,25€</i>
<i>Pintura acrílica Vallejo</i>	<i>7,5€/unidad</i>	<i>7 unidades</i>	<i>52,5€</i>
<i>Látex plástico</i>	<i>13,99€/unidad</i>	<i>1 unidad</i>	<i>13,99€</i>
<i>Clavos cabeza redonda</i>	<i>1,70€/250 uds.</i>	<i>1 pack</i>	<i>1,7€</i>
<i>Puntas largas</i>	<i>0,65€/250 uds.</i>	<i>1 pack</i>	<i>0,65€</i>
<i>Imprimación acrílica</i>	<i>13,48€/unidad</i>	<i>1 unidad</i>	<i>13,48€</i>
			<i>Total: 104,57€</i>

6. Bibliografía / Webgrafía

- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia (I. Vitale, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Fuster, N. (2024). Caminar montañas mientras respiro esculturas. <https://www.nuriafuster.net/caminar-montañas>
- Maillard, C. (2014). La baba del caracol. Vaso Roto Ediciones.
- Maillard, C. (2018). La herida en la lengua [ePub version]. Tusquets Editores.
- Mendes Wood DM. (2024). Nina Canell [Página del artista]. <https://mendeswooddm.com/artists/17-nina-canell/>
- Pallasmaa, J. (2012). La mano que piensa (M. Puente, Trad.). Gustavo Gili.
- Perec, G. (2004). Especies de espacios (J. Camarero, Trad.). Editorial Montesinos.
- Real Academia Española. (2025). Rincón. En Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). Recuperado el 22 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/rincón>
- Reyes, S. (2025). Intenta imaginar una esquina si nunca viste una [Exposición]. Galería Juan Silió. <https://juansilio.com/exposiciones/sara-reyes-intenta-imaginar-una-esquina/>
- Rilke, R. M. (2020). Cartas a un joven poeta [Kindle edition]. Amazon Crossing.
- Sartre, J. P. (2017). La náusea (A. Bernárdez, Trad.). Grupo Editorial Éxodo.
- Sennett, R. (2009). El artesano (M. A. Galmarini, Trad.). Anagrama.
- Sontag, S. (2005). Contra la interpretación y otros ensayos (H. Vázquez Rial, Trad.). Alfaguara.
- Soto Calderón, A. (2022). Imaginación material. Ediciones Metales Pesados.
- Vicuña, C. (2025). Introduction. <https://www.ceciliavicuna.com/introduction>
- Zambrano, M. (2019). Claros del bosque. Introducción de Joaquín Verdú de Gregorio. Alianza Editorial.

7. Referencias de imágenes

- Alfaro, G. (2009) In Praise of the Beast. Fuente: Web de la artista. <https://www.gretaalfaro.com/>
- Angell, A. (2021) Flower basket I. Fuente: Web del artista. <https://www.aaronangell.com/2024/4/15/2024/4/15/djqmtnhd684pjci7q95w3mt8hq44q>
- Antufiev, E. (2021) Untitled I y Untitled II. Fuente: Galería Emalin. <https://emalin.co.uk/artists/evgeny-antufiev>
- Aurreko, N. (2019) Milena. Fuente: Web de la artista. https://www.noraaurrekoetxea.com/_MILENA
- Fuster, N. (2024) Caminar montañas mientras respiro esculturas. Fuente: Web de la artista. <https://www.nuriafuster.net/>
- García, E. (2025) Sin título. Imágenes propias.
- Guerreiro, M. (2021) Una promesa. Exposición Galería Rosa Santos. Fuente: <http://marinagg.com/una-promesa-rosa-santos-paula-noya-blas-marina-guerreiro/>
- Mar, S. (2024) Nudos escurridizos. Exposición Galería Rosa Santos. Fuente: <https://www.casadevelazquez.org/es/creation-artistique/presentation/artistes/2024/sandra-mar>
- Reyes, S. (2025) Waterfall, Rainbow. Exposición galería Juan Silió. Fuente: <https://juansilio.com/exposiciones/sara-reyes-intenta-imaginar-una-esquina/>
- Sierra, E. (2023) Sin título I y Sin título II. Fuente: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/32386>
- Vicuña, C. (2018) Disappeared Quipu. Fuente: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e5692e9a81bfd1d68e93661/115/cecilia-vicuna>



dossier de producción



Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón,
nogalina y acrílico
90 x 14 x 50 cm
2025



Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón, nogalina y acrílico
46 x 10 cm
2025





Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón, hilo, látex, nogalina y acrílico
33 x 10 cm
2025



Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón, nogalina y acrílico
27x 5 cm
2025







Sin título

Loneta de algodón y acrílico
30 x 30 cm
2025



Sin título

Pasta refractaria blanca, hilo,
nogalina y acrílico
37 x 12 x 4 cm
2025







Sin título

Pasta refractaria blanca, loneta de algodón, nogalina, hilo y acrílico.
Medidas variables
2025





Sin título

Pasta refractaria blanca, látex, nogalina, loneta de algodón y acrílico
260 x 90 cm
2025







Sin título

Pasta refractaria blanca, nogalina, loneta de algodón y acrílico
95 x 95 cm
2025

Sin título

Pasta refractaria blanca, loneta de algodón y acrílico
54 x 20 cm
2025









Sin título

Pasta refractaria blanca, loneta de algodón, nogalina, látex, hilo y acrílico
125 x 35 cm
2025







Sin título

Pasta refractaria blanca, loneta de algodón, nogalina, hilo y acrílico
19 x 6 cm
2025





Sin título

Pasta refractaria blanca, hilo, loneta de algodón, látex, nogalina y acrílico
30 x 9 cm
2025



Sin título

Pasta refractaria blanca
4 x 7 cm
2025





Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón y acrílico
Medidas variables
2025







Sin título

Pasta blanca refractaria, loneta de algodón, nogalina,
látex, hilo y acrílico
39 x 16 cm
2025



